

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Пожарська Олена Юріївна

УДК: 791.83.079:008(477)(091)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЦИРК У ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ:
ІНСТИТУАЛІЗАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

034 – культурологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. Ю. Пожарська

Науковий керівник: **Гоц Людмила Сергіївна**, кандидат культурології

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Пожарська О. Ю. **Цирк у просторі культури України: інституціоналізаційний аспект.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 034 – культурологія. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2020.

У дисертації вперше в українській культурології досліджено цирк як феномен культури, осмислення якого здійснено у вимірах процесу інституалізації – організаційного оформлення цирку в багатофункціональний соціокультурний інститут. Доведено, що, пройшовши тривалий шлях становлення, – від видовища спортивно-змагального типу до видовищної форми культури, цирк еволюціонував до мистецтва оригінальних ідей та високої художньо-виконавської майстерності. Створивши оригінальне смислове поле, цирк перетворився на потужний соціокультурний інститут, діяльність якого має значний вплив на динаміку змін в культурному просторі України.

Обґрунтовано, що цирку як явищу культури притаманна ігрова (Й. Хейзинга) та сміхова природа (С. Аверінцев, М. Бахтін), спорідненість із карнавалізацією (У. Еко), що дають змогу поєднати в цирку правдиве й фантастичне, серйозне та сміхове. На підставі аналізу постмодерністського культур-філософського дискурсу, зокрема концепцій філософів та культурологів обґрунтовано зв'язок цирку з міфологією (Й. Хейзинга), при цьому закладена в семантиці цирку символіка кола постає виразним знаком міфологічного часу (О. Лосєв). Відтак, цирк постає як простір, в якому не лише відтворюються, а й модернізуються стародавні космогонічні міфи та

формується неоміфологія. Водночас, цирк має потенціал для того, щоб стати особливим подієвим світом, цінності якого задають новий сенс явищам буттєвого світу, а іноді вступають в опозицію з існуючими формами культури.

Доведено, що цирк як багатоаспектне та соціально значуще явище культури є релевантним жанрово-видовому потенціалу масової культури, втім, задовольняє критеріям культури елітарної. У цьому сенсі цирк характеризується соціокультурною подвійністю. З одного боку, це виявляється через його орієнтацію на масову свідомість, запити людини масової культури, намагання задовольнити її смаки. Цирк пропонує варіант масовості, що різниться залежно від етапу його розвитку, і необхідний певному суспільству, оскільки найбільш повно здатен задовольнити потреби своєї аудиторії. З іншого, елітарність як ознака цирку пов'язана з високопрофесійною майстерністю циркового артиста, а також специфікою циркових номерів, які акумулюють найновіші технологічні досягнення театрального, музичного, хореографічного, образотворчого мистецтв, втілюють оригінальні ідеї режисерської думки. Відтак, у дослідженні доведено, що сучасний цирк стає спроможним задовольнити не тільки потреби глядача у грі, розвагах, карнавальності, видовищності, а й реалізувати його прагнення доторкнутися до прекрасного, отримати естетичну насолоду від казково-фантастичного світу циркового мистецтва.

Акцентовано увагу, що циркове видовище – це поліфункціональне явище, яке, являючи собою художньо-організоване ігрове дійство, набуває ознак символічного, ритуального акту та постає як театралізована форма культури. Циркове видовище вирізняє *натуралізм*, що виявляється через вимогу до нього демонструвати живу й дивовижну дійсність замість спритно влаштованої ілюзії; *емоційність та афективність* обумовлена пропозицією неймовірного, приголомшуючого, незвичайного; *драматична ускладненість* пов'язана із суттю стародавнього мистецтва цирку, який завжди був ризикованим та небезпечним; завдяки *високій інтенсивності переживань* циркове видовище привертає увагу, викликає сильне хвилювання; *медіативність та*

трансмедіальність обумовлена намаганням знайти певну абсолютну модель динамічної рівноваги між «семіосферою» та медіа сферою – знаковими системами та матеріальними носіями знаків. Найбільш значущими функціями циркового видовища є: естетична, компенсаторна, комунікативна, емоційно-психологічна, рекреаційна та ін.

В дисертації здійснена культурологічна концептуалізація ключових понять дослідження, які суттєво розширюють концептосферу сучасної культурологічної науки. Уточнено поняття «соціокультурний інститут», що інтерпретується як історично сформований результат культуротворчої діяльності суспільства та ґрунтується на спільно вироблених соціальних і культурних нормах, цінностях, традиціях, й виконує інтегруючу, трансляційну, комунікативну, виховну та рекреаційну функції. Поняття «інституалізація цирку» розглядається як процес визначення та організаційного оформлення цирку в соціокультурний інститут шляхом формування його організаційно-управлінських, нормативно-правових та освітньо-професійних засад.

Охарактеризовано етапи процесу інституалізації українського цирку, які охопили тривалий шлях його розвитку – від скоморохів до сучасного стаціонарного цирку з широким спектром жанрів, професійною підготовкою артистів, сформованими управлінськими засадами. На шляху інституалізації українського цирку виокремлено такі етапи: X–XVII ст. – характеризується зародженням початкових видовищних форм культури (видовища скоморохів, жонглерів, дресирувальників та ін.); XVIII–XIX ст. – етап оформлення цирку в самобутнє явище культури, поява нових видовищних форм (балаганна вистава, ляльковий театр, феєрії, арлекінади та ін.), диференціація циркових жанрів (клоунада, акробатика, пантоміма, еквілібристика, жонглювання та ін.); друга половина XIX – початок XX ст. – упорядкування циркової справи, виникнення перших стаціонарних цирків, розширення циркових жанрів, професіоналізація циркового мистецтва тощо; 1920-ті – кінець 1980-х рр. – стандартизація системи централізованого державного управління цирковою галуззю, розробка нормативної основи та репертуарної політики на принципах тотального

контролю за ідейно-художнім рівнем програм цирків країни; кінець XX – початок XXI століття став етапом організаційного оформлення різних моделей управління цирковою галуззю, формування управлінської, нормативно-правової та освітньо-професійної засад українського цирку як соціокультурного інституту.

Доведено, що в період з кінця XX – етапу активної розбудови української державності й до сьогодні цирк перетворився на багатофункціональний соціокультурний інститут, становлення якого пов'язано із трансформаційними процесами в соціокультурному просторі України. За цей час український цирк став вагомою складовою світового мистецького простору з багатими національними традиціями та власною цирковою школою. Функціонування українського цирку забезпечено завдяки діяльності 11 стаціонарних та 8 пересувних цирків, цирків-шапіто, а також високопрофесійній підготовці циркових артистів. За період розбудови українського цирку як соціокультурного інституту остаточно сформувалася його організаційно-управлінська структура. Поява приватних пересувних цирків із власними органами управління обумовила необхідність поєднання в цирковій галузі різних управлінських моделей. Разом із тим, існує потреба у вдосконаленні нормативно-правової бази, що регулює здійснення циркової діяльності. Відтак, окреслений період – від кінця XX століття до сьогодні в соціокультурному просторі України характеризується як етап формування управлінських, нормативно-правових та освітньо-професійних засад інституалізації українського цирку.

Зазначено, що невід'ємною складовою процесу інституалізації українського цирку є культурно-мистецька освіта, у тому числі профільна освіта в галузі естрадно-циркового мистецтва. Провідним навчальним закладом міжнародного рівня, який здійснює підготовку професійних артистів для цирків країни, є Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва – унікальний заклад вищої освіти в Україні, чиї випускники прославили радянський та український цирк, стали зірками українського та світового

масштабу. Доведено, що діяльність Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв ґрунтується на глибоких традиціях української школи виховання циркових артистів. Вона ґрунтується на багатоступеневості підготовки сучасного артиста цирку – від початкового рівня вищої освіти, першого – бакалаврського та другого – магістерського рівня. Це дає змогу системно підходити до всебічного професійного та духовного розвитку особистості студента, готувати професійних артистів цирку, рівень підготовки яких відповідає найвищим світовим стандартам сучасного циркового мистецтва. Таким чином, доведено, що багатогранна діяльність Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв сприяє процесу інституалізації цирку як соціокультурного інституту шляхом забезпечення його освітньо-професійних засад.

Здійснено аналіз цирку як об'єкта художньої рефлексії ХХ – початку ХХІ століття на матеріалах його репрезентації в образотворчому мистецтві, художній літературі, музичному мистецтві та кінематографії як найбільш показових сферах рецепції циркових образів. Обґрунтовано, що сучасні візуальні практики спрямовані на нові, не характерні для циркового мистецтва площини – в світ абстрактних ідей та гострих соціальних підтекстів. Застосовуючи циркову риторичку – буфонаду, переодягання, лицедійство, епатаж на межі трюку, фокус, оптичну ілюзію, гротеск, несподівані зіставлення, митці в такий спосіб звертаються до осмислення складних світоглядних проблем буття людини. Використані в художній літературі, образотворчому мистецтві, кіно та музичному мистецтві циркові образи, інтерпретовані індивідуумом, стають одним із способів сприйняття та тлумачення світу.

Доведено, що ефективним інструментом підвищення художнього рівня циркових вистав є фестивальний цирковий рух. Фестиваль циркового мистецтва як форма міжкультурної комунікації в глобальному культуротворчому процесі, виступає засобом генерації новацій в культурі, яка здатна відповідати викликам сучасності. Українські фестивалі циркового мистецтва мають не лише чітко визначену стратегію, а й організаційну

структуру, варіанти фінансування, а такою своєрідну історію. Проведення фестивалів циркового мистецтва як в межах України, так і на міжнародному рівні сприяє не лише творчому обміну між професійними артистами цирку, а й дає змогу здійснювати діалог й інтеграцію різних культур в єдиному художньо-творчому процесі.

Цирк як важливий соціокультурний інститут виконує функцію збереження надбань української національної культури, що потребує розширення культурного діалогу зі світом. У цьому контексті український цирк стає дієвим інструментом культурної дипломатії, яка в сучасному світі набуває виняткового значення для створення іміджу України в світі. Шляхом популяризації творчих досягнень на світовій арені український цирк демонструє надбання національної культури, її високі здобутки, сприяє реалізації цілей культурної політики держави, досягненню основоположних цілей зовнішньої політики та створенню сприятливого образу країни на міжнародному рівні.

Ключові слова: цирк, інституалізація, українська культура, циркове видовище, культурно-мистецька освіта, фестиваль циркового мистецтва, культурна дипломатія.

SUMMURY

Pozharska O. Y., Circus in the Space of Culture of Ukraine: Institutionalization Aspect. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation is represented in order to obtain a scientific degree of the Doctor of Philosophy within a specialty 034 - Cultural Science. - National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2020.

In terms of the dissertation, the circus is studied as a cultural phenomenon for the first time in Ukrainian culturology, the comprehension of which is carried out in the dimensions of the process of institutionalization - organizational design of the circus in a multifunctional socio-cultural institute. It is proved that having passed a

long way of formation - from a spectacle of sports-competitive type to a spectacular form of culture, the circus evolved into an art of original ideas and high artistic as well as performing skills. By having created an original field of meaning, the circus has become a powerful socio-cultural institution, whose activities have a significant impact on the dynamics of change in the cultural space of Ukraine.

It is substantiated that the circus as a cultural phenomenon is characterized by play (J. Huizinga) and humorous nature (S. Averintsev, M. Bakhtin), kinship with carnivalization (U. Eco), which allow combining true and fantastic, serious and funny in the circus. The connection of the circus with mythology (J. Huizinga) is substantiated based on the analysis of postmodernist cultural and philosophical discourse, in particular, the concepts of philosophers and culturologists, while the symbolism of the circle embedded in the semantics of the circus is a clear sign of mythological time (O. Losev). Thus, the circus appears as a space in which not only ancient cosmogonic myths are reproduced but also modernized and neo-mythology is formed. At the same time, the circus has the potential to become a special event world, the values of which give new meaning to the phenomena of the existing world, and sometimes come into opposition with existing forms of culture.

It is proved that the circus is relevant as a multifaceted and socially significant phenomenon of culture to the genre potential of mass culture while facing the criteria of elite culture. In a certain sense, the circus is characterized by socio-cultural duality. On the one hand, the mentioned issue is manifested through the focus on mass consciousness, the demands of humans of mass culture, the attempt to satisfy ones' tastes. The circus offers a variant of mass treatment, which varies depending on the stage of its development, and is necessary for a particular society because it is able to meet the needs of its audience from the perspective of the most beneficial prism. On the other hand, elitism as a sign of the circus is associated with the highly professional skills of the circus artist, as well as the specifics of circus performances, which accumulate the latest technological advances in theater, music, choreography, fine arts, embody the original ideas of directing. Therefore, the research proves that the modern circus can meet not only the needs of the audience within the game,

entertainment, carnival, entertainment, but also to realize one's desire to touch the beauty, to enjoy the aesthetic world of fairy-tale circus art.

Emphasis is placed on the fact that the circus spectacle is a multifunctional phenomenon, which, being an artistically organized game action, acquires the features of a symbolic, ritual act and appears as a theatrical form of culture. The circus spectacle is distinguished by *naturalism*, which is manifested through the requirement to demonstrate a living and amazing reality instead of a cleverly arranged illusion; *emotion and affectivity* are due to the proposal of the incredible, stunning, unusual; *the dramatic complexity* is related to the essence of the ancient art of the circus, which has always been risky and dangerous; due to the *high intensity of experiences*, the circus spectacle attracts attention, causes great excitement; *mediativity and transmedia* are conditioned by the attempt to find a certain absolute model of the dynamic balance between the "semiosphere" and the mediasphere - sign systems and material preservers of signs. The most significant functions of the circus spectacle are: aesthetic, compensatory, communicative, emotional and psychological, recreational, etc.

In the dissertation, the culturological conceptualization of key research ideas is carried out, which significantly expands the sphere of the concept of modern culturological science. The concept of "socio-cultural institution" is defined, which is interpreted as a historically formed result of cultural activities of the society and is based on jointly developed social and cultural norms, values, traditions, and performs integrative, translational, communicative, educational, and recreational functions. The concept of "institutionalization of the circus" is considered as a process of definition and organizational design of the circus in a socio-cultural institution through the formation of one's organizational and managerial, regulatory and educational, as well as professional principles.

The stages of the process of institutionalization of the Ukrainian circus, which covered a long way of its development - from buffoons to a modern stationary circus with a wide range of genres, professional training of artists, formed management principles are described. On the way of institutionalization of the Ukrainian circus,

the following stages are distinguished: X-XVII centuries are characterized by the emergence of the initial entertainment forms of culture (spectacles of jesters, jugglers, trainers, etc.); XVIII-XIX centuries - the stage of registration of the circus into an original cultural phenomenon, the emergence of new entertainment forms (slap-stick comedy, puppet theater, extravaganzas, harlequins, etc.), the differentiation of circus genres (clowning, acrobatics, pantomime, balancing acts, juggling, etc.); second half of XIX - early XX century - regulation of circus work, the emergence of the first stationary circuses, the expansion of circus genres, the professionalization of circus art, etc.; 1920s - late 1980s - standardization of the system of centralized state management of the circus industry, development of the regulatory framework and repertoire policy on the principles of total control over the ideological and artistic level of the country's circus programs; the end of the XX - beginning of the XXI century became a stage of organizational design of various models of circus branch management, the formation of administrative, normative-legal and educational-professional bases of the Ukrainian circus as a sociocultural institution.

It is proved that in the period from the end of the XX - stage of active development of Ukrainian statehood to the present day, the circus has become a multifunctional socio-cultural institution, the formation of which is associated with transformational processes in the socio-cultural space of Ukraine. During the mentioned period of time, the Ukrainian circus has become an important part of the world art space with rich national traditions and its circus school. The functioning of the Ukrainian circus is ensured by the activities of 11 stationary and 8 mobile circuses, circus tents, as well as highly professional training of circus artists. During the period of development of the Ukrainian circus as a socio-cultural institution, ones' organizational and managerial structure was finally formed. The emergence of private mobile circuses with the governing bodies has necessitated a combination of different management models in the circus industry. At the same time, there is a need to improve the legal framework, which administers circus activities. Thus, the outlined period - from the end of the XX century to the present in the socio-cultural space of

Ukraine is characterized as a stage of formation of administrative, legal, and educational-professional principles of institutionalization of the Ukrainian circus.

It is noted that an integral part of the process of institutionalization of the Ukrainian circus is cultural and artistic education, including specialized education in the field of variety and circus art. Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts is a leading international institution that trains professional artists for the country's circuses. It is a unique institution of higher education in Ukraine, whose graduates glorified the Soviet and Ukrainian circuses and became stars of Ukrainian and world scale. It is proved that the activity of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts is based on the deep traditions of the Ukrainian school of education of circus artists. It is based on the multilevel training of a modern circus artist - from the initial level of higher education, the first - bachelor's degree, and the second - master's level. The mentioned system allows a systematic approach to the comprehensive professional and spiritual development of the student's personality, to train professional circus artists, whose level of training meets the highest world standards of modern circus art. Thus, it is proved that the multifaceted activity of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts contributes to the process of institutionalization of the circus as a socio-cultural institution by ensuring its educational and professional foundations.

The analysis of the circus as an object of artistic reflection of the XX - early XXI century on the materials of one's representation in fine arts, fiction, music, and cinema as the most revealing areas of the reception of circus images. It is proved that modern visual practices are aimed at new, not typical for circus art planes - in the world of abstract ideas and sharp social subtexts. By applying circus rhetoric - buffoonery, disguise, hypocrisy, outrage on the verge of trick, juggle, optical illusion, grotesque, unexpected comparisons, artists turn to understand the complex worldview problems of human existence. Circus images used in fiction, fine arts, cinema, and music, interpreted by the individual, become one of the ways of perceiving and interpreting the world.

It has been proved that a festival circus movement is an effective tool for raising the artistic level of circus performances. The circus art festival as a form of intercultural communication in the global cultural process is a means of generating innovations in a culture that can meet the challenges of today's reality. Ukrainian circus art festivals have not only a clearly defined strategy, but also an organizational structure, funding options, and a unique history. Holding circus art festivals both within Ukraine and internationally promotes creative exchange between professional circus artists as well as allows dialogue and integration of different cultures in a single artistic and creative process.

The circus as an important socio-cultural institution performs the function of preserving the heritage of Ukrainian national culture, which requires the expansion of cultural dialogue with the world. In the particular context, the Ukrainian circus becomes an effective tool of cultural diplomacy, which in the modern world is of exceptional importance for creating the image of Ukraine within the world. By popularizing creative achievements on the world stage, the Ukrainian circus demonstrates the heritage of national culture, its high achievements, promotes the goals of cultural policy while achieving fundamental foreign policy goals and creating a favorable image of the country at the international level.

Key words: circus, institutionalization, Ukrainian culture, circus spectacle, cultural and artistic education, circus art festival, cultural diplomacy.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Пожарська О. Ю. Цирк як предмет гуманітарного наукового аналізу. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. № 1(8). С. 82–86.
2. Пожарська О. Ю. Культурогенез циркового мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2017. Вип. № 25. С. 38–42.
3. Пожарська О. Ю. Цирк як поєднання масового і елітарного мистецтва в системі сучасної культури. *Питання культурології*. 2018. Вип. № 34. С. 132–140.
4. Пожарська О. Ю. Фестивалі циркового мистецтва як форма культурної взаємодії. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2018. Вип. 19. С. 79–86.
5. Пожарська О. Ю. Циркове мистецтво як об'єкт художньої рефлексії. *Культура України*. 2018. Вип. 62. С. 88–97

Стаття в іноземному наукометричному виданні

6. Пожарська О. Ю. Циркове мистецтво як чинник культурних змін. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2018. № VI(31), Issue 185, Dec. С. 7–12.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. Пожарська О. Ю. Витоки циркового мистецтва. *«Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології»*, зб. матеріалів Міжнар. наук.-творчої конф., м. Київ. 20 квітня 2017 р. НАКККиМ. Київ, 2017. С. 65–67.

8. Пожарська О. Ю. Культурна дипломатія: сутність та значення в сучасному суспільстві. *«Національні культури в глобалізованому світі»*, зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ 6–7 квітня 2017 р. КНУКіМ, Київ, 2017. С. 212–214.

9. Пожарська О. Ю. Культурна дипломатія: сучасні виклики для України. *«Україна і світ: теоретичні та практичні аспекти діяльності у сфері міжнародних відносин»*, матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ 19–20 квітня 2017 р. КНУКіМ. Київ, 2017. С. 256–261.

10. Пожарська О. Ю. Ігровий зміст циркового видовища. *«Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства»*, зб. матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь 15 листопада 2017 р. Маріупол. держ. університет. Маріуполь, 2017 С. 195–198.

11. Пожарська О. Ю. Мистецтво в системі взаємовідносин масової і національної культури. *«Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії»*, зб. матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ 21–22 березня 2018 р. КУК; КНУКіМ. Київ, 2018. С. 130–132.

12. Пожарська О. Ю. Синтез масового та елітарного у цирковому мистецтві. International Multidisciplinary Conference «Science and Technology of the Present Time: Priority Development Directions of Ukraine and Poland» Wolomin, Republic of Poland, 19–20 October 2018. Volume 4. Університет міжнар. та регіонального співробітництва імені Зигмунта Глогера. Воломін, 2018. С. 182–185.

**Наукові праці, які додатково
відображають наукові результати дисертації**

1. Пожарська О. Ю. Зміст і функції циркового видовища // Молодий вчений. 2017. Вип. № 9(49). С. 181–186.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦИРКУ В ПАРАДИГМІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ.....	25
1.1.Наукові підходи осмислення цирку в міждисциплінарному просторі гуманітаристики.....	25
1.2. Цирк як об’єкт культур-філософської рефлексії.....	36
1.3.Функції циркового видовища як театралізованої форми культури.....	54
1.4.Поняттєво-категоріальний апарат та методологічні основи дослідження.....	66
Висновки до першого розділу.....	78
РОЗДІЛ 2. ЦИРК В ДИНАМІЦІ ІНСТИТУАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ.....	81
2.1.Витоки інституалізації цирку в контексті трансформації культурних парадигм.....	81
2.2.Становлення цирку як соціокультурного інституту в просторі культури України.....	99
2.3.Напрями діяльності Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв в умовах інституалізації професійної культурно-мистецької освіти.....	115
Висновки до другого розділу.....	131
РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЦИРКУ В КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ СУЧАСНОСТІ.....	135
3.1.Цирк в художній рефлексії ХХ – початку ХХІ століття.....	135
3.2.Фестивалі циркового мистецтва як форма міжкультурної комунікації.....	156

	16
3.3.Сучасний цирк України в розбудові культурної дипломатії.....	173
Висновки до третього розділу.....	181
ВИСНОВКИ.....	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	190
ДОДАТКИ.....	213

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. В умовах сучасних соціокультурних трансформацій цирк дедалі набуває динамічного розвитку, створюючи своїм існуванням модель особливого всесвіту, в якому людина впізнає навколишню дійсність та саму себе в ній. Пройшовши тривалий шлях становлення – від видовища спортивно-змагального типу до мистецько-видовищної форми культури, цирк еволюціонував до мистецтва оригінальних ідей та високої художньо-виконавської майстерності. Разом із тим, створивши оригінальне смислове поле, цирк перетворився на потужний соціокультурний інститут, діяльність якого має значний вплив на динаміку змін у сучасному культурному просторі України. Втім, попри високу суспільну затребуваність цирку, активізацію інтересу до його наукового осмислення як специфічного виду мистецтва, актуалізується потреба в дослідженні цирку як феномена культури.

У провідних дослідницьких напрямках, сформованих у ХХ столітті, цирк постає крізь висвітлення його історії (В. Даркевич, Ю. Дмитрієв, Д. Жандо, О. Клепацька, Є. Кузнецов, М. Рибаків та ін.), еволюції його жанрових складових (В. Барінов, З. Гуревич, М. Коган, Ф. Конєв, С. Макаров, Н. Ужвенко та ін.), процесів театралізації та драматургії (А. Житницький, Є. Зіскінд, С. Клітін, З. Кох, М. Немчинський, В. Сергунін, І. Шароєв та ін.), а також у вимірах філософсько-естетичних аспектів розвитку (Ю. Борєв, О. Буреніна-Петрова, К. Разлогов, Я. Ратнер, І. Селезньова-Редер, М. Хренов та ін.).

На необхідність глибокого й всебічного дослідження цирку як мистецько-видовищної форми культури, аналізу проблем розвитку циркової галузі, вивчення шляхів формування циркознавства звертають увагу сучасні українські дослідники (О. Поспєлов, Ю. Романєнкова, К. Станіславська, Ю. Шаповалова та ін.). Вагомим внеском у становлення української наукової школи

циркознавства стали дослідження Г. Курінної «Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури» (Харків, 2008), М. Малихіної «Циркове мистецтво України 20–30-х років ХХ століття» (Київ, 2016), С. Шумакової «Генезис та еволюція харківської школи мистецтва» (Харків, 2015). Все це свідчить про вагомі наукові розробки та достатньо сформовані традиції дослідження цирку, які в своїй більшості мають мистецтвознавчу спрямованість.

Разом із тим, розвиток сучасного гуманітарного знання актуалізує необхідність культурологічного осмислення цирку як феномена, специфіка функціонування якого невід’ємно пов’язана із соціокультурними трансформаціями та виразно демонструє світоглядні і ціннісно-сміслові зрушення, що відбуваються в просторі культури на різних історичних етапах. Слід зауважити, що цирк як феномен культури частково розглядався в ряді праць зарубіжних вчених (В. Барінов, О. Буреніна-Петрова, В. Владіміров, О. Клепацька, М. Хренов та ін.). Проте, стан сучасних культурологічних досліджень (С. Волков, П. Герчанівська, В. Корнієнко, О. Копієвська, О. Овчарук, О. Яковлев та ін.) доводить продуктивність використання такого загальнокультурного феномена як інституалізація. Дослідження цирку в динаміці інституалізаційних процесів на шляху перетворення цирку на значущий соціокультурний інститут в просторі культури України відкриває можливості для розширення проблемного поля сучасної культурологічної науки, формування української школи культурологічного циркознавства, сприятиме поглибленню наукових уявлень про цирк як феномен культури в теоретичному, історичному та практичному вимірах.

Окреслена сукупність чинників актуальності обумовила вибір теми дослідження: **«Цирк у просторі культури України: інституалізаційний аспект»**.

Зв’язок роботи з науковими програмами, науковими напрямами академії та кафедри, на якій виконувалася дисертація. Дослідження здійснено на кафедрі культурології та інформаційних комунікацій Національної

академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради НАКККиМ (протокол № 4 від 25.10.2016 р., уточнено 26.11.2019р.) узгоджена з дослідницькою тематикою НАКККиМ: «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (державний реєстраційний № 115U001572).

Формулювання наукового завдання, нове розв’язання якого отримано в дисертації. Науковим завданням представленої дисертації є дослідження процесу інституалізації українського цирку в контексті аналізу його виникнення, розвитку та функціонування як соціокультурного інституту в просторі культури України.

Мета дослідження – виявити особливості та етапи процесу трансформації українського цирку в соціокультурний інститут.

Відповідно до мети визначено **завдання дослідження:**

– шляхом аналізу інформаційних, публіцистичних джерел, наукової літератури виявити особливості підходів до дослідження цирку в сучасному гуманітарному дискурсі;

– обґрунтувати сутність концепційних засад осмислення цирку як феномена культури;

– виявити та експлікувати функції циркової вистави як театралізованої форми культури;

– простежити витоки та соціокультурні передумови процесу інституалізації українського цирку;

– визначити та охарактеризувати етапи становлення цирку як соціокультурного інституту в просторі культури України кінця ХХ – початку ХХІ століття;

– дослідити та обґрунтувати роль Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв в процесах формування освітньо-професійних засад інституалізаційних процесів та підготовці кваліфікованих кадрів для циркової галузі;

– проаналізувати сучасні культурні практики як форми презентації цирку;

– з'ясувати сутність та роль цирку як чинника культурної дипломатії.

Об'єкт дослідження – цирк як феномен культури.

Предмет дослідження – цирк у вимірах процесу інституалізації в просторі культури України.

Хронологічні межі дослідження визначені метою та завданнями роботи. У дисертації процес інституалізації цирку в культурному просторі України розглянуто від X століття – періоду зародження початкових видовищних форм ярмарково-майданної культури до початку XXI століття – періоду, що характеризується активним розвитком українського цирку, пошуком нових виражальних засобів, синтезом різних жанрів, коли цирк перетворюється на соціально-значуще явище культури України – багатофункціональний соціокультурний інститут.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети та реалізації завдань дослідження було використано підходи та методи сучасної філософії, культурології, мистецтвознавства. *Інституалізаційно-функціональний підхід* використано для виявлення особливостей формування структурних складових цирку як соціокультурного інституту на різних етапах його становлення. *Системний підхід* дав змогу розглянути цирк у процесі його інституалізації як цілісний складно-організований механізм. *Культурологічний підхід* дав змогу комплексно, всебічно дослідити український цирк, його формування в динаміці соціокультурних процесів на різних історичних етапах розвитку культури України; *аксіологічний підхід* застосовувався для вивчення цирку крізь призму розкриття його ціннісної сутності. В дослідженні було використано методи: *історико-компаративний* – для дослідження історичних етапів становлення цирку та виявлення типологічно схожих тенденцій його розвитку; *діалектичний* – для обґрунтування причинно-наслідкових зв'язків, розкриття процесів диференціації та інтеграції між явищем, змістом та формою циркової вистави як культурної форми; *функціонального аналізу* – для виявлення нових художніх

форм творчості в сучасному цирку; *аналітичний* – для виявлення основних підходів, на яких ґрунтуються теорії дослідників цирку; *теоретичного узагальнення* – для підведення заключних підсумків та формулювання висновків дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в роботі *уперше*:

– в українській культурології здійснено комплексне дослідження цирку як явища української культури, розглянутого у вимірах процесу інституалізації – організаційного оформлення цирку в багатофункціональний соціокультурний інститут, становлення якого визначалося специфікою соціокультурних умов на різних історичних етапах формування культурного простору України;

– виокремлено та охарактеризовано етапи процесу інституалізації українського цирку, аналіз яких вияв трансформаційні зміни в динаміці розвитку української культури, а саме: X-XVII ст. – зародження початкових видовищних форм культури (видовища скоморохів, жонглерів, дресирувальників та ін.); XVIII-XIX ст. – оформлення цирку в самобутнє явище культури, поява нових видовищних форм (балаганна вистава, ляльковий театр, феєрії, арлекінади та ін.), диференціація циркових жанрів (клоунада, акробатика, пантоміма, еквілібристика, жонглювання та ін.); друга половина XIX – початок XX ст. – упорядкування циркової справи, виникнення перших стаціонарних цирків, розширення циркових жанрів, професіоналізація циркового мистецтва тощо; 1920-ті – кінець 1980-х рр. – стандартизація системи централізованого державного управління цирковою галуззю, розробка нормативної основи та репертуарної політики на принципах тотального контролю за ідейно-художнім рівнем програм цирків країни; кінець XX – початок XXI століття – організаційне оформлення різних моделей управління цирковою галуззю, формування управлінської, нормативно-правових та освітньо-професійних засад українського цирку як соціокультурного інституту;

– доведено роль Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв – провідного навчального закладу в системі професійної

культурно-мистецької освіти України, який здійснює підготовку висококваліфікованих кадрів для української циркової галузі, в процесі інституалізації цирку, що постає як невід’ємна складова формування його освітньо-професійних засад;

уточнено:

– поняття «соціокультурний інститут» в сучасному культурологічному дискурсі, що інтерпретується як історично сформований результат культуротворчої діяльності суспільства та ґрунтується на спільно вироблених соціальних і культурних нормах, цінностях, традиціях й виконує інтегруючу, трансляційну, комунікативну, виховну та рекреаційну функції;

– поняття «інституалізація цирку», що розглядається як процес визначення та організаційного оформлення цирку в соціокультурний інститут шляхом формування його базових засад – організаційно-управлінських, нормативно-правових та освітньо-професійних;

– поняття «циркове видовище», що визначається як поліфункціональне явище, яке, являючи собою художньо-організоване ігрове дійство, набуває ознак символічного, ритуального акту та постає як театралізована форма культури;

розширено уявлення про:

– функції циркового видовища, найбільшої значущості серед яких набувають: естетична, компенсаторна, комунікативна, емоційно-психологічна, рекреаційна, соціально-інтеграційна, трансляції соціального досвіду, ідеологічна;

– український цирк як інструмент культурної дипломатії, його роль в інтеграційних процесах;

удосконалено:

– уявлення про фестивалі циркового мистецтва як значущу мистецько-організаційну форму та практику культури, яка відіграє значну роль у презентації українського цирку на світовій арені;

набули подальшого розвитку:

– знання про цирк як об'єкт культурологічної рефлексії.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані при викладанні навчальних курсів з культурології, теорії та історії культури, теорії та історії цирку та ін., застосовані в розробці різноманітних проектів у галузі культури, зокрема при визначенні стратегії подальшого розвитку циркового мистецтва в Україні та, у цілому, цирку як невід'ємної складової культурної та гуманітарної політики української держави.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною роботою, яка виконана в галузі гуманітарних наук. Теоретичні положення, практичні розробки, фактологічні дані, висновки й положення наукової новизни здобуті автором у результаті самостійних досліджень. Всі наукові публікації є одноосібними.

Апробація матеріалів дослідження здійснювалася на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: Всеукраїнська науково-практична конференція «Національні культури в глобалізованому світі» (Київ, 2017); Десята Міжнародна науково-творча конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2017); Міжнародна науково-практична конференція «Україна і світ: теоретичні та практичні аспекти діяльності у сфері міжнародних відносин» (Київ, 2017); III Міжнародна науково-практична конференція «Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства» (Маріуполь, 2017); XIII Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (Рівне, 2017); III Міжнародна науково-практична конференція «Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії» (Київ, 2018).

Публікації. Основні положення, наукові результати та висновки дослідження висвітлені в 13 одноосібних публікаціях, 5 із яких опубліковано у фахових виданнях, затверджених МОН України, 2 – у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз, 6 – праці апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (268 найменувань), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 218 сторінок, із яких 189 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦИРКУ В ПАРАДИГМІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ

1.1 Наукові підходи осмислення цирку в міждисциплінарному просторі гуманітаристики

Для сучасного етапу розвитку гуманітаристики характерною є активізація уваги з боку науковців до цирку як феномена культури. Його осмислення сприяє виявленню динаміки змін, що відбуваються на різних історичних етапах розвитку культури й, зокрема, в культурному просторі України. Дослідницький «ренесанс» у вивченні цирку та циркового мистецтва останнім часом обумовлений високою затребуваністю цирку, перетворенням його на потужний соціокультурний інститут, функціонування якого в сфері культури забезпечує виконання ним певних соціальних функцій, вироблення значущих для суспільства світоглядних стратегій та культурних цінностей.

Цирк має давню історію, однак «тривалий час завдяки неординарній специфіці художнього процесу зі сталою відсутністю письмової системи фіксації, яка стримує дослідницьку ініціативу критичної думки і виокремлення предметної сфери, цирк не поставав як затребуваний предмет аналізу, формування наукових уявлень і проблем мистецтва манежу розроблялися вкрай фрагментарно» – зазначає українська дослідниця цирку С. Шумакова [257, с. 16]. Відтак, аналіз наукового доробку дослідників цирку та циркового мистецтва, з'ясування провідних напрямів, що сформували циркознавчу літературу в сучасній гуманітаристиці, постає важливим дослідницьким завданням цього підрозділу.

Перші праці теоретичного характеру можна віднести до ХІХ ст. – періоду, для якого характерним є стрімкий розвиток цирку на тлі зростання популярності цього виду мистецтва. У цей час з'являються численні рецензії на

циркові видовища, а також книги і статті видатних артистів цирку: «Записки дуровської свині» (1892) В. Дурова [75], «В житті та на арені» (1914) А. Дурова [74] та ін. Зокрема, в останній праці автором обґрунтовано викладені власні принципи роботи над клоунськими номерами, проаналізовано досвід клоунів-попередників, розкрито деякі аспекти технології підготовки циркового номера тощо. Однак, аж до 1920-х років, як зауважує радянський кіно- і театральний режисер С. Юткевич, «цирку не було присвячено жодної серйозної дослідницької роботи» [262, с. 11]. Серед причин недостатнього наукового інтересу до циркової проблематики варто назвати домінуючу в масовій свідомості рецепцію «периферійності» цирку, його маргінальне становище і статус «примітивного», «низового» мистецтва.

Одним із перших фундаментальних досліджень феномена цирку прийнято вважати статтю радянського державного діяча А. Луначарського «Завдання оновленого цирку» (1919) [124], в якій запропонував власний аналіз циркового мистецтва. В іншій своїй праці – «Про цирку» (1925), яка, по суті, стала першою спробою здійснення системного погляду на мистецтво манежу, він закликав уважно проаналізувати шляхи та засоби, з допомогою яких цирк захоплює розум та серце мас, оголосивши цирк надзвичайно правдивим видовищем людської сили та вправності, на відміну від «окутаного замаскованістю» театру [127]. Фактично, А. Луначарського можна вважати засновником наукового підходу до циркового мистецтва як складової видовищних форм культури, оскільки саме його серія просвітницьких доповідей і статей у сукупності являють собою спробу системного погляду на мистецтво як «мистецтво для мас» (на відміну від неприйняттого для більшовицького світогляду елітарного гасла «мистецтво для мистецтва») [125].

Значний інтерес представляють дослідження основоположників історії цирку – Є. Кузнецова і Ю. Дмитрієва, звернення до праць яких дає можливість розглянути історичний розвиток цирку та його жанрів.

Найбільш ґрунтована на той час монографія на циркову тему належить радянському критику-мистецтвознавцю та організатору циркового виробництва

Є. Кузнецову, наукова праця якого – «Цирк: Походження. Розвиток. Перспективи» (1931) [114] – стала бестселером і зазнала ряд перевидань (останнє – у 1971 р.). Сьогодні вона є фундаментальним виданням, в якому розкриваються специфіка циркового образу, циркових засобів виразності, походження, історія та перспективи розвитку цирку як синтетичного виду художньої творчості. Саме завдяки теоретичним працям Є. Кузнецова цирк почали сприймати як самостійний вид мистецтва зі своєю специфікою, власними особливостями та ознаками.

Особливо слід виокремити праці вченого-мистецтвознавця, автора фундаментальних праць з історії радянського та світового цирку Ю. Дмитрієва. Дослідник у статті під назвою: «В чому ж все-таки специфіка цирку», яка вперше була надрукована в журналі «Радянський цирк» у 1960 р., розпочав дискусію на тему специфічності цього виду мистецтва [65]. У праці «Прекрасне мистецтво цирку» [68] вченим здійснено ґрунтовний аналіз витоків і розвитку циркового мистецтва, в одній з глав, присвяченій проблемам сучасного цирку. Більш ранні праці Ю. Дмитрієва «Мистецтво цирку» [66], «Історія радянського цирку у самому короткому викладенні. 1917–1979» [67], «Радянський цирк сьогодні» [69] за змістом схожі на вищезгадані.

Крім того, солідний корпус наукових досліджень Ю. Дмитрієва піднімає питання історичної еволюції і жанрової теорії цирку. Так, докладний аналіз процесу виникнення та історії розвитку циркового мистецтва в Росії міститься у хрестоматійній праці «Цирк в Росії. Від витоків до 1917 року» (1977), в якій історик театру і цирку висвітлює питання виникнення та утвердження циркових жанрів, аналізує репертуар того часу, дає оцінку роботі видатних майстрів різних жанрів. У збірці статей «Естрада та цирк очима закоханого» [65] Ю. Дмитрієвим аналізується процес розвитку цирку в ХХ ст., вивчається питання своєрідності циркового мистецтва тощо. Праці Ю. Дмитрієва «Радянський цирк. Нариси історії: 1917–1941» (1963) [71] і «Прекрасне мистецтво цирку» (1996) [68] дають можливість розглянути мистецтво цирку в теоретичному та історичному аспектах, виявити його внутрішні процеси.

Унікальні за масштабністю географічних і часових параметрів, ці праці розкривають величезний пласт матеріалу, пов'язаного з цирком – архіви, пресу, спогади сучасників, багаті особисті спостереження.

Артист цирку, а згодом і педагог-режисер З. Гуревич у дослідженні «Про жанри радянського цирку» (1977) [55] уперше в теорії циркового мистецтва представив класифікацію циркових жанрів, доповнивши характеристику кожного з них прикладами найцікавіших робіт, а також систематизував розмаїття циркових форм. У своїй праці З. Гуревич представив інформацію про побудову та використання циркових апаратів, знаряддя та реквізиту; надав переклад професійної термінології, що використовується в цирку; пояснив значення термінів та їхню етимологію.

Питанням створення художнього образу в цирку, циркового номера і циркового спектаклю як цілісного ідейно-художнього твору присвячені праці історика цирку М. Немчинського «На манежі цирку – артист» (1974), «Цирковий номер – спектакль» (1976), «Цирк у пошуках власного обличчя» (1995), «Цирк Росії наввипередки з часом» (2001) [150; 153; 154; 155]. Зокрема, праця «Цирк Росії наввипередки з часом» містить аналіз взаємозв'язку творчих пошуків у процесі створення циркових номерів та пантомім із загально-театральними пошуками, обґрунтування тези про причини пошуку цирком мистецької своєрідності та прагнення до самостійності, а загалом містить аналіз циркової вистави як цілісного ідейно-художнього твору, а також реконструкцію найбільш значущих постановок радянського цирку [154, с. 9–10]. У працях М. Немчинського «Постановочний цирк. Образне осмислення циркового номера» [152] та «Драматургія циркового номера» [149] розкривається питання створення циркового номера, значення в цьому процесі трюку та манежного образу, висвітлюються закони композиції, тематичної та методологічної побудови номера, його формування як своєрідної закінченої вистави. Зокрема, у праці «Драматургія циркового номера» розглядаються також просторове вирішення номерів, образне наповнення трюку, тематичний номер, сюжетний номер тощо та композиція номерів як складових циркової вистави.

У праці історика цирку С. Макарова «Радянська клоунада» (1986) детально досліджено розвиток комічних жанрів на арені цирку і проблема створення циркової маски [131]. Значний інтерес являють також статті дослідника, присвячені діяльності наркома освіти А. Луначарського з реформування кіно й цирку в 1920-ті роки. Взаємовпливові театрального і циркового мистецтв присвячено працю «Театралізація цирку» (2010) [132], в якій С. Макаровим розглянуто проблему театралізації цирку від витоків до сьогодення, окреслено сучасні тенденції розвитку цирку. Інша його праця «Клоунада світового цирку. Історія та репертуар» [130] являє собою єдине в своєму роді дослідження, яке описує клоунський репертуар від витоків до кінця ХХ ст. Аналіз генезису і семіотичний потенціал циркового мистецтва в контексті езотеричних практик, окультних теорій, які беруть початок в протоіндоєвропейському шаманізмі, представлений автором у змістовному дослідженні «Шамани, масони, цирк. Сакральні витoki циркового мистецтва» [133].

Історико-теоретичне дослідження О. Сергєєва «Циркізація театру: від традиціоналізму до футуризму» (2009) [209], що охоплює період з 1918 по 1923 рр., присвячене історії взаємовпливу та взаємозбагачення цирку і театру. У книзі проаналізовано вистави видатних режисерів Ю. Анненкова, С. Ейзенштейна, Г. Козінцева, В. Мейєрхольда, С. Радлова, Л. Трауберга, М. Фореггера з позицій взаємодії традиціоналізму та футуризму.

У переліку наукових видань, які прямо чи побічно виходять на циркову проблематику, необхідно виокремити й монографію В. Даркевича, присвячену світському святковому життю Середньовіччя IX–XVI ст. [58]. Головними джерелами для цього дослідження стали твори образотворчого мистецтва – романська і готична скульптура, художнє ремесло, мініатюри рукописів. Зокрема, один з розділів цієї праці присвячено жонглерам, їхньому репертуару та представникам цього виду мистецтва.

Цілий комплекс проблем цирку як масового видовища і виду мистецтва розкриває в своїх фундаментальних дослідженнях М. Хренов, просуваючи ідею

видовищної спрямованості культури ХХ ст. та її взаємозв'язку з цирковим мистецтвом. Серед серйозних наукових досліджень цього автора слід відзначити книгу «Видовища під час повстання мас» [243], а також монографію «Публіка в історії культури: феномен публіки» [245], де цирк розглядається з позицій історичної динаміки культури, культурної антропології, міфопоетики та соціосеміотики. У праці «Кіно. Реабілітація архітипічної реальності» [244] автор досліджує циркове мистецтво в контексті сучасної світової культури.

У праці провідного фахівця у сфері теорії та філософії цирку В. Барінова «Художньо-образна структура циркового мистецтва» (2005) [19] проаналізовано різні аспекти «Образу–Я» циркового артиста, представлено порівняльний аналіз акторського мистецтва у театрі та цирку. Вивченню естетичної сутності циркового мистецтва присвячено праці «Естетичні емоції в художньо-образній структурі циркового мистецтва» [21] та «Категорії естетики та циркові жанри. Їх взаємозв'язок» [17]. У статті «Основи творчості у цирку» дослідником феномен циркового мистецтва розкривається у контексті творчого акту за принципом «духовна творчість створює духовні цінності» [18, с. 67].

Сучасний дослідник В. Сергунін у статті «Сучасний цирк. Пошук смислів» [211] розглядає сучасний стан циркового мистецтва в контексті культурного розвитку суспільства, аналізує «концептуальне бачення сучасного циркового продукту», розглядає концепцію вистав канадського «Cirque du Soleil» (цирку Сонця); акцентує увагу на проблемах сучасного цирку (зокрема, на проблемі інтеграції українського цирку в простір загальносвітового циркового мистецтва; на проблемі конкуренції та її специфіки; на проблемі «модернізації креативного та артистичного складу» тощо) [211, с. 69].

Істотне значення для вивчення цирку з точки зору культурології має артистична мемуаристика й епістолярні начерки І. Бугримової [30], А. Дурова [74], Н. Дурової [76], З. Кох [110], Є. Майхровського [128], Ю. Нікуліна [156], П. Тарахно [222], В. Ферроні [233], В. Філатова [236]; режисерів – А. Арнольда [14], Ф. Бардіана [16], Є. Зискінда [84], С. Макарова [132], М. Местечкіна [141]

та багатьох інших. Художня практика метрів манежу являє собою невичерпний фактологічний зріз у вивченні цирку як феномена культури.

У праці З. Кох «Усе життя в цирку» [110] розкрито особливості становлення радянського цирку у 1920–1930-х рр., репертуарну політику та художнє оформлення перших радянських циркових програм, а також надано опис окремих номерів родини Кох, проаналізовано діяльність артиста та режисера Б. Коха.

М. Местечкін, радянський цирковий режисер, у своїх працях одним з перших проаналізував специфіку найпопулярніших циркових жанрів, а також дослідив окремі аспекти становлення професійної циркової освіти в Російській імперії та пізніше в Радянському Союзі. У праці «В театрі та цирку» [141] діячем вивчається питання схожості і відмінності спорту та циркового мистецтва.

Одну з перших спроб проаналізувати в цілому той шлях, який пройшла радянська циркова режисура, та окреслити основні тенденції її розвитку, було зроблено в праці головного режисера Харківського цирку Є. Зискінда «Режисер на арені цирку» [85]. Частина книги присвячено творчим доробкам найвидатніших майстрів циркової режисури – режисера цирку А. Арнольда, режисера і теоретика циркового мистецтва Г. Венеціанова, режисера-постановника М. Зінов'єва, теоретика та історика циркового мистецтва Є. Кузнецова, режисера цирку М. Местечкіна та ін.

Праця П. Тарахно «Життя клоуна» [221] містить унікальну інформацію про дожовтневий період цирку (аналіз роботи цирків Безкоровайного та Злобіна в м. Керч, цирку Дротянкіна в Олександрополю (нині м. Шахти), гастролі цирку Вяльшина у м. Феодосії, цирку Ж. Труці тощо). Автором також проаналізовано діяльність державних цирків у період громадянської війни та перших п'ятирічок, представлено характеристику репертуару концертних бригад часів Другої світової війни та цирку повоєнного періоду.

У працях інших відомих режисерів – О. Коннікова [106], І. Шароєва [252] розглядаються окремі питання, що стосуються специфіки циркової та естрадної

режисури. Незважаючи на те, що основна увага в цих виданнях звернена на особливості режисури циркової вистави, автори також торкаються й проблеми створення основної форми циркового репертуару – номера.

Особливу увагу слід звернути на дисертації, поява яких ознаменувала початок глибокого теоретичного вивчення різних аспектів функціонування цирку, його історичного розвитку як виду мистецтва, його видової та жанрової специфіки. Це роботи Є. Зискінда «Режисер в радянському цирку» (М., 1970) [84], А. Житницького «Актуальні проблеми теорії драматургії цирку: Драматургія килимної клоунади – генезис, еволюція, типологія, композиційні прийоми і сучасний стан» (М., 1985) [80], В. Сергуніна «Актуальні проблеми створення образу на манежі радянського цирку» (М., 1986) [210], в яких розкривається специфіка роботи артистів цирку різних жанрів та особливості праці циркового постановника, М. Немчинського «Досвід аналізу постановочної роботи радянського цирку: (Моделі циркового спектаклю. 1920–1984 рр.)» (Москва, 1991) [151], С. Макарова «Мистецтво циркових клоунів ХХ століття» (Москва, 1992) [129], І. Селезньової-Редер «Формування естетики циркової вистави. Цирк в Санкт-Петербурзі першої половини ХІХ століття» (Санкт-Петербург, 2006) [207], Є. Шаїної «Створення та функціонування музеїв циркового мистецтва (Росія, США, країни Європи)» (Санкт-Петербург, 2008) [249], В. Барінова «Естетичні емоції в художньо-образній структурі циркового мистецтва» (Москва, 2008) [21], О. Пятаєвої «Багатонаціональний цирк Росії ХХ століття» (Санкт-Петербург, 2009) [189], О. С. Клепацької «Цирк як феномен російської культури першої третини ХХ століття» (Кіров, 2009) [98], М. Сорвіної «Цирк у вітчизняному ігровому кіно (1910–1989)» (Москва, 2010) [214] та ін.

Зокрема, у дослідженні українського дослідника А. Житницького «Актуальні проблеми теорії драматургії цирку: Драматургія коверної клоунади – генезис, еволюція, типологія, композиційні прийоми і сучасний стан» (Москва, 1985) [80] зібрано та проаналізовано матеріал з формування клоунського репертуару; висвітлено засоби створення сценаріїв реприз і антре;

сучасний клоунського репертуару; вивчені ціннісні критерії оцінювання сценаріїв клоунад тощо.

Окремо слід згадати про дисертаційні роботи українських дослідників (Г. Курінна, М. Малихіна, С. Шумакова,), які були захищені останнім часом.

Так, дисертація Г. Курінної «Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури» (Харків, 2008) [118], виконана під керівництвом згаданого вище А. Житницького, є першою спробою здійснити комплексний культурологічний аналіз драматургії циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури. У роботі досліджуються історичні засади та сучасні особливості циркових вистав України та СНД, які демонструються з урахуванням традицій національної та світової карнавально-сміхової культури. У дисертації Г. Курінної істотна увага звернена на дослідження драматургії сучасного циркового видовища, зокрема розглядаються питання приналежності циркового сценарію до драматичного роду літератури. Завдяки результатам дослідження до наукового обігу введено нові різновиди сучасної циркової вистави, нову циркознавчо-драматургічну термінологію [118, с. 13–14].

Дисертація С. Шумакової «Генезис і еволюція харківської школи циркового мистецтва» (Харків, 2015), яка підготовлена під керівництвом А. Житницького [257], присвячена культурологічно-мистецтвознавчим аспектам генезису та еволюції циркового процесу Харкова. В роботі вперше в дискурсі українського мистецтвознавства запропонована авторська експлікація поняття «циркова школа»; в широкому історико-культурному контексті визначено джерела й організаційні основи генезису і становлення харківської школи циркового мистецтва, виокремлено соціокультурні детермінанти її походження. Виявлено, реконструйовано і проаналізовано фактографію і хронологію еволюційного розвитку циркового мистецтва Харкова, розроблено його періодизація з акцентуацією феномена розважальних садів у фокусі реновації виразної мови циркового мистецтва; диференційовано типологічні особливості перетворень постановочних технік. Крім того, в дисертації охарактеризовано системотворчий принцип харківської школи циркового

мистецтва як творчої діяльності циркової майстерні на основі кореляції досвіду (художнього й технічно-трюкового характерів) і творчості, сформовано уявлення про особливості творчої специфіки, яка визначається режисурою великих форм і естетичними принципами постановочного мислення, що сформульовано автором в характерну манежну концепцію. Розкритий культуротворчий потенціал харківської циркової школи як одного з чинників формування національної ідентичності, передусім, у контексті діяльності Українського національного циркового колективу [257, с. 19].

Дисертацію М. Малихіної «Циркове мистецтво України 20–30-х років ХХ століття» (Київ, 2016) [136] присвячено вивченню особливостей розвитку циркового мистецтва 20–30-х рр. в Україні. В роботі вперше в українському мистецтвознавстві розглянуто формування циркового мистецтва України у сучасному науковому дискурсі; виокремлено основні напрями теоретичної думки в галузі циркового мистецтва; запропоновано визначення «манежний образ»; прослідковано еволюцію циркового мистецтва від зародження до початку ХХ ст.; виявлено творчий внесок українських митців у розвиток українського цирку; окреслено найбільш характерні художні тенденції, які виникли на означеному історичному етапі та лишалися домінуючими для українського цирку тривалий час [136, с. 16].

Вагоме значення у формуванні сучасного циркознавства мають праці сучасних українських дослідників цирку (О. Поспелов, Ю. Романенкова К. Станіславська, Ю. Шаповалова та ін.). Так, вченим-мистецтвознавцем К. Станіславською цирк розглядається крізь призму його історичного становлення в контексті жанрово-видової трансформації. У праці «Еволюція цирку: від кінних перегонів до театралізованої мистецької форми» [217] здійснено історичний огляд становлення та розвитку циркового мистецтва, простежено процес трансформації цирку від спортивно-видовищного змагання до мистецько-видовищної форми. В ряді своїх праць дослідниця розкриває особливості цирку як мистецької форми сучасної художньої культури, адже

циркове мистецтво пройшло великий шлях розвитку, перетворившись на багатоаспектне та соціально значиме явище культури [219].

Як зауважує відома українська дослідниця цирку Ю. Романенкова, цирк в сучасній Україні є одним із найзначніших й, водночас, найпроблемніших феноменів культури. З теоретичної точки зору це обумовлено тим, що циркова галузь залишається майже недослідженою і лише зрідка постає питання позиціонування цирку в сучасній культурі України, наслідком чого є недостатній рівень теоретичного осмислення, відсутність систематизації та наукового аналізу значного фактологічного матеріалу. Відтак, на думку дослідниці, актуалізація феномена цирку в контексті української культури є нагальною та необхідною [198].

Окремим питанням розвитку та проблемам циркового мистецтва – історичним аспектам його становлення на західноукраїнських землях, аналізу естетичної рецепції циркових вистав та професії артистів цирку в наукові думці кінця XVIII – XIX ст., набуттю, закріпленню та захисту авторських прав на оригінальний цирковий номер, міжнародному співробітництву циркових установ України тощо – присвячено наукові публікації сучасних українських дослідників [186; 187; 251].

Таким чином, здійснений аналіз наукової літератури дає змогу стверджувати, що всю сукупність праць зарубіжних та українських вчених з циркової проблематики можна представити у таких напрямках: фундаментальні праці теоретиків циркового мистецтва, присвячені висвітленню його основоположних питань (Ю. Дмитрієв, З. Гуревич, Є. Кузнєцов та ін.); історико-теоретичні дослідження цирку (В. Даркевич С. Макаров, К. Станіславська, О. Сергєєв та ін.); праці, присвячені художньо-естетичним питанням цирку як масового видовища та виду мистецтва (В. Барінов, Ю. Борєв, А. Житницький, Є. Зискінд, М. Хренов та ін.), праці мемуарного характеру та епістолярні начерки артистів цирку (І. Бугримова, А. Дуров, З. Кох, М. Мєстєчкін, Ю. Нікулін та ін.); дослідження українських та зарубіжних вчених (В. Барінов, А. Житницький, Г. Курінна, М. Малихіна,

О. Пятаєва, С. Шумакова та ін.). Слід відзначити, що останнім часом сформулювався дослідницький напрям, спрямований на осмислення цирку як феномена культури. Втім, це праці, переважно, зарубіжних вчених (В. Барінов, О. Буреніна-Петрова, В. Владіміров, О. Клепацька, М. Хренов та ін.). Вагомим внеском у формування українського циркознавства стали праці сучасних українських дослідників (О. Поспелов, Ю. Романенкова, К. Станіславська, Ю. Шаповалова, О. Яковлев та ін.).

Втім, незважаючи на досить значний науково-теоретичний доробок, практично вся циркознавча література ХХ ст. – це спроба осмислити цирк та циркове мистецтво як одну з найдавніших форм синкретичної творчості в історико-мистецтвознавчому вимірі. Виняток становлять праці останніх десятиліть, в яких цирк постає як складний культурологічний феномен. Проте, в просторі української гуманітаристики відсутнє дослідження цирку як явища культури.

Відтак, постає необхідність дослідження українського цирку в культурологічному аспекті – у вимірах інституалізаційних процесів. Вивчення шляхів перетворення цирку в багатофункціональний соціокультурний інститут, сприятиме поглибленню уявлень про значущість цирку як найбільш популярної видовищної форми художньої культури, дозволить висвітлити багатогранний та складний шлях формування культурного простору України.

1.2 Цирк як об'єкт культур-філософської рефлексії

Цирк як один із складних феноменів культури на сучасному етапі розвитку гуманітарного знання набуває нових вимірів осмислення. Це обумовлено пануванням постмодерністської свідомості, що функціонує в умовах культури, яка рефлексивно осмислює себе як After-Postmodern. Ці чинники, у свою чергу, обумовили фундаментальний перехід від традиційних схем попередніх методологій, заснованих на визначеності та зрозумілості, до інтерпретативності, фрагментарності, спонтанності тощо. У постмодерністському філософуванні культура, у цілому, постає прикладом

незбагненності, набуває рис містичності, езотеричності, а її головними ознаками стають плюралізм, поліцентризм, невизначеність, іманентність [43; 158].

Такі трансформації в осмисленні культури визначають нові підходи розуміння культурних явищ та практик культури. Відтак, продуктивним є залучення постмодерністського культур-філософського дискурсу в контекст осмислення цирку як феномена культури. Для цього зупинімося на концепціях представників постмодерністської філософії, що демонструють пошук смислових точок перетину культурної реальності, створеною Постмодерном, та циркум у його жанрово-видовій плюральності та синтетичності.

Багато європейських філософів й культурологів (Г. Гадамер, О. Фінк, Й. Хейзинга) вбачають джерело культури в здатності людини до ігрової діяльності. Гра, в цьому сенсі, виявляється передумовою походження культури. Ігровий характер культури також дає змогу людині регулювати стратегію своєї поведінки в постійно мінливих життєвих ситуаціях. Найбільш глибоко й послідовно концепція гри була сформульована та викладена голландським культурологом Й. Хейзинга, який стверджував, що гра незалежно від її характеру завжди відбувається всередині певного, визначеного і «відчуженого» від землі простору [241]. До таких відокремлених, призначених для звершення ігрового дійства територіям Хейзинга відносив й арену цирку, гральний стіл, чарівне коло, храм, сцену, екран, місце суду, виявляючи архетипову схожість між усіма цими на перший погляд різними ігровими просторами [241].

Безумовно, одним із ідеальних утілень ігрового характеру культури є циркове мистецтво: воно репрезентує цілий спектр культурних зразків і світоглядних стратегій, затребуваних людиною, і підвищує її адаптивність до надскладного культурного середовища сучасної, знову «зачарованої» (Л. Іонін) – нової, незрозумілої і «непрозорої» світобудови.

Іншою, не менш важливою особливістю цирку є його сміхова природа. Сміх є чітко вираженим соціокультурним явищем, яке виконує комунікативну функцію. Сміх не лише об'єднує членів групи, а й слугує засобом відділення

однієї групи від іншої, підкреслює специфіку, сприяє більш чіткій самоідентифікації її членів, а, отже, й їх об'єднанню. Саме згуртування групи, а в перспективі – суспільства в цілому є основною метою комунікативної функції сміху.

Сміх, на переконання М. Бахтіна [23], є початком, здатним перенести людину в світ народної карнавальної утопії, на час вивільняючи її з повсякденного, важкого життя і влади суспільних інститутів. Сміх є одночасно і руйнівником, і творцем реального світу, викриваючи і висміюючи все погане, оголюючи, він створює світ, вільний від несправедливості. Сміх вибудовує антисвіт, в якому відкинуті соціальна нерівність і несправедливість [2]. За концепцією С. Аверінцева, головне в сміху – звільнення, сміх – це вибух – захоплює і поєднує одночасно духовну і фізичну частину людського єства [2]. Сміх є відображенням культурного життя суспільства, виявляє всі його конфлікти, недоліки, а типове різноманіття сміху є доказом різноманіття навколишньої дійсності.

Численні дослідження сміху демонструють приналежність його до ряду історично вироблених і регламентованих форм соціальної дії, що представляють свої світоглядні орієнтири і культурні цінності. Таке розуміння сміху дає всі підстави для виокремлення дослідниками особливої сміхової культури, тобто частини загальнолюдської культури, що розглядає дійсність крізь призму сміху і комічного. Елементами сміхової культури, на думку М. Бахтіна [23], є, в тому числі й обрядово-видовищні форми, особлива роль серед яких належить цирковому видовищу.

Завдяки своїй природі, цирк протистоїть трагічному й епічному, і в цьому проявляється ще одна його особливість – спорідненість з карнавалізацією, що дає змогу поєднати в цирку правдиве і фантастичне, серйозне зі сміховим. Карнавалізації піддаються і художні явища, що зумовлює їх осучаснення, витіснення за межі традицій, накопичених століттями. У сучасному світі карнавалізація набуває ознак тотальності, – карнавал всюдисущий: у рекламі і політиці, в музиці і кіно розгортається масове дійство, яке протистоїть

офіційній культурі. На це вказує й У. Еко в своєму есе «Від гри до карнавалу», відзначаючи духовну «мутацію» сучасного суспільства, і кажучи, що суспільство «потопає» в тотальній карнавалізації [259], яка, крім того, нікого не насичує, а тільки розпалює апетит. Подібні тенденції частково характерні і для діяльності цирку, коли циркова вистава позбавлена своєї головної цінності – естетичного задоволення.

На зв'язок цирку та міфології неодноразово вказували культурологи й філософи. На переконання Й. Хейзинги, давній цирк являв собою модель реконструкції архаїчної культури, мініатюрну модель античної культури та космос у мініатюрі [241]. Саме космогонічна міфологія визначала структурні особливості, зміст окремих жанрів, номерів та циркових програм у цілому. У цирковій виставі найчастіше спостерігається рекомбінація елементів акту творення, однак основні космогонічні акти постійно присутні в жанровій організації програми. Так, встановлення космічного простору, наприклад, у вигляді відділення неба від землі репрезентується виступом повітряних акробатів і гімнастів, а також еквілібристів, які працюють над манежем. Оскільки в космогонічних міфах небо і земля уособлюють чоловічу й жіночу основи космосу, то і в акробатичних, гімнастичних, еквілібричних номерах артисти й артистки зазвичай виступають разом або по черзі. Космогонічний акт встановлення космічної опори розгортається в еквілібристських номерах із паршами і драбинами. Наповнення простору ландшафтом, людьми, рослинами, тваринами розгортається у вигляді сюжетних сценок, циркового дресирування і, головним чином, у вигляді параду-алле, урочисто завершального видовища виходом на манеж усіх виступаючих артистів.

На подібність циркової вистави з космогонічною схемою звертав увагу М. Бахтін: «Тілесна топографія в народній коміці нерозривно сплітається із топографією космічною: в організації балаганного і циркового простору, в якому рухається комічне тіло, ми прощупуємо ті самі топографічні члени, що і в побудові містерійної сцени: землю, пекло і небо (але, звичайно, без християнського осмислення їх, властивого містерійній сцені); промацуються

тут і космічні стихії: повітря (акробатичні польоти і трюки), вода (плавання), земля і вогонь» [23]. Згідно з М. Бахтіним, усі чотири космічні стихії (повітря, вода, земля, вогонь) присутні в структурі циркової вистави [23]. Якщо «повітря» для М. Бахтіна – «акробатичні польоти і трюки», то «вода» може репрезентувати як «плавання», до якого відносяться, наприклад, водяні пантоміми, що розігруються на манежі цирку. Дві інші космічні стихії репрезентуються в цирку простором манежу (стихія землі) і різними «іграми з вогнем» (стихія вогню). Крім того, колірні символи космічних стихій часто присутні в оформленні декорацій і костюмів артистів. Іншими словами, як зазначає О. Буреніна-Петрова, на манежі цирку розігрувалися і продовжують розіграватися давні міфи, в сценічній епічній формі демонструється космогонічний процес, активізується міфологічна свідомість [31].

Закладена в семантиці цирку символіка кола – виразний знак міфологічного часу, в якому, за влучним висловом О. Лосєва, присутній «чудесно-фантастичний характер кожної миті, оскільки вона не відрізняється від вічності» [31]. З архаїчних часів цирк, подібно до міфу, актуалізував доісторичний сакральний час, що володіє циклічною структурою. Циркова арена з давніх часів була геометричною і символічною подобою Всесвіту. Коло, створюване на ярмаркових площах глядачами, які прийшли на виступи артистів, асоціювалося з найбільш досконалою геометричною фігурою, і символізувало територію магічного [46]. В основі цирку також закладена ідея обертання, циклічності, мандали. Мандалічний знак важливий для циркового мистецтва. Як одним із архетипових символів краси, мандала втілює в мистецтві образ, в якому синтезовані вищі космічні сили. У магічному просторі мандали відбувається возз'єднання розрізнених, роз'єднаних елементів світу з певним центром, який охороняє і рятує все живе. Подібне відбувається і в цирку. Цирковий манеж можна інтерпретувати як складний геометричний символ і один із мандалічних варіантів [31].

Сучасне циркове мистецтво не лише зберігає первинні архаїчні форми, а й виробляє нові. У ньому не лише відтворюються, а й модернізуються

стародавні космогонічні міфи, формується неоміфологія. Таким є «Cirque du Soleil», вже сама назва якого – «цирк Сонця» відсилає до міфологічних витоків цього мистецтва. Кожне барвисте шоу в цьому цирку незмінно відтворює міфи творіння. Багато в чому завдяки наївному, фольклорному, архаїчному світосприйняттю глядачів у сучасному цирку як і раніше не втрачається міфологічна свідомість, і, отже, фантастичне і дивовижне сприймаються як частина фактичної реальності. Цирк, повертаючи світу загублений міф, реабілітує уявне, символічне, підсилює прояв чудесного і в кожній окремій людині, і в повсякденності як такий. До речі, процес деміфологізації, що торкнувся найрізноманітніших феноменів різних культурно-історичних епох та періодів, ніколи не торкався цирку з його інтересом до міфологічного сприйняття світу і міфопоетичного осмислення першоелементів Всесвіту.

Проте, цирк все ж схильний до впливу процесів, що відбуваються в культурі суспільства. Однією з головних причин кризи культури, що безпосередньо впливають на циркове мистецтво, є те, що матеріальна сторона культури розвинулася набагато сильніше, ніж духовна. Рівновагу культури порушено. Під впливом відкриттів, які в небаченій раніше мірі ставлять на службу людині сили природи, умови життя індивідів, суспільних груп і держав зазнали радикального перетворення. Гі Дебор суть кризи культури визначає, в тому числі, як втрату безпосередності: «все, що раніше сприймалося безпосередньо, відтепер відтиснуто в уявлення» [59].

Філософ пояснює цілий ряд сучасних культурних та ідеологічних феноменів за допомогою поняття «спектакль» – коли люди опиняються в ситуації, подібній перебуванню в якомусь залі для глядачів, у цирку, в амфітеатрі, споглядаючи поставлене кимось сценічне дійство. Термін «спектакль» Гі Дебора описує специфіку сучасних індустріальних суспільств розвинених країн, проблему глобалізації (в найширшому сенсі), порочність репрезентації, домінанту візуальності в сучасній культурі та ін. Гі Дебор наділяє «суспільство спектаклю», або іншими словами «суспільство розпорошеного видовища», такими характеристиками:

– все життя суспільств, в яких панують сучасні умови виробництва, проявляється як неосяжне нагромадження вистав;

– спектакль – це не сукупність образів, але суспільні відносини між людьми, опосередковані образами;

– спектакль не можна розуміти ані як зловживання таким собі світом візуальності, ані як продукт масованого поширення образів. Це об'єктивоване бачення світу;

– спектакль, узятий у своїй тотальності, є одночасно і результат, і проект існуючого способу виробництва. Він не є певним доповненням до реального світу, його надбудованою декорацією. Він є осередком нереальності реального суспільства. У всіх своїх часткових формах, чи то інформація чи пропаганда, реклама чи безпосереднє споживання розваг, спектакль конституює модель переважаючого в суспільстві способу життя. Форма і зміст вистави слугують тотальним виправданням умов і цілей існуючої системи;

– аналізуючи спектакль, ми певною мірою говоримо мовою вистави, тим самим переходячи на методологічну територію того суспільства, яке виражає себе у виставі;

– суспільство, що ґрунтується на сучасній індустрії, не є видовищним випадково або поверхнево – в самій своїй основі воно є глядацьким. У виставі, цьому образі домінуючої економіки, мета є ніщо, розвиток – все. Вистава не прагне ні до чого іншого, крім себе самої. Таким чином, спектакль є «основне виробництво сучасного суспільства». Він є не що інше, як економіка, що розвивається заради себе самої [59].

Такі характеристики «суспільства спектаклю» Гі Дебора дають підстави представити спектакль спадкоємцем усієї слабкості західного філософського проекту, який являв собою розуміння діяльності, в якому першість належала категоріям бачення. В цьому контексті циркове мистецтво, враховуючи пасивність суб'єктів-глядачів, можна вважати метасимволом візуального характеру сучасної пізньої капіталістичної економіки. Особливістю циркового

мистецтва як явища сучасного суспільного життя є те, що воно являє собою «капітал на тій стадії накопичення, де він стає образом» (Гі Дебор) [59].

Крім того, функція спектаклю в суспільстві, за Гі Дебором, полягає в «постійному виробництві відчуження. Економічне зростання відповідає в основному розширенню саме цього сектора промислового виробництва. Якщо щось і зростає саме по собі, паралельно зі зростанням економіки, то це лише те саме відчуження, яке є її першоосновою» [59].

Відчуження – це соціальний процес, властивий класово антагоністичному суспільству і характеризується перетворенням діяльності людини та її результатів на самостійну силу, пануючу над нею і ворожу їй. Відчуження є історично минущою формою оречевлення людиною своїх здібностей і пов'язане з матеріалізацією і фетишизацією соціальних відносин. У суспільстві, яке характеризується певною мірою відчуження, криза культури, на думку Г. Дебора, полягає у тому, що час став псевдоциклічним – на відміну від циклічного часу традиційного суспільства. Якщо циклічний час був часом незмінної ілюзії, що проживається реально, то видовищний «псевдоциклічний» час є часом реальності, яка постійно змінюється і проживається ілюзорно [59].

У цьому зв'язку, Гі Дебор категорично відкидає присутність у сучасному суспільстві карнавалу, справжнього свята. «Споживання псевдоциклічного часу, – зазначає Гі Дебор, – є часом видовищним, одночасно і як час споживання образів у строгому смислі, і як образ споживання часу у всіх смислах» [59]. Той вигреш у часі, до якого прагне сучасне суспільство, для частини населення означає, що перегляд телевізора займає в середньому від трьох до шести годин на день. Таким чином, час, необхідний для суспільного розвитку, відчуває тиск з боку періодів дозвілля і відпусток, «моментів, які подаються на відстані і бажаних через період попереднього очікування подібно до будь-якого видовищного товару» [59]. Цей товар є моментом дійсного життя, циклічного повернення якого необхідно чекати. «Але в самих цих моментах, що відносяться до справжнього життя, саме спектакль демонструє і відтворює себе, досягаючи при цьому своєї найвищої інтенсивності. Те, що

було представлене як дійсне життя, відкриває себе просто як життя найбільш дійсно видовищне» [59].

З концепцією суспільства спектаклю корелює також концепція суспільства переживань. На початку 1990-х років німецький соціолог Г. Шульце розробив теорію суспільства переживань [268], згідно з якою в сучасних розвинених країнах відбувається глибокий процес трансформації споживчих настанов сучасної людини і всієї логіки соціальної поведінки, зміна всього типу раціональності, яка регулює поведінку людини. У такому суспільстві людина орієнтована на те, щоб прожити своє життя максимально інтенсивно, яскраво. Суспільство переживань, за Г. Шульце, – це вихід із суспільства споживання (Ж. Бодріяр). Тому що цінності суспільства споживання, що мають багато рівнів мотивації – володіння річчю, зовнішня функціональність або демонстрування соціального статусу – більш не відіграють у цій мотивації суттєвої ролі [162]. Орієнтація змінюється із зовнішньої (думка оточуючих про себе, вирішення зовнішніх, функціональних завдань) на внутрішню (зарозумілість). У суспільстві переживань головною цінністю стає задоволення людиною її власних уявлень про саму себе й отримання емоційного задоволення – по суті, це індивідуалістична настанова, коли людина сама є критерієм успіху своїх дій. Люди в такому суспільстві орієнтовані на сильний і несподіваний емоційний досвід, максимальну інтенсивність свого поточного життя. На перше місце виходить емоційна мова опису, при цьому спроби підвести ці емоції під певні об'єктивовані, групові, політичні категорії наштовхується на великі труднощі. Ця трансформація дає про себе знати у всіх сферах людського життя й особливо виразно проявляється в розважальних індустріях сучасного світу – організація вистав, туризм, цирк та ін. [264].

Отже, сучасний стан циркового мистецтва можна оцінити як вкрай нестійкий через цілий ряд проблем, серед яких, крім вказаних вище, засилля утилітаризму, що перешкоджає становленню справжньої майстерності – артисту не залишається часу для роздумів та відточування своєї майстерності,

він змушений «розпродавати» свою духовну сутність частинами. У митця та глядача виникає особливе самопочуття, яке на рефлексивному рівні оцінюється як криза або навіть смерть мистецтва в умовах цивілізації. Разом із тим, у суспільстві стрімко наростає песимістичний дух по відношенню до мистецтва, що супроводжується зростанням маси немистецької або навколomистецької продукції в сфері арт-індустрії. Це є прямим наслідком процесів омасовлення, під час яких реалізуються суспільно-прогресивні, реакційні, антигуманістичні тенденції. Саме в період, коли ламаються одні політичні та духовні традиції, а інші остаточно ще не утвердилися, спостерігаються мінливі й нестійкі обриси масовості, або видовищності в сфері естетичної культури.

Найважливішою особливістю поширюваної масовості є якісне посилення неоднорідності складу спільнот, які беруть участь у різних масових процесах, у тому числі і в цирковому видовищі. Зростаюча в суспільстві гетерогенність (різнорідність) складу учасників масових процесів стає особливо зримою, коли масовизація вторгається в сфери споживання, дозвілля, суспільно-політичної діяльності, коли масовизація зумовлює принципове збільшення розмірів спільнот людей, які здійснюють (спільно чи порізно, спонтанно чи організовано) одну і ту саму діяльність [53].

Маса, будучи реальною, природною спільністю, а не просто великою кількістю індивідів, виявляється об'єднаною (нехай і на короткий час) певним дійсним, соціальним, культурним чи політичним процесом. Циркове мистецтво якраз і є таким соціальним процесом, який дає змогу продемонструвати спільну поведінку великої кількості абсолютно різних людей. Однак, циркове видовище не буде справді масовим, якщо подібна спільна діяльність відсутня, адже мистецтво виявиться в повній самоті, якщо воно не знайде підходу до глядача, більше того, видовищне мистецтво повинно формувати дух співдружності. Безліч індивідів стає спільністю лише при дотриманні цієї умови. На практиці спостерігається безліч натовпів, а не спільнот. Адже натовп – це певна множина індивідів, в якій будь-який член безлічі робить те, що хоче, «здійснює свою індивідуальну діяльність, жодним чином не пов'язану з діяльністю інших

членів безлічі» (наприклад, натовп перехожих, які йдуть по вулиці). Однак поняття «натовпу» все ж слід використовувати в значенні, досить близькому до поняття «маси», оскільки натовп завжди мислить образами, і ці останні слідує один за одним без будь-якого зв'язку.

Натовп найбільше уражається чудовою стороною подій. Маси більшою мірою захоплювалися удаваним і легендарним, ніж дійсним. Маса завжди мислить лише образами, є більш сприйнятливою до них. Виключно образи можуть захопити її або породити в ній страх. «Театральні вистави, де образи подаються натовпу в найбільш виразній формі, завжди справляють на нього величезний вплив. Хліб і видовища колись були для римської черні ідеалом щастя, і вона більше нічого не вимагала. Ніщо так не діє на уяву юрби всіх категорій, як театральні вистави» [120, с. 210].

У натовпі, зацікавленому будь-яким видовищем, лише невелика кількість глядачів бачить і чує дуже добре; багато хто бачить тільки наполовину або ж зовсім нічого не бачить і не чує. Але між тим, «вони бувають задоволені і не шкодують ні свого часу, ні грошей» [223, с. 286]. Повернувшись додому, вони описують циркове видовище вельми сумлінно, «як ніби вони самі були його очевидцями, тому що, насправді, вони бачили його очима інших» [223, с. 286]. Отже, в окремих випадках маса глядачів, учасників циркового видовища, виступає видовищем для самої себе. «Іноді, втім, – зауважує Г. Лебон, – випущені образами почуття бувають такі сильні, що прагнуть, подібно до звичайних навіювань, висловитися в діях» [120, с. 210]. Нереальне, таким чином, діє на натовп майже так само, як і реальне, так що він має явну схильність не розрізняти їх.

Весь зал для глядачів представляє таку спільність, яка відчуває одні й ті самі емоції, які тільки тому не перетворюються на дії, що кожен глядач знає: він – жертва ілюзії, і він сміявся і плакав над уявними, а не дійсними пригодами. Щоправда, слід зазначити, що мистецтво взагалі, як і циркова вистава лише в тому разі пробуджує почуття, якщо вони вже свого часу були випробувані глядачем (особливо, якщо вони відповідають їх життю). Кожна

доросла людина випробувала у своєму житті любов, страх, сум, ненависть, стан радості, безтурботності та ін. Тому, якщо артист пробуджує почуття любові до свого героя, то і у глядача, який одного разу пізнав любов, це почуття спалахує повною мірою.

Йдеться про таку властивість натовпу, як ірраціональність, сутність якої прояснює французький психолог й антрополог Г. Лебон: «Викликані в розумі натовпу певною особою образи, уявлення про певну подію чи випадок за своєю жвавістю майже дорівнюють реальним образам, – стверджує дослідник. – Натовп, до певної міри, нагадує сплячого, розум якого тимчасово не діє і в розумі якого виникають образи надзвичайно живі, але ці образи скоро розсіялися б, якби їх можна було підпорядкувати роздумам» [120, с. 159–160]. Тому для натовпу і не існує нічого неймовірного, яке і вражає все сильніше.

Кризові явища в мистецтві і духовний стан цивілізації – це явища глибоко взаємопов'язані. Якщо циркове мистецтво втрачає свою моральну або розумну силу, то воно перестає слугувати конструктивним цінностям і виявляється спрямованим на руйнування суспільного життя. Отже, якщо в мистецтві зростає чуттєва компонента, тобто мистецтво починає орієнтуватися на видовище, то воно виявляється нездатним застерегти світ від конфліктів і катастроф. Адже почуття – це «виявлення немочі в Я» [237, с. 293]. Тому лише те мистецтво є справді конструктивним, яке орієнтується на розумний початок; тільки в цьому разі воно може звільнити людей від небезпечних ілюзій, тверезо поглянути в обличчя дійсності і зрозуміти, що настає момент, коли необхідно взяти на себе відповідальність за те, що відбувається в цьому світі. Говорячи про циркове мистецтво в термінах Ф. Ніцше, в якості бажаної перспективи ми бачимо такий розвиток цирку, коли діонісійський початок цирку перебував би в гармонії з аполонічним.

Варто звернути увагу на той факт, що цінність цирку та циркового мистецтва великою мірою залежить від глибини його психологічного проникнення в складну гаму людських відносин. Однак, цей процес проникнення пов'язаний із цілим рядом труднощів, пов'язаних із небаченим

раніше змішанням часових і просторових вимірів, виникненням сукупності художніх зв'язків з новими мірилами сприйняття й оцінювання, які намагаються охопити й осмислити складні процеси сучасності.

Сьогодні дійсно дуже важко визначити те, чи є ті чи інші емоції, екзальтації справжнім естетичним переживанням або ж свого роду формою бездуховності, яка, як стверджує Р. Лівшиць, будучи суб'єктивною відгородженістю від світу, «реалізується двома способами: активне відторгнення світу і пасивне відпадання від нього» [121, с. 91]. Слід враховувати той момент, що естетичне переживання може виявитися сильнішим і яскравішим за переживання «реального» [121, с. 99–100]. В результаті естетична реальність витісняє, замінює справжню дійсність. У ХХ ст. та на початку ХХІ ст. пізнавальний й аксіологічний дискурс, що живить видовищне мистецтво, поступово вичерпався. Суб'єкт трансформувалася: його душевний і духовний світ виявився істотно збідненим, а комп'ютер став для нього фундаментальним джерелом життєдіяльності. При цьому виникають такі явища: 1) швидкість і переміщення значною мірою втратили свій сенс; 2) існує можливість принципової відмови від різних форм репрезентації мистецтвом дійсності; 3) гіперреальність витісняє реальність, спостерігається тенденція до повної ізоляції існування [142, с. 88].

Однією з пріоритетних ознак цирку є його інформативність. Моделювання специфічних творів циркового мистецтва, за твердженням В. Барінова, відбувається часто на основі факту необхідності передання інформаційного повідомлення, «чому сприяє існування жанрового різноманіття, що, у свою чергу, передбачає можливість використання інформаційної інтерпретації дійсності. Таким чином, інформація у цирку набуває свого кількісного і якісного значення, які надають інформації певної цінності» [20]. «Естетична інформація в цирку пов'язана з емоційною реакцією глядача на певні оригінальні повідомлення, які припускають суб'єктивне індивідуальне відтворення артистом гармонії краси і досконалості. У зв'язку з цим, у цирку повідомлення, інформація мають ціннісний характер. Цінність

визначається за рахунок системи відбору на основі критеріїв призначеного циркового мистецтва, тобто критеріїв естетичного оцінювання того, що відбувається» [20]. В. Барінов виокремлює три види форм, в якій можна представити інформацію в цирку: в динамічній, що знаходиться в русі зміни, вираженої в динамічних трюках; статичній, представленій в статичних трюках; і структурній. Динамічний спосіб передання інформації здійснюється за рахунок виражальності і зображальності трюків, що утворюють збурене середовище, утворене в результаті взаємодії артиста з реквізитом. Статична форма передбачає внутрішню енергію, яка здатна і прагне вирватися назовні, що знаходиться в постійному очікуванні можливості здійснитися. Структурна ж форма передання інформації передбачає таку інформацію, що ґрунтується на жанровій структурі існування і принципів побудови і публічної реалізації номера [20]. Виходячи з того, що будь-які циркові номери характеризуються специфічною структурою, в якій відображена спочатку якась інформація в самому реквізиті в його конструкції, а також в способах побудови і реалізації послідовності трюків, структурна інформація, на переконання дослідника, може бути перетворена на динамічну форму, коли чітко промальовується малюнок трюкової комбінації, що несе в собі певну напругу, або зміна форми реквізиту в процесі розвитку подій у номері [20].

Цирк як явище культури синтезує в собі ознаки масового та елітарного. Це положення потребує доведення, але насамперед з'ясування сутності цих підсистем культури. Сучасна загальнонаукова парадигма передбачає розгляд культури як процесу діяльності людини, яка прагне до стабільності, але з подальшим її переходом в нестабільність при ризикованому творчому пошуку чергової новації [7, с. 17]. Таким чином, головною характеристикою еволюції культури є міра зміни та збереження. Взаємодія цих підсистем культури дозволяє їй перебувати в стані стійкої рівноваги. Роль основного зберігача й ретранслятора, тобто носія культурних традицій, виконують народні маси, які відповідають за стабільність у суспільстві і спадкоємність у культурі в цілому. Можливість орієнтуватися в найбільш типових ситуаціях надають людині

похідні масовості, які, крім того, повідомляють необхідний мінімум культурних відомостей, який дає змогу їй існувати у суспільстві [205, с. 57].

Традиції властиві й елітарній субкультурі, проте, через більшу її закритість, її традиціям не характерне поширення, якщо ж традиція виходить за межі елітарної субкультури, вона, як правило, зазнає серйозних трансформацій, перетворюючи свою естетику і символіку. Динаміка культурних смаків і потреб еліти більш мінлива, ніж маси. Не випадково основними одиницями творчої еліти є талант і геній, а катарсис як позиція буття еліти передбачає духовне вдосконалення і самовдосконалення, і, як наслідок, постійний пошук новацій і форм, що виражають суть культури [32, с. 33].

Однак існування масовості та елітарності як взаємопов'язаних явищ не є початковим [45]. Масова культура, як правило, має в своїй основі архетипічні образи і колізії, засвоєні ще на зорі людства фольклорною архаїкою різних народів, що дає підстави стверджувати про схожість, яка переходить часом в ідентичність, фольклорних основ у різних народів. Підтвердженням цього положення слугує підвищена увага до проблематики традиційної, історично успадкованої культури: одні дослідники ставляться до неї критично, інші – з ностальгією, треті – суто прагматично. Це красномовно свідчить про те, що архаїчні форми культури, які до цього вважалися «пережитками минулого», відіграють у житті сучасної людини істотну, і не цілком з'ясовану роль. Саме тому відбувається «вирівнювання» параметрів і характеристик масової культури «поверх» корінних культурних традицій та особливостей складу національної свідомості, навичок поведінки, специфіки психічного складу і всього того, що іменується словом «менталітет».

Оскільки масова культура являє собою не субстрат, а форму, в якій при нинішніх умовах функціонує суспільна свідомість, немає жодних перешкод для того, щоб ця форма наповнювалася найрізноманітнішим духовним змістом – релігійним, філософським, науковим, моральним, ідеологічним, естетичним. Не стала винятком і традиційна культура, яка також «всотується» і «поглинається» масовою культурою, у міру можливості. Образно кажучи, в масовому

суспільстві відбувається утилізація різних жанрів народної творчості, які існували раніше як відносно відособлені види художньої практики, і «навантаження» їх життєво важливими соціальними функціями [191, с. 182]. Торкнулося це і національного циркового мистецтва.

Звичайно, не все цінне, що є в народному мистецтві, використовується масовою культурою. Відбираються, в першу чергу, ті зразки, які відповідають критерію «технологічності» за такими параметрами: зовнішня привабливість (аттрактивність [122, с. 34]), зрозумілість і доступність, легкість відтворення, серійність і шаблонність, символічність, варіативність, високі сугестивні можливості, придатність для тиражування і передання комунікативними каналами. Циркове мистецтво цілком відповідає цим вимогам, однак проблема в іншому – у відсутності теорії і технології його плідного розвитку.

Таким чином, якщо не фокусуватися на аналізі окремих явищ, а розглядати їх у сукупності, як загальний вектор розвитку, то можна зробити важливий висновок, що між традиційною та масовою культурою немає антагонізму. Те, що вони активно і глибоко взаємодіють – сьогодні очевидний факт, причому у міру поширення нових комунікаційних технологій сфера цієї взаємодії буде розширюватися.

З огляду на вищевикладене, аналізувати цирк за шкалою «елітарне-масове» – завдання досить складне, тим більше, якщо врахувати, що не всі види мистецтва, в тому числі й цирк, однаково пристосовані для оволодіння масовою свідомістю. Однозначно можна стверджувати, що в системі масової культури домінують кінематограф, музика і, почасти, література, тоді як образотворче мистецтво, скульптуру, фотографію, театр, балет і цирк якщо і не можна назвати більш елітарними, то, у крайньому разі, можна охарактеризувати як менш масові. Це пояснюється тим, що, наприклад, кінематограф близький масовій свідомості, оскільки «критеріями якості масового мистецтва стали видимість, конкретність, псевдооб'єктивність, при яких зображене постає у вигляді «самої дійсності». Цінуються ті види культурної діяльності, які точніше відтворюють «ілюзію правдоподібності». «Зримає» в цих ситуаціях уявляється

як щось самоочевидне і самодостатнє і протиставляється умоглядному (ширше – інтелектуальному)» [26, с. 23]. Музика ж, навпаки, популярна завдяки своїй невимовності – якості, що високо цінується в перехідні епохи. Вона здатна «звертати пульсуючу напруженість в нові форми руху та розвитку музичної тканини» [111, с. 276]. Очевидно, що кіно і музика співвідносяться з масовою культурою за діаметрально протилежними причинами. При цьому цирк, який поєднує в собі музику та інші види мистецтв, також невимовний, як і його складові. Це дає підстави констатувати, що «масові» види мистецтва об'єднують такі ознаки, як динамізм, циклічність, тобто повторення елементів, формул, що сприяє легкості сприйняття.

Масове мистецтво нівелює ініціативу глядача, позбавляє його можливості уявляти. Замість того, щоб самостійно створювати образи, реципієнт отримує їх в готовому вигляді, перетворюючись із співавтора на стороннього спостерігача. Елітарне ж мистецтво, навпаки, наполягає на максимальній творчій активності людини. Тобто справжнє мистецтво повинно породжувати зримі картини й одночасно залишати простір для домислювання. При цьому помилково вважати, що масова чи елітарна культура можуть бути абсолютними в певному суспільстві, оскільки стосовно до процесу еволюції культури можна вести мову лише про первинність функції масової чи елітарної культури. Більше того, масове та високе в культурі є рівноправними. Саме цим пояснюється той факт, що в один і той самий історико-культурний період спостерігається одночасне як домінування, так і підлеглість масової та елітарної культур.

Таким чином, цирк як багатоаспектне та соціально значуще явище культури є релевантним жанрово-видовому потенціалу масової культури. Разом з тим, задовольняє критеріям елітарної культури. У цьому сенсі цирк характеризується соціокультурною подвійністю, тобто орієнтація цирку на масову свідомість, з одного боку, й елітарність ремесла артиста, – з іншого, є основою його динамічного, поступального розвитку. Цирковими жанрами, доступними для елітарної і масової рецепції, є клоунада, пантоміма, скетч, акробатика, ексцентрика, атракціон та ін. При цьому елітарність пов'язана зі

специфікою циркових номерів, що ґрунтуються на механічних та технічних ефектах. Відтак, цирк володіє певною знаковістю для споживача, здатного його сприймати. З іншого, циркове мистецтво пристосовується до масової людини, намагаючись задовольнити смаки людини «масової» культури.

В культурі ХХ – початку ХХІ століття присутній штучний світ мультипочуттів, кібервиробництво з великою кількістю артефактів (це невидимі, штучні елементи з *interface* – проміжна реальність, яка не може бути описана ні в суб'єктивному, ні в об'єктивному сенсі [142, с. 88]). Таким чином, суб'єкт, як творець, відірвався від об'єктивно відтворюваного боку мистецтва. Зникла платформа, що пов'язує їх. У цій ситуації очевидною є загальна криза мистецтва, пов'язана з тим, що, образно кажучи, мистецтво «займається не своєю справою». Цирк також зазнає певних змін, пов'язаних із тим, що художнє бачення світу змінюється настільки, що відчуття розриву з перспективою розвитку виступає досить різко. Разом із тим, цирк постає певним механізмом, яке не лише фіксує, а й генерує нове.

Водночас, цирк має потенціал, щоб стати особливим подієвим світом, цінності якого задають новий сенс явищам буттєвого світу, а іноді вступають в опозицію з існуючими формами культури. Крім того, виникає так званий рефлексивний традиціоналізм. Рефлексія, що висунула на авансцену суб'єктивність, надає традиції умовного характеру, осмислюючи її ніби заново і вводячи в зону взаємодії із сучасністю. Інакше кажучи, мистецтво почало усвідомлювати себе у вигляді особливої реальності, в якій великого значення набуває екзистенційний досвід і творча вигадка. Ю. Разлогов так оцінює цю ситуацію: «У результаті виноситься суб'єктивність, спостерігається протиставлення сфери мистецтва повсякденному життю (спосіб життя артистичної богеми – це буржуазна благопристойність і відносини радикальної конфліктності між художником і натовпом)» [191].

Як наслідок – цирк як складна система прагне до постійного оновлення, застосування інновацій. Інновація в суспільстві – найважливіший елемент культурогенезу, що являє собою один із видів соціодинамики культури.

Культурогенез включає в себе не лише процес виникнення, генезису культури, а й безперервний процес народження нових соціокультурних форм, їх інтеграцію в уже існуючі соціокультурні системи. Відтак, однією із ключових властивостей цирку є здатність до інновацій та самооновлення, коли не просто трансформуються вже існуючі культурні феномени, а утворюються, виникають нові, не існуючі раніше [123]. Внаслідок цього, артист цирку з творця циркового номера перетворюється на винахідника засобів впливу на уяву публіки. Разом з тим, уява має цінність сама по собі, а пов'язане з нею циркове мистецтво має автономію, адже являє собою фантастичний світ, що має здатність передбачати реальність.

1.3. Функції циркового видовища як театралізованої форми культури

Сутність та значення циркового видовища як особливої форми культури, способу задоволення духовних потреб людей є складною проблемою. Це обумовлено широтою самого явища та різноманіттям його функцій: від ідеологічної до розважальної та ін. Складність полягає також в пошуках походження самого терміна «видовище», значення якого трактується досить по-різному: 1) випадок, подія, видиме очима, все, що розглядаємо, на що дивимося, а також театральна вистава, театр [57]; 2) те, що постає перед поглядом, привертає погляд: явище, подія, пейзаж тощо (видовище пожежі; незвичайне видовище) [88]; 2) театральна або театралізована вистава (масові видовища; видовищні заходи) [88]; 3) те, що відкривається погляду, що привертає погляд: явище, подія, пейзаж; 4) інсценування, вистава, розраховані на численних глядачів [227]; 5) спеціально організована в часі та просторі публічна демонстрація соціально значущої поведінки [96]. Отже, «видовище – завжди те, на чому зосереджена увага людей, що викликає їх активний інтерес, виражений в стійкому спогляданні того, що відбувається» [6].

Значення циркового видовища як багатогранного суспільного явища, що відображає життя людини й суспільства важко переоцінити. Можна стверджувати, що циркове видовище сприяє формуванню особистості,

духовному розвитку людини, глядача, адже саме видовище значною мірою синтезує все цінне, накопичене в світовій культурі.

Привабливість циркового видовища, його яскравість та барвистість, зовнішня ефективність роблять його вельми важливим знаряддям у боротьбі за масову свідомість. Через циркове видовище робиться спроба прищепити стереотипні переконання, сформувані певний тип споживання духовних цінностей. «Демократизація» засобів масової комунікації породжує ілюзію «масової співучасті у видовищі», під якою М. Маклюєн розуміє імітацію контакту, ілюзію ігрового спілкування розосередженої аудиторії [134]. Посилення такої ілюзії і є маніпулюванням свідомістю людини, при якому відбувається своєрідна настанова на розважальність та сюжетну цікавість. Невипадково найбільш істотною характеристикою циркового видовища, що відрізняє його від інших форм культури, є, перш за все, його театральність. Театральність передбачає живу актуальну гру, перевдягання (маска, костюм та ін.), набір засобів вираження (світло, музика, декорації) та обов'язкову сценарно-драматургічну основу дії. Всі ознаки, характерні для театралізованого видовища, яке дає змогу об'єднати маси людей на ґрунті єдиної культурної традиції, долучити до вічних цінностей розрізнених індивідів, і навіть його трактування (видовище, створене за законами театру), властиві також і гри. Гра як сутність культури, як давній та важливий елемент людської культури включає в себе момент видовища – це «гра і видимість» (Ф. Шиллер), умовний хронотоп (Й. Хейзинга), зв'язок гри й уявлення (Г.-Г. Гадамер).

Саме театралізація життя допомагає розшифрувати ігровий зміст культури, зрозумілий лише у співвіднесеності з утопією, міфом, долею, аморальною поведінкою і з типом культури, в якому утопія та міф, доля і поведінка можуть отримувати різний статус. У розумінні театралізації багато що визначає також етап в історії культури. Бувають епохи, коли традиційні форми ігрового самовираження особистості, на зразок театральних напрямів і професійних систем, руйнуються і гра постає в безпосередніх, тобто соціальних

формах. Вона починає функціонувати не в якихось окремих сферах (художніх, театральних), а пронизувати соціальні процеси буття.

Італійський дослідник А. Банфі в статті «Природа видовища» виокремлює дві характерні ознаки видовища – дієвість і колективність. Усе різноманіття видовищних явищ він поділяє на три основні типи: 1) видовища «соціальні самі по собі», до яких А. Банфі відносить святкування, спортивні змагання, вуличні події – всі ті явища, в яких немає рольового поділу на акторів і глядачів; 2) відокремлені видовищні явища, що мають своїх виконавців і глядачів, але з явно вираженою участю глядачів у виставі, – обряди, ритуали, церемонії; 3) видовище як самостійне явище, що має художньо організовану форму – театр в найширшому розумінні [15]. Таким чином, дослідник оцінює видовище в основному з точки зору співвідношення в ньому дійсності і колективності.

Якщо виходити з того, що будь-яке видовище є формою емоційно-естетичного, ідейно-емоційного спілкування, то ефект співучасті, співпереживання й співтворчості глядача стають найважливішими характеристиками видовищного мистецтва. Тому при аналізі видовищних мистецтв слід враховувати, щонайменше, дві обставини: по-перше, очевидну залежність від візуальної здатності глядача; по-друге, чинник публічності, масовість як істотні ознаки видовища. Кожен компонент видовищної дії звернений до глядача, підпорядкований організації його уваги, його вражень (мова, пластика, речове середовище, різні ефекти та ін.). Відтак, видовищність – це система експресивно-динамічних ефектів і прийомів залучення глядача в дію із заздалегідь розрахованим результатом [192]. Таким чином циркове видовище постає як художньо-організоване ігрове дійство, яке, одночасно, виступає символічним, ритуальним актом та театралізованою формою культури.

Вербальність, пластичність, художньо-декоративна та музична сторони видовищної дії існують в єдиному зв'язку й полягають у тому, щоб налаштувати глядача на тональність дії, створити той емоційний фон, в якому організовується сприйняття. «Справді, мова, слово в видовищних мистецтвах – моторна функція в її динамічному аспекті; жест, костюм, і виразники

сміслового змісту, вказівки, які локалізують увагу. У цьому сенсі питання про природу видовищної форми – питання не технології, а видовищного впливу» [192].

Важливо відзначити, що циркове видовище як художньо-організоване дійство може існувати у формі спектаклю або вистави. З цього приводу визнаний знавець цирку М. Немчинський відзначав, що у давні часи, коли не існувало ще чіткого розподілу мистецтва на види та жанри, їх «об'єднувала єдина ігрова стихія» [154, с. 49]. Ігрова дія – це організований певними правилами тип видовищної дії, дії, що драматично розвивається, де гравець або доповнює іншого гравця, або відображає дію протилежної ролі. «Будь-яка гра амбівалентна, властиві їй елементи додатковості і взаємності несуть в собі можливість перетворення ігрової ситуації на видовище. Колективна емоція вихлюпується за «рампу». Виникає можливість залучення глядача, передбачення результату, яка зближує гру з видовищем» [192]. На думку І. Канта, гра незалежна від кінцевої мети, вона проявляється як свобода вибору і дії, тоді як в мистецтві неможливо позбутися примусу [93].

Гра – передумова естетичної діяльності. Вона входить у видовище генетично і структурно. Як самостійне явище видовище виникло з ритуального ігрового дійства: виділялася майданчик, де лаштунками слугували кущі, звідки з'являлися і куди йшли «актори»; «режисер», який готував «акторів», добре знав вплив того чи іншого «прийому»; нарешті, розігрувався «спектакль» як система певним чином спрямованих дій; «актори», перевтілюючись, виконували свої «ролі». Це був ритуал зі своїми кодифікованими діями, які виключали імпровізацію. На спектакль ритуал перетворювала наявність глядача і перетворення актора, «маска» як умова залучення глядача [1]. Відтак, в процесі еволюції циркове видовище, набуваючи нових ознак та властивостей, трансформувалося в нові форми – циркового спектаклю, циркової вистави. В сучасному культурологічно-мистецтвознавчому дискурсі ці поняття виступають як тотожні.

Уточнивши сутність поняття «циркове видовище», важливим завдання дослідження постає визначення його функцій. Циркове видовище як форма культури на різних історичних етапах розвитку культури виконує певні. Найбільшу значущість сьогодні набувають: естетична, компенсаторна, комунікативна, емоційно-психологічна, рекреаційна. Розглянемо ці функції докладніше.

Естетична функція циркових видовищ виражається, перш за все, в естетичній організації та переоформленні часу і простору людського життя, внесення в нього елементів повноти, задоволення, гармонії, співвіднесення його з життям суспільства і природи. Зовнішня ознака циркового видовища, яскравість, ефектність, блиск мають величезний потенціал проникнення у свідомість мас і закріплення, фіксації естетичних норм, цінностей, ідеалів. Ефективність естетичної функції циркових видовищ забезпечується тим, що ситуація причетності відбувається в умовах емоційного підйому, підкріпленого активним використанням візуальних, акустичних, дієвих засобів художньої виразності. Циркові видовища в усі часи слугували своєрідним подіумом демонстрації й утвердження естетичних ідеалів суспільства.

Компенсаторна функція виражається, перш за все, в контрастному відображенні реального, повсякденного життя. У циркових видовищах втілюється модель, образ ідеального суспільного стану. Яскрава, емоційна, розкріпачена атмосфера видовищної дії покликана, за висловом Й. Хейзінги, «через п'янке відчуття краси, через задоволення – пом'якшити гніт реальності, без чого життя здавалося б нестерпно тьмяним» [242, с. 282]. Циркове видовище – це ідеальний світ, який став на певний час реальністю. Перебуваючи на стику мистецтва і життя, демонструючи взаємодію між двома рівнями буття – реальним й ідеальним, циркове видовище наділене особливим часом і перебуває в особливому просторі. Реалізація ідеальних уявлень в даному разі поширюється на строго обмежений часовий і просторовий проміжок видовища. Тимчасове заперечення різних обмежень, надана можливість обійти межі і норми допомагає пережити сувору реальність

повсякденного життя. Циркове видовище, таким чином, претендує на подолання суперечностей існуючої дійсності, виступаючи ідеальною моделлю перетворення світу.

Комунікативна функція. Спілкування – це найбільш загальна, універсальна категорія суспільства, що сприяє зв'язку індивідів один з одним, а також з оточуючим соціальним і природним середовищем. Спілкування в принципі є обов'язковою умовою функціонування будь-якого соціального організму, при цьому зв'язки спілкування не лише повторюють систему функціональних відносин різних компонентів суспільства, а й взагалі є його найважливішим структурним вираженням. У цьому сенсі спілкування, будучи системоутворюючою ознакою суспільства, завжди є певною просторовою і тимчасовою характеристикою. Оскільки циркові видовища локалізують процес спілкування як в часі, так і в просторі, то це передбачає й особливе святкове спілкування. Емоційно піднесена атмосфера циркових видовищ – зняття заборон, тимчасова непокора традиційним нормам, послаблення соціального контролю – створює ідеальні умови для вільного, анонімного спілкування, яке в принципі неможливе в буденному житті.

Емоційно-психологічна функція циркових видовищ тісно взаємопов'язана з комунікативною. Синтез міжособистісного і масового спілкування, особлива атмосфера святковості, яскравість барв, видовищність, надлишок вражень генерують своєрідний механізм емоційно-психологічного зараження. Багаторазове посилення емоційного настрою особистості народжує потребу в свідомому залученні до колективної діяльності. Циркові видовища – період публічного представлення художньої творчості, змагання талантів, завоювання визнання. Циркове видовище – час емоційного підйому, особливого святкового настрою, що сильніше впливає на людину, ніж події повсякденності.

Рекреаційна (або відновлювальна, релаксаційна) функція циркового мистецтва, як і інших видів мистецтва, відображає його, циркового мистецтва, орієнтованість на забезпечення потреби людини у відпочинку і розвагах. Виконуючи цю функцію, циркове мистецтво не вимагає особливих зусиль від

глядачів, розважаючи їх шляхом створення організованого і безпечного способу розрядки, який не порушує соціальної стабільності. Саме на рекреативну функцію орієнтується масова культура.

Рекреаційна функція реалізується в якості дозвіллевого заняття сучасних людей, сприяє зняттю фізичної й емоційної напруги, підвищенню фізичної активності при малорухливому способі життя. Саме поняття «рекреація» у контексті циркового мистецтва зводиться до того, що цирковий простір з властивими йому ознаками видовищності, відволікання є місцем для вираження творчих здібностей або потреб людини, в цьому просторі розкривається потенціал ігрового, видовищного, комунікативного та інших початків.

Слід також виокремити й інші, не менш важливі функції циркового видовища: соціально-інтегративну, функцію трансляції соціокультурного досвіду, ідеологічну та пізнавально-евристичну.

Соціально-інтеграційна функція. Соціальна сутність циркових видовищ проявляється, в першу чергу, в тому, що вони являють собою особливий тип соціальної дії людей, що об'єднує їх ідейно, утворює світогляд даного суспільства. Будь-який акт святкової поведінки індивіда є соціальним за своєю природою, оскільки включений в контекст соціальної дійсності, в функціонування суспільної системи. Соціально-інтеграційна функція циркових видовищ може розглядатися в різних аспектах: як підвищення рівня, стимулювання групової консолідації; як прийом організації спільної життєдіяльності людей; як прийом самоідентифікації членів групи, класу, суспільства. Потреба у виникненні й існуванні циркових видовищ обумовлена динамікою суспільного життя. За допомогою видовища спільність періодично стверджує себе, свою єдність.

Функція трансляції соціокультурного досвіду. Як будь-яка форма видовища, циркові видовища зберігають і передають традиції, норми, естетичні ідеали та моральні цінності. Циркові видовища активізують й інтенсифікують культурне життя, перш за все тому, що презентують основні, домінантні для спільноти цінності, характерні для даної культури та етапу її розвитку,

історичного буття. Циркові видовища є одним з інститутів, «покликаних охороняти, пропагувати й оновлювати цінності культури, навколо яких дане співтовариство організує своє свідоме життя» [79, с. 72–73]. Циркові видовища, таким чином, являють собою самодостатнє семіотичне поле, в якому, як у дзеркалі відображається побут, звичаї, цінності, ідеали суспільства в конкретній просторово-часовій ситуації.

Ідеологічна функція. Видовища є своєрідною ідеологічною системою, яка забезпечує постійний вплив на людей, відображає світоглядні, ідейно-моральні та естетичні позиції суспільства. Ідеологічність закладена в самій природі видовища, і з давніх-давен активно використовується структурами влади з метою управління життям суспільства як найяскравішого і дієвого культурного соціально-психологічного механізму. З часів античності відома двоїста природа видовища: воно належить і світу людини і світу соціальної системи, відносно яких йому, видовищу, доводиться відіграти, як правило, прямо протилежні ролі. Сутнісне наповнення видовища, в тому числі і циркового, концентрація індивідів, локалізована в єдиному просторі-часі, ефект соціального й емоційно-психологічного зараження створюють необмежені можливості використання видовищ як потужного засобу формування громадської думки і маніпулювання суспільною свідомістю.

Пізнавально-евристична функція циркового мистецтва дає змогу розглядати його як певний вид знання. І хоча пізнавальна діяльність для будь-якого виду мистецтва не є провідною, досвід пізнання світу і життя в мистецтві є доволі вираженим. Знання і відкриття, які людина отримує за допомогою мистецтва, є не просто емоційними і вражаючими, – вони є досить глибокими і дотичними до філософського, психологічного та інших видів мислення. Талановитого артиста цирку можна порівняти з мислителем, здатним втілювати інтелектуальні версії в поетичній формі, завдяки йому глядач, проникаючи в художні світи, відкриває самого себе, нові сторони, грані, особливості власного людського «я». Циркове мистецтво відображає багатство предметно-чуттєвого світу, розкриває нове в уже знайомих речах, в буденному – незвичне.

Наведені функції тісно переплетені і взаємопов'язані між собою, посилення або виокремлення будь-якої з них призводить до дестабілізації циркового видовища як цілісного явища. Так, наприклад, штучне акцентування ідеологічної функції (що часто відбувається в тоталітарних суспільствах) призводить до ослаблення комунікативної та компенсаторної функцій, емоційного спаду, втрати інтересу до подій; посилення компенсаторної, емоційно-психологічної функцій – до вихолощення духовної сутності циркового видовища, зводить його до рівня споживчої розваги.

Отже, враховуючи вищевикладене, варто виокремити найважливіші ознаки циркового видовища як мистецької форми, які виразно демонструють його специфіку та сутність.

Циркове видовище як чудо. Сприйняття циркового видовища багато в чому базується на рудиментарній вірі людини в чудесність світу, що властиво міфічній свідомості. Циркове видовище сприймається як чудо, коли артист ретельно приховує хитрощі всіх своїх трюків, адже глядач має забути, що це спритні трюки. Він повинен повірити, хоч на мить, у справжні чудеса, інакше видовище не відбудеться. Саме тоді катарсис від споглядання циркового мистецтва буде найбільш потужним [49].

Циркове видовище як метаподія. Ритуалізоване святково-масове циркове видовище стає явищем не тільки подієвим, а й метаподієвим, тобто воно стає символом такого буття, яке саме, будучи подією в святковому пароксизмі, набуває значення Абсолюту, коли санкціонований порядок перестає діяти, а існуючі протиріччя знімаються в вищій єдності [82]. Відтак, циркове видовище являє собою певну соціально організовану форму діяльності, покликану слугувати суспільним інтересам.

Натуралізм циркового видовища. Цирк вторгається в існуючу реальність, вносячи в неї свої фарби та свій світогляд, тим самим змінюючи її. Цирк не приймає умовності. Все, що відбувається в цирку, має бути «по-справжньому», і цього вимагає глядач. Циркачі будуть безславно освистані, якщо будуть виявлені подробиці в їхніх фокусах. Цей своєрідний натуралізм, вимога, щоб

цирк показував живу й дивовижну дійсність замість спритно влаштованої ілюзії є важливою рисою циркової вистави. Так само як і те, що глядач завжди здогадується про підробку, але не хоче її виявити. Глядач, зазвичай, із радістю приймає правила цієї гри.

Емоційність, афективність циркового видовища. Цирк пропонує неймовірне, приголомшуюче і незвичайне. Цирк, що пропонує щось буденне або всім давно відоме, неможливо уявити. Невгамовна людська цікавість – ось що «потрапляє на гачок» привабливих обіцянок циркового видовища. У відповідному почутті змішується здивування, недовіра, і розчарування, і завжди нездоланна пристрасть до незвичайного. Та неспокійна пристрасть, що не дає людині задовольнитися звичним, а виштовхує її назовні, щоб дослідити, шукати щось інше. Цирк стає притулком для неймовірного. Цікавість, яку він поспішає задовольнити, не спрямована вникати у суть справи, це не те неспокійне, що рухає пізнанням законів природи. Це, скоріше, емоційний інтерес до незліченних феноменів світу, що демонструє його різноманітність, багатолікість, невичерпність. Цирк стає прихистком для дивного і неймовірного, смішного і сумного, яскравого і захоплюючого дух. Водночас цирковий жест завжди трохи наївний, безглуздий, зухвалий, що вимагає повної віддачі і довіри, а тому драматичний.

Спрощеність, наочність циркового видовища. Особливістю циркового мистецтва є також те, що образи, які вражають уяву присутніх, повинні бути простими і зрозумілими. Вони не повинні супроводжуватися тлумаченнями і тільки іноді до них може додатися циркове «чудо». «Юрбі треба завжди уявляти речі в цільних образах, не вказуючи на їх походження ... не факти самі по собі вражають народну уяву, а те, яким чином вони розподіляються і подаються юрбі... Хто володіє мистецтвом справляти враження на натовп, той і володіє мистецтвом ним управляти» [120].

Драматична ускладненість циркового видовища. Мається на увазі та частина циркової програми, за яку В. Шкловський назвав циркову дію «важкою» [254, с. 1], а Ю. Анненков зазначав, що цирк – це «героїчний театр»

[10]. В. Шкловський констатує, що ускладнення – це цирковий прийом [255]: Театр, який живе і розвивається паралельно з цирком, володіючи значною часткою умовності, такого ускладнення не потребує. У цирку глядачі з більшим напруженням спостерігають за акробатами, якщо вони перекидаються під куполом без страховки, ніж за схожими трюками на арені. Дійсно, глядач вимагає, щоб кожен ривок силача або крок канатоходця коштував надзвичайного зусилля і був викликом обмеженості людської природи. Утруднення – не стільки прийом, скільки суть стародавнього мистецтва цирку, пов'язаного з ризиком і небезпекою, коли канатоходець кидав виклик не лише законам гравітації, а й собі, своїй долі, своїм глядачам. На арені давніх цирків люди і тварини часто боролися зі смертю, варто лише згадати римські цирки, в яких було дуже мало легковажності.

Висока інтенсивність переживань циркового видовища. Саме завдяки цій властивості видовище привертає увагу, викликає сильне хвилювання. Немає більш вражаючого видовища, ніж боротьба живої істоти за своє життя. У римських цирках представлена найбільш безпосередня і жорстка натуралізація драматичного моменту життя. Смерть тут не розігрується, і, водночас, немає відчуття того, що вона небезпечно близька, вона здійснюється прямо на арені цирку. Навряд чи можна зрозуміти щось в цьому жорстокому видовищі, якщо розглядати його з точки зору моралі. «Будь-яку мораль характеризує якась топографія, типологія. Будь-яка мораль відноситься до якогось типу ...» [260, с. 124]. Це не лише аморально, а й злочинно, проте нормально для римлянина, який входить у простір цирку, простір, який не знає умовностей і породжує прямий афект. Римські видовища формально пов'язані з ритуалом, від якого вони походять, але вже втратили його сенс. Збережені до наших днів цирки вже давно відійшли від своїх ритуальних коренів, але до цього часу здатні викликати у свого глядача страх і захоплення, що свідчить про довірче і всепоглинаюче сприйняття глядачем циркової програми.

Цирк – це видовище. Він являє собою граничний розвиток принципу спецефекту в докінематографічну епоху. Спецефект у цирку представлений у

своєму натуральному, тобто матеріальному вигляді: природною пластикою тваринного і штучно-майстерною механікою людини [31].

Медіативність циркового видовища. Циркове мистецтво виявляє себе як посередник між семантичними опозиціями. Циркове мистецтво базується на принципах динаміки і рівноваги. Являючись яскравим прикладом синтезу мистецтв, цирк став зразковою моделлю динамічної рівноваги між різними аудіо-візуальними практиками. У ньому наявна архаїчна неподільність сакрального та естетичного. Життя й мистецтво циркового артиста, зокрема канатоходця, часто експлікує та символізує боротьбу з порушенням балансу [31]. Тому циркове мистецтво інколи фігурує в якості символу й універсальної моделі семіотичного балансування і рівноваги між різними сферами культури.

У час, коли в нашому житті надзвичайно зростає попит на моделювання рівноваги та діалогу – між різними дискурсивними практиками, сферами культури, між різними культурами і навіть протилежними тенденціями в культурі, між архаїчними практиками та новими досягненнями науки та техніки, між людиною та іншими живими формами, між соціумом та середовищем існування, – цирк виглядає як своєрідна форма самосвідомості сучасної епохи [31]. Адже у цирковому просторі здійснюється всі перераховані вище форми діалогу. Мистецтво цирку виразно демонструє шляхи досягнення соціальної стабільності й гармонії, механізми саморегуляції та самозбереження суспільної життєдіяльності, динамічної рівноваги соціальних сфер й людини.

Розглянута з позицій семіотики культури, медіативність циркового видовища має значне теоретичне значення, оскільки корелює з такими рисами і цінностями сучасної культури, затребуваними від сучасної особистості: дипломатичність, комунікабельність, мобільність, психологічна гнучкість, здатність до трансформацій [22]. Ознаками і характеристиками циркового мистецтва, які виразно демонструють його специфіку та сутність є те, що циркове видовище постає як чудо, як метадія, як трансмедіальне мистецтво.

Цирк як трансмедіальне мистецтво. Витісняючи міфологему театру, цирк дедалі більше стає міфологемою й алегоричним еквівалентом нашої

сучасності. Будучи за своєю природою номадичним, тобто в основі своїй незакріпленим й таким, що не підлягає закріпленню культурним феноменом, цирк у ситуації «вибуху» візуальності та медіальності, що охопила сучасну культуру [31], починає асоціюватися з універсальною семіомедіасферою, в просторі якої присутня спроба знайти певну абсолютну модель динамічної рівноваги між «семіосферою» (Ю. Лотман) і медіасферою, тобто між знаковими системами та матеріальними носіями знаків (письмо, книга, кінематограф, комп'ютерна технологія), між усно-видовищною та писемною культурою, між вербальним та візуальним. Не випадково цирк починає характеризуватися як «універсальна видовищна форма» мистецтва, «варіації якої можна виявити в традиційних та в нових (технічних) видовищах» [31].

Трансмедіасфера (під якою О. Буреніна розуміє не репрезентацію одного медіума за допомогою іншого [31], а наявність у ній самій перемикачів, які відсилають до різних сфер культури – мистецтва, історії, політики та ін.) *цирку*, завдяки своїй номадичній сутності є відкритою зовні і передбачає постійне перемикання, переміщення рівноваги з одного об'єкта на інший. Циркове мистецтво, через закладену в його основі динаміку рівноваги, має властивість трансмедіальності, – динаміка рівноваги і досвід кочівництва, закладені в самій природі цирку, дають змогу співіснувати в цьому мистецтві елементам масової і високої, загальнолюдської і національної культур, виробляти «охоронно-відновлюваний потенціал», з одного боку, який консервує культурні цінності архаїчної епохи, а з іншого боку, який їх реставрує [31]. Таке розуміння циркового мистецтва дає можливість розглядати його як культурний феномен номадичного типу, який стосується як художньої, так і позахудожньої сфери.

1.4. Поняттєво-категоріальний апарат та методологічні основи дослідження

Обґрунтована у попередніх розділах роботи необхідність дослідження цирку в культурологічному аспекті, проведений аналіз культур-філософських концепцій, спрямованих на виявлення сутнісних рис цирку як феномена

культури дають можливість здійснити відповідну експлікацію ключових концептів дослідження – «соціокультурний інститут» та «інституалізація». Їх термінологічний аналіз та культурологічна інтерпретація дозволяють обґрунтувати методологічні засади дослідження цирку в науковому просторі культурології.

Для уточнення поняття «соціокультурний інститут» в культурологічному дискурсі звернемося до концепцій, запропонованих сучасними вченими – філософами та теоретиками культури, соціологами, культурологами. У цьому зв'язку слід відзначити, що поняття «інститут» (лат. – «institutum») має визначення у багатьох науках гуманітарного знання – філософії, соціології, політології, правознавстві тощо.

Так, в політології інститут постає специфічною формою організації влади та засобом впорядкування суспільних відносин. В соціологічних дослідженнях поняття «інститут» зберегло той же сенс, проте набуло нового значення – соціального інституту, що розглядається як ключовий елемент соціальної структури, є історичною формою організації та регулювання суспільного життя шляхом впорядкування відносин між людьми у процесі їх взаємодії [216, с. 158]. До спільних ознак соціального інституту можна віднести: виділення кола суб'єктів, які в процесі діяльності вступають у відносини, що набувають стійкий характер; певну організацію, наявність специфічних соціальних норм, що регулюють поведінку людей, наявність соціально значущих функцій інституту, завдяки яким здійснюється його інтеграція в соціальну систему. З позицій психології соціальний інститут – це свідомо регулююча та організована форма діяльності людей, що забезпечує відтворення найбільш стійких зразків поведінки, звичок, традицій, які передаються з покоління в покоління [8].

Також варто звернути увагу на підходи щодо витлумачення поняття «інститут» семіотикою. Семіотика розглядає інститути як продукт людської комунікації, що через знакову систему постала внаслідок впливу культури та традицій. За П. Рікером, інститути – це віддзеркалення стану волі та почуттів

певної людської групи в певний момент історії; інститути – то завжди абстрактний знак, який ще треба розшифрувати [194, с. 302]. У свою чергу К. Касторіадіс виокремлює дві складові інституту – символічну (правові зв'язки) та уявну (міф, спільна історія), зазначаючи при цьому, що інститут – це символічна, соціально санкціонована система, в якій комбінуються у різних пропорціях і відношеннях функціональна та уявна складові [94, с. 149].

Відомий вчений, філософ культури М. Каган вказує про можливість розгляду соціального інституту як явища культури. При цьому цей процес є можливим у контексті функціонування підсистем «культура-суспільство». Так, на думку вченого, соціальні організації, створені суспільством – заклади освіти (школи, університети, академії), заклади культури (театри, музеї, цирку, бібліотеки), міністерства тощо належать як до суспільства, так і до культури. Вони набувають статусу організаційних форм культури, мають особливе соціальне значення, оскільки інституалізують спільну діяльність людей та виступають як культурні засоби опредметнення суспільних відносин: «Відтак, соціолог розглядає різні організації як втілення суспільних відносин, а культуролог – як культурні форми, що надають зміст цим суспільним відносинам» [92, с. 67]. Цим пояснюється поширення та активне використання поняття «соціокультурне».

Відносини між культурою та суспільством є результатом їх всебічної взаємодії, яка виявляється через особливий тип предметної реальності – різноманітні об'єднання, спілки, організації – від родових, племінних, релігійних до сучасних економічних, політичних, правових, наукових, просвітницьких, художніх тощо. Ці соціальні структури породжувалися конкретними умовами існування соціуму на певних етапах його розвитку. Відтак, матеріально-практичний рівень взаємодії культури та суспільства виявляється через організаційно-інституціоналізаційну форму їх буття. У свою чергу, організації та установи постають як опредметнена форма людських відносин та людської діяльності.

За М. Каганом, соціально-організаційна культура охоплює все життя суспільства, так чи інакше оформлює всю повноту суспільних відносин й тим самим стаючи рівною за масштабом суспільству. Саме тому культура та суспільство являють єдність соціокультурних явищ та процесів, постають як дві грані цілісної соціокультурної реальності та являють собою взаємодію, в якій кожна сторона може змінюватися, проте обидві є активними складовими історичного процесу [92, с. 68].

Соціокультурний простір є сферою формування соціокультурних інститутів. Він впливає на специфіку існуючих в ньому соціальних інститутів, які створюються, функціонують та виконують відповідні функції. Цим визначаються й відповідні типи інститутів. Відтак, з огляду на умови їх створення та існування, соціокультурні інститути постають як організаційні форми культури. Відтак, системо-утворюючим елементом в понятті «соціокультурний інститут» є поняття «культура». Оскільки культура формується на основі духовного виробництва, в ході якого продукуються об'єктивовані соціальні форми, що виступають основою соціальної взаємодії, то формування соціокультурних інститутів виявляє ступінь духовного та соціального розвитку суспільства.

Відповідно до концепції, висунутої вченими А. Радугіним та О. Радугіною, соціокультурний інститут являє собою конструкт культури, що функціонує протягом життя декількох поколінь, який базується на спільних цінностях, менталітеті, ідеології, що передаються із покоління в покоління механізмами традиції, яка здійснює функції соціалізації, мобілізації та організації соціальної та духовної енергії людини. При цьому цінності, менталітет та ідеологія відіграють суттєву роль як продукти духовного виробництва в соціокультурних інститутах [190].

Обґрунтовуючи положення про те, що цирк є важливим соціокультурним інститутом, слід відзначити, що цирк як явище формувався в системі культури під впливом складного комплексу соціальних, політичних, економічних та культурних чинників. З одного боку, це визначило його соціокультурну

природу та сприяло перетворенню в соціально значущу, матеріалізовану форму культури. З іншого – цирк завжди був пов'язаний із способом мислення, культурним досвідом певної історичної епохи: з її філософією, мораллю, політикою, ідеологією тощо.

Відтак, в умовах соціокультурного простору відбувається взаємовплив цирку, циркового мистецтва та суспільства. Саме соціокультурний простір через особливий життєвий світ людей, їх організовану суспільну діяльність визначає цінності, ідеали, норми впливає на індивідуальну та суспільну свідомість, а також громадянське суспільство й державу й таким чином впливає на формування соціокультурних інститутів. В теоретичному вимірі це поняття видається обґрунтованим з огляду на залучення в його контекст таких категорій як духовні цінності, зразки поведінки, суспільні потреби, а також індивідуальна та колективна свідомість, індивідуальне й колективне несвідоме, традиції, звичаї тощо.

Формування соціальних та соціокультурних інститутів відбувається в умовах становлення громадянського суспільства, формування найважливіших засад державності. Держава й суспільство здатні безпосередньо впливати на мистецьке життя: політичні, економічні заходи впливу влади на самих творців. При цьому, виокремлюючи вплив суспільства на розвиток цирку та циркового мистецтва, то єдиною сполучною ланкою між ними та суспільством виявляється індивідуально-особистісне сприйняття глядача. Функціонування цирку забезпечує опредметнення суспільних відносин у продуктах духовного та художнього виробництва, включених в інфраструктуру культурного життя суспільства, що слугують його матеріальним базисом та об'єктивним творчим потенціалом. Відтак, цирк як феномен культури та, одночасно, суспільний феномен, виявляється в умовах певного культурного простору, який характеризується наявністю сформованих організаційно-правових механізмів у загальній просторово-часовій формі культури певної спільності людей, які вкладають у свою діяльність соціально-значущі змісти, доступні розумінню прийдешніх поколінь.

Отже, до цирку як феномена культури та одночасно продукту соціального розвитку суспільства видається можливим залучити поняття «соціокультурний інститут», що постає як історично сформований результат культуротворчої діяльності суспільства, що базується на спільно вироблених соціальних та культурних нормах, цінностях, традиціях, який здатний виконувати інтегруючу, трансляційну, комунікативну, виховну та рекреаційну функції.

Представлена варіативність тлумачень в гуманітаристиці понять «інститут» та «соціокультурний інститут» дає змогу виокремити притаманні для всіх інститутів спільні ознаки. Це, по-перше, наявність організуючої ідеї; по-друге – буття інституту включає в себе спільну просторово-організаційну форму культури. Втім, ключовою ознакою будь-якого інституту є інституалізація – процес, який безпосередньо забезпечує універсальність соціокультурних інститутів [8].

Зауважимо, що поняття «інституалізація» в науковій літературі розглядається з різних позицій та має доволі широкий спектр інтерпретацій. Для уточнення суті цього поняття в аспекті дослідження цирку, варто звернутися до визначень, які надає сучасна гуманітарна думка. При цьому слід зазначити, що термін «інституалізація» доволі часто ототожнюється із «інституціоналізацією». Проте, загальноживаним та найбільш поширеним у сучасному науковому дискурсі залишається поняття «інституалізація». Отож, у дослідженнях українських і зарубіжних вчених інституалізація загалом розуміється як нормативно-правове врегулювання компетенцій органів державної влади; становлення нових інститутів, правове та організаційне закріплення тих чи інших суспільних відносин. Так, на думку А.Ткач, інституалізація являє собою процес перетворення відповідних соціальних намірів в нову форму та формування нових правил економічного спілкування [226]. Як зауважує В. Андріяш, інституалізацію можна розглядати як процес визначення та оформлення організаційних, правових та інших структур для вдоволення суспільних потреб, або як закріплення соціальних норм, правил, ролей та приведення їх в систему. Саме організаційне оформлення соціального

інституту є однією з найважливіших складових інституалізації [8]. Відтак, інституалізація пов'язана із складними системними соціокультурними трансформаціями, які здійснюються в нормативній, організаційній, комунікаційній формі.

В «Політологічному енциклопедичному словнику» відзначається, що процес інституалізації складається з таких етапів: виникнення потреб, які можна задовольнити шляхом спільних дій; формування спільних цілей, суспільних норм, зокрема правових, для забезпечення взаємодії відповідних суб'єктів; встановлення системи санкцій для забезпечення реалізації норм та правил поведінки [182, с. 236]. У цілому, слід відзначити, що процеси інституалізації здійснюються не автоматично, а під цілеспрямованим впливом з боку вже сформованих суспільних структур та управлінських процесів. Вони охоплюють тривалий історичний період та складні етапи трансформації.

Розглядаючи поняття «інституалізація» в культурологічному аспекті слід зазначити, що витoki інституційного розуміння культури знаходяться в працях видатного американського соціального антрополога та культуролога Б. Маліновського. Вчений відзначав, що кожний інститут вибудовується навколо тієї чи іншої фундаментальної потреби людини на основі спільного завдання й відтак має свою доктрину та особливу техніку. За Б. Маліновським, інституалізація – це процес «культурних реакцій» на певні людські потреби, збільшення різних причинно-наслідкових способів задоволення потреб або – розвиток культури [135].

Процеси інституалізації в культурі відбуваються під впливом певних культурних змін, що безпосередньо впливають на механізми формування соціокультурних інститутів. Серед таких культурних змін дослідники відзначають [77, с. 316]:

– зміни, що зумовлюють трансформацію духовних стилів, художніх жанрів і напрямів (модернізм, постмодернізм);

– зміни, що зумовлюють збагачення та диференціацію культури або відносин між різними її елементами, формування нових жанрів і видів

мистецтва в результаті творчого процесу або зовнішніх впливів, тобто всього того, що цілком коректно визначити як розвиток культури. Такі процеси ніколи не охоплюють всієї культури, а відбуваються в тих чи інших її окремих сферах або в ряді сфер при збереженні стійких механізмів в стабілізуючих частинах загальної культури;

– культурний застій як стан тривалої непорушності, повторюваності норм, цінностей, смислів і знань, повна прихильність суспільства незмінним традиціям і різке обмеження нововведень або навіть заборона на них. Однак стійкість звичаїв, норм і стилів, яка зберігає самобутність даного суспільства, не повинна призводити до застою. Тільки повна консервація загальної системи цінностей, канонізація мистецького життя, супроводжувані відторгненням нововведень або запозичень, призводить до застою, до тривалої стагнації суспільства в цілому;

– зміни, що зумовлюють ослаблення самобутності або втрату якихось елементів культури, втрату раніше стійких норм та ідеалів, збіднення культурного життя, що і визначається як занепад або деградація культури;

– криза культури (хоча точніше буде вести мову про соціокультурну трансформацію, а не кризу культуру), яка визначається як ситуація або тенденція до розриву між ослабленими, такими, що руйнуються, і новими, що відповідають мінливим вимогам суспільства, духовними структурами та інститутами. У Новітній час криза зазвичай виникає в ході прискореної модернізації суспільства, що відбувається під впливом певних внутрішніх або зовнішніх чинників, але без необхідного адекватного визрівання нових духовних чинників, внаслідок чого структурні зміни в господарській або політичній діяльності суспільства не отримують відповідного розуміння і визнання в даному суспільстві;

– перетворення, або трансформація культури – відбувається в разі, якщо новий стан виникає в результаті зміни колишнього надбання під впливом інтенсивних процесів оновлення в даному суспільстві. Нові елементи вводяться через переосмислення історичної спадщини або надання нового змісту

традиціям, а також через окремі запозичення ззовні, які, однак, модифікуються, синтезуючись з минулим в цілісний органічний соціум [77, с. 316].

Отже, інституалізація як процес творення інститутів в просторі культури має свою специфіку та особливості. Вона, за визначенням сучасного культуролога Г. Демшиної, набуває вид організованих впорядкованих процесів або форм з визначеною структурою відносин, ієрархією влади, дисципліною та правилами поведінки [61, с. 3]. При цьому на сучасні процеси інституалізації в сфері культури активно впливають ЗМІ, культурна політика держави, розвиток арт-ринку, маркетингові стратегії та технології, самоорганізовані співтовариства та субкультури. В такій ситуації інституалізація у сфері культури стає не тільки символічним, а й політичним, соціокультурним та економічним фактором.

Виходячи з цього, можна вважати, що етапи інституалізації відбуваються на основі загальних об'єктивних закономірностей цього процесу та мають спільні ознаки для різних сфер суспільного буття. Кожен етап інституалізації передбачає формування певного процесу, реалізація якого забезпечує набуття нової змістовної результативної форми. У цьому контексті інституалізація цирку як організаційне оформлення цирку в соціокультурний інститут здійснюється під цілеспрямованим впливом вже сформованих суспільних структур та управлінських процесів. Управління, яке розуміється в гуманітарних знаннях як елемент та функція організаційних систем, що забезпечує збереження певної структури, збереження підтримки режиму діяльності, реалізації програми, цілей діяльності тощо стосовно нашого предмету дослідження будемо розглядати як систему організації, що виконує функції регулювання, координації та контролю за діяльністю всіх частин цілого на різних організаційних рівнях, що репрезентує собою керівні органи.

Важливою ознакою інституалізації є формування нормативно-правових засад, що спираються на розроблену законодавчу базу. В сфері культури саме законодавство визначає в цілому цілі, напрями та принципи державної культурної політики, яка забезпечує правові, інституційні, фінансові умови для

розвитку культури. Разом з тим, законодавство регулює діяльність окремих сфер культури й, зокрема, певних культурних інституцій. Відтак, виходячи з того, що інституалізація забезпечує утворення стабільних зразків соціальної взаємодії, заснованої на формальних правилах, законах тощо, цей процес передбачає нормативно-правове забезпечення певної сфери життєдіяльності суспільства у вигляді відповідних законів, законодавчих ініціатив, регуляторних заходів тощо.

Здійснення культурологічної експлікації поняття «інституалізація цирку» передбачає врахування невід'ємної його складової – формування системи підготовки професійних циркових кадрів, артистів цирку. Становлення та розвиток такої системи забезпечує сталий розвиток усієї циркової галузі, її високий професіоналізм, набуття та трансляцію безцінних надбань циркової майстерності та педагогічного досвіду. Відтак, саме професійна циркова освіта надає комплексний характер процесу інституалізації цирку, враховуючи певні соціокультурні умови та чинники.

Здійснений аналіз підходів щодо визначення поняття «інституалізація» дозволив екстраполювати його основні сутнісні смисли на поняття «інституалізація цирку» й тим самим здійснити його уточнення в дискурсі культурології. Виходячи з того, що саме організаційне оформлення соціокультурного інституту, яке відбувається в просторі культури, є однією з найважливіших ознак інституалізації, то інституалізація цирку в дослідженні інтерпретується як процес визначення та організаційного оформлення цирку в соціокультурний інститут, що здійснюється в певному культурному просторі шляхом формування базових засад – управлінської, нормативно-правової та професійно-освітньої.

Дослідження процесу інституалізації цирку в просторі культури України обумовило застосування комплексу наукових методів та підходів, що дало змогу отримати цілісне уявлення про цирк як явище культури, забезпечило введення нової інформації про об'єкт дослідження та визначило шляхи

досягнення мети дисертації – простежити процес перетворення українського цирку в соціокультурний інститут у просторі культури України.

Згідно зі специфікою предмета цього дослідження, науково-методологічним інструментарієм є єдність методологічних підходів: культурологічного (передбачає аналіз предмета в культурно-історичному контексті); системного (комплексне вивчення в складній динамічній цілісності структурних зв'язків); структурно-функціонального (виокремлення основних функціональних елементів); діяльнісного (розкриття творчого механізму художнього процесу), діалектичного (динаміка змін українського цирку, визначення причинно-наслідкових зв'язків його еволюції). А також такі методи культурології, як: генетичний і компаративний (як єдиний метод пізнання культур), аксіологічний, що дасть змогу простежити культурогенез циркового мистецтва, розкрити зміст і функції цирку в системі культури сучасного суспільства, з'ясувати ціннісні орієнтири сучасного цирку тощо.

Зокрема, культурологічний підхід «інтегрує дослідницький потенціал, накопичений низкою наук, які вивчають культуру (філософією культури, теорією культури, мистецтвознавством, психологією культури, соціологією культури, історією культури та ін.), і реалізує прагнення до аналізу предмета дослідження як культурного феномена» [253, с. 70]. Цей підхід до вивчення сучасного циркового мистецтва передбачає вияв та дослідження зв'язків у мистецтві конкретної епохи з усіма іншими культурними явищами – політичними і моральними ідеями, релігійними уявленнями, пануючою системою наукових понять та філософських поглядів. Згідно з твердженням М. Кагана, якщо кожна культура формує створене в ній мистецтво за своїм образом та подобою, то пояснити його своєрідність можна, тільки розглядаючи мистецтво в системі культури, взятої в цілому [90, с. 85].

Системний підхід дає змогу розглянути цирк як цілісний складно-організований механізм: «сутність його полягає в комплексному дослідженні великих і складних об'єктів (систем), дослідженні їх як єдиного цілого з узгодженим функціонуванням усіх елементів і частин» [253, с. 61]. Цей підхід

передбачає можливість інтегрувати досліджуваний матеріал, проаналізувати конкретний історичний період у контексті культурного розвитку, а також розглянути теоретико-методологічні засади даного дослідження, у даний момент часу у всій повноті зв'язків і відносин розкрити феномен цирку в соціокультурному просторі сучасності, зіставити його з іншими соціальними явищами, зрозуміти його як одну з найважливіших сторін життя суспільства, і на цій основі з'ясувати тенденції розвитку сучасного циркового мистецтва України.

Структурно-функціональний підхід, який полягає «у виділенні в системних об'єктах структурних елементів (компонентів, підсистем) і визначеності їхньої ролі (функцій) у системі [253, с. 63], було використано для визначення структурних форм циркового мистецтва, виявлення модифікації українського циркового мистецтва на різних етапах його розвитку, а також для дослідження основних тенденцій розвитку циркового мистецтва в Україні в 20–30-ті рр. ХХ ст. Як зауважує П. Герчанівська, основою методу є парадигма нерозривного «зв'язку форми і функції культурного об'єкта» [44, с. 8]. І далі: «Якщо завдання структурного методу в його класичному варіанті обмежувалася вивченням архітектоніки об'єкту та його структурних зв'язків, завданням функціонального аналізу є дослідження форм і функцій культури, а також способів її впливу на зовнішній світ і соціальне середовище, то структурно-функціональний метод відкриває нові можливості в культурологічному дослідженні. Як більш ускладнена дослідницька технологія, він дозволяє досліджувати не тільки структурні, а й функціональні зв'язки всередині об'єкта дослідження, а також його функціональні зв'язки із зовнішнім середовищем» [44, с. 8].

Діяльнісний підхід розуміє культуру як творчу людську діяльність. У межах цього підходу стає можливим вивчення процесів духовного збагачення суспільства, самотворення людини як суб'єкта культурно-історичного процесу, механізмів збереження і відтворення культури в умовах мінливості оточуючого світу.

Діалектичний підхід, основою якого є зв'язок теорії і практики, дає змогу «обґрунтувати причинно-наслідкові зв'язки, процеси диференціації та інтеграції, постійну суперечність між сутністю і явищем, змістом і формою, об'єктивність в оцінюванні дійсності» [253, с. 58], розглядати всі компоненти культурно-мистецького процесу в контексті пошуку взаємодії об'єктивного та суб'єктивного, детермінованості явищ, пізнанні реального світу, сприяючи об'єктивному оцінюванню проблематики сучасного циркового мистецтва.

У свою чергу, генетичний підхід дає змогу зробити діахронний «зріз» циркового мистецтва, тобто простежити його розвиток від моменту виникнення до теперішнього часу. Компаративний підхід має на увазі порівняльно-історичний аналіз циркового мистецтва в певному часовому інтервалі. Аксиологічний підхід пов'язаний з вивченням циркового мистецтва як сукупності цінностей, у співвіднесенні його з людиною, її потребами та інтересами. Ці методи використані комплексно, що дало можливість розглянути циркове мистецтво України в усій повноті різноманітних його аспектів та проявів.

Крім зазначених підходів, були також застосовані метод логіко-критичного аналізу (виявлено актуальність теми дослідження); описовий (визначення нових форм творчості сучасного цирку); аналітичний (виявлення основних підходів, на яких ґрунтуються теорії дослідників цирку); порівняльний (оцінювання художніх процесів, що відбувалися на різних історичних етапах та впливали на розвиток циркового мистецтва).

Висновки до розділу

Здійснений аналіз наукової літератури дозволяє стверджувати, що всю сукупність праць зарубіжних та українських вчених з циркової проблематики можна представити у таких напрямках: фундаментальні праці теоретиків циркового мистецтва, присвячені висвітленню його основоположних питань (Ю. Дмитрієв, З. Гуревич, Є. Кузнецов та ін.); історико-теоретичні дослідження цирку (В. Даркевич С. Макаров, К. Станіславська, О. Сергєєв та ін.); праці,

присвячені художньо-естетичним питанням цирку як масового видовища та виду мистецтва (В. Барінов, Ю. Борєв, А. Житницький, Є. Зискінд, М. Хренов та ін.), праці мемуарного характеру та епістолярні начерки артистів цирку (І. Бугримова, А. Дуров, З. Кох, М. Местечкін, Ю. Нікулін та ін.); дисертації українських та зарубіжних вчених (В. Барінов, А. Житницький, Г. Курінна, М. Малихіна, О. Пятаєва, С. Шумакова та ін.). Слід відзначити, що останнім часом сформулювався дослідницький напрям, спрямований на осмислення цирку як феномена культури. Втім, це праці, переважно, зарубіжних вчених (В. Барінов, О. Буреніна-Петрова, В. Владіміров, О. Клепацька, М. Хренов та ін.). Вагомим внеском у формування українського циркознавства стали праці сучасних українських дослідників (О. Поспєлов, Ю. Романєнкова, К. Станіславська, Ю. Шаповалова, О. Яковлев та ін.).

Втім, незважаючи на досить значний науково-теоретичний доробок, практично вся циркознавча література ХХ ст. – це спроба осмислити цирк та циркове мистецтво як одну з найдавніших форм синкретичної творчості в історико-мистецтвознавчому вимірі. Виняток становлять праці останніх десятиліть, в яких цирк постає як складний культурологічний феномен. Проте, в просторі української гуманітаристики відсутнє дослідження цирку як явища культури. Відтак, постає необхідність дослідження українського цирку в культурологічному аспекті – у вимірах інституалізаційних процесів.

Аналіз концепцій філософів та культурологів (С. Аверінцев, М. Бахтін, Г. Гадамер, Гі Дебор, У. Еко, О. Фінк, Й. Хейзинга, Г. Шульце та ін.) дозволив виявити сутнісні риси цирку як феномена культури. Доведено, що цирк як явище культури характеризує його ігрова та сміхова природа. Цирк, розглянутий у контексті ігрової концепції культури, репрезентує цілий спектр культурних зразків і світоглядних стратегій, затребуваних людиною, тим самим підвищує її адаптивність до надскладного культурного середовища сучасної світобудови. Завдяки своїй сутності цирк тісно пов'язаний як із сміховою концепцією культури, так і з карнавалізацією, що дає змогу поєднати в цирку правдиве й фантастичне, серйозне зі сміховим. При цьому структурні

особливості, зміст окремих циркових жанрів загалом визначаються компологічною міфологією, але в сучасному світі циркове мистецтво модернізує стародавні космологічні міфи.

Під впливом сучасних трансформаційних процесів цирк та циркове видовище зазнають певних впливів, серед яких – розширення меж суспільства спектаклю, суспільства переживань, процесів омасовлення та ірраціоналізації мислення, тобто йдеться про виникненням сукупності художніх зв'язків з новими мірилами сприйняття й оцінювання, які намагаються охопити й осмислити складні процеси сучасності. Йому одночасно властиві натуралізм, емоційність та ефективність, спрощеність і наочність, драматична ускладненість, висока інтенсивність переживань, медіативність.

Обґрунтовано, що цирк як феномен культури та суспільний феномен, виявляється в умовах культурного простору, який характеризується наявністю сформованих організаційно-правових механізмів у загальній просторово-часовій формі культури певної спільності людей, які вкладають в свою діяльність соціально-значущі змісти, доступні розумінню прийдешніх поколінь. Відтак, до цирку як феномена культури та одночасно продукту соціального розвитку суспільства стає можливим залучити поняття «соціокультурний інститут», що постає як історично сформований результат культуротворчої діяльності суспільства, що базується на спільно вироблених соціальних та культурних нормах, цінностях, традиціях, який здатний виконувати інтегруючу, трансляційну, комунікативну, виховну та рекреаційну функції.

РОЗДІЛ 2

ЦИРК В ДИНАМІЦІ ІНСТИТУАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

2.1. Витоки інституалізації цирку в контексті трансформації культурних парадигм

Процес інституалізації цирку має тривалу історію. Кожен з його етапів характеризується певними особливостями й сукупністю соціальних, економічних, соціокультурних чинників, що формувалися в різні історичні періоди становлення цирку та циркового мистецтва. Відтак, завданням даного підрозділу постає виявлення витоків та соціокультурних передумов інституалізації цирку в соціокультурному просторі України.

Місцем виникнення цирку вважається міська площа, де відбувалися різноманітні свята, карнавали та ін. Саме карнавал був посередником між язичницьким ритуалом, офіційним (християнським) священнодійством і колективним виявом ігрового інстинкту, адже карнавал апелює до безпосередніх відчуттів, емоцій і переживань людини. Карнавал є джерелом багатьох форм видовищної культури, в тому числі, і циркової.

Культура карнавалу принципово вплинула на синтетичну природу цирку як народного видовища. Вона поклала початок таким культурним феноменам, як скоморошество, жонглерство, які уособлюють собою поєднання візуальності та карнавальності, що відповідало в епоху середньовіччя уявленням народу про свободу творчого духу, про радість чуттєвого сприйняття світу.

Скоморошество (X – середина XVII ст.) – найбагатший пласт народної сміхової культури, в надрах якої відбувався відбір елементів для майбутньої циркової творчості. Скоморошество поєднало в собі спів, акробатику, фокуси, танці, тобто основні елементи майбутнього циркового мистецтва, ототожнюючись у культурній свідомості з публічними веселоцями і сміхом.

Протягом кількох століть (X–XVII ст.) скоморохи були єдиними професійними представниками світського музично-видовищного мистецтва Київській Русі, їх зображення збереглося на фресках Софійського собору в Києві. На одній з них намальовано двох кулачних бійців та двох музикантів, які грають на довгих трубах, причому один із зображених артистів танцює й одночасно відбиває такт на барабані. Інший, танцюючи, тримає за поясом жердину, по якій підіймається хлопчик. На сусідніх фресках зображено циркове полювання, тобто цькування звірів: леви і барс нападають на оленів. Поруч зображено поводитирів з ведмедями та барсами. Національна приналежність зображених скоморохів викликає у дослідників певні розбіжності: одні вважають, що це візантійці, інші – німці, а треті дотримуються думки, що зображені – перси. Разом із тим, візантійський історик Феофан записав, що у 583 році греки затримали трьох слов'ян без усякої зброї, «озброєних» тільки гуслами» [62, с. 9].

У літописах Даниїла Заточника описані виступи скоморохів: «іной летить з церкви або високого будинку на шовкових крилах, іной починає кидатися у вогонь, вихваляючись... міцністю свого серця... а іной обмотається вологим рушником та бореться з диким звіром» [252, с. 8]. Згадки про виступи скоморохів містяться й у «Повісті минулих літ» (XII ст.). У «Поученнях о казнях божиих» (1068), що входили до цього літопису, церква засуджує світські заходи, язичницькі обряди, що супроводжувалися піснями і танцями, гру і забави скоморохів. Більшість давніх джерел, в яких згадується діяльність скоморохів, пронизані духом нетерпимості до цих «бісівських» розваг, адже на думку тогочасних літописців: «Таких людей диявол спокушає й іншими способами, відволікаючи нас від бога різноманітними спокусами: трубами та скоморохами, гуслами та русаліями» [113, с. 22].

Відомо, що скоморохи виступали зі співами, танцями, грою на музичних інструментах при дворі князів Святополка (1015), Святослава Ярославича (1073–1076), Ізяслава Мстиславича (1146–1154). Скоморохи утримувалися у постійному штаті й царя Михайла Федоровича – у 1619 р. при його дворі виступав артист Григорій Іванов з дресированим левом, а в 1625–1626 рр. при

дворі демонстрували «слонов'ю втіху» [252, с. 10]. Особливою популярністю користувалися потіхи скоморохів за царювання Івана Грозного. Свідчення про розваги тих часів залишив А. Курбський, описуючи, як цар «почав зі скоморохами в машкарах танцювати та суці бенкетуючі з ним» [165, с. 28]. Тобто, певний час держава не бачила у скоморошестві крамоли й не робила з артистів паріїв. У цей час скоморохи «грають» в атмосфері повної свободи, їм не забороняють залучати до гри інших людей, а за вигнання та переслідування скоморохів навіть стягують штрафи. У грамоті російського царя Олексія Михайловича (1648), яка, до речі, засуджувала «богомерзькі» скомороські ігри, згадувалося про звичай «скакати на дошках» [62, с. 16].

Стосовно самого слова «скоморох», то думки науковці розходять. А. Белкін у праці «Російські скоморохи» (М., 1975) наводить найзначніші спроби пояснення етимології слова «скоморох». С. Юрков вважає, що етимологія назви «скоморох» відповідає давній традиції перевдягання з використанням масок і костюмів тварин та різних чудовиськ, що практикувалася в Європі та на Русі під час народних свят. У Греції це слово отримало значення «буфон», «потішник», звідкіля й виник російський варіант – «машкара», тобто маска. Пізніше, шляхом перестановки літер «маскарас» перетворюється у «скамарас», а потім остаточно закріплюється у формі «скоморох» [261].

На думку С. Макарова, слово «скоморох» запозичене з санскриту, але «не перейнято на пряму, а є словосполученням та сконструйовано за аналогією із санскритськими термінами, що визначали той чи інший рід діяльності» [133, с. 201]. Науковець вважає, що термін «скоморох» утворився з приставки «с» та 2-х санскритських слів: с – кама – рах або с – ка – мрах, але при цьому і перше і друге тлумачення відносяться до одного і того ж визначення і вказують на скомороха, «як посла смерті» [133, с. 201]. Далі С. Макаров розбирає церковнослов'янське написання слова «скомрахъ» і висловлює припущення, що воно утворилося з приставки «с» та слів «око» та «мрахъ», тобто «людина, яка знаходиться поруч з тим у кого в очах темрява» [133, с. 202]. Таким чином,

вчений не тільки доводить тісний зв'язок між санскритським «скоморохом» та церковнослов'янським «скомрахомъ», але і припускає, що ці «брати – близнюки займалися однією справою, являючись провідниками у потойбічний світ» [133, с. 202].

Як форма відкритого опанування офіційній церковній владі мистецтво скоморохів розвивалося на противагу канонам професійної релігійної творчості. «Батьки церкви» вбачали в будь-яких видах народної розваги ересь, демонізм, прояв язичницької обрядовості. Демони і біси в творах релігійно-вчительської літератури приймали обриси скоморохів, які «спокушаючи людини і підкоряючи її за допомогою пісень, танців і музичних інструментів» [163, с. 58]. Саме образ блазня став основою тих мистецтв, які з часом відокремилися й набули специфічних жанрово-видових ознак – музики, балету, комічного театру, масляних балаганних видовищ, естради, цирку.

Якщо церква почала засуджувати діяльність скоморохів вже з XI ст., то перші територіальні заборони на їхні вистави з'являються приблизно чотири століття потому. Так, Церковний собор 1551 р. (Стоглавий собор) суворо засудив святкові народні обряди та пов'язані з ними гуляння, а також ігри та забави скоморохів, що склалися на цьому підґрунті, як такі, що суперечать культурі православної церкви. У 1648 р. цар Олексій Михайлович, з метою зміцнення православної віри, видав наказ «Про виправлення настроїв та знищення забобонів», в якому пересічним громадянам заборонялося пускати скоморохів в свої оселі та веселитися разом з ними через те, що «серед населення збільшилась кількість усіляких бунтівних бісівських дійств, глузування та скоморошество з усякою бісівською грою» [113, с. 29].

Церква активно підтримала цю ініціативу, що викликало справжні репресії стосовно артистів. Власне, боротьба велася більш широко, проти всіх видів народних гулянь, народної обрядової поезії та художньої творчості і, зокрема, проти скоморохів, оскільки у цих галузях вони були професіоналами. З кінця XVII ст. скоморохи, під впливом заборон, поступово залишають свою

справу, змінюючи професію. Мандрівні ватаги як явище народної культури остаточно зникають в період царювання Петра I.

Конфлікти між християнськими ієрархами та цирковими майстрами виникали протягом віків аж до ХХ ст. Протоієрей Є. Попов на початку 1901 року пише, звертаючись до пастви: «Проте спалахують і живлять хіть плоті і безсоромні видовища .. де подаються різні спокусливі рухи тіла, де також, як і в танці, прийнятий короткий і обтягнутий одяг у жіночої статі; і де при цьому дії – ігри дівчат або жінок, виконуються на узвишші. Наприклад, в цирку біг їх на коні з підняттям ніг у вигляді танцю, а в садах – ходіння по канату. Одному Богу відомо, скільки душ залучено в гріх від таких видовищ!» [185, с. 550–551].

У ХVІ ст. скоморохи, подібно до інших ремісників, почали селитися цілими селами. В містах з'являються міські стани осілих скоморохів, що було викликано постійним високим попитом на послуги артистів. З ХVІ–ХVІІ ст. скоморохи почали об'єднуватися у «ватаги» (приблизно по 50–100 осіб). Ці об'єднання, певним чином, створювали підґрунтя для виникнення та відтворення народних драм з великою кількістю виконавців (драм великих жанрів). За твердженням В. Петухова: «такі “трупі” повинні були давати цілі вистави, маючи у своєму складі скоморохів різних “спеціальностей”: від танцівників та співаків до канатохідців, жонглерів, дресирувальників» [165, с. 28–29]. Крім того, скоморохи продовжували приймати участь у святах та народних побутових обрядах.

Важливим моментом є те, що у своїх мандрах скоморохи зустрічалися з артистами-іноземцями. В ході цих зустрічей, імовірно, відбувався обмін досвідом, що давало змогу артистам різних країн засвоювати нові трюки, опановувати секрети різних циркових жанрів. Для мандрівних труп не існувало мовних бар'єрів: виступи музик, приборкувачів диких звірів, фокусників-ілюзіоністів та мімів, які використовували невербальні способи спілкування, не потребували перекладу. В книзі «Театралізація цирку» С. Макаров зазначав: «Схожі акробатичні номери демонструвалися і грецькому василевсу, і

київському князю, і китайському імператору. Нівелюванню місцевих артистичних особливостей сприяли постійні переміщення жонглерів-скоморохів» [132, с. 35].

З середини XVII ст. мандрівні ватаги поступово зникають, а скоморохи перетворюються на музикантів та сценічних діячів на західноєвропейський лад. Подібно до усіх інших громадян, скоморохи сплачували податки, виконували різноманітні державні повинності.

Поряд зі скоморохами, не менш важливим є західноєвропейський напрям середньовічного карнавалу, пов'язаний з творчістю жонглерів (згодом він так само отримує розвиток як культурний компонент циркового мистецтва). В історії карнавальної культури європейського середньовіччя жонглерство постає цілим світом, основою в якому є духовна свобода, язичницька розкутість, сміхові погляди на авторитети і готовність до бунтів. Діяльність жонглерів (XI–XVII ст.) була «серцевиною середньовічної народної культури і резонувала з настроями більшості населення свого часу» [206, с. 28]. У побуті, як відомо, музика жонглерів «задавала хід карнавалам і застіль, ігрищ та праці» [206, с. 17], переключаючи свідомість людини зі світу священнодійства в світ радісних і безтурботних розваг для всіх соціальних верств населення середньовічної Європи.

Спільними для скоморошества та жонглерства є такі ознаки ремесла як мандрівний спосіб життя, пов'язаний з необхідністю адаптації до нового культурного середовища, музикування, віршування, захоплення танцювальною стихією, артистична чарівність, імпровізація «по канві». Але якщо скоморох – це, перш за все, актор-одинак із самобутнім (нерідко епатажним) стилем поведінки і набором спортивно-акторських інструментів, за допомогою яких він досягав неймовірних технічних результатів й успіху у публіки, то жонглер – це поет-співак та актор, із самобутнім стилем мислення, орієнтованим на створення змішаних і позалокальних художніх явищ, такий, що тяжіє до театральності. При цьому скоморохи швидко освоювали репертуар заїжджих акторів, а представники жонглерського цеху освоювали специфіку народного

театру, збагачуючи один одного новими прийомами і технічними засобами акторського ремесла.

До середини XVII ст. скоморошество як явище народної культури трансформувалося. Результатом тривалого історичного процесу стало формування народної сміхової традиції. Саме з цією традицією і пов'язана еволюція цирку. Сміх у цирковій культурі близький до категорії гри, оскільки, подібно до гри, володіє самодостатністю, і скерований на задоволення соціальних потреб – пізнавальних, комунікаційних тощо. Історія цирку свідчить, що сміх здатен виступити засобом життєствердження, носієм вітальних цінностей людини, врешті решт він слугує активним чинником культуротворчості.

Волелюбний дух середньовічного карнавалу приваблював до себе не лише тим, що викликало сміх, а й тим, що захоплювало, дивувало. У Давній Русі цю функцію подиву виконували тварини, які виступали як «артисти» і збагачували скомороші (а пізніше і клоунські) виступи. Традиція використання тварин, в основному дресированих ведмедів, в блазнівських забавах склалася в культурі скоморохів. Приручення ведмедів в Стародавній Русі – це традиційне ремесло бродячих артистів і, відповідно, – найважливіший культурний доданок циркової творчості. І. Забелін у книзі «Домашній побут російських царів у XVI і XVII століттях» пише: «звичним предметом суспільної потіхи був ведмідь. Він, навчений... різноманітним людським витівкам та людській поведінці, бродив зі своїми поводитирями по всій руській землі, з міста в місто, з села в село, забавляючи добрих людей карикатурним, а частково й сатиричним відображенням їх вдачі та звичаїв» [81, с. 106].

Цькування та ведмежі бої були жорстоким видовищем. Глядачів від «артистів» – людини та ведмедя – відділяли глибоким ровом. У книзі І. Забеліна знаходимо розповідь свідка подібної «розваги»: «кожен мисливець бив звіра в груди. В разі промаху він був ним знівечений, і це відбувалося часто. Щасливець вдовольнявся тим, що залишався живий і не отримував жодної нагороди, окрім того, що його поїли» [81, с. 107].

Поводчики ведмедів демонстрували зовсім інше видовище. Зазвичай така ведмежа втіха складалася з танців тварини: дресирувальник (поводчик) грав на дудці, а ведмідь, танцюючи на задніх лапах, плескав передніми, крутився, підскакував. Цей танок поводчик доповнював своїми приказками та коментарями. У більш вправних дресирувальників ведмеді виконували дещо іншу програму. С. Макаров пише: «такі складні та небезпечні трюки, як витягування з ока пороху та тютюну з-за губи хазяїна, катання глядачів на ведмедях, потискання глядачами ведмежої лапи, при тому, що кігті та зуби не обрублені та не вибиті, – все це все це вказує на найвищу майстерність дресирувальників, що супроводжували ведмедів» [132, с. 113]. Цей різновид ведмежої втіхи можна було спостерігати навіть на початку ХХ ст. Крім ведмедчиків, що стали попередниками артистів-дресирувальників, відомі були на Русі й представники інших циркових жанрів: силачі, металники (жонглери), канатохідці. Відтак, період, що охоплює Х-ХVII ст. можна вважати етапом зародження початкових видовищних форм культури (видовища скоморохів, жонглерів, дресирувальників та ін.), розвиток яких став основою для появи циркового мистецтва та витоками процесу його інституалізації.

Культур-генетична природа циркового мистецтва виявляє також зв'язок цирку з різними видовищними формами культури, зокрема, з народним ляльковим театром, ілюзіоном, лубком, що можна об'єднати поняттям «балаганна традиція». Балагани беруть свій початок з ХVIII ст., коли в центрі площі великих міст під час свят, ярмарків і гулянь почали розіграватися для народу невігядливі п'єси [72, с. 105]. У ХІХ ст. ця форма «театру під відкритим небом» отримала подальший розвиток і розквіт, охопивши культурний простір малих міст, а до початку ХХ ст., на хвилі сплеску інтересу до фольклору та його проникненню в професійне, елітарне мистецтво, перш ніж зникнути з життєвого простору, повторила ренесанс, але в моделях художньої творчості.

Артисти давніх часів органічно використовували у своїй діяльності мову різних видів мистецтв: літературного (створювали та виконували епічні, поетичні, сатиричні та перші драматичні твори); музичного (співали, грали на

музичних інструментах), хореографічного, театрального (розігрували інтермедії та лялькові вистави, виступали з сатиричними «розмовними» номерами, виконували фольклорні твори), циркового (жонгливали, демонстрували акробатичні номери та дресирування тварин тощо).

Універсальне мистецтво давньоруських скоморохів, західноєвропейських жонглерів, дресирувальників ведмедів, а також представників жанрів балаганної традиції вгадується в багатьох жанрах циркового мистецтва Нового часу. Якщо від скоморошества бере початок лінія клоунади, а також ексцентрики, від ведмежатників – атракціони з дресированими тваринами, то мистецтво жонглерів дало поштовх до розвитку комедійно-розважальних і спортивних номерів. Саме в карнавальній традиції середньовічної Європи і Стародавньої Русі, яка ввібрала весь потенціал ігрової енергії народу, кристалізувалася культурологічна модель циркового мистецтва. Онтологічно (перш за все, через скоморошество) вона пов'язана з культурою сміху – одвічним супутником людського буття, рівноправним учасником культурного діалогу, одним з основних регуляторів динаміки ціннісних настанов того чи іншого суспільства.

До нової якості синтезу балагану й цирку – традиційної й актуальної, соціальної й естетичної, масової й елітарної призвела зацікавленість та ґрунтовне вивчення фольклору і міфу, підготовлене всім ходом історичної логіки культури. Цей процес захопив всі форми мистецького життя – від балагану до театру, збагативши їх стихією карнавальності. Характерно, що спочатку балаган був призначений для видовищних вистав найрізноманітніших жанрів, включаючи лялькові, в яких виступали як професійні актори, так і аматори – майстрові, ремісники, чиновний люд. Демонстрували своє мистецтво в балаганному театрі і циркові артисти, в тому числі, зарубіжні трупи. Балаганна вистава ставала центром поєднання різних видів мистецтв – театру, танцю, клоунади, пантоміми, акробатики тощо. Про це повідомляли рекламні плакати, газети та афіші: «механічний театр-метаморфоз», «комічні віртуози і

туманні картини», «еквілібро-гімнастико-пантомімо-танці-театр» [101, с. 109–122].

Все, що «програвалося» в балагані, мало відношення до театру. Лише циркові пантоміми, укорінені в структурі балагану з другої половини ХІХ ст. поряд з інтермедіями в дусі італійської комедії дель-арте, виконували функцію зв'язку між видовищною традицією й публікою, між різноманітним театралізованим жанром та потребами суспільства. Пантоміма за своїм характером належить до одного з найбільш умовних мистецтв, хоча так само, як і інші види мистецтва, прагне до відображення життя в художніх образах. До сучасного цирку пантоміма потрапила з ярмаркових балаганів, народних театрів. Ця ігрова форма об'єднує не лише великі сюжетні вистави, а й невеликі пантомімічні сценки, клоунади, інтермедії.

У балаганних постановках велика роль відводилося також феєріям та арлекінадам. Якщо в феєріях на перший план виступала машинерія і різного роду технічні «дива», то в арлекінадах відбувалося захоплююче дійство – «живе, невтомне, смішне і химерне» [72, с. 35]. Ці жанри, як носії балаганної традиції, продовжують залишатися головними в фольклорно-карнавальному шарі сучасної культури, проглядаючись в синтезі сміхового і технократичного елементів. У 1857 р. перший балаган в Одесі відкрив Ж. Годфруа. Програма його цирку не відрізнялася розмаїттям, адже складалася з кінного атракціону та виступів клоуна. А в 1858 р. підприємці Ц. Пальміро та К. Панагіотіс збудували дерев'яний балаган під брезентовим дахом, який назвали «Гіпподром». У цьому цирку кінні номери доповнилися виступами артистів інших циркових спеціалізацій, а також виступами гастролерів. Після пожежі, що у 1861 р. знищила балаган Ж. Годфруа, активно почали будуватися інші цирку: цирк Вітторіо (1862), цирк А. Панкратова та І. Бондаренка (1865), балаган трупи В. Суре. В 1879 р. відомий антрепренер А. Саламонський відкрив постійне циркове приміщення [136, с. 87].

Таким чином, балаган ХVІІІ– ХІХ ст. як форма консервації міфологічної та архетипової свідомості (М. Хренов) став основою для розвитку видовищної

культури в ХХ ст. Він виступив в ролі «охоронної грамоти» давніх язичницьких (зокрема, ритуалу) й християнських традицій (потреба в ігровому початку, карнавальності), транслював в циркові жанри (клоунаду, пантоміму, феєрію, атракціон) амбівалентність святкових форм та святкове світосприйняття. Всі ознаки балагану генетично споріднені цирковому видовищу. До початку ХХ ст. балаган накопичив не лише багатий символічний, а й ціннісний потенціал. В цілому, поява у ХVІІІ–ХІХ ст. нових видовищних форм, таких як балаганна вистава, ляльковий театр, феєрії, арлекінади тощо, ознаменувала етап виокремлення цирку як специфічного виду мистецтва та самобутнього явища культури.

У ХІХ ст. цирк продовжував розвивався у формах ярмарково-балаганного видовища, а циркові жанри продовжували диференціюватись. У цей час в Російській імперії, до складу якої входила значна частина українських земель, поступово відбувалося упорядкування циркової справи на шляху її інституалізації. Виявом цього стала поява як тимчасових, так і стаціонарних цирків. Так, в цей період активно починають діяти брати Нікітіни – Акім, Петро та Дмитро. «З братів Нікітіних розпочалося становлення самосвідомості російських циркових артистів. Підіймаючи циркові вистави на вищий художній рівень, вони не лише популяризували це мистецтво, а й послідовно обстоювали поругану честь цирку, за яким здавна закріпилася репутація низького видовища» [206, с. 6].

Як талановиті артисти, успішні антрепренери та режисери-постановники, брати Нікітіни сприяли виникненню тимчасових і стаціонарних цирків, вони залучали до роботи місцевих артистів, розвивали національні традиції на манежі, активно сприяли підготовці власних циркових кадрів. Завдяки їхній діяльності цирк став доступним для широких верств населення.

На території українських земель брати Нікітіни почали активно долучилися до відкриття стаціонарних цирків в Одесі, Києві, Харкові (у 1883 р., дерев'яна будівля) [206, с. 133]. Це суттєво збільшувало можливості працевлаштування для українських артистів, стало засобом підтримки

талановитої молоді. Нові принципи професійної підготовки артистів, запроваджені у трупах цирків Нікітіних, суттєво відрізнялися від попередньої практики та сприяли підвищенню конкурентоспроможності українських артистів, які почали створювати номери з використанням української музики та елементів національного костюма.

Популяризуючи циркове мистецтво не теренах цілої імперії, брати Нікітіни додавали до програм «виступи народних піснярів, солений гумор балконних коміків та оповідачів, дотепні фортелі куплетистів, радісні веселощі балаганів та дзвінкий світ барвистих ярмарків» [206, с. 199], активно підтримували українських артистів цирку. Прикладом можна вважати долю М. Пащенка, якого Акім Нікітін забрав з провінційного цирку до власної трупи. За підтримки Нікітіних, Михайло Пащенко разом із дружиною Ксенією створили оригінальний дует «Жонглери-малобористи». Номер, оформлений в українському стилі, містив у собі елементи жонглювання, а також складний баланс запалених газових ламп, киплячого самовару, тазів, які оберталися на руках і ногах. Українські жонглери згодом прикрасили своїми виступами програми найкращих світових цирків [136].

Услід за братами Нікітініми українські антрепренери почали відкривати цирку. Так, в українських містах на постійній основі запрацювали цирку С. Безкоровайного, Ф. Вяльшина, П. Дротянкіна та ін. Зокрема, у Харкові в 1862 р. був побудований перший стаціонарний дерев'яний цирк, який належав пруському підданому Вільгельму Суру. У 1868 р. неподалік від цирку Сура з'явився ще один дерев'яний цирк, власником якого був Жозеф Дерсен. Будівлі дерев'яних цирків з'явилися також у 1870 р. та у 1882 р. Усі вони були засновані самими цирковими артистами. В 1881 р. французькі антрепренери брати Годфруа побудували дерев'яний цирк на Торговій площі з правом п'ять років організовувати там видовища. У 1911 р. Харків отримує ще один цирк – Муссурі. Проте, на початку ХХ ст., коли цирку стали звичною розвагою для публіки та приносили стабільний прибуток, почали з'являтися кам'яні будівлі цирків. Так, у Харкові за проектом В. Хрустальова, М. Коморницького та

Б. Корнеєнко на кошти Г. Грікке був збудований перший кам'яний цирк. У 1911 р. Харків отримує ще один цирк – Муссурі [136].

Наприкінці ХІХ ст. в різних містах на території України з'являються нові стаціонарні цирку. В Києві у 1868 р. був побудований дерев'яний цирк, а у 1875 р. побудовано кам'яний цирк Бергон'є. У 1890 р. в центрі Києва на замовлення Петра Крутікова по проекту відомого київського архітектора Е. Брадтмана розпочалося будівництво кам'яної будівлі одного з найбільших цирків Європи «Гіппо-Паласу». У 1903 р. відбулося відкриття «Кінного цирку» Крутікова, в стінах якого давали вистави – відомий дресирувальник В. Дуров, проходили змагання з участю І. Поддубного та І. Заїкіна, виступали видатні оперні співаки Ф. Шаляпін, Л. Собінов, Т. Руффо та ін. [136].

Стаціонарний Катеринославський цирк був побудований у 1885 р. В ньому з успіхом виступали Ж. Труцци, придворний японський цирк «Мікадо», В. Дуров та багато видатних циркових артистів. В Одесі діяв Цирк-вар'єте І. Санценбахера, відкриття якого відбулося у 1894 р. гастролями широко відомої циркової трупи братів Ферроні [136]. Крім стаціонарних в Україні в другій половині ХІХ ст. працювало біля 100 мандрівних цирків. Найпопулярнішими на той час були антрепризи Саламонського, Сура, Велле, Чінізеллі, братів Годфруа та братів Нікітіних.

Початок ХХ століття в розвитку цирку умовно можна означити як період домінування приватної антрепризи, його реформи та трансформації. У цей час «на циркові видовища істотно впливали зразки європейської циркової школи і західного репертуару, – зазначає Г. Агаджанов. – Антрепренери вважали, що цирк взагалі повинен бути орієнтований на естетичні цінності західноєвропейської культури. Дуже часто артисти на догоду західній моді виступали під іноземними псевдонімами» [3, с. 44].

В цілому, процес інституалізації українського цирку в другій половині ХІХ – на початку ХХ століття характеризується значними змінами – виникненням перших стаціонарних цирків, поява яких свідчила про стійку тенденцію перетворення цирку в цілісну циркову галузь, яка функціонувала за

законами вільного ринку й, відповідно, жорсткої конкуренції. Це, в свою чергу, потребувало активного розширення циркових жанрів, підвищення професійного рівня циркових артистів, стилістичного ускладнення циркових вистав, пошуку нових видовищних форм та виражальних засобів. Таким чином, цей період можна визначити як етап упорядкування циркової справи, організаційно-управлінську основу якої складала приватна антреприза.

У 20-ті рр. ХХ століття, після революції 1917 р., в умовах гострої ідеологічної боротьби за новий цирк постало питання про створення пантоміми революційно-агітаційного характеру. Спочатку це були невеликі сюжетні ідейно спрямовані прологи-апофеози на теми дня, а також пантоміми революційно-агітаційного змісту, наприклад, «Червоний корабель», «Контора по найму прислуги» – сатира на білогвардійців, «Мерці на пружинах» – буфонадна пантоміма про провал контрреволюційних змов.

Поступовий відхід від антреприз спричинив виникнення перших циркових колективів, артисти цирку почали створювати самостійні професійні об'єднання. Радянська влада намагалася одразу взяти під контроль циркову справу та вже у січні 1919 р. у Будинку цирку Народний комісар освіти А. Луначарський виголосив промову «Народний цирк і шляхи його розвитку». Шляхи розвитку передбачали реформування цирку та критику репертуару націоналізованих московських цирків Саламонського і Нікітіних. «П'ять елементів цирку, на думку А. Луначарського: 1) демонстрація фізичної сили і спритності – атлетика, акробатика, еквілібр. Цирк – школа сміливості; 2) той вид комічного, який переходить на фарс, шарж, буфонаду; 3) клоунада являє собою одну з вершин комічного; 4) дресирування тварин – пізнавальна цінність; 5) пантоміма – веселе дійство без слів» [126, с. 17].

Першочерговим завданням радянської влади стосовно циркової справи стало переосмислення традиційних прийомів та жанрів в умовах манежу. Очікувалося, що очищення циркового видовища від вульгарності, брутальності, супроводжуване одночасно збагаченням його виражальних можливостей, стане гідним початком його нової ери як цирку державного. Закладене в природі

цирку вміння звеличувати безмежні можливості людини, а також висміювати віджиле і реакційне набуло в перших постановочних дослідах державного радянського цирку агітаційно-пропагандистського значення. Разом із тим, завдяки увазі до цирку з боку письменників, художників, режисерів (Д. Бедний, Б. Ердман, К. Голейзовський, М. Форрегер та ін.), підвищувався рівень циркових вистав.

Важливим досягненням радянського цирку того періоду стала підготовка артистичних кадрів у всіх жанрах на базі Державного училища циркового та естрадного мистецтва, яке відкривалося в 1926 р. у Москві. За свідченням Ю. Георгієва, «з'явився ряд чудових артистів, які демонстрували номери, в яких фольклорні традиції поєднувалися з високою акторською майстерністю, унікальними трюковими досягненнями, віртуозною виконавською технікою» [42, с. 7].

Слід відзначити, що в цілому сфера культури та циркова галузь, зокрема, у 20-30-ті рр. ХХ століття формувалася в парадигмі ідеологічно-виховних функцій. Це виявилось у визначенні провідних напрямів та чітких критеріїв діяльності тогочасних творчих колективів, що було затверджено у законодавчих актах та нормативних документах. Так, на рівні держави було окреслено нормативно-правовий простір сфери культури, прийнято ряд Постанов ВУЦВК та РНК УРСР про перспективи соціально-культурного будівництва в країні. У 1936 р. при створенні Комітету по справам мистецтва було засновано Головне управління цирків, до якого увійшли – Об'єднання міських цирків, Об'єднання колгоспних цирків, Бюро «Цирк на сцені», Комбінат «Зооцентр», Центральне бюро атракціонів. У 1938 р. при Головному управлінні цирків на базі Курсів циркового мистецтва, які існували з 1927 р., було створено Державне училище циркового мистецтва.

Період після закінчення Другої світової війни і до розпаду Радянського Союзу пов'язаний із культурно-ідеологічними цінностями радянської системи та подальшою кризою другої половини 1980-х рр. Перші повоєнні десятиліття позначені бурхливим розквітом циркового мистецтва з національним

забарвленню. Творчо розвиваючи національні традиції, український цирк мав власні потужні циркові колективів, десятки номерів й атракціонів, заснованих на народних традиціях, національному фольклорі. Потреба у збільшенні артистичного контингенту зумовила появу студійної форми підготовки номерів й атракціонів. Майбутні учасники ансамблів два роки навчалися в спеціальній студії. Під наглядом досвідчених педагогів і тренерів молоді артисти осягали основи циркових жанрів, відпрацьовували нові номери; їм читали лекції з історії цирку, театру, музики; вони відвідували заняття з майстерності актора, гриму, танцю та інших дисциплін. Лише підготовка артистів розмовного жанру в основному була зосереджена в Державному училищі естради та циркового мистецтва в Москві.

У післявоєнні роки в цирковій галузі остаточно сформувалася її управлінська структура. На підставі постанови Ради Міністрів СРСР № 989 від 17 серпня 1957 р. було створено Всесоюзне об'єднання державних цирків (Союздержцирк) Міністерства культури СРСР. Устав Союздержцирку був затверджений Наказом Міністерства культури № 577 від 10 вересня 1957 р. Заснована інституція здійснювала керівництво цирковим мистецтвом в СРСР, забезпечувала його розвиток, показ його творчих досягнень в стаціонарних, пересувних видовищних підприємствах. Всесоюзне об'єднання державних цирків як художньо-творча організація підпорядковувалася Міністерству культури СРС та діяла на основі госпрозрахунку.

Таким чином, система цирків була побудована на засадах жорсткій централізації. Усі цирки – стаціонарні, пересувні підпорядковувалися Союздержцирку, артисти призначалися керівництвом Об'єднання. Переоформлення діючих або створення творів циркового мистецтва відбувалося з погодження та на кошти Союздержцирку. Крім того, програми для цирків усієї країни, а також та зарубіжних гастролей підбиралися та затверджувалися Союздержцирком. Відтак, Союздержцирк виконував функції головного управління та державного органу, який вирішував широке коло питань – репертуарні, будівельні, штатні, фінансові, кадрові тощо. Втім,

найважливішою функцією Об'єднання було несення відповідальності за ідейно-художній стан циркового мистецтва, якість літературних та художніх творів, за репертуар кожного циркового номеру, а також ідейно-художній рівень програм кожного цирку [39].

В умовах жорсткої централізованої системи державного управління відбувалася розбудова циркової галузі. Починаючи з 1960-х рр. було відкрито цілий ряд державних стаціонарних цирків в різних містах Радянського Союзу та тогочасної Української радянської соціалістичної республіки. У цей час разом у державній системі СРСР працювали стаціонарні цирки, пересувні цирки та циркові колективи, бригади. З 1951 р. у Києві почала працювати мистецька організація цирку на естраді, яка мала 13 колективів та обслуговувала, переважно, села.

У 1959 р. в місті Сімферополі було побудовано перший стаціонарний цирк по проекту О. В. Смольського, на манежі якого виступали народні та заслужені артисти СРСР: Леонід Енгібаров, Юрій Нікулін, Людмила та Володимир Шевченко, Ігор та Еміль Кіо, Ірина Бугрімова, відомі циркові династії Дурових, Корнілових, Філатових та ін.. У 1960 р. було відкрито нові будівлі Київського та Дніпропетровського державних цирків. В канун святкування 100-річчя міста Донецька 26 серпня 1969 р. був відкритий Донецький державний цирк «Космос». На початку 1970-х рр. в Україні відкрилися Криворізький державний цирк, Львівський державний цирк, Луганський державний цирк, Запорізький державний цирк.

Наприкінці 70-х – на початку 80-х рр. ХХ століття циркова галузь функціонує в парадигмі радянської системи культури, ключовими завданнями якої стають забезпечення попиту та потреб населення. Відповідно до цих завдань створюється система органів державного управління в сфері культури та циркової галузі зокрема. Поряд із державно-управлінським апаратом розширюється законодавча сфера культури. В цей час приймаються урядові Постанови щодо організації діяльності культурно-мистецької сфери України. Серед них: Постанова Верховної Ради УРСР від 29 червня 1960 р. «Про стан і

заходи подальшого поліпшення культурно-освітньої роботи серед трудящих Української РСР»; Постанова Верховної Ради УРСР від 12 квітня 1967 р. «Про роботу культурно-освітніх закладів Української РСР по підготовці до 50-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції» тощо.

У часи «перебудови» відбувалися діаметрально протилежні та неоднозначні процеси. Лібералізація духовного життя зумовила суттєві зрушення й новації. Істотно урізноманітнилося духовне життя суспільства за рахунок проникнення зарубіжних модерністських й постмодерністських напрямів. Відбувалося «розхитування» традиційних критеріїв оцінки художніх цінностей, збагачення їх ширшим спектром відтінків. Суспільством дедалі більше усвідомлювалась односторонність висунення на перший план критерію «ідейності». Поступово допускалося, а потім визначалося існування поряд із методом соціалістичного реалізму інших творчих методів. Культурне життя суспільства доповнювалося широким спектром мистецтва андеграунду [238, с. 36].

Разом із тим, з розпадом Радянського Союзу відбувалося наростання кризових явищ – виникла загроза зникнення українського цирку з його високим культурним, естетичним, професійним рівнем, який традиційно вважався одним із кращих у світі. Крім того, цей період характеризується зниженням художніх критеріїв в цілому, відходом від національних традицій. Багато художньо повноцінних циркових вистав та номерів були втрачені через брак державного фінансування. «Керівники циркових стаціонарів скоротили кількість подань і зробили акцент в діяльності своїх підприємств на денні вистави, які здавна вважалися «дитячими» і, як правило, охоче відвідувані дітлахами, – констатує Р. Славський. – Але і ця дзвінкоголоса публіка не поспішала заповнювати місця в осиротілих залах. Помітну роль у цьому відіграло прагнення до імпортованих ігрових приставок до комп'ютерів, престижних закордонних туристичних поїздок, екзотичних шоу й атракціонів, а також іншої заморської дивини. У дітей зубожілих батьків часом не було грошей не те що на квитки в цирк, але навіть на одяг і їжу» [213, с. 186]. У середовищі народжуваного капіталізму

мистецтво манежу виявилось в несподівано новому для себе конкурентному середовищі.

Відтак, період від 1920-х – до кінця 1980-х рр. характеризується формуванням організованої системи жорсткого централізованого державного управління цирковою галуззю. В цей період домінують регулятивні тенденції в стилі управління уряду тоталітарної держави, спрямування вектора управлінської діяльності на тотальний контроль за всіма сферами циркової діяльності, спрямований на забезпечення ідейно-художнього рівня програм кожного цирку країни. Втім, ці процеси мали водночас динамізуючий ефект, що сприяло напрацюванню позитивних чинників у царині створення нормативної та організаційно-функціональної складової цирку як соціокультурного інституту. Отже, цілісно окреслений період інституалізації українського цирку можна визначити як етап організаційного оформлення та стандартизації.

2.2. Становлення цирку як соціокультурного інституту в просторі культури України

Здобуття Україною незалежності та становлення української державності ознаменувало новий етап в розвитку цирку як феномена української культури. Проте, ці процеси визначалися складними соціокультурними умовами та глибокими трансформаційними змінами в просторі української культури. З одного боку, це виявилось в розпаді радянської ідеологічної машини, кризі традиційної системи цінностей та успадкованої від радянської доби мережі культурних установ. З іншого – поступово почала формуватися нова культурна інфраструктура, поволі почала окреслюватися якісно нова національна культура незалежної, демократичної, європейської України [232].

Розбудова української державності обумовила радикальні зміни в суспільстві, які суттєво позначилися на становищі культури. Склалася нова соціальна й культурна ситуація, яка, в свою чергу, породила нову

соціокультурну реальність. Її особливістю стало радикальне реформування суспільства, що призвело до становлення нових формуваних умов суспільного розвитку, системи цінностей, норм, правил, культурних потреб.

У цирковому мистецтві, після здобуття Україною незалежності, розпочався період використання кращих світових надбань, звільнення від ідеологічних стереотипів, переосмислення національних надбань. Це визначило посилення уваги до образно-художньої спрямованості в репертуарі циркових творів. Колишня тенденція насаджування багатонаціональних традицій країни братніх народів поступово почала замінюватися «осучасненням» українського цирку, що стало найбільш характерною прикметою його розвитку. Артисти свідомо обирали той чи інший художній образ, пов'язаний з українською культурою, детально вивчали його особливості, аби кожен цирковий номер ставав більш виразним. Тим більше, що театральна специфіка циркових програм, пов'язана з єдиним художнім образом усієї вистави – прологом, розвитком, кульмінацією, епілогом, наскрізною дією та наскрізними персонажами.

Після проголошення незалежності України Міністерство культури України прийняло у своє підпорядкування циркові підприємства, установи та організації, розташовані на українській території, тому в 1993 р. було створено творче об'єднання «Укрдержцирк» – єдиний український потужний творчий цирковий виробничий комплекс [63]. На «Укрдержцирк» були покладені такі пріоритетні завдання: збереження та подальший розвиток національного циркового мистецтва, координація та здійснення організаційно-творчої діяльності циркової галузі України. Однак у березні 1997 р. творче об'єднання «Укрдержцирк» було перейменоване на творче об'єднання «Державна циркова компанія України», що відповідало державній політиці реформування економіки та стосувалося підприємств соціально-культурної сфери з урахуванням специфіки їх діяльності в галузі культури.

З позицій аналізу соціокультурного контексту цього періоду слід відзначити, що незважаючи на очевидні позитивні зміни, зокрема, свободу

творчого самовираження, знищення монополії держави на фінансування й управління культурою, безпрецедентна відкритість української культури до зовнішнього світу, фактом 1990-х років стало різке погіршення фінансового становища більшості закладів культури, зниження доходів та суспільного статусу професійних митців та інших працівників галузі. Витрати на культуру в бюджеті України поволі знижувалися від 2 % в 1992 році до 0,8% на 1995 рік. Окрім того, ринкові реформи унеможлилювали нормативний механізм фінансування, розрахований на планову економіку з контрольованими державою цінами [148].

Великого удару по інфраструктурі культури завдала господарча криза, що загострилася ще у 1989-90 рр.. Фактично припинилося будівництво в культурній інфраструктурі, закривалися кінотеатри, клуби, театри. Багато талановитих митців – музикантів, співаків, акторів, артистів цирку виїхали працювати за кордон. Особливо глибокою стала криза в кінематографії та книговидавництві. Відбувалося постійне падіння відвідувань закладів культури. Українці стали значно менше купувати книжок, рідше ходити до театрів та музеїв, у кіно, на концерти, відвідувати циркові вистави. Ця негативна тенденція змінилася лише після 2000 року [148].

Підтверджують зазначену ситуацію в сфері культури статистичні данні. Так, бюджетне фінансування культури в Україні значно зменшилося у 1993-1998 рр. У наступні 1999-2006 рр. обсяги бюджетних видатків помітно зросли, але їх частково нівелювала інфляція. До того ж зростання видатків на культуру було меншим, ніж зростання ВВП та доходної частини держбюджету. Відтак, у відсотковому вираженні частка витрат на культуру майже не зростала. Видатки на культуру в держбюджетах 1991-2004 рр. не перевищували 0.33 % ВВП, склавши до 1% від видатків консолідованого бюджету. У 2004 році видатки на культуру на душу населення склали 28 грн. (\$5.5), тобто за 4 роки зросли втричі, а наступного року – ще на 30% [148]. В цілому, в таких несприятливих соціокультурних та економічних умовах український цирк продовжував

функціонувати, спираючись на тогочасні законотворчі ініціативи та вироблені напрями розвитку культурної політики України.

Так, внаслідок активної діяльності парламентського Комітету з питань культури й духовності Верховна Рада України в березні 2005 р. ухвалила Закон України «Про концепцію державної культурної політики на 2005-2007 рр.». Пріоритетними завданнями культурної політики було визначено:

1) визначення культурного розвитку України та її окремих регіонів одним з пріоритетних напрямів діяльності органів державної влади та органів місцевого самоврядування;

2) зміна методів управління у галузі культури, зокрема переорієнтація органів державної влади та органів місцевого самоврядування з виконання певних функцій на досягнення поставлених цілей, залучення громадськості до процесів управління та контролю в галузі культури;

3) створення ефективної моделі фінансового та матеріально-технічного забезпечення культурного розвитку;

4) участь України у міжнародних культурних проектах, здійснення комплексу інформаційно-культурних заходів для ознайомлення світової громадськості з культурними цінностями України.

Визначені пріоритети в цілому тогочасної культурної політики сприяли відновленню економічної підтримки держави у цілому сфері культури та її окремих галузей, зокрема циркової. Цьому сприяла й увага до цирку як явища культури з боку міжнародних інституцій. Так, 13 жовтня 2005 р. Європейський парламент прийняв резолюцію, якою визнав стаціонарні та пересувні цирку частиною європейської культурної спадщини та закликав держави-членів ЄС керуватися цією резолюцією для подальшого визнання цирку невід'ємним елементом культурного надбання [266].

Відтак, в цей період в Україні остаточно сформувалася система управління сферою культури, зокрема цирковою галуззю. Державними управлінськими органами стали Міністерство культури, а також інші органи виконавчої влади – Держтелерадіо, Міністерство молоді та спорту тощо. Їхню

роботу координував віце-прем'єр-міністр з гуманітарних питань. Це інституційне становище, вплинуло на структуру закладів та фінансування культури в широкому сенсі (Таблиця А). Разом з тим, можна стверджувати, що саме в цей період сформувалася управлінська складова в цирковій галузі, тим самим створивши підстави для подальшого розвитку процесу інституалізації цирку в українському культурному просторі.

Таблиця А.

Заклади культури державної та комунальної власності в Україні, 2006 р.

	Державна власність	Комунальна власність
Театри	5	128
Виконавські мистецькі колективи	17	71
Цирки	15	-
Бібліотеки	9	19960
Музеї	13	422
Заповідники	15	23
Будинки культури. Клуби	548	18854
Культ.-мист. навчальні заклади	12	1487
Кіностудії	5	-
Архіви	12	10
Інші	4	971
Загалом	655	45803

На сучасному етапі до сфери управління Міністерства культури та інформаційної політики України відносяться такі циркові організації, які мають статус державних підприємств: «Національний цирк України», «Дніпропетровський державний цирк», «Запорізький державний цирк», «Криворізький державний цирк», «Львівський державний цирк», «Одеський державний цирк», «Харківський державний цирк імені Ф. Д. Яшинова», а також цирки, що знаходяться на анексованій території: «Донецький державний цирк», «Луганський державний цирк», «Сімферопольський державний цирк», «Севастопольський літній державний цирк», «Ялтинський державний цирк».

Державні цирку мають власні будівлі, приміщення, транспортні засоби, але фактично не мають у своєму складі циркових творчих колективів. Особливістю їх функціонування є те, що артистичний персонал та циркове обладнання, реквізит, дресировані тварини зосереджені, в основному, в державних циркових підприємствах – ДП «Державна циркова компанія України», ДП «Українська творча дирекція з підготовки циркових атракціонів та номерів», ДП «Харківське державне художньо-виробниче підприємство», ДП «Дирекція пересувних циркових колективів».

Слід зазначити, що творче об'єднання «Державна циркова компанія України» докладає необхідних зусиль для налагодження циркового конвеєру, координування зовнішньоекономічної діяльності, стабілізації творчих процесів. Завдяки цьому багато артистів повернулися в Україну з ближнього та далекого зарубіжжя, за короткий час була організована та проведена низка певних організаційно-творчих заходів, які забезпечили відкриття та проведення циркових сезонів в Україні.

У квітні 1999 р. наказом Міністерства культури України ТОО «Державна циркова компанія України» було перейменоване на Державне підприємство «Державна циркова компанія України». Циркова компанія здійснює гастрольну діяльність не лише на території України, а й за її межами. В Компанії працює близько 200 співробітників, з них 150 артистів, задіяних у 50-ти діючих номерах та атракціонах. Під керівництвом досвідчених режисерів, диригентів, балетмейстерів і звукооператорів готуються нові циркові вистави. Сьогодні головними завданнями Державної циркової компанії України є: створення нових циркових програм, атракціонів і професійних номерів; організація та проведення фестивалів і конкурсів на загальнодержавному та міжнародному рівнях; організація та проведення гастролей артистів цирку в Україні та за її межами; пропаганда серед населення здорового способу життя, культури, краси та унікальності циркового мистецтва [63].

Однак варто відзначити, що поряд з ДП «Державна циркова компанія України» 11 стаціонарних українських цирків також діють як самостійна

юридична особа, незалежно від Компанії. Водночас, юридично самостійні цирки не мають у штатних розписах артистів, за винятком артистів оркестру (15–20 осіб). Поряд із державними цирками з'явилися приватні пересувні цирки-шапіто, яких за неофіційною інформацією в Україні гастролює близько 50 шапіто. Вони вміщують від 300 до 1500 глядачів, заповнюваність глядачем зали під час вистав, які відбуваються 3–4 рази на тиждень, в середньому становить 50%. [188]. Іноді такі розважальні атракціони, здійснюючи свою діяльність через двох-трьох юридичних осіб [188], працюють хаотично, без затвердженого графіку гастролей, пропонуючи глядачам продукт низької мистецької якості. У засобах масової інформації неодноразово порушувалося питання неналежного утримання тварин у таких цирках, травм, яких зазнавали під час участі в ігрових атракціонах глядачі. Основна мета цирків-шапіто – не розвиток циркового мистецтва, не підвищення культурного рівня громадян, не виховання дітей у дусі любові до мистецтва й до тварин, а лише отримання прибутку, адже всі ці пересувні цирки й атракціони працюють на єдиному податку (річний дохід усіх шапіто може становити до 200 млн. гривень) [188].

Варто також зазначити, що приватні пересувні цирки часто створюють конкуренцію державним, пропонуючи нижчі ціни (вартість квитка коливається від 50 до 500 грн., середня – 150 [188]), що є важливим в умовах низької купівельної спроможності значної частини населення, однак, на жаль, за рахунок низької якості програм та надмірного навантаження на артистів цирку. Проблемними питаннями діяльності цирків-шапіто є: відсутність нових напрямків циркового мистецтва, якісно нових програм, що відповідають запитам сучасних глядачів; зниження художнього рівня циркових вистав; наявність диспропорцій в структурі циркового репертуару, поступове зникнення популярних у глядачів жанрів; прийняття місцевими органами виконавчої влади рішень про заборону діяльності пересувних цирків; нестача професійних артистів; прагнення до збільшення кількості, без огляду на якість: тенденція до зниження художнього рівня номерів, атракціонів, програм;

ухиляння від сплати податків; відсутність документів, які би підтверджували технічну безпеку шапіто [188].

До складу «Дирекції пересувних циркових колективів України» входить 8 циркових колективів («Вогні Києва», «Промінь», «Орбіта», «Сучасник», «Райдуга», «Романтики», «Дніпро», «Вогник») (штат – 263 одиниці) [64]. Умови роботи циркових колективів мають постійний роз'їзний характер, тобто щоденно переїжджають з одного місця гастролей в інше, де проводять циркові вистави для жителів сіл, селищ, районних і обласних центрів, де відсутні стаціонарні цирку. Також проводять циркові вистави безкоштовно дітям-інвалідам, дітям – «чорнобильцям», дітям-сиротам та іншим матеріально незахищеним дітям, за що систематично отримують письмові подяки від керівництва районів.

За 68 років свого існування Дирекція зазнала ряд реорганізаційних змін. Так, у 1950 р. була створена українська група «Цирк на сцені» (група атракціонів № 5) (м. Москва), підпорядкована ВТПО «Союздержцирк». Згодом, у 1972 р. група «Цирк на сцені» була перейменована на Дирекцію українських колективів «Цирк на сцені» ВТПО «Союздержцирк», а у 1991 р. – на Дирекцію пересувних циркових колективів України, що перейшла в підпорядкування Міністерства культури України, а згодом ввійшла до складу ТОО «Державна циркова компанія України». Однак у 2007 р. Дирекція пересувних циркових колективів України була перейменована на Державне підприємство «Дирекція пересувних циркових колективів України» і на даний час підпорядкована Міністерству культури України. Метою діяльності Дирекції є збереження та розвиток національного циркового мистецтва.

За роки своєї творчої циркової діяльності Дирекція постійно проводила показ та популяризацію українського циркового мистецтва на території України та за її межами. Неодноразово артисти Дирекції побували на гастролях у Польщі, Чехії, Ізраїлі, Кіпрі, Франції, Німеччині, Китаї, Лівані і республіках колишнього Союзу РСР. Протягом усього творчого існування Дирекція займала призові місця серед Дирекцій ВТПО «Союздержцирк» як високорентабельна

творча циркова організація. Її артисти систематично брали участь в оглядах-конкурсах циркового мистецтва, де неодноразово нагороджувалися почесними грамотами та дипломами. Високим досягненням у сфері циркового мистецтва була участь артистів Дирекції в червні 1989 р. в огляді-конкурсі, присвяченому 70-річчю радянського цирку (м. Ворошиловград, нині м. Луганськ). За великі творчі досягнення Дирекції присвоєна перша премія і звання лауреата Всесоюзного конкурсу.

Теперішній творчий склад Дирекції скеровує всі зусилля на розвиток українського циркового мистецтва, готуючи нові номери та атракціони для подальшої їх роботи в циркових колективах, також вдосконалюється професійний рівень раніше випущених номерів. Циркові програми колективів дуже різноманітні, феєричні та масштабні. Артисти своєю професійністю, легкістю виконання складних трюків вражають глядачів високою майстерністю і щирістю виконання, дарують радість, бадьорість і гарний настрій. У програмах представлені різні циркові жанри: повітряна гімнастика, акробатика, жонглювання, еквілібристика, антипод, каучук, ілюзіонізм, клоунада тощо. В програмах беруть участь дресировані тварини: ведмеді, поні, крокодили, удави, верблюди, дикобрази, собачки, мавпи та інші.

За роки свого існування Дирекція виростила не одне покоління артистів цирку, деякі з яких стали заслуженими артистами, і продовжуючи розвивати український цирк.

Серед усіх державних цирків України найбільш визнаними є Національний цирк України та Харківський державний цирк. Так, державне підприємство «Національний цирк України» – головний цирк України. Продовжуючи традиції цирку Крутікова, на його базі створюється більшість номерів, які гастролюють по всьому світові. Сьогодні Національний цирк України має власних артистів різних циркових жанрів, балетну трупку, один з найкращих музичних колективів. Тривалий час директором і мистецьким керівником київського цирку був Б. Заєць, який доклав чимало зусиль для створення справжнього українського колективу циркових артистів. Він готував

і керував гастролями циркових колективів у багатьох країнах світу, брав участь у роботі журі міжнародних циркових фестивалів і конкурсів. Народний артист України, академік Національної академії циркового мистецтва Росії, професор Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, Б. Заєць протягом свого життя зумів передати багатьом цирковим колективам свій багаторічний досвід.

Ціла епоха українського циркового мистецтва втілилася у діяльності В. Шевченка. Повітряний гімнаст, акробат і всесвітньо відомий дресирувальник присвятив все своє життя цирковій естраді. Спадковий артист цирку, він у 1966 р. закінчив Державне училище циркового та естрадного мистецтва та присвятив себе дресурі найнебезпечніших хижаків світу. Разом із дружиною Людмилою Шевченко талановитий дресирувальник створив власний атракціон «Серед хижаків». У виступі брали участь до десяти хижаків, а артисти виконували акробатичні трюки і танцювали серед тварин, граючи з левами ніби з кошенятами. У 1980-х рр. В. Шевченко очолив Український цирковий колектив, який під його керівництвом довгі роки був одним із найстабільніших серед усіх колективів радянських державних цирків. У 2007 р. він був призначений генеральним директором і художнім керівником Національного цирку України.

Хижих тварин В. Шевченко виховував за власною методикою, суть якої полягала у заохочувальному принципі роботи з тваринами без елементів примусу. Гуманне ставлення до чотирилапих артистів – основа роботи з тваринами в стінах Національного цирку України. В. Шевченко танцював танго з левами та катав левів верхи на конях. Перший свій номер на манежі разом з 6 левицями він виконав перед глядачами в 14 років. Все своє життя він готував номери, що стали згодом класикою світового цирку. Наприклад, для танго з левами він кілька місяців тренував левицю ставати на задні лапи, ставити передні на спеціальну підставку та не випускати пазурі. Номер, коли дресирувальник виконував аргентинське танго з дорослою левицею, став відомим на весь світ. Як всебічно обдарована людина, він зіграв самого себе у

фільмах «Гіперболоїд інженера Гаріна» і «Розсмішіть клоуна», виступив режисером у кінострічках «Контрудар» та «Поїзд надзвичайного призначення» [89]. При Національному цирку України з 1961 р. діє естрадно-циркова студія.

Багату циркову традицію має й Харків. Чимало майстрів цирку починало свою мистецьку кар'єру на харківській арені, зокрема клоуни В. і В. Лазаренки, А. Дуров, О. Попов, харків'янка І. Бугримова, яка понад 40 років працювала з левами, акробат, ексцентрик й еквілібрист П. Маяцький та ін. Харківський державний цирк – це будівля на понад 2000 місць із сучасною технічною апаратурою, приміщеннями для тварин, репетиційними залами, гардеробами тощо. Програми Харківського цирку театралізовані, там створюються нові циркові жанри: цирк на воді, цирк-ревю, цирк на льоду. Тематичні програми тогочасного українського цирку: «Арена дружби», «Парад чудес», «Веселі зірки», «Циркові сувеніри»; дитячі спектаклі: «Нові пригоди Снігуроньки і Золотого ключика», «Забавна казка» та ін. Головні режисери: Е. Зискінд, Ф. Яшинов, В. Гамеров, диригент оркестру І. Додюк; циркові композитори Я. Френкель, А. Владимирцев. При цирку створено режисерську лабораторію. Старий харківський цирк перетворено на філію Всесоюзної дирекції підготовки циркових програм, атракціонів і номерів (керівник Е. Зискінд). Тут розроблено такі атракціони: «Гімалайські ведмеді», «Леви», «Африканські леви-велетні», «Екзотичні тварини», «Серед хижаків» та ін.

Аналіз діяльності державних цирків України протягом останніх п'яти років за такими показниками, як: державна фінансова підтримка, доходи від основної діяльності, доходи від власного готелю державних цирків, інші доходи, кількість вистав, кількість програм, номерів та атракціонів, створених державними цирковими підприємствами, кількість глядачів, що відвідали державні цирку, категорії персоналу, кредиторська та дебіторська заборгованість, а також відсоток наповненості залу (Додаток А [188]) дає підстави зробити деякі висновки: а) державна фінансова підтримка, з огляду на інфляцію, має тенденцію до зменшення; б) доходи зростають номінально; в) стаціонарні цирку практично не виробляють творчого продукту (номери,

атракціони), а займаються прокатом; г) спостерігається тенденція до зменшення відвідуваності вистав; д) спостерігається поступове зменшення адміністративно-господарського штату; е) тенденція до збільшення кредиторської і дебіторської заборгованості [188].

Зважаючи на той факт, що державні цирку не мають власних артистів, крім Національного цирку України, переважна більшість артистів і творчо-виробничий процес відірвані від засобів їх реалізації – циркових приміщень, а керівники державних циркових підприємств вимушені укладати збиткові угоди на прокат програм із приватними комерційними структурами, головним чином зарубіжними. У результаті – організаційне і творче управління галуззю як єдиним творчо-виробничим комплексом із плановим механізмом переміщення і показу українських циркових програм не здійснюється; в системі державних циркових підприємств допускаються непоодинокі факти порушень при плануванні і витрачанні бюджетних коштів, неефективного їх використання; одержані ж цирковими підприємствами кошти державного бюджету, призначені на покриття збитків, фактично інвестувалися у розвиток «прилеглих» комерційних структур. Фактично сучасні економічні умови не дають можливості повноцінно розвиватись цирковому мистецтву. Колективи не мають можливості здійснювати нові постановки, придбавати сценічні костюми, виготовляти реквізит та здійснювати концертно-гастрольні поїздки.

Недосконалість чинного законодавства створює умови, за яких кращі номери й атракціони звільняються з державної компанії та ідуть працювати до приватного підприємця, працюючи або за кордоном, або в пересувних циркух-шапіто. При цьому сума коштів, що сплачується до Пенсійного фонду, нараховується з мінімальної зарплатні. Артисти майже всіх жанрів циркового мистецтва йдуть на пенсію на пільгових умовах. Таким чином, артисти працюють фактично на приватних підприємців, а пенсію отримують за рахунок відрахувань, які утримуються, у т.ч. і з зарплатні артистів державних цирків.

Враховуючи вищезгадане, вважається за необхідне здійснення реформування циркової галузі. Необхідно запровадити систему такого

організаційного управління цирковою галуззю, яка б забезпечувала виконання завдань щодо збереження і розвитку циркового мистецтва, поєднуючи скорочення структур, що здійснюють управління творчо-артистичним персоналом, із створенням належних умов для роботи циркових колективів, стабільних умов для функціонування творчо-виробничого процесу.

Запорукою стабільного розвитку циркової галузі в Україні є організаційне, нормативно-правове, економічне забезпечення стратегічних пріоритетів, а саме:

- створення умов повноцінного функціонування галузі;
- забезпечення розвитку професійного циркового мистецтва;
- забезпечення надання послуг населенню у сфері культури відповідно до державних соціальних стандартів і нормативів;
- підвищення якості цих послуг;
- підтримка розвитку аматорського мистецтва;
- забезпечення режиму державного протекціонізму для українського виробника культурних послуг в галузі циркового мистецтва.

Існує необхідність створення єдиного державного органу з повноваженнями видачі ліцензій, затвердження маршруту й графіку гастролей, перевірки якості приватних циркових програм і видачі технічних паспортів на пересувні цирку і розважальні атракціони. Реалізація пріоритетів дасть можливість створення повноцінних умов розвитку циркового мистецтва та його світової конкурентноздатності.

Основними шляхами розв'язання проблем є реформування галузі, що створить вертикаль влади в цирковій галузі, забезпечить дієвий контроль за ефективним використанням бюджетних коштів і державного майна, унеможливить порушення чинного законодавства керівниками галузі. При ефективному здійсненні реформи циркова галузь зможе відмовитися від державних дотацій, приносить мистецьку славу Україні та відчутний дохід до державного бюджету.

Так, з метою реорганізації та поліпшення діяльності циркової галузі у 2017 р. Міністерством культури України було розроблено «Пріоритетні напрями діяльності Міністерства культури України щодо розвитку циркової справи в Україні», згідно з якими метою подальшого розвитку циркової справи в Україні є створення умов для ефективного функціонування в Україні циркової справи, забезпечення розвитку національного циркового мистецтва та посилення його конкурентоздатності.

Для досягнення поставленої мети, відповідно до стратегії, необхідне вирішення таких завдань:

- популяризація циркового мистецтва, збільшення його внеску в культурне життя країни;
- збільшення доступності циркових послуг для населення;
- посилення взаємодії суб'єктів циркової справи;
- підвищення економічної ефективності роботи установ, що працюють в сфері циркового мистецтва;
- підвищення якості циркових послуг, використання сучасних технологій, створення і поширення циркового продукту;
- активізація організації зарубіжної гастрольної діяльності українських цирків та прокат програм зарубіжних цирків на території України;
- модернізація майнового комплексу циркових організацій;
- сприяння розвитку аматорського циркового руху, самоорганізація циркової спільноти, активізація громадських інститутів;
- реалізація заходів соціального захисту працівників циркових організацій;
- вжиття заходів стосовно збереження в українському цирковому мистецтві номерів з тваринами як одного з основних жанрів, що базується на ненасильницьких принципах дресури, створення для цих тварин належних умов для утримання, годівлі, використання та транспортування, що відповідають їх біологічним та фізіологічним потребам, а також системи контролю за дотриманням їх прав;

- вдосконалення системи професійної підготовки артистів-дресирувальників;
- підтримка наукових досліджень у сфері циркової справи;
- розвиток механізмів фінансування циркової діяльності з різних джерел;
- вдосконалення нормативно-правової бази, що регулює здійснення циркової діяльності [188].

Напрямами розвитку циркової справи визначено розвиток Державної циркової компанії України, встановлення порядку взаємодії Державної циркової компанії та державних циркових підприємств, принципова зміна функціонування державних стаціонарних цирків, участь Міністерства культури у формуванні і реалізації державної політики у цирковій галузі. Запровадження цієї стратегії дасть змогу зберегти, відродити та створити необхідні умови для розвитку циркового мистецтва в Україні, виховання та повноцінної творчої самореалізації циркових виконавців; забезпечить дієву державну вертикаль управління галуззю, дієвий контроль за ефективним використанням бюджетних коштів та державного майна [188].

Основним напрямом подальшого творчого розвитку циркової системи України повинно стати створення якісно нових циркових програм і вистав з використанням можливостей суміжних видів мистецтв (театру, кіно, естради та ін.), із застосуванням сучасних технологій. Це комплексні шоу, засновані на циркових номерах різних жанрів, зведених з урахуванням єдиної композиції, стилістики та смислового навантаження. Подібні циркові програми можна забезпечувати сучасним світловим і музичним супроводом, спец ефектами тощо.

Одним з важливих напрямів розвитку сучасного циркового мистецтва повинні стати сюжетно-тематичні вистави на основі спеціально створених драматургічних творів. Такі постановки не завжди мають успіх у масового глядача, однак наявність в цирку права на експеримент є надзвичайно важливим для розвитку циркового мистецтва в цілому.

Номери з тваринами як одна з відмінних рис українського циркового мистецтва повинні залишатися значущим елементом циркових програм. При цьому сучасні світові тенденції розвитку взаємин людини і тварини припускають застосування в цирку тільки методів гуманної дресури. Циркові трюки в номерах з тваринами повинні бути засновані на грі, видовищному показі краси тварини.

Цирки України повинні зосередитися на створенні художнього продукту (робота з українськими та зарубіжними режисерами, постановка і виробництво атракціонів, номерів, циркових програм, створення костюмів, спеціального інвентарю, придбання і дресура тварин і т. п.). Поширювати художній продукт слід на основі сучасних принципів організації гастролей, в тому числі конкурсного відбору програм та прокатних майданчиків. Цирк може приймати на себе функції продюсера циркових програм або вступати в договірні відносини з незалежними продюсерами. При цьому кожен цирк повинен отримати однакові можливості доступу до циркового продукту на конкурентній основі. Розвиток інституту циркового продюсерства сприятиме розвитку конкуренції, дасть можливість обирати програми, рівень, якість, ціна і жанр яких відповідають уподобанням конкретної глядацької аудиторії.

Сьогодні український цирк активно шукає нові засоби художнього вираження, нові образи, намагається врахувати світові мистецькі тенденції, смаки й очікування глядачів. На жаль, в епоху телебачення і шоу-бізнесу крах багатьох морально-естетичних норм стосується безпосередньо мистецтва і циркового у тому числі.

В цілому, аналіз розвитку українського цирку в період з кінця ХХ – етапу активної розбудови української державності й до сьогодення свідчить про те, що український цирк перетворився у багатофункціональний соціокультурний інститут, шлях становлення якого в цей період віддзеркалює трансформаційні процеси, що відбувалися в українському культурному просторі. В цей період склалися різні моделі управління цирковою галуззю. З одного боку, остаточно сформувалася державна управлінська структура (Міністерство культури та

інформаційної політики України, ТОО «Державна циркова компанія України»), з іншого – поява приватних пересувних цирків з власними органами управління (Державне підприємство «Дирекція пересувних циркових колективів України») – свідчить про те, що в цирковій галузі поєднуються різні управлінські моделі, сформувався широкий спектр напрямів розвитку репертуарної політики, що дозволило створювати циркові вистави, орієнтовані на різні художні запити сучасного глядача. Відтак, окреслений період – від кінця ХХ століття до сьогодні в соціокультурному просторі України характеризується як етап формування управлінської та нормативно-правової засад інституалізації українського цирку.

2.3. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв в умовах інституалізації професійної культурно-мистецької освіти

Культурно-мистецька освіта – це соціальне явище. Формуючи духовну еліту нації вона відіграє важливу роль у розв’язанні проблем державотворення, стає підґрунтям духовного розвитку національної культури, гарантом розвитку особистості, підготовки та виховання соціуму нової генерації у відповідності із новітніми викликами, що постали перед людством. Процес інституалізації системи культурно-мистецької освіти України, що відбувався протягом розбудови української державності, має всі ознаки системності в освоєнні знань та навичок, забезпечує передачу примноженого та, в певний спосіб, відібраного людського досвіду, який зберігається в культурі нації, народу, цивілізації [35].

Звернення до сучасної системи культурно-мистецької освіти України як спеціалізованої частини освіти в контексті представленого дослідження обумовлено необхідністю виявлення специфіки функціонування її структурної складової – професійної освіти в галузі естрадно-циркового мистецтва. Формування освітньо-професійних засад інституалізаційних процесів, а також питання підготовки професійних кадрів для циркової галузі є суттєвим

аспектом вивчення феномена цирку, його перетворення в соціокультурний інститут.

Розгляд процесу інституалізації культурно-мистецької освіти України як системи передбачає врахування того, що вона є складовою соціально-духовного життя суспільства, яке є динамічною цілісністю. Як зауважує сучасний вчений-культуролог, дослідник мистецької світи України С. Волков, у процесі інституалізації вона стала складовою усіх сфер культури: матеріальної, духовної, художньої [35, с. 15]. Продукуючи в процесі навчання художні вартості, вона формує як підсистема культури – духовність нації, як підсистема мистецтва – самосвідомість суспільства, а використовуючи як підсистема освіти наукові та філософські знання, стає його свідомістю [91].

Освіта в сфері естрадно-циркового мистецтва має свою специфіку. Вона, як і освіта в інших видах мистецтва, ґрунтується не лише на наукових знаннях, а й на безпосередній передачі досвіду, вмінь та навичок від педагога до студента. Розвиток інституту учнівства, наставництва, спадкоємність та динамічність, що властиві творчим працівникам цирку. В даний час, представники деяких циркових професій, наприклад дресирувальники, готуються виключно цим шляхом.

Проте, сучасна система культурно-мистецької освіти ґрунтується на діяльності мистецьких навчальних закладів, тому ключова роль у підготовці професійних творчих кадрів для цирків належить саме освітнім установам. Сьогодні провідним навчальним закладом, який здійснює підготовку професійних артистів для цирків країни, є Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва – єдиний в Україні й унікальний в своєму роді вищий навчальний заклад, який готує спеціалістів естрадного та циркового мистецтва. За 55 років свого існування Академія пройшла тривалий шлях становлення від студії до академії, ставши провідним профільним навчальним закладом міжнародного масштабу, чії випускники прославили радянський, український і світовий цирки, стали зірками української та зарубіжної естради.

На сучасному етапі Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв – сучасний вищий навчальний заклад, діяльність якого базується на глибоких багатовікових традиціях розвитку української мистецької освіти, орієнтований на молодь з прогресивним креативним типом мислення, стратегія розвитку якої відповідає глобалізаційним викликам сучасності.

Історичний шлях становлення Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв розпочався з 1961 р., коли Рада Міністрів СРСР вказала «Союздержцирку» та Міністерству культури СРСР на необхідність відкриття в щойно побудованому Київському державному цирку циркової студії. В свою чергу, Міністерство культури УРСР внесло до Ради Міністрів УРСР зустрічну пропозицію про створення в Київському державному цирку студії для підготовки артистичних кадрів циркових та естрадних жанрів і передати її у відомчу підпорядкованість «Укрконцерту» (лист заступника Міністра культури УРСР Л. Кропатенко від 23.02.1961 року № 18–130–271). Відтак, в липні 1961 р. за Наказом Міністерства культури УРСР № 295-в від 08.07.1961 р. при «Укрконцерті» була створена Республіканська студія естрадно-циркового мистецтва, яка розмістилася на 3 і 4 поверхах нещодавно відкритого Київського державного цирку.

Головними ініціаторами створення комплексного навчального закладу стали директор-художній керівник гастрольно-концертного об'єднання «Укрконцерту» Л. Богданович, народні артисти УРСР Ю. Тимошенко та Є. Березін (відомий акторський дует «Тарапунька і Штепсель»), народний артист України Б. Заєць, заслужені артисти УРСР брати Василь і Олександр Ялові. Першим директором студії став Григорій Павлович Ставицький. Унікальним був педагогічний склад студії, серед якого були перші викладачі циркового мистецтва – акробат Ф. Микитюк, жонглери А. Асланян, Б. Филипенко, М. Уманська, артисти ілюзійного жанру – М. Вітебський та М. Кербицький, викладачі хореографії – народні артисти України Б. Заєць та

О. Зайцев, Народний артист Росії Г. Майоров та багато інших видатних артистів.

Спочатку в студії, навчання в якій тривало два роки, функціонувало чотири відділення: циркове, розмовне, вокальне, хореографічне. Крім спеціалізації студенти вивчали акторську майстерність, сценічну мову, історію театру, цирку та естради, грим, хореографію, сценічний рух та фехтування, а також фортепіано, сольфеджіо, теорію музики, музичну літературу та інші дисципліни.

Оскільки заняття студентів студії проходили на одному поверсі з репетиційними аудиторіями «Укрконцерту», до складу якого входило близько трьохсот кращих артистів України, студенти з перших днів навчання занурювалися в професійну атмосферу естрадного життя. За роки існування студії в ній викладала велика кількість видатних діячів культури і мистецтва, серед яких заслужені і народні артисти СРСР, відомі циркові артисти, актори театру і кіно, сценаристи, режисери, композитори, відомі хореографи і вокалісти. Випускниками Студії естрадно-циркового мистецтва стали безліч нині відомих артистів, серед яких сімдесят лауреатів та дипломантів всесоюзних конкурсів.

Новий етап розвитку навчального закладу розпочався із наказом Міністерства культури УРСР № 113 від 17.02.1975 р. про створення в м. Києві на базі республіканської студії середнього спеціального навчального закладу республіканського підпорядкування – Київського державного училища естрадно-циркового мистецтва. Першим директором училища стала Ніна Костянтинівна Солоділіна, яка обіймала цю посаду з 17 лютого 1975 р. по 1 липня 1979 р.

У новому закладі відбулися деякі структурні зміни – було створено два відділення: циркове, де здійснювалася підготовка артистів різних циркових жанрів, і естрадне, де готували артистів розмовного жанру, хореографії, естрадного вокалу і різних оригінальних жанрів. Термін навчання був збільшений до чотирьох років.

У зв'язку з розпочатим капітальним ремонтом цирку (Постанова Кабінету Міністрів УРСР від 24.06.1986 р. № 354), з 1988 р. училище на десять років позбавляється постійного приміщення. Заняття зі студентами проходили в Центральному клубі збройних сил України та в Центральному палаці дитячої творчості, в організації «Цирк на сцені» і в палаці культури Університету цивільної авіації, в Театрі на Подолі та в Театрі драми і комедії на Лівому березі і т. д.

Однак відсутність власного приміщення не стала перешкодою для творчих досягнень випускників. Рік відкриття училища ознаменувався перемогою на Всесоюзному конкурсі артистів естради в Москві випускників циркового відділення Юрія Позднякова та Михайла Руденка. У період існування училища прийшло перше визнання його вихованців на високому міжнародному рівні. У 1985 р. жонглери Анатолій Мягкоступов і Віктор Пилипович отримали срібну медаль на одному з найпрестижніших циркових конкурсів у світі – Міжнародному фестивалі циркового мистецтва «Цирк завтрашнього дня» в Парижі (Festival Mondial du Cirque de Demain), почавши відлік численних щорічних перемог випускників училища на цьому фестивалі.

Євген Воронін і Галина Струтинська стали першими українськими ілюзіоністами, які відкрили світу високу майстерність української циркової школи, отримавши гран-прі на конкурсах в Німеччині, а Віктор Войтко – срібну медаль на Всесвітньому конкурсі ілюзіоністів Fism в Йокогамі, Японія. Еквілібрист Анатолій Залевський відкрив рахунок перемог випускників училища на знаменитому Міжнародному цирковому фестивалі в Монте-Карло, який ще називають «Олімпійськими цирковими іграми» (Festival International du Cirque de Monte-Carlo), завоювавши найпрестижнішу нагороду – «Золотого клоуна».

У зв'язку з розпочатим капітальним ремонтом Київського державного цирку, відповідно до Постанови Кабінету Міністрів УРСР № 354 від 24.06.1986 р., його керівництво отримало розпорядження про необхідність звільнення приміщень в будівлі цирку в липні 1988 р.. Разом з цим, наказом

першого заступника Міністра культури УРСР С. Колтунюка № 237 від 14.07.1988 р., з 15 липня 1988 р. для здійснення навчально-виховного процесу училищу були передані в оренду терміном на два роки 3-й і 4-й поверхи гуртожитку Київського державного інституту культури. Проте, переїзд не вплинув на рівень навчання та популярність закладу. Так, за показниками вступного конкурсу в 1988 р. на одне місце було подано 23 заяви від абітурієнтів, в 1989 р. конкурс складав 18 людей на місце.

Починаючи з 1990 р. естрадно-циркове училище очолив Климент Олександрович Гокунь. За період роботи в навчальному закладі ним було зроблено безцінний внесок у справу підготовки та виховання творчої молоді. Не зважаючи на те, що Климент Гокунь очолив училище в найскрутніші роки, коли заклад не мав постійного місця для проведення навчального процесу, його діяльність відзначалася безперервним пошуком оригінальних ідей та наполегливим втіленням їх у життя.

Обіймаючи на посаду ректора, К. Гокунь викладав акторську майстерність, приймав участь у розробці та постановці циркових та естрадних номерів. Він завжди намагався поринути у фах, ремесло й відповідно до цього шукав художні образи. Педагог активно практикував систему майстер-класів, запрошував видатних випускників або відомих артистів, які в цей час перебували з гастролями у місті. Серед них – Борис Мойсеєв, Костянтин Райкін, Євген Воронін, Юрій Тимошенко та Єфим Березін, Володимир Данилець та Володимир Мойсеєнко та ін. Кращі студенти училища мали можливість отримати запрошення на концерти та вистави провідних артистів. Режисерський талант та організаційні здібності Климента Олександровича сприяли становленню в Україні естрадно-циркової школи найвищого зразку.

В період з 1992 по 1998 рр. навчальний заклад лишився постійного приміщення. В цей час навчальний процес здійснювався в багатьох закладах – в Центральному клубі збройних сил України, Центральному палаці дитячої творчості, організації «Цирк на сцені», палаці культури Університету цивільної авіації, Театрі на Подолі, Театрі драми і комедії на Лівому березі тощо. Проте,

відсутність власного приміщення не стала перешкодою для творчих здобутків студентів та випускників естрадно-циркового училища.

Так, не дивлячись на зазначені незручності, кожен третій випускник закладу ставав лауреатом або дипломантом різноманітних міжнародних та всеукраїнських конкурсів. Серед них 35 – це лауреати Всесвітнього фестивалю-конкурсу молодих артистів цирку «Цирк майбутнього» («Cirque de Demain») у Парижі, 12 – лауреати міжнародного фестивалю-конкурсу в Монте-Карло, 11 – лауреати Всесвітнього фестивалю-конкурсу артистів циркового мистецтва країн Азії у Пекіні, 25 випускників стали лауреатами інших міжнародних конкурсів, а також виступали у таких престижних залах як Мулен Руж, Карнегі-Хол тощо.

Прикрасою світового циркового мистецтва стали досягнення випускника естрадно-циркового училища – Анатолія Залевського: Гран-прі у 1997 та 1999 рр. на конкурсах «Цирк майбутнього» в Парижі та циркового мистецтва в Монте-Карло. Зачарований виступами талановитого українського артиста, Президент Франції особисто вручив Анатолію Залевському високі нагороди переможця. Трюки, які він виконав на конкурсі в 1997 р., були зареєстровані в «Книзі рекордів Гіннеса».

У 1998 р. директором та художнім керівником училища стає Олександр Натанович Чуніхін, який доклад багато зусиль для того, щоб навчальний заклад змінив свій статус. Результатом плідної роботи нового директора в цьому напрямі стала реорганізація в 1999 р. училища в Київський державний коледж естрадного та циркового мистецтв. Коледж одразу увійшов до складу створеного у 1999 р. навчального комплексу разом з Національною музичною академією України імені П. Чайковського та Київським державним інститутом театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого (нині – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого). Крім того, навчальний заклад отримав власне приміщення спочатку по вул. Велика Житомирська, 2, а з 2002 р. переїхав у чотириповерховий будинок по вул. Жилинська, 88.

У тому ж році коледж увійшов до складу Міжнародної асоціації вищих циркових шкіл і став членом її президії, що стало можливим завдяки серйозним успіхам представників українського циркового мистецтва на світових фестивалях та конкурсах. Так, першими українськими ілюзіоністами, які гідно представили українську циркову школу на світовому рівні, стали випускники коледжу – Є. Воронін та Г. Струтинська (Гран-прі на конкурсі в Німеччині) та В. Войтко (срібна медаль на Всесвітньому конкурсі ілюзіоністів First в Йокогамі, Японія).

Залишаючись єдиним в Україні профільним навчальним закладом у сфері естради і цирку, Київський державний коледж готував професійних артистів за 12 спеціалізаціями: циркова акробатика, циркова гімнастика, еквілібристика, жонглювання, клоунада, музична ексцентрика, пантоміма, ілюзія та маніпуляція, естрадний спів, естрадний танець, розмовні жанри естради, ляльки на естраді.

З 1999 р. непересічною подією мистецького життя Києва та усієї України стають щорічні випускні шоу-вистави коледжу. Яскраві шоу не тільки демонстрували незмінно високий рівень випускників, але й привернули увагу професіоналів циркової справи з усього світу.

Випускники коледжу продовжували підтримувати статус провідного навчального закладу в своїй сфері не лише на пострадянському просторі, а й у світі. Так, з 2002 по 2007 рр. педагоги і студенти коледжу завоювали на Паризькому Міжнародному фестивалі циркового мистецтва «Цирк завтрашнього дня» дві золоті, одну срібну та п'ять бронзових медалей, Срібного та Бронзового клоунів – на Міжнародному цирковому фестивалі в Монте-Карло, Срібного та Бронзового лева на Міжнародному фестивалі в Китаї, золоту медаль на Всесвітньому фестивалі жонглерів «ІА» в США.

У 2007 р. Київський державний коледж естрадного та циркового мистецтва на підставі рішення № 196/830 від 22.02.2007 р. IV сесії V скликання Київської міської ради «Про надання дозволу Київській міській державній адміністрації на реорганізацію Київського державного коледжу естрадного та

циркового мистецтва» отримав дозвіл на реорганізацію в Київську муніципальну академію естрадного та циркового мистецтва а в червні 2008 р. коледж отримав юридичне право називатися Академією. Її ректором став заслужений діяч мистецтва України, професор Олександр Натанович Чуніхін.

Академія збільшила обсяг набору студентів, відкрила нову спеціальність «Театральне мистецтво (режисура естради, цирку і масових обрядів)» і отримав нову ліцензію на навчання творчої молоді за фахом «Музичне мистецтво» III рівня акредитації. Крім того, фахівці розробили методiku підготовки не тільки артистів, а й викладачів у сфері циркового та естрадного мистецтва. З цього моменту у циркових артистів з'явилася можливість здобувати повну вищу професійну освіту.

У 2009 р. на території академії був зведений Храм на честь Єрусалимської ікони Божої Матері, освячений Предстоятелем Української православної церкви Блаженнішим Митрополитом Київським та всієї України Володимиром. Ця грандіозна й безпрецедентна подія для Києва: Академія стала першим навчальним закладом міста, на території якого було відкрито святий храм. У травні 2010 р. вперше в Києві при вищому навчальному закладі відкрилася Алея слави – «Алея зірок», яка увічнила імена народних артистів України. Першою зіркою, яка відкрила алею слави, стала іменна зірка народних артистів України Володимира Данильця та Володимира Мойсеєнка.

П'ятирічний період функціонування в статусі Академії приніс видатні досягнення у всіх жанрах – дві золоті, дві срібні та бронзову медалі на Міжнародному фестивалі циркового мистецтва «Цирк завтрашнього дня» у Парижі, «Бронзового клоуна» на Міжнародному цирковому фестивалі в Монте-Карло, бронзову медаль на першому Міжнародному молодіжному цирковому фестивалі в Монте-Карло (Festival «New Generation») і срібну медаль на Міжнародному фестивалі молодих артистів цирку у Вісбадені, гран-прі на конкурсах ілюзіоністів в Іспанії, Латвії, Чехії, Росії, перемоги вокалістів на пісенних фестивалях BENGIO Festival в Італії, на «Слов'янському базарі» у Вітебську, другу і третю премії на Міжнародному конкурсі молодих виконавців

популярної музики «Нова хвиля» в Юрмалі, на Всеукраїнському фестивалі сучасної естрадної пісні «Пісенний вернісаж», на «Чорноморських іграх», участь випускників академії на пісенному конкурсі «Євробачення».

У 2011 р. розпорядженням Київського міського голови виконання обов'язків ректора Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв було покладено на заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора, доктора культурології Корнієнка Владислава Вікторовича. Розпорядженням № 45 від 11.04.2012 р. він був призначений на посаду ректора та проявив себе як новатор, який втілює безліч оригінальних ідей, спрямованих на розвиток та популяризацію Академії. З цього часу Академія набула статусу вищого навчального закладу ІУ р. а., було відкрито магістратуру, заочне відділення, розпочався прийом на навчання іноземних студентів. 2017 р. став знаменним для Академії: уперше відбувся випуск магістрів Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв.

На сучасному етапі Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв здійснює свою діяльність під керівництвом доктора культурології, доцента Олександра Вікторовича Яковлева, який очолює Академію в 2019 р. Навчальний заклад продовжує розвивати, закладені попередніми поколіннями керівників та педагогів традиції виховання творчої молоді. Випускники Академії успішно працюють у провідних цирках України та Європи, театрах та вар'єте світу, багато з них стали зірками українського та світового шоу-бізнесу, кіно та телебачення. Разом з тим, деякі з випускників розпочали педагогічну діяльність, передаючи свою майстерність й набутий творчий досвід наступним поколінням молодих артистів, які вирішили пов'язати своє життя із цирком.

Відтак, розглядаючи історичні аспекти становлення Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, слід зазначити, що вона пройшла шлях від Республіканської студії естрадно-циркового мистецтва до авангардного навчального закладу, в якому формують артиста на основі синтезу різних видів мистецтв, через інтеграцію естрадних та циркових жанрів

на основі оволодіння майбутніми фахівцями відповідних освітніх програм другого (магістерського) рівня. Це забезпечує багатоступеневість сучасної культурно-мистецької освіти, системність у вирішенні проблем всебічного розвитку особистості студента в умовах глобалізаційного інформаційного простору.

Попри те, що освіту пов'язують із системою знань, умінь та навичок, її слід також розуміти як процес набуття певного загального рівня культури. Саме культура людини визначається завдяки системності в освіті. Відповідно до Закону України «Про вищу освіту» (2014 р.), освіта має на меті розширення кола гуманітарних знань, які передбачають знання як національної, так і світової культури, що сприяє вихованню духовно багатой особистості з розвиненою моральною та духовною культурою. Разом з цим, специфіка здобуття професійної освіти у сфері естрадно-циркового мистецтва передбачає майстерне оволодіння специфікою певного жанру, що набувається через взаємодію різних видів мистецтв: хореографію, театр, кінематограф, музику.

Безпосереднє набуття професійних навичок та вмінь майбутніх артистів цирку відбувається шляхом навчання студентів Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв на освітніх рівнях – молодший бакалавр, бакалавр магістр за спеціальністю 026 – «сценічне мистецтво» в рамках структурного підрозділу Академії – факультету естрадного та циркового мистецтв. З 2016 р. посаду декана факультету естрадного та циркового мистецтв обіймає кандидат мистецтвознавства, доцент Денис Ігорович Шариков. Освітню діяльність на факультеті здійснюють три випускові кафедри – Кафедра естрадних жанрів, Кафедра циркових жанрів, Кафедра режисури естради, театралізованих видовищ та цирку.

Провідною кафедрою, яка здійснює підготовку майбутніх артистів цирку є кафедра циркових жанрів, на якій студенти навчаються за спеціалізаціями: циркова акробатика, циркова гімнастика», еквілібристика, жонгливання, пантоміма, ілюзія та маніпуляція, клоунада. Кафедру очолює заслужений артист України Юрій Іванович Поздняков – володар нагороди «Шеріф

жонглерів» за кращий майстер-клас на Всесвітньому фестивалі жонглерів «UA» в 2005 р. в м. Деверпорт (США). Високий професіоналізм, творчий досвід та унікальні методичні надбання педагога дозволяють йому готувати жонглерів найвищого професійного рівня та представляти українську школу жонглювання на світовій арені.

Витоки кафедри походять з перших днів заснування Республіканської студії естрадно-циркового мистецтва. Першими викладачами циркового відділення стали Василь Яловий та Олександр Яловий – заслужені артисти УРСР, всесвітньо відомий акробатичний дует, засновники професійної циркової школи в Україні. У 1950–1960 рр. брати Ялові працювали при «Укрконцерті», їх номер мав назву «Римські гладіатори». В період 1975–1980 рр. видатні артисти викладали в Київському державному училищі естрадно-циркового мистецтва.

До складу кафедри протягом довгих років входила акробатична чоловіча група – Віктор Тишлер, Анатолій Тишлер, які працювала в Києві у 1950–60-х рр. та представляли найкращі технічні й професійні досягнення школи радянської спортивної акробатики на міжнародних, всесоюзних та регіональних змаганнях. Віктор Тишлер – заслужений майстер спорту СРСР зі спортивної акробатики, викладав акробатику, гімнастику. Анатолій Тишлер – заслужений майстер спорту СРСР зі спортивної акробатики, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гімнастики, заслужений тренер України, а також член президії Міжнародної федерації спортивної акробатики (МФСА). А. Тишлер та В. Тишлер випустили неодноразових чемпіонів світу зі спортивної акробатики (парної силової): жіночу акробатичну пару – Надію Тищенко та Віру Тищенко; чоловічу акробатичну пару – Юрія Тишлера та Сергія Петрова.

Одним з найстарших викладачів кафедри з акробатики та повітряної гімнастики є Дмитро Орел – майстер спорту зі спортивної гімнастики. Він один із перших в Україні створив два посібника «Акробатика» та «Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах». Автор оздоровчого тренінгу «Циркотерапія», численних наукових публікацій. Навчався у естрадно цирковому училищі 1989–

1993 рр. на курсі В. Тишлера. Закінчив навчальний заклад у складі колективу вольгійної акробатики. У 2004 р. – володар «Бронзового П'єро» на міжнародному цирковому фестивалі в Будапешті (Угорщина). У 2008 р. став лауреатом «Срібного Клоуна» на міжнародному цирковому фестивалі в Варшаві (Польща). В період 2010-2015 рр. працював парний карде-де-парель «Aire duo love». В Академії Д. Орел працює з 2016 р.. В цьому ж році педагог зі своїми учнями став лауреатом першої премії сьомого міжнародного фестивалю «Яскрава арена Дніпра».

Провідним викладачем кафедри циркових жанрів з жонглювання є Світлана Складана. Вона закінчила студію естрадно-циркового мистецтва, згодом брала участь в програмі українського циркового колективу при відкритті цирку в Києві на площі Перемоги. У 1970–1974 рр. С. Складана виступала в «Цирку на сцені», потім – в Київському цирку, що входив до «Союзгосцирку». Світлана жонглювала й використовувала в якості знаряддя – булави, м'ячки, кільця, бубни, тростину, оформлюючи свої номери українським національним колоритом (музика, танці, костюми, реквізит). Артистка виступала на аренах Німеччини, Фінляндії, Італії, Румунії, Угорщини, Колумбії, Туреччині. З 1996 р. почала роботу в естрадно-циркового училищі, в даний час продовжує викладати та передавати свій безцінний досвід студентам Академії, які опановують спеціалізацію «жонглювання».

Набір студентів на спеціалізацію «клоунада» вперше було розпочато в 1976 р.. Першим викладачем цієї спеціалізації був заслужений артист УРСР Борис Поташнік, режисерами-постановниками – Лев Окрент та Марк Клятт. Видатним викладачем клоунади був Володимир Крюков – засновник всесвітньовідомого ансамблю пластичної мініатюри і клоунади «Мімікрічі», до складу якого входили випускники кафедри клоунади та музичної ексцентрики, а пізніше й пантоміми. Зараз артистів-клоунів готує Олександр Білогуб – засновник та керівник клоунського синдикату «Арт-Обстріл», однієї з найуспішніших та популярних клоунських груп в Україні. До складу творчого об'єднання входять такі колективи: «Емансіпе», «Еківокі», «Анлімітед»,

комічний Дует «Ніцца», тріо «Коблікофф», які складаються виключно з випускників академії. Артисти «Арг-обстрілу» – призери конкурсу сучасної клоунади імені Енгібарова (м. Москва), володарі спеціального призу від Юрія Нікуліна на Першому Міжнародному фестивалі клоунів в Москві у 1992 р., лауреати Міжнародного фестивалю гумору латинських країн в м. Богота (Колумбія), учасники Міжнародних фестивалів клоунів в багатьох країнах світу.

На кафедрі циркових жанрів багато років здійснюється підготовка артистів-мімів. Високий рівень підготовки фахівців за спеціалізацією пантоміми досяг високого рівня викладання, підтвердженням цього є факт, що в травні 2001 р. в стінах Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв провів майстер клас видатний французький актор-мім – Марсель Марсо. Провідним викладачем Наталією Ужвенко була розроблена та опрацьована оригінальна методика виховання, яка базується на ідеях школи Етьєна Декру, системі К. Станіславського та досягнень в цій галузі. Основою навчання є класична пантоміма, поєднання якої з іншими видами мистецтв дає можливість створити унікальний сценічний образ.

Серед відомих випускників Академії, які працюють в жанрі пантоміми, Борис Борисенко – Лауреат Міжнародного циркового фестивалю «Цирк майбутнього» в Парижі (2000 р.), володар Гран-прі Московського Міжнародного фестивалю пантоміми «Біла маска» (2005 р.); Анастасія Любченко – учасниця Московського міжнародного фестивалю пантоміми «Біла маска» та Міжнародного Единбурзького фестивалю (Шотландія, 2005 р.), учасниця Міжнародного фестивалю «Арт-поле», театрального фестивалю «Nagt» (Бельгія, 2011 р.).

Випускники Академії 2017-2019 рр. Анетта Анісімова, Олександр Симоненко, Максим Литвиненко, Павло Вишневський у складі Мім-театру «ILINASTROE» стали лауреатами спеціального призу Володимира Крюкова на фестивалі клоунади та пантоміми «Комедіада» в м. Одеса, учасники Міжнародного фестивалю пантоміми імені Леоніда Енгибаряна у м. Цахкадзор

(Арменія), презентують українську школу пантоміми на численних міжнародних проектах.

Вагомий внесок у розвиток спеціалізації ілюзія та маніпуляція здійснили викладачі: Олексій Титаренко, Михайло Жаворонков, Едуард Ріттер. Завдяки педагогічній майстерності та вмінню передавати свій талант студентам, українське циркове мистецтво поповнюється яскравими представниками цього жанру, які виборюють Гран-прі на престижних міжнародних конкурсах, що відбуваються у США, Німеччині, Нідерландах, Франції, Японії, Австрії, Італії, Іспанії та інших країнах світу.

Серед зіркових випускників жанру ілюзії та маніпуляції – володарі Гран-прі та призери міжнародних циркових фестивалів: Євгеній Воронін – володар одразу двох Гран-прі на Міжнародному конкурсі ілюзіоністів в Німеччині у 1989 р., лауреат Міжнародного конгресу ілюзіоністів в м. Лодзь (Польща, 1990 р.), володар Гран-прі Міжнародного конкурсу ілюзіоністів, у м. Лас-Вегас (США, 1999 р.), засновник театру вар'єте «ЗінЗанні» в Сіетлі (США); Михайло Валігура – учасник ІХ Міжнародного конкурсу ілюзіоністів «Ron Mc Millan's 9-th International Magic Close – Up Competition» (Лондон, 1992 р.), володар третьої премії в номінації «Комічна магія» чемпіонату ілюзіоністів в Німеччині у 1993 р.; Влад Кривоногов – володар кубку Аркадія Райкіна, дипломант фестивалю «Зірки магії» в Монте-Карло 2008 р.; Віталій та Олена Горбачевські – володарі Гран-прі «Золотої палички» на міжнародному конкурсі ілюзіоністів «Зірки магії» в Монте-Карло у 2002 р.; Артур Томашевський – лауреат першої премії на міжнародному фестивалі ілюзіоністів в м. Санкт-Петербург у 2016 р., лауреат другої премії на міжнародному фестивалі ілюзіоністів в м. Санкт-Петербург у 2017 р., технічно-ілюзіоні розробки випускника входять в ТОП 10 кращих в світі.

Провідні викладачі кафедри циркових жанрів Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв готують спеціалістів з усіх сучасних жанрів циркового мистецтва. До викладацького складу кафедри у різні роки входили: Вітольд Кувшинов, Наталія Позднякова, заслужена артистка України

Наталія Василюк, Тарас Поздняков, Дмитро Вісков, Андрій Пир, заслужений майстер спорту СРСР, двократний чемпіон світу з акробатики Сергій Петров, майстер спорту Міжнародного класу, володар кубку СРСР з акробатики Віра Тищенко, Таїсія Гарань, Світлана Миколенко, Людмила Завада, Юрій Петров, Сергій Вісков, Ірина Герман, Едуард Ріттер та багато інших видатних педагогів.

Щорічно Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв підтверджує свій статус лідера серед світових циркових шкіл численними перемогами випускників та студентів, ставши абсолютним фаворитом престижних міжнародних конкурсів і фестивалів циркового мистецтва в Парижі, Монте-Карло, в Китаї і США. Присутність президентів, віце-президентів, продюсерів, провідних світових експертів відомих цирків, вар'єте та театрів світу на щорічних державних іспитах та шоу-вистав Академії свідчить про високий рейтинг її випускників. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв сьогодні – це синонім креативності, високого професіоналізму, новаторського підходу до виховання артиста цирку.

Базою підготовки спеціалістів циркової галузі, засобом естетичного виховання дітей та молоді є також аматорські колективи, створені в клубних закладах. Аматорські колективи в регіонах досягли високого рівня виконавської майстерності, мають певні здобутки, визнання глядачів. Такі об'єднання можуть працювати при культурно-дозвіллевих закладах, в системі позашкільної освіти. Багато аматорських колективів отримали почесне звання «зразковий» та «народний», мають відзнаки міжнародних та всеукраїнських фестивалів, конкурсів. Проведення занять за освітніми програмами, розробленими Київською муніципальною академією естрадного та циркового мистецтв, дає змогу випускникам продовжити свою професійну освіту в сфері циркового мистецтва.

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв – унікальний в Україні та Східній Європі вищий навчальний заклад, що готує артистів цирку та естради. Це провідний профільний заклад міжнародного масштабу, випускники якого прославляють українську школу циркового

мистецтва, заслужено здобувають як національне, так і світове визнання. Це забезпечує багатоступеневість сучасної культурно-мистецької освіти, дає змогу викладацькому колективу системно підходити до вирішення проблем всебічного розвитку особистості студента в умовах глобалізаційного інформаційного простору.

Висновки до другого розділу

Процес інституалізації українського цирку має тривалу історію. Його витокami можна вважати період від X до середини XVII століття, коли відбувалося зародження початкових видовищних форм цирку – видовищ скоморохів, жонглерів, дресирувальників та ін.. Скоморошество стало виявом народної сміхової культури, в надрах якої відбувалося зародження та апробація елементів для майбутньої циркової творчості. Воно поєднало в собі спів, акробатику, пантоміму, фокуси, танці – основні складові майбутнього мистецтва цирку. До середини XVII ст. скоморошество як явище народної культури трансформувалося. Результатом тривалого історичного процесу стало формування народної сміхової традиції.

Ярмарково-майданний балаган як видовищна форма культури XVIII – XIX ст. виступив в ролі «охоронної грамоти» давніх язичницьких та християнських традицій, його розвиток сприяв диференціації циркових жанрів (клоунада, пантоміма, акробатика, еквілібристика, жонглювання та ін.), забезпечуючи амбівалентність святкових дійств та святкове світосприйняття. Балаганна культура виявилася релевантною цирковому мистецтву. Вона визначила можливі та різноманітні форми його відображення в культурі повсякдення та інших видах художньої творчості. У цілому, поява у XVIII – XIX ст. нових видовищних форм, таких як балаганна вистава, ляльковий театр, феєрії, арлекінади тощо, ознаменувала етап виокремлення цирку як специфічного виду мистецтва та самобутнього явища культури.

Доведено, що в другій половині XIX ст. цирк продовжував розвивався у формах ярмарково-балаганного видовища, а циркові жанри продовжували

диференціюватись. Втім, поступово відбувалося упорядкування циркової справи на шляху її інституалізації. Так, в українських містах – Києві, Харкові, Одесі, Катеринославі на постійній основі запрацювали нові стаціонарні цирку, організаційне управління в яких здійснювалося на основі домінування приватної антрепризи. Відтак, процес інституалізації українського цирку в другій половині XIX – на початку XX століття характеризується значними змінами – виникненням перших стаціонарних цирків, поява яких свідчила про стійку тенденцію перетворення цирку в цілісну циркову галузь, яка функціонувала за законами вільного ринку й, відповідно, жорсткої конкуренції. Це, в свою чергу, потребувало активного розширення циркових жанрів, підвищення професійного рівня циркових артистів, стилістичного ускладнення циркових вистав, пошуку нових видовищних форм та виражальних засобів. Таким чином, цей період можна визначити як етап упорядкування циркової справи, організаційно-управлінську основу якої складала приватна антреприза.

Визначено, що в цілому сфера культури та циркова галузь, зокрема, у 20-30-ті рр. XX століття формувалася в парадигмі ідеологічно-виховних функцій. Це виявилось в окресленні провідних напрямів та чітких критеріях діяльності тогочасних творчих колективів, затверджених у законодавчих актах та нормативних документах. У післявоєнні роки в цирковій галузі остаточно сформувалася її управлінська структура та було створено Всесоюзне об'єднання державних цирків (Союздержцирк) Міністерства культури СРСР. Його найважливішою функцією було визначено – відповідальність за ідейно-художній стан циркового мистецтва, якість літературних та художніх творів, за репертуар кожного циркового номеру, а також ідейно-художній рівень програм кожного цирку.

Відтак, період від 1920-х – до кінця 1980-х рр. сформувалися регулятивні тенденції в стилі управління уряду тоталітарної держави, вектор управлінської діяльності був спрямований на тотальний контроль за всіма сферами циркової діяльності, на забезпечення ідейно-художнього рівня програм кожного цирку країни. Проте, ці процеси мали певний динамізуючий ефект, що сприяло

напрацюванню позитивних чинників у царині створення нормативної та організаційно-функціональної складової цирку як соціокультурного інституту. Отже, цілісно окреслений період інституалізації українського цирку можна визначити як етап організаційного оформлення та стандартизації.

Аналіз розвитку українського цирку в період з кінця ХХ – етапу активної розбудови української державності й до сьогодні свідчить про те, що український цирк перетворився у багатофункціональний соціокультурний інститут, шлях становлення якого в цей період віддзеркалює трансформаційні процеси, що відбувалися в українському культурному просторі. В цей період склалися різні моделі управління цирковою галуззю. З одного боку, остаточно сформувалася державна управлінська структура (Міністерство культури та інформаційної політики України, ТОВ «Державна циркова компанія України»), з іншого – поява приватних пересувних цирків з власними органами управління – свідчить про те, що в цирковій галузі поєднуються різні управлінські моделі, сформувався широкий спектр напрямів розвитку репертуарної політики, що дозволило створювати циркові вистави, орієнтовані на різні художні запити сучасного глядача. Відтак, окреслений період – від кінця ХХ століття до сьогодні в соціокультурному просторі України характеризується як етап формування управлінської, нормативно-правової та освітньо-професійної засад інституалізації українського цирку.

Обґрунтовано, що процес інституалізації культурно-мистецької освіти України як системи передбачає врахування того, що вона є складовою соціально-духовного життя суспільства. Його невід'ємною складовою є профільна освіта в галузі естрадно-циркового мистецтва. Провідним навчальним закладом міжнародного рівня, який здійснює підготовку професійних артистів для цирків країни, є Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. Це наразі єдиний та унікальний вищий навчальний заклад в Україні, чії випускники прославили радянський та український цирк, стали зірками українського та світового масштабу.

Діяльність Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв базується на глибоких традиціях української школи виховання циркових артистів, а стратегія розвитку якого відповідає глобалізаційним викликам сучасності. Це забезпечує багатоступеневість підготовки сучасного артиста цирку – від початкового рівня вищої освіти, першого – бакалаврського та другого – магістерського рівня, що дає змогу викладацькому колективу системно підходити до вирішення проблем всебічного професійного та духовного розвитку особистості студента, формування якого відбувається в умовах розвиненого інформаційного простору.

Результатом такої взаємодії є високі творчі досягнення студентів та випускників Академії на аренах як українських цирків, так і цирків усього світу. Так, студенти Академії є лауреатами Всесвітнього фестивалю-конкурсу молодих артистів цирку «Цирк майбутнього» («Cirque de Demain») у Парижі, міжнародного фестивалю-конкурсу в Монте-Карло, Всесвітнього фестивалю-конкурсу артистів циркового мистецтва країн Азії у Пекіні, а також інших міжнародних конкурсів. Крім того, виступали у таких престижних залах як Мулен Руж, Карнегі-Хол тощо. Все це свідчить про наявність в Україні унікальної циркової школи, традиції якої були засновані на багаторічному досвіді національного українського цирку. У цілому, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв постає як невід’ємна складова процесу інституалізації цирку шляхом формування його освітньо-професійних засад.

РОЗДІЛ 3

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЦИРКУ В КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ СУЧАСНОСТІ

3.1. Цирк в художній рефлексії ХХ – початку ХХІ століття

Про цінність і культурне значення творів мистецтва прийнято судити на підставі того сенсу, який передає сюжет та його окремі образи. Художній образ в мистецтві – це узагальнене наочно-образне відтворення дійсності. Художній образ є наочним, тобто доступним для сприйняття, і чуттєвим, тобто безпосередньо впливає на почуття людини. Тому письменник, поет, художник, артист чи композитор ніби доповнюють життя, домислюють його за художніми законами.

Для розуміння будь-якого художнього твору важливим є знання змісту репрезентованих у ньому смислів культури, які можуть бути виражені за допомогою різних символів. Циркові образи активно використовуються митцями, оскільки здатні впливати на міру сумісності ідеї і явища, свободи і необхідності, індивідуального і суспільного, абсолютного і відносного. Циркове мистецтво як осередок символів, образів, метафор, виконує таким чином функцію гармонізуючого компонента культури. Виявлення цих символів, образів, метафор, запозичених із цирку у різних видах мистецтва, є важливою проблемою сучасної культурології, оскільки ці символи, образи, метафори є своєрідними кодами культури [47].

Парадокс феномена циркового мистецтва полягає, передусім, у тому, що протягом тривалого часу досвід його найвизначніших майстрів не фіксувався з тією ж старанністю і так широко, як в інших видах мистецтва. Про досягнутий рівень майстерності можна було судити лише за роботами учнів і легендами, що передавалися з покоління у покоління. Але циркове мистецтво привертало до себе увагу в усі часи.

Дослідження цирку як об'єкта художньої рефлексії ХХ – початку ХХІ ст. варто здійснити на матеріалах репрезентації цирку в образотворчому мистецтві, художній літературі, кінематографі – вважаючи ці сфери рецепції циркових образів найбільш показовими.

Цирк як політична метафора виник на початку ХХ ст., коли революція 1917 р. зробила кіно і цирк головними видами мистецтва. Цирковими елементами були насичені всі масові радянські заходи, а держава активно використано цирк як засіб політагітації: клоуни своїми сатиричними репрізами повинні були боротися з пороками суспільства, атлети – красивим тілом закликати до фізичного самовдосконалення, занять спортом. Нові завдання цирку залучили авангардистів, він став метафорою оновленого мистецтва. Олександр Родченко і Володимир Лебедев, Олександра Екстер і Володимир Дмитрієв, Тетяна Лебедева-Мавріна і Марія Синякова-Уречіна і багато інших використовували цирк для експерименту, розробки нової мови мистецтва. Цирк стає не елітарним, а масовим, доступним і зрозумілим, його образи використовуються в агітпроп-мистецтві, зокрема, в оформленні агітпоїздів, один з яких мав назву «Клоунада» (І. Захаров, Н. Агап'єва, 1918). Циркова тема звучить і в політичних шаржах (Д. Моор, «Твердолобий фокус з антирадянськими сірниками», 1932), особливо під час війни: для створення образу ворога використовувався прийом комічного зниження образу (Б. Єфімов, карикатура «Успіхи дресирування, британський лев на міжнародній арені», 1941).

Буфонна лінія в сучасному мистецтві часто ґрунтується на використанні перебільшено-комічного, гротескового циркового прийому. Художники нерідко вибудовують свій артистичний імідж на прийомах клоунади або створюють гіпертрофовані об'єкти, що нагадують бутафорію клоунів. Це, наприклад, серія картин Ольги Тобрелутс, яка експериментує з гіпертрофованими клоунськими костюмами в інсталяції «Кавказький полонений» (2007). Костюм із перебільшеними формами, навмисний грим контрастної біло-червоно-чорної гами і театральні пози підсилюють цирковий характер полотен художниці.

Буфонаду використовували і художники радянського неофіційного мистецтва (наприклад, Костянтин Звездочотов і група «МухоморИ»), і сучасні арт-персонажі («Сині носи», «Митьки», Герман Виноградов та ін.). В їх перформансах присутні елементи абсурду, іронія доведена до гомеричного реготу. Леонід Тишков включає манекен клоуна в інсталяцію «Game over, show must go on» (2011), а на манеж транслюється документальний фільм американського кінорежисера, творця експериментальних фільмів Годфрі Реджіо «Життя, виведене з рівноваги» [103].

Образ клоуна, здатний передати складні почуття й ідеї, дає змогу художникам привертати увагу до гострих соціальних тем. Наприклад, художник Олександр Тихомиров нерідко поміщає своїх героїв в закулісний простір цирку, що дає йому змогу показати дистанцію між маскою і людиною («Клоун»). Ще одна важлива тема – автопортрет в образі клоуна, блазня. Як правило, це трагічний клоун у бодлерівському розумінні, який приховує під уявною веселістю поранену душу. Завжди втомлений «закулісний спосіб» – зворотний бік блиску, що панує на манежі. Цю атмосферу передавав в своїх роботах сюрреаліст Павло Челіщев, розмірковуючи про роздвоєність людини в конфлікті творчої особистості із соціумом, про особистий та громадський прояви людини. Відчуттям трагічної долі артистів пройняті роботи Мойсея Фейгіна («Артисти»), серія Юстуса Ягера («Сліпі клоуни»), фотографічні серії Алли Єсипович («Пісочниця», 2004, і «No Comment», 2003).

Фокуси з картами, робота ілюзіоніста – один з улюблених сюжетів образотворчого мистецтва [51] (Макс Бірштейн «Ілюзіоніст», 1985, об'єкт Олексія Трегубова із серії «Стан речей», 2013, Олександр Тихомиров «Імпровізація з акторами», 1962).

Отже циркові мотиви в мистецтві – не просто відображення сюжету, а своєрідний спосіб переосмислення світу, в діапазоні від драми окремої особистості до всеосяжної метафори. Трагізм, показаний крізь призму циркового, звучить в живопису Мойсея Фейгіна, Павла Челіщева, фотографічних серіях Сергія Браткова. Сучасні візуальні практики ведуть

глядача в нові, не характерні для циркового мистецтва площини – в світ абстрактних ідей і гострих соціальних підтекстів. Застосовуючи циркову риторичку, художники отримують можливість говорити несерйозною мовою на серйозні теми. Запозичені у цирку буфонада, переодягання, лицедійство, епатаж на межі трюку, фокус, оптична ілюзія, демонстрація гротесків і несподівані зіставлення – це і «Митьки», і «Сині носи», і Владислав Мамишев-Монро, і Герман Виноградов, і багато інших [37].

Таким чином, звертаючись до теми цирку, художник рідко буває прямолінійним, висловлюючи в роботі чарівність мистецтвом артистів – оспівуючи гнучкість акробатів, сміливість вольтижерів, відвагу дресирувальників, комічний талант клоунів і т.д. Набагато частіше художник використовує цирк як метафору, об'ємну, багаторівневу, багатоаспектну, і кожен повертає цю метафору гранню, найбільш близькою саме йому. Конкретна грань метафори залежить від історичного періоду, від політико-соціокультурних обставин, які переосмислює автор, і власного світовідчуття. Найбільш відкрито метафорою цирку оперує наївний художник Павло Леонов («Цирк», 1992), у якого в умовному сільському пейзажі панують гармонія та радість безтурботного існування, нехай навіть позбавлена будь-якої логіки, тварини тут розігрують виставу, а люди насолоджуються життям у щасливій країні Рад, вигаданій художником. Найбільшого драматизму досягають циркові мотиви у творчості Мойсея Фейгіна, у якого цирковий артист на арені схожий на розп'ятого. Ці дві роботи створюють емоційні полюси циркової метафори.

На основі найбільш виразних, відомих мистецьких творів варто виявити циркові образи, циркові теми, які є відображенням ставлення мистецтва до суспільних проблем.

Осмислення циркового початку в сучасному мистецтві можна охарактеризувати фразою «Все наше життя – цирк», тобто щось абсурдне, де відсутня логіка сюжету, а дійові особи подібні до клоунів, ілюзійоністів, фокусників, канатохідців. Коріння такого трактування циркових образів сягають углиб століть, проявляючись в роботах Босха, Дюрера і Брейгеля-

старшого (його полотно «Битва Маслениці й Посту»), Гойя («Похорони сардинки»), Дега, Тулуз-Лотрека, де центральна роль належить саме цирку і карнавалу, що уособлюють людські пороки. «Портрети з рослин Арчимбольдо, еротична буфонада, есхатологічні веселощі й обжерливість Ребле, бісовщина Брейгеля і Босха – все це породив той же дух цирку, що підспудно живе в нашій свідомості. Чи не є логічним, що ціла серія картин, присвячених цирку, створена потворним карликом? Його автопортрет – справжня карикатура: це клоун у зім'ятому казанку, із величезним ротом, сумними очима і носом, схожим на баклажана із картини Арчимбольдо. Уся творчість Тулуз-Лотрека, аристократа, який прибився до покидьків суспільства, – цирк, що відкриває свої таємниці лише дітям і артистам» [164, с. 118]. Однак більш насичене трактування циркова метафора отримала в ХХ ст. В художньому мистецтві умовно її можна поділити на три напрями: поетико-ліричний, політ-гротеск і буффонний.

Так, поетико-лірична метафорична лінія складається в художньому мистецтві в кінці ХІХ ст., коли балаганчик і балаганні вистави символістів, а також перші цирку сприймалися публікою як загадковий світ, у чомусь казковий і містичний. Захоплення циркум та його романтизація були загальноєвропейською реакцією на популярну розвагу. Приклад тому – роботи Пабло Пікассо, у якого герої бродячого цирку асоціювалися з богемою Монмартра, яка жила бідним, але яскравим життям. Картини П. Пікассо є виразним виявленням фундаментального принципу композиції для будь-якого мистецтва – принципу нестійкої рівноваги. В його картині «Дівчинка на шарі» композиційний баланс досягається між нестійкою рівновагою тендітної дівчинки, яка стоїть на шарі, і стійким станом спокійного атлета, який сидить на великому кубі. Циркові образи П. Пікассо вплинули на багатьох художників. Їх інтерпретації зустрічаються в роботах сучасних майстрів, перш за все, це образи Олександра Тишлера, його дами в неймовірних головних уборах у формі балаганчика або каруселі, в різноманітних карнавальних капелюхах, які являють собою очевидні варіації теми «іспанок з острова Майорка» П. Пікассо.

Тема карнавалу, маски, гри опоеизована художником і навіть ідеалізована, це вже не театр, але ще й не цирк. В О. Тишлера є також серії «Цирк» (1930-ті) і «Клоуни» (1965), де алогізм ситуації виходить на перший план, але немає ігрового начала, це скоріше метафора абсурдності, але виражена лірично м'яко. О. Тишлер звертався до циркової теми протягом усього життя: перша його робота «Жонглер» відноситься до 1927 р., а серія «Скоморохи» – до 1960–1970 рр. Інтерпретація художником теми цирку була підхоплена багатьма майстрами, – альяції на неї зустрічаються, зокрема, у творчості Юрія Шашкова, якого захоплювала атмосфера цирку як втілення світлого і поетичного. Його образи ідеалізовані, атмосфера вібрує кольором, але трактування образів наближене до реальних.

У поетичному ключі інтерпретує своїх наїзниць й Артур Фонвізін. Можливість вільного польоту героїв цирку показав Володимир Стерлігов і Марк Шагал. Особливо часто художники, письменники і діячі культури, які декларували відмову від традиційних форм мистецтва, необхідність оновлення методів зображення дійсності, культивували гротеск, алогізм, поетику абсурду, звертаються до метафори цирку в 1920–1930-ті рр., коли посилювалися заборони, цензура. На цьому тлі цирковий жанр завдяки своїй неідеологічності допускав деякі вільності – художники відчували себе вільніше. Так, В. Стерлігов свої метафізичні пошуки маскував під політ акробатів – цирк для художника став абсурдистською моделлю Всесвіту, а літаючі фігури – символами свободи.

Цирк для художників був не лише метафорою, а й уособленням світу сильних і сміливих людей, що володів своєю привабливістю. Так, у картинах Марка Шагала світ вільного польоту, запозиченого у повітряних гімнастів, розвивається в образ чистої поезії, любові і надії. Не випадково тема польоту зберігається протягом творчого шляху художника: одна з найперших його робіт «Ярмарок» відноситься до 1908 р. У циркових мотивах М. Шагала дослідники вбачають також національні витоки – ознаки хасидизму, відповідно до якого світобудова розумілася як гра Божественного промислу, а наближення до Бога

було можливо через екстатичний стан, досягти якого давали змогу музика і танці з елементами акробатики.

В роботі Віктора Пивоварова «Ранок, день, вечір, ніч» (2002) герой – канатоходець, який балансує в метафізичному просторі і часі. Це метафора людини, вимушеної завжди балансувати на межі життя, соціальних настанов. Розмірковує на цю тему і Володимир Загорів у роботі «Шлях канатохідця». Тендітні фігурки Андрія Волкова теж балансують на тонких прутиках («Атракціон», 1998). Канатоходець – головний герой живописного полотна «Циркачка» Тетяни Назаренко (1984), яка зобразила себе напівоголеною, балануючою над натовпом «упакованих» в костюми бруталних чоловіків – образ незахищеності людини перед чиновницько-бюрократичною машиною. У 2013 р. Т. Назаренко повторила сюжет, давши йому трохи іншу інтерпретацію: жіноча фігура тут ширяє над засніженим містом, – вона вже поза межами соціального пресингу.

Таким чином, образ звернений до емоційного сприйняття, до почуття, і сприймається чуттєво. Він пов'язаний з явищами позахудожньої дійсності, які в ньому стикаються, поєднуючись у художнє ціле. Не можна не погодитися з поетом і теоретиком літератури В. Брюсовим, що образ – це синтезуючий засіб пізнання, це своєрідний «синтез синтезів»: пов'язуючи в єдине ціле різні уявлення про різні явища, він може бути розглянутий як особливе синтетичне судження про світ [29].

Сучасна література також звертається до теми цирку. Так, у книзі «Тедді: Історія одного ведмедя» (1956) Ю. П. Казаков розповідає про циркового ведмедя, який випадково опинився на волі після багатьох років роботи на манежі, чи не вперше актуалізуючи тему дбайливого ставлення до тварин у цирку.

Серед українських і зарубіжних авторів є чимало тих, хто із захопленням оповідає про цирк, або на його тлі вибудовує сюжет свого твору. Д. Сабітова («Цирк у скриньці. Самокат», 2008), Л. І. Давидичев («Льолішна з третього під'їзду»), Е. Ф. Рассел («Трохи мастила», 1998), Ю. Магаліф («Кіт Котькін»),

Я. Фалконер («Олівія рятує цирк»), Х. Лофтінг («Цирк доктора Дулітл»), Д. Робертсон («Світ чудес»), А. Картер («Ночі у цирку») та ін. Тему цирку можна простежити і в німецькій літературі: від «Маріо і чарівника» Томаса Манна до «Бляшаного барабана» Гюнтера Грасса і «Очима клоуна» Генріха Бьюлля.

С. Груен у творі «Води слонам!» виразно описує пересувний цирк Братів Бензіні, за лаштунками якого цирк виявляється зовсім не таким чарівним і прекрасним, як уявлялося спочатку головному герою. «Престиж» британського письменника К. Пріста – містичний роман, натхненний суперництвом Вільяма Робінсона з його китайським двійником. «Нічний цирк» Е. Моргенштерна – роман, сповнений чарівності, справжньої магії та неповторного шарму вікторіанської епохи, описує країну цирку, з її фокусами, дивами, акробатами, дресирувальниками. «Людина вогню» А. Нотомба – повість про підлітка, єдиним захопленням якого були фокуси, і зустріч з видатним ілюзіоністом докорінно змінила його життя.

За творами письменників і поетів можна не лише пізнати цирк як видовищне мистецтво, а й вивчати історію циркового мистецтва. Так, прикладами мемуарної літератури, що сприяє поглибленому вивченню історії і специфіки циркового мистецтва, є: (за жанрами) акробатика – А. Сосін та М. Лободін «Люди-м'ячики»; атлетика – І. Зикін «В повітрі і на арені»; гімнастика – Ф. Кона «Півстоліття під куполом цирку»; дресирування – І. Бугримова «На арені і навколо неї»; жонгливання – А. Кісс «Якщо ти – жонглер»; ілюзія – А. Вадімов та М. Трівас «Від магів стародавності до ілюзіоністів наших днів»; клоунада – І. Радунський «Записки старого клоуна»; еквілібрування – З. Кох «Все життя в цирку».

Таким чином, використання «циркових» образів у літературі – це особливий спосіб взаємодії словесного і видовищного мистецтв, варіант реалізації можливостей літератури. Завдяки складній природі художнього образу «циркові» образи відіграють важливу роль в ідейно-художньому цілому літературного твору.

Закономірним є зближення цирку і кіно, які з моменту виникнення останнього відповідали художнім пошукам ХХ ст. На розвиток ігрового кіно і цирку неабиякий вплив здійснили суспільно-політичні зміни й ідеологічні настанови, які значно деформували циркову традицію і сформували образотворчу специфіку кінематографа. Так, для початку ХХ ст. характерне зародження циркової теми в кінематографі. У 1910–1920-х рр. лаконічне німе кіно, що вимагає динаміки і перебільшеної виразності, запозичило у цирку його сценки, трюки, номери і створило свої власні малі форми гротескного і трюкового зображення, згодом багато в чому сприйняті і перейняті цирком. Це була єдина, ніколи більше не повторювана епоха взаємного збагачення схожими прийомами і сценами.

На початку ХХ ст. у великій кількості демонструвалися комедії і серії комедій з одним героєм, які потрапляли в безглузді ситуації. Такими були Ідіотик (В. Лазаренко) Дядя Пуд (В. Авдєєв) Жакоміпо та ін. [131]. Відомі актори-маски і в кінематографі США та Західної Європи – крім образів, що стали класикою жанру, Чарлі Чапліна, Бастера Кітона, Гарольда Ллойда, це: «Фатті» Роско Арбокла і «Чіч» Чіча Марина (США), «Юло» Жака Таті, «Жандарм» Луї де Фюнеса, «Франсуа Перрен» П'єра Рішара (Франція); «Фантоцці» Паоло Віладжіо (Італія) та ін. Основними цирковими жанрами, затребуваними в кіно того часу, були боротьба, дресура, клоунада і кінна вольтижировка. Молодий кінематограф виявився неймовірно привабливим для артистів цирку. З одного боку, вони нарікали на навмисність, химерність кіно, а з іншого – непомітно для себе втягувалися в цей захоплюючий процес і від безпосередньо циркових колізій і жанрів переходили до типових для 1910-х років наслідувальних комедій і мелодрам, де їх професійні здібності часто приносилися в жертву комерційним законам кінематографа. Фактично кіно фіксувало циркові досягнення для історії, завдяки кінематографу цирк отримав можливість залишитися на плівці для майбутніх поколінь.

Для відбору фільмів з метою їх подальшого аналізу варто використати відповідні критерії. Найбільш прийнятними у контексті досліджуваної

проблеми є критерії, розроблені Л. Гоц, й експрапольовані до циркової тематики [50].

Таблиця 3.1.

Критерії відбору фільмів для подальшого вивчення

Питання, що формують критерії відбору фільмів
1. Чи є смисловим ядром фільму тема цирку?
2. Чи приділяється значна увага темі цирку в фільмі?
3. Чи є один або кілька головних персонажів фільму представником циркового мистецтва?
4. Чи є смисловим ядром фільму рецепції циркових образів?
При позитивній відповіді на одне або більше з вищевказаних питань ми вважаємо досліджувані телефільми релевантними для подальшого аналізу.

Серед фільмів, що репрезентують цирк до 1917 р., виокремлюються такі, як: «Про що ридала скрипка» (1913), «Арена помсти» (1914), «Жінка-сатана» (1915), «Нащадок диявола» (1917), «Забудь про камін, в ньому згасли вогні» (1917). Мелодраму «Про що ридала скрипка» (фільм не зберігся) і пригодницький фільм «Арена помсти» (фільм не зберігся) зняв майбутній класик німого кіно, російський і радянський кінорежисер Яків Протазанов. Сценарій «Арени помсти» написав Всеволод Авдєєв, який зіграв у ньому і головну роль – борця-чемпіона Сергія Тарханова. Обидві картини були про тяготи циркового життя. У цей час з'являються й фільми про циркових артистів – «Жінка-сатана» (1915), «Нащадок диявола» (1917).

Помітною подією стала картина «Забудь про камін, у ньому згасли вогні», 1917 (фільм не зберігся), знята популярним режисером Петром Чардиніним практично в розпал революційних подій і під кінець мелодраматичної і романтичної епохи. Цей фільм, який все ще жив за старими законами кінематографу, мав величезний успіх, і багато в чому завдяки цирковому сюжету.

Приклади повнометражних фільмів СРСР, що репрезентують цирк з 1922 по 1991 рр.

Назва фільму, рік, жанр, тривалість
<p>Два-Бульдї-два, 1929, драма, 55 хв.; Цирк, 1936, комедія, 94 хв.; Арена сміливих, 1953, музично-циркова вистава, 76 хв.; Приборкувачка тигрів 1954, комедія, 96 хв.; Дід Хоттабич, 1956, фільм-казка, 86 хв.; Гутаперчевий хлопчик, 1957, драма, 76 хв.; Борець і клоун, 1957, драма, 95 хв.; Містер Ікс 1958, мюзикл, 95 хв.; Мішель і Мішутка, 1961, сімейний фільм, 33 хв.; Без страху і докору, 1962, дитячий фільм, 85 хв.; Шлях на арену, 1963, комедія, 88 хв.; Дівчинка на кулі, 1966, дитячий фільм, 64 хв.; Сьогодні – новий атракціон, 1966, комедія, 95 хв.; Арена, 1967, військовий фільм, 85 хв.; Клоун Фердінанд та ракета, 1968; Пригоди жовтої валізки, 1970, фільм-казка, 74 хв.; Карнавал, 1972, комедія, 130 хв.; Нові пригоди Доні і Міккі 1973, пригодницький фільм, 73 хв.; Соло для слона з оркестром, 1975, комедія, 131 хв.; Повітряні пішоходи, 1979, мелодрама, 76 хв.; Клоун, 1980, мелодрама, 150 хв.; Здійміться, соколи, орлами!, 1980, кінороман, 77 хв.; Принцеса цирку 1982, мюзикл, 148 хв.; Двоє під однією парасолькою, музичний фільм, 1983, 92 хв.; І ось прийшов Бумбо ... , 1984, фільм-казка, 78 хв.; Розсмішіть клоуна, 1984, мелодрама, 131 хв.; Капкан для шакалів, 1985, пригодницький фільм, 76 хв.; Мій улюблений клоун, 1986, мелодрама, 81 хв.; Білий пудель, кіноповість, 1986, 70 хв.; Під куполом цирку, мелодрама, 1989, 110 хв.</p>

Після революції 1917 р. циркова тема слугувала романтичною, трюковою основою для створення образу нової людини – борця за нове і світле майбутнє. Одним із перших «агітфільмів» про цирк став «Смільвець», знятий за сценарієм А. Луначарського у 1919 р., який захоплено ратував за співдружність цирку і кіно. Лев Кулешов зняв у 1929 р. картину про цирк і громадянську війну «Два-Бульдї-Два», одним із авторів цього циркового фільму був Осип Брик.

Режисер Григорій Козінцев у 1927 р. за участю Леоніда Трауберга зняв романтичну картину «С.В.Д.», що мала значний успіх у глядачів. Цирк, який сприймався раніше як «низьке» мистецтво, в картині Г. Козінцева постає мистецтвом «високим». Разом Г. Козінцев і Л. Трауберг поставили «Пригоди Октябрини» в манері циркової клоунади, сам по собі сюжет яких для циркової теми нічим не примітний. Однак у фільмі знімалися циркові артисти, які викладали в ФЕКС (фабрика ексцентричного актора – творче об'єднання, театральна і кіномайстерня). Особлива стилістика ФЕКС вирізняла й інші картини – «Мішка проти Юденича» (1925), «Чортове колесо» (1926), де знімалися циркова артистка Я. Жеймо і професіонали манежу Л. Арнольд, А. Цереп, М. П'ятецький.

Фільм «Червоні дияволята» (1923, реж. Іван Перестіані) – це перший радянський фільм, в якому близькі за часом історичні події поєднувалися з цікавими трюками і романтичним пафосом. Картина стала не лише найбільшим успіхом того часу, а й класикою радянського кіно. Напружені моменти і захоплюючі трюки поставили фільм в один ряд з ковбойськими і пригодницькими картинами, знятими на Заході. Сюжет фільму не мав нічого спільного з історією, але демонстрував чудеса героїзму борців за радянську владу і багато трюків, заснованих на силі, спритності, сміливості. Тріо «червоних дияволят» стало надзвичайно популярним, а виконавці головних ролей отримали в 1927 р. подяку від А. Луначарського, який назвав цю картину «запаморочливим мистецтвом» [125].

У 1930-ті рр. ситуація в кіно, як і в країні, змінюється. Пафос боротьби і революційна романтика поступаються зовнішньому тиску країни, всеперемагаючим веселошам і торжеству парадів на Красній площі, один з яких і вінчає картину Григорія Александрова «Цирк» – грандіозне полотно, що стало одним з найпомітніших подій середини 1930-х рр. З фільму «Цирк» свідомо зробили великомасштабну ідеологічну картину епохи, в яку повинні були увійти всі кліше кінематографа та всі еталони нової влади. Завдяки своїм оригінальним рішенням циркових номерів й атракціонів, фільм «Цирк» став

винятковим явищем в кіномистецтві, оскільки вплинув на радянський цирк. Породжені фантазією кіно видовища незабаром почали з'являтися на цирковій арені. Ця картина, що стала культовою і закріпила на екрані досягнення радянської влади, являла собою такий історичний феномен як міф «радянського демократизму», а також стала породженням численних запозичень в кінематографі, цирку та спорті наступних десятиліть.

Повоєнні десятиліття в зображенні цирку кінематографом не можуть розглядатися як одне ціле. Суспільство історично змінювало свої пріоритети і цілі кожне десятиліття другої половини ХХ ст. Водночас не можна не відзначити одну загальну для десятиліть другої половини ХХ ст. тенденцію: відхід безпосередньо від життя цирку. Так, в 1950-х рр. винятковий успіх цирку і циркових фільмів пояснювався відходом радянського глядача від тягот війни та повоєнної розрухи, прагненням до оптимістичної теми відродження людини з мужнім характером і сильною волею. Цьому сприяли картини, безпосередньо пов'язані з життям артистів цирку. В середині 1950-х рр. про цирк було знято кілька картин, що належать до малого жанру. Прикладом невеликого фільму-скетчу, або «кіножарту», став короткометражний фільм «Самовпевнений Карандаш» (1955). На початку 1950-х років з'явилися фільми-дивертисменти про цирк: «На арені цирку» (реж. Леонід Варламов, 1951) і «Арена сміливих» (режисери С. Гуров, Ю. Озеров, 1953). Але якщо художньо-документальний фільм «Арена сміливих» відходить від показу самого циркового простору, то у фільмі «На арені цирку» все максимально наближене до реальної вистави на манежі. Доречним виявився і закадровий коментар, який пояснював глядачеві призначення снарядів і зміст циркових термінів. Цей фільм-концерт зберіг і доніс до наших днів виступи Володимира Дурова, Еміля Кіо, сестер Кох, жонглера Назі Ширая, повітряних гімнастів Степана Разумова і Поліни Чернеги, групи еквілібристів Євгена Мілаєва, «ікарійські гри» під керівництвом Віктора Плінера, дресированих ведмедів Валентина Філатова і багато інших номерів, які можна переглянути лише у цьому фільмі. Ознайомчі, навчальні

тенденції таких неігрових картин зробили з них фактично «наочний підручник», «абетку циркової майстерності» для майбутніх поколінь.

У 1950-х рр. на екрані панує дивовижне розмаїття циркових жанрів. У фільмі «Приборкувач тигрів» (1954) можна побачити дресирування хижаків, мотогонки, ілюзію. У комедії «Борець і клоун» (1957) – атлетику, клоунаду, гімнастику. У картині «Новий атракціон» (1957) – дресирування хижаків і дрібних тварин. В опереті «Містер Ікс» (1958) – повітряну гімнастику, еквілібристику, жонглювання, ілюзію, клоунаду. Так, фільм «Приборкувач тигрів» став дуже популярним в СРСР, атрибути ефектного костюма приборкувачки згодом з'явилися і на манежі. Хоча сам образ приборкувачки хижаків був багато в чому рекламним, прикрашеним, але для кінематографа це була ще одна можливість використати вдалий прийом контрасту: жіночність героїні і її ризиковану чоловічу професію. Незвичайний резонанс, викликаний появою в кінематографі героїні-приборкувачки, надалі перейшов в 1960-і рр., коли на екрани почали виходити фільми про дресирувальника хижаків: «Смугастих рейс», «Сьогодні новий атракціон», «Три товстуни».

Для 1960-х рр. в кінематографі було характерне зародження психологізму й індивідуальності, але водночас відхід від простору манежу і пильний інтерес до закулісних проблем. Основним цирковим жанром в кінематографі 1960-х рр. стало дресирування хижаків, що дало можливість показати мужність жінок-дресирувальниць. Крім цього дресирування хижаків давало змогу продемонструвати в кіно безліч комічних ситуацій. Ще з часів «Цирку» Чарлі Чапліна (1929) і «Цирку» Григорія Александрова (1936) стало зрозуміло, що епізоди з хижакими можуть стати кращими в комедії, якщо ввести в епізод не приборкувача, а дилетанта. У 1960-ті рр. комічність таких ситуацій особливо яскраво проявилася в комедії «Смугастих рейс» (1961). Однак зміна настроїв в другій половині 1960-х років помітна вже в фільмі «Сьогодні – новий атракціон» (1966, режисери Аполлінарій Дудко, Надія Кошеверова), де тема жіночого дресирування, яка вичерпала себе, набуває характеру злої пародії на колись модний сюжет, а повернення дії в простір манежу виглядає штучним.

Важливо відзначити, що в кінці 1960-х була зроблена спроба звернутися до досить рідкісного в той час на екрані жанру ілюзії у фільмі П. Тодоровського «Фокусник» (1967).

У 1970-ті рр. кінематограф намагався повернути в про цирк атмосферу 1930-х і 1950-х рр. загальної радості, бездумних веселощів і триумфу радянської демократії. Це звернення до минулих перемог в 1970-ті рр. успіху не мало, оскільки звело тему цирку у кіно до «спортизації» і вихолощування живого початку. Тенденції помилкової оптимізації особливо помітні в картинах «Цирк запалює вогні» (1972), «Великий атракціон» (1974) і пізніше – «Під куполом цирку» (1989). На тлі суспільного життя з його проблемами такі картини вже не користувалися популярністю, а лише викликали роздратування фальшивим зображенням радянської дійсності.

У ряді картин кіно відобразило циркове минуле країни, прагнучи збагатити тему пригодницькою динамікою, трюками, драматичними колізіями. У фільмі «Повітроплавець» (А. Вехотко, П. Трощенко, 1975) було показано початок ХХ ст., в картині «Еквілібрист» (Л. Нечаєв, 1976) – цирк часів Другої світової війни, в драмі «Циркачонок» (В. Бичків, 1979) – епоху громадянської війни. В цей же час екранізуються літературні твори: фільми «Клоун» (реж. В. Андреев, 1971), «Клоун» (реж. М. Медюк, 1980), «Каштанка» (реж. Р. Балаян, 1975) та ін.

Особливо слід відзначити телефільм «Клоуни» режисера Федеріко Фелліні, знятий у 1970 р.. Фільм є частково документальним, частково художнім. Фелліні зі знімальною групою подорожував по Європі, відвідуючи цирку Парижа, Рима, Мюнхена, брав інтерв'ю у знаменитих клоунів минулого, нині забутих. Крім того, в фільм увійшли автобіографічні замальовки з провінційного дитинства, відтворено легендарні клоунські номери.

1980-ті рр. пов'язані з песимізмом в суспільстві й в культурі. Пошуки індивідуальності, характерні також для 1960-х, змінюються в 1980-ті рр. індивідуалізмом, егоїзмом, відокремленням від суспільства людини цирку. Артисти-невдахи стали героями картин «Двоє під однією парасолькою»

(Г. Юнгвальд-Хилькевич, 1983), «Розсмішіть клоуна» (М. Рашеєв, 1984), «Мій улюблений клоун» (Ю. Кушнерьов, 1986). Кінематограф знову вдається до екранізацій класики і синтезу різних видовищних мистецтв. Екранізується «Білий пудель» О. Купріна («Улюбленець публіки» О. Згуріди, І. Клідіашвілі, 1986), виходить фільм-оперета «Під куполом цирку» (В. Семаков, 1989). Але пошуки кінематографу не мають успіху. Перетворення циркової професії в рутину, в світ одноманітного виснажливого праці та внутрішньо-цехових інтриг, а також зміни в суспільно-політичному житті і перехід до інших ідеологічних настанов призвели в кінці 1980-х рр. до тимчасової відмови від розробки циркової теми в ігровому кіно.

Таблиця 3.3.

Приклади зарубіжних фільмів, що репрезентують цирк до 2000 р.

Назва фільму, рік, країна, жанр, тривалість
Клоун (Klovnene), 1917, Данія, драма, 73 хв.;
Шоу (The Show), 1927, США, драма, мелодрама, трилер, 76 хв.;
Цирк (The Circus), 1928, США, комедія, 72 хв.;
Смійся, клоуне, смійся (Laugh, Clown, Laugh), 1928, США, драма, 73 хв.;
І в дощ, і в спеку (Rain or Shine), США, 1930, комедія, мелодрама, 88 хв.
Артисти цирку (Трукса) / (нім. Труха), 1937, Німеччина, драма, 95 хв.;
Зірка цирку (Star of the Circus), 1938, Велика Британія, 68 хв.;
В цирку (At the Circus), 1939, 87 хв., США;
Потвори (Freaks), 1932, США, жахи, драма, 64 хв.;
Двадцять чотири години з життя клоуна (Vingt-quatre heures de la vie d'un clown), 1947, Франція, короткометражний документальний, 18 хв.;
Найбільше шоу на Землі (The Greatest Show on Earth), 1952, США, драма, мелодрама, 153 хв.;
Лілі (Lili), 1953, США, драма, мелодрама, мюзикл, 81 хв.;
Три історії кохання (The Story of Three Loves), 1953, США, фентезі, драма, мелодрама, 122 хв.;

Вечір блазнів (Sawdust and Tinsel), 1953, Швеція, 93 хв.;

Дорога (La Strada), 1954, Італія, драма, 108 хв.;

Феєрверк (Feuerwerk), 1954, Німеччина, музична кінокомедія, 98 хв.;

Трапеція (Trapeze), 1956, США, драма, 105 хв.;

Цирк жахів (Circus of Horrors), 1960, Велика Британія, жахи, драма, 92 хв.;

Чорна пантера (Schwarze Panther), 1966, НДР, циркова вистава, мелодрама, 85 хв.;

Ельвіра Мадіган (Elvira Madigan) 1967, Швеція, мелодрама, 91 хв.;

Клоуны (I clowns), 1970, Італія, Франція, ФРГ, документальний фільм, комедія, 92 хв.;

Моє ім'я Клоун (Mera Naam Joker), 1970, Індія, мелодрама, 225 хв.;

Цирк вампірів (Vampire Circus), 1972, Великобританія, жахи, 84 хв.;

Бронко Біллі (Bronco Billy), 1980, США, 116 хв.;

Щось страшне настає (Something Wicked This Way Comes), 1983, США, фентезі, трилер, 94 хв.;

Восьминіжка (Octopussy), 1983, Великобританія, США, бойовик, пригодницький фільм, трилер, 131 хв.;

Коротун – велика шишка (Big Top Pee-Wee), 90 хв., США, комедія, 1988;

Тіні і туман (Shadows and Fog), 1991, США, комедія, драма, 58 хв.;

Чарівна пригода Еви (Ava's Magical Adventure), 1994 США, комедія, драма, сімейний фільм, 90 хв.;

Карнавал душ (Carnival of Souls), 1998, США, жахи, драма, детектив, 90 хв.

На початку 1990-х рр. комерціалізація мистецтва призвела кіно до запозичення найбільш касових сюжетів західного кінематографа. У цирковій темі почалася тиражована експлуатація «чорних» сюжетів, в яких циркові артисти поставали лиходіями. Про це явище свідчить фільм про цирк «Чорний клоун» (реж. Борис Галкін, 1994). Головний герой, цирковий артист, виявився серійним вбивцею в дусі модних американських трилерів – «Клоуни-вбивці з відкритого космосу» (реж. Чарльз, Едвард і Стівен Чіодо, 1988), «Воно» (реж.

Томмі Лі Уоллес, 1990) та ін. Але і ці сюжети не вкоренилися в кінематографі надовго. Сама форма циркової вистави також зазнала змін, все більше набуваючи характеру комерційного видовищного шоу, тобто, по суті, – вистави, насиченої трюками та спецефектами. Кінематограф виявився осторонь цього процесу, поступившись театру, який прагнув стати «піонером» у відображенні циркової тематики на підмостках сцени.

Таблиця 3.4.

Приклади ігрових фільмів, що репрезентують цирк з 2000 по 2019 рр.

Країна, назва фільму, рік, тривалість
Ведвежий поцілунок, 2002, Росія, Німеччина, Франція, Швеція, Італія, Іспанія, мелодрама, драма, фентезі, 101 хв.;
Дзеркальна маска (MirrorMask), 2005, Великобританія, США, пригодницький фільм, драма, сімейний фільм, фентезі, 101 хв.;
Цирк метеликів (The Butterfly Circus), 2009, США, 20 хв.;
Фантастичний цирк (Circus Fantasticus), 2010, Словенія, Ірландія, Фінляндія, Швеція, драма, 75 хв.;
Слон, 2010, Росія, пригоди, 88 хв.;
Сумна балада для труби (Balada triste de trompeta), 2010, Іспанія, Франція, комедія, драма, 107 хв.;
Води слонам! (Water for Elephants) 2011, США, 120 хв.;
Клоун (O Palhaço), 2011, Бразилія, комедія, драма, 88 хв.;
Оз: Великий та Могутній (Oz the Great and Powerful), 2013, США, пригоди, фентезі, екшн, 127 хв.;
Цирк дю Солей: Казковий світ (Cirque du Soleil: Worlds Away), 2012, США, фентезі, 97хв.;
Шоколад (Chocolat), 2016, Франція, біографічна драма, 110 хв.;
Найбільший шоумен (англ. The Greatest Showman) 2017, США, мюзикл, драма, біографія, 105 хв.;
Дамбо (Dumbo), 2019, США, фентезі, пригоди, 112 хв.

У ХХІ столітті – в період всеосяжного поширення масової культури кінематограф як найбільш популярний та поширений її носій залишається багатющим джерелом інформації. У світі технологій, що стрімко розвиваються, і високого темпу життя, коли друковане слово відходить на другий план, кіно набуває особливої ролі у формуванні світогляду цілих поколінь. Реальність у художній культурі – найважливіша естетична та світоглядна проблема. Версія дійсності в «великій постановці життя» – зокрема на екрані – визначає ставлення до цієї реальності й саму реальність, про що свідчать численні фільми останніх десятиліть. Так, на початку 2000-х рр. на екрани вийшов серіал «Карнавал» (2003–2005, реж. Родріго Гарсія та ін.) – це шоу про будні американських циркачів часів Великої депресії. У центрі сюжету – історія юного Бена Хокінса, який вміє зцілювати хворих і воскрешати мертвих ціною життів інших людей.

Фільм «Дзеркальна маска» (2005) – казка за сценарієм Ніла Геймана. П'ятнадцятирічна Хелена з сім'ї циркачів мріє про те, щоб вирватися з цього оточення і жити звичайним життям. Після чергової її сварки з батьками мати Хелени сильно захворіла, і дівчинка винить в цьому себе. Напередодні операції, яку повинні зробити матері, Хелені наснився сон про дивний світ, в якому живуть дві королеви, химерні створіння, жителі в масках.

Короткометражна драма з Ніком Вуйчичем у головній ролі, призер кількох фестивалів незалежного кіно «Цирк метеликів» (2009) – це фільм про добро, віру і право на краще життя, в якому є місце і для людей з фізичними обмеженнями, це фільм про свято, можливе навіть у скрутні часи.

У 2010 р. на екрани вийшов фільм «Фантастичний цирк» (Словенія, Ірландія, Фінляндія, Швеція, 2010). Це циркове шоу, яке розповідає, причому без реплік, своєму глядачеві трагічну історію, це картина, яке зачіпає душу глядача. «Слон» (2010, Росія) – добра і сумна історія подорожі циркового слона. Він захворів і їде в трейлері в останню путь, його хочуть приспати. Але замість сумної поїздки Бодхі відправляється в дивну подорож, повну пригод, погонь, несподіваних поворотів і радісних зустрічей.

«Сумна балада для труби» (2010) – хуліганська арт-хаусна комедія і драма, удостоєна венеціанського Срібного лева за кращу режисерську роботу. Фантасмагорія про війну, цирк, клоунів і любовний трикутник, в який виявиться залучена вся країна. Режисер Алекс де ла Іглесія уміло поєднував світ цирку і політичні чвари франкістської Іспанії. У центрі сюжету – протистояння рудого і білого клоунів, закоханих в циркову акробатку. Ця ворожнеча доведе головних героїв до кровопролиття.

«Води слонам!» (2011) – це фільм, в якому чудовий візуальний ряд відтворює атмосферу 1930-х рр., і, не дивлячись на те, що циркових номерів у фільмі замало, дає достатньо інформації, щоб отримати уявлення про життя цирку зсередини. Так само, як і фільм «Клоун» (2011), сюжет якого змальовує невеселу реальність бродячого цирку «Есперанса», артисти якого – батько та син – по-різному ставляться до труднощів і втрат, розмірковуючи про плани на майбутнє та власні можливості і прагнення.

«Оз: Великий та Могутній» (2013) – цей фільм про циркового фокусника, схильного до шахрайства, який вирішив за допомогою своїх трюків здобути славу і багатство, скориставшись легковірністю жителів країни Оз. Цей фільм вельми цікавий з точки зору репрезентацій сутності сучасної влади та ролі медіа в культурі [47].

Особливо слід відзначити фільм «Cirque du Soleil: Казковий світ в 3D» (США, 2012). Це фільм-вистава від знаменитого на весь світ Цирку дю Солей. Тут немає настільки звичних для телеглядача реплік з боку акторів, і акторів у фільмі немає. Головні – це акробати, професіонали своєї справи, які одним рухом тіла можуть розповісти історію.

Фільм «Шоколад» (Франція, 2016) – біографічна драма про людину, яка стала першим чорношкірим клоуном у Франції. На початку ХХ ст. у Франції активно розвивалася нова клоунська діяльність. Раніше для роботи в цирку запрошувалися тільки білошкірі артисти, але потім ситуація змінилася. Колишній чорношкірий чоловік приходить в цирк, щоб своїми виступами

смішити людей. Він працював в парі з білим клоуном, і їх дует був дуже популярний тому, що номери вибудовувалися на знуцаннях білого над чорним.

Фільм «Найбільший шоумен» (2017) – це картина про реально існуючого керівника цирку Фінеаса Тейлорі Барнума, який зібрав унікальних людей, заснував мандрівну циркову трупу і став одним із основоположників світового шоу-бізнесу. Цей фільм не просто автобіографія людини, яка подолала складності, а яскравий і барвистий мюзикл – свято, яке можна включити однією кнопкою.

Фільм «Дамбо» (США, 2019) розповідає про новонароджене слоненя, чиї неймовірно великі вуха одразу стають предметом для постійних жартів і глузувань. Однак виявляється, що слоненя вміє літати, і власник цирку разом із енергійним підприємцем вирішують нажитися на його незвичайних здібностях. Це фільм про перемогу добра і щирості над жадібністю, дружби і взаємодопомоги – над меркантильністю і корисливістю, про загальнолюдські цінності, якими й повинні керуватися люди у своєму ставленні до світу.

Тема цирку з його настановою на святковість, оптимістичний характер музичного матеріалу та образів є наскрізною у творчості багатьох композиторів. На циркову тематику писали С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, І. Дунаєвський. Так, І. Дунаєвським була написана музика до спектаклю «Гуляй-поле», оперетам «Ножі» та «Син клоуна», а також до естрадно-циркової вистави «Атракціони в дії», в яких композитор створив виразні музичні циркові портрети свого часу. І. Дунаєвський створив більше 30-ти музичних композицій до фільму «Цирк», серед яких цирковий вальс, інструментальні номери «На велосипедах», «Гладіатори», «Номер на пушці» та популярний «Вихідний марш», який до цього часу є своєрідним гімном циркового мистецтва.

Безпосередньо з темою цирку пов'язаний задум балету «Трапеція» С. Прокоф'єва. Тенденція розвитку спорту, характерна для першої половини ХХ ст., знайшла своє відображення й у балеті «Футболіст» В. Оранського. Взагалі балети на циркову тему відкрили для молодих і талановитих композиторів, балетмейстерів, сценаристів, режисерів нові грані балетного

спектаклю, який на той час – у 1920–1930-х рр. – перебував на піку жанрових експериментів і пошуків виражальних можливостей. Приклад – балет Д. Шостаковича «Золотий вік», безпосередньо пов'язаний із цирковими образами і цирковими елементами. В основі балету – протистояння радянської спортивної команди як уособлення нового, радянського суспільства – буржуазії, яка представляє західне суспільство. Композитор за допомогою музики передав дух, енергію та азарт гри у футбол. Елементи фізкультури і спорту обіграні у балеті завдяки синтезу циркових прийомів і жанрів, гумористичні деталі музичної мови, контрастні зіткнення образно-тематичних пластів тощо. Саме балети Д. Шостаковича «Золотий вік» та «Болт» дають змогу показати зв'язок балету і цирку за допомогою пантоміми. Так, у дивертисментній драматургії масові сцени і комедійні «портрети» чергуються з пантомімою, що дає підстави вважати видовищність як одну із рис, що вказує на схожість концепції балету та естрадно-циркового мистецтва.

Отже, використані в художній літературі, образотворчому мистецтві, кіно, музиці циркові образи, інтерпретуючись індивідуумом, стають одним із способів сприйняття і тлумачення світу. «Циркова» метафора фактично бере участь у трансляції наявного соціокультурного досвіду і в створенні нового, сприяє побудові образу світу, виконує функцію єдиної системи передання найбільш істотної культурної інформації.

3.2. Фестивалі циркового мистецтва як форма міжкультурної комунікації

Сучасна дійсність виявляє широку, постійно зростаючу і змінювану різноманітність форм культури. Однією з таких форм є фестиваль, що втілює в сучасній культурній картині образ всенародного свята. Саме слово «фестиваль» латинського походження («festivus»), в романо-германській філології «festival» означає святковий, веселий і використовується як синонім слова «свято». У культурі сучасної України фестиваль – це, по-перше, показ досягнень музичного, театрального, естрадного, циркового, кіномистецтва та ін. мистецтв

[234], по-друге, це масове святкування, що складається з циклу концертів і вистав, об'єднаних загальною назвою, єдиною програмою і проходять в особливо урочистій обстановці щорічно або раз на кілька років [145]. На підставі цих даних цирковий фестиваль можна визначити як регулярно повторюване масове святкування, що складається з циклу вистав, об'єднаних спільною темою, що мають на меті показ досягнень циркового мистецтва. Змістоутворювальними компонентами циркового фестивалю виступають: а) масовість, б) мистецтво як основний зміст, в) наявність теми, г) регулярність.

Узагальнивши значний пласт джерел, можна виокремити такі типи фестивалю, як: національні та міжнародні; універсальні (що охоплюють кілька видів мистецтва) і спеціалізовані (по одному виду мистецтва – театральні, музичні, циркові, кінофестивалі тощо); монографічні (присвячені одному автору, драматургу, режисерові, композиторові, акторові) і тематичні (присвячені певному жанру, епосі або стилістичному напрямку); вузькоспеціалізовані (наприклад, фестиваль народної, дитячої, молодіжної пісні). При всій варіативності різновидів, представлених в різних дослідженнях, найбільш ефективною вбачається така типологізація фестивального руху: 1) фестивалі професійної творчості; 2) фестивалі народної творчості; 3) змішані фестивалі. Зокрема, фестивалі професійної творчості, до яких відносяться й циркові фестивалі, зародилися у Великобританії на початку XVIII ст. [145], і з часом, у другій половині XVIII – на початку XIX ст., поширились в Європі. У різний час фестивалі відігравали різну роль у суспільстві. Так, фестивалі епохи Просвітництва були присвячені класичному мистецтву, ставши вираженням торжества накопиченої століттями високої європейської культури, в першу чергу театральної і музичної. Їх коріння сягають до форм елітарної культури – концертів, оперних, драматичних вистав, – призначених для мистецтва, що виокремилосся в професійну сферу діяльності.

Проблема генезису фестивалю як форми міжкультурної комунікації являє собою проблему породження новацій та їх інтеграції в існуючі на сучасному етапі культурно-семіотичні системи. Перший етап технології позначеного

процесу обумовлений, згідно з А. Флієром, різноманіттям людських інтересів і потреб [239, с. 346-347], які поряд з рисами певної стійкості володіють ще й властивістю мінливості. Іншими словами, чинником, що забезпечує соціокультурну динаміку фестивалю, стає «тенденція до модифікації колишніх і появи нових інтересів і потреб» [239, с. 346-347].

Другий етап генезису культурної форми пов'язаний, на думку вченого, з появою окремих представників соціуму, здатних реалізувати замовлення. В даному разі доречно згадати про концепцію одного з американських дослідників культури Л. Уайта. Намагаючись виявити такі властивості культури, які могли б бути відмінними саме по відношенню до культури і нічого іншого, і водночас визначали б культуру як дискурс, Л. Уайт наполягає на тому, що культура являє собою результат символізації, яку здатна здійснювати людина. Відповідно, поведінка людей виступає в якості основної функції культури [231, с. 35].

Фестиваль, як одна з цих форм, синтезував у собі найбільш соціально функціональні елементи святкової спадщини. Якщо, наприклад, спробувати застосувати класифікацію, розроблену для середньовічних свят (їх поділяють на свята спогади і свята перетворення [193, с. 117]), виявиться, що фестиваль включає в себе функції обох груп. З одного боку, сучасні форуми мистецтва реалізують функцію культурної пам'яті, а з іншого, вони виступають як засіб перетворення навколишнього світу: фестивалі пропагують ідеї культурної рівності, морально-етичного, естетичного, екологічного тощо очищення, а також сприяють психологічному оновленню їх учасників. Втілення цих функцій у фестивалі дає змогу говорити про унікальність й універсальність цієї форми культури.

Перші європейські фестивалі були приводом для спілкування на тему мистецтва. Оскільки таке спілкування було прийнято в певних колах суспільства, що з'явилися на хвилі просвітницького руху в Європі, подібні фестивалі також мали на меті поширити складне і тонке мистецтво вищого стану, давши йому можливість освоїтися в масовій свідомості і гармонізувати,

як вважали просвітителі, відносини особистості і суспільства, людини і природи та ін. На початку XIX ст. на формування фестивалю як форми культури вплинув романтизм, який виявляв інтерес до Середньовіччя. Фестивалі цього часу характеризуються спробами повернення до карнавалізації. У першій половині XX ст. поряд з поширенням фестивального руху як форми культури почали проводитися міжнародні фестивалі професійного мистецтва. В середині XX ст. проведення фестивалів ініціювалося переважно державою, яка освоювала різні методи збереження і трансляції культури, зважаючи на значну диференціацію і відчуження в соціальному середовищі, якими неминуче характеризується постіндустріальний світ.

В умовах сучасної культури активізація фестивального руху обумовлена тим, що ця інноваційна форма представлення сучасного мистецтва володіє ширшими можливостями в створенні умов для культурної комунікації, на відміну від інших форм експонування. Проведення фестивалів циркового мистецтва всередині країни і на міжнародному рівні сприяє не лише творчому обміну між професійними артистами, а й дає змогу здійснювати діалог й інтеграцію різних культур в єдиному художньому процесі. Глядацька затребуваність в проведенні фестивалів циркового мистецтва продиктована низкою культурних та соціо-економічних чинників, громадський резонанс цих проектів поширюється також на сфери туризму і дипломатії. Фестивалі циркового мистецтва істотно впливають на розвиток світового арт-ринку, представляючи коло найбільш затребуваних цирків та їх артистів. Аналіз особливостей функціонування та розроблення типології сучасних фестивалів циркового мистецтва, з'ясування принципів взаємодії різних видів мистецтва в єдиному художньому просторі дасть змогу систематизувати і розширити наявні знання про цей художній процес в сучасній культурології.

Фестивалі циркового мистецтва в епоху глобальної взаємодії стають дуже популярною формою мистецьких проектів, оскільки вони відображають стан світового сучасного циркового мистецтва, створюють особливе художньо-

комунікативне середовище для творчого обміну. Як затребувана форма репрезентації актуального мистецтва, вони мають власну стратегію, організаційну структуру, моделі фінансування та унікальну історію.

Так, з 2010 р. у м. Дніпро в межах програми міського голови Бориса Філатова «Культурна столиця» проходить Міжнародний фестиваль дитячої та юнацької естрадно-циркового мистецтва «Яскрава арена Дніпра». Участь у фестивалі на арені Дніпропетровського державного цирку беруть сотні юних майстрів з багатьох областей України, а також представники із зарубіжних країн. Протягом кількох днів конкурсанти демонструють свої таланти та вміння в традиційних циркових жанрах: повітряна і партерна гімнастика, жонглювання, еквілібрування, каучук, акробатика, клоунада і пантоміма. Більшість молодих артистів вперше отримують можливість виступити на професійній цирковій арені перед кількатисячною аудиторією. За підсумками конкурсу всі учасники отримують пам'ятні призи від організаторів і партнерів фестивалю, а найбільш талановитий конкурсант отримає найвищу нагороду – Гран-прі фестивалю [33].

У м. Дніпро також з 2015 р. проходить Всеукраїнський дитячий відкритий фестиваль-конкурс «Перші кроки до зірок» в стилі Garri Potter. Засновником фестивалю є оргкомітет фестивального проекту «Зірки XXI ст.», партнерами – Дніпропетровська обласна асоціація баяністів, акордеоністів та вокалістів Національної Всеукраїнської музичної спілки, Дитячий продюсерський центр «Чорна капелюх» Дніпропетровський округ національної хореографічної спілки України та ін., медіа-партнер – медіа група «Festivalinfo». До складу журі входять відомі діячі культури і мистецтва, провідні фахівці в сфері інструментальної музики, вокалу та хореографії, а також учасники та фіналісти теле-шоу «Танцюють Всі», «Голос діти». Програма фестивалю передбачає виступи виконавців інструментальної музики (фортепіано, струнно-смичкові, народні, духові та ударні інструменти), вокалістів (академічний, естрадний вокал), ансамблів, хорових колективів, музичних театрів, шоу-груп, танцівників (дитяча, сучасна, естрадно-спортивна хореографія, хіп-хоп, модерн, брейк-данс,

вільна пластика тощо), юних артистів циркового мистецтва (фокуси, еквілібристика, жонгливання), а також демонстрацію колекцій моди. Для учасників, які не мають змоги виїхати на фестиваль, введена номінація «Відео-перегляд конкурсних номерів». Кожен учасник отримує «DIPLOMA про закінчення Хогвартса», солодкий приз Гаррі Потерра, а лауреати 4, 3, 2, 1 ступенів нагороджуються медалями та кубками чарівництва, чарівними паличками, солодошами [48]. Призер гран-прі отримує диплом абсолютного переможця фестивалю, кубок чарівництва і блискучу чарівну паличку [40].

Міжнародний цирковий фестиваль «Золотий трюк Кобзова», започаткований цирком «Кобзов» у 2011 р., збирає на одній арені майбутніх зірок і найвидатніших циркових артистів з усього світу, які демонструють свої таланти і беруть участь у змаганнях [220], його відвідують також агенти і президенти багатьох міжнародних фестивалів. За своїми масштабами і значущістю «Золотий трюк Кобзова» є одним з кращих світових фестивалів циркового мистецтва, ставши візитною карткою України на міжнародній арені. Участь у фестивалі, метою якого є виявлення нових талановитих виконавців, а також популяризація України в світі циркового мистецтва, беруть сотні артистів з різних країн світу, представляючи десятки номерів, частина з яких визнана свідченням неперевершеної майстерності їх виконавців [4].

Організатором фестивалю є Всеукраїнська громадська організація «Циркова Союз Кобзова», за підтримки Європейської Цирковий Асоціації (ЕСА) [87]. До складу журі в різні роки входили: Урс Пілс – віце-президент Міжнародного фестивалю циркового мистецтва в Монте-Карло (Монако), Фабіо Монтік – директор міжнародного циркового фестивалю в м Латина (Італія), Геніс Матабош – директор Іспанського Міжнародного циркового фестивалю, Борис Федотов – директор Міжнародного молодіжного фестивалю-конкурсу циркового мистецтва, продюсер телевізійного проекту «Цирк» (Росія), Крістіан Крістофф – директор Будапештського циркового фестивалю (Угорщина), Франческо Бугліон – адміністративний директор Зимового цирку Бугліон, директор циркового фестивалю в м. Массі (Франція), Тезіков Борис –

директор і художній керівник Сімферопольського державного цирку імені Б. М. Тезікова (Україна), Людмила Шевченко – генеральний директор і керівник Національного цирку України, народна артистка СРСР, народна артистка України (Україна), Тьеррі Оутрілла – Режисер «Мулен Руж» (Франція), Дірк Куїк – секретар Європейської циркової асоціації, видавець журналу «Планета Цирк» і «Circus Zeitung» (Німеччина) та багато інших видатних особистостей у сфері циркового мистецтва [86].

Цирк «Кобзов» також проводить фестиваль дитячих та молодіжних колективів «Зірки майбутнього». Маленькі фіналісти фестивалю вражають глядачів своєю гнучкістю, майстерністю, артистизмом, зібраністю, граціозністю, за якими стоїть неймовірна праця і бажання творити. Свої найкращі номери демонструють сотні учасників циркових студій України з різних міст України віком від 5 до 18 років. Фестиваль проходить у два етапи – відбірковий тур і Гала-шоу з нагородженням переможців. До професійного складу журі фестивалю входять заслужений працівник культури України Микола Кобзов, соліст цирку Cirque du Soleil Віктор Кі, генеральний директор і художній керівник Національного цирку України Людмила Шевченко, ректор Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв Владислав Корнієнко, солістка цирку Cirque du Soleil Ульсі Мерген, генеральний директор Міжнародної мережі дельфінаріїв в «Немо» Сергій Келюшок, художній керівник колективу Gerling Group Дієго Алехандро Балбін Рохас, головний режисер цирку «Кобзов» Тетяна Кобзова, головний режисер Державного підприємства «Дирекція пересувних циркових колективів України» Сєдова Наталя і зарубіжні гості фестивалю. Крім них в журі представлені зіркові друзі цирку «Кобзов» – Олена Гребенюк, В'ячеслав Соломка, Габрієлла Массанга, Анжеліка Рудницька, Коста Рікі, дует Он І Она [230].

Мета фестивалю чітко прописана його організаторами: розвиток професійного циркового мистецтва України, підвищення ролі циркового мистецтва в гармонійному вихованні молоді, виявлення та підтримка талановитих колективів у всіх жанрах циркового мистецтва, підвищення рівня

виконавської майстерності, кваліфікації та професійної підготовки артистів цирку, поширення в Україні ідей гармонійного розвитку особистості і фізичної культури тіла, культивованих цирковим мистецтвом як таким. Серед завдань: сприяти розвитку культури дитячої та молодіжної творчості, ознайомлювати керівників і дітей з новими тенденціями і напрямками в цирковому мистецтві та педагогіці; виявляти і підтримувати талановиті дитячі та молодіжні циркові колективи, підвищувати рівень виконавської майстерності через роботу фестивалю; допомогти педагогам, які працюють з дитячими колективами та молоддю, підвищити рівень своєї кваліфікації і професійної підготовки; привернути увагу громадських структур та організацій до проблем дітей і дитячої творчості; виявити обдарованих дітей та реалізувати їхній потенціал за допомогою фестивалю; встановити і зміцнити творчі контакти між цирковими колективами України [144]. За результатами конкурсу присуджуються: Гран-прі фестивалю, звання лауреата 1, 2 та 3 ступеня, а також спеціальні дипломи цирковим колективам за окремі номери: найкраща ідея сольного номера; найкраща ідея групового номера; спеціальний приз цирку «Кобзов»; цінні призи цирку «Кобзов» цирковим колективам [184].

З 2016 р. у м. Трускавець проводиться Всеукраїнський фестиваль-конкурс циркового мистецтва «Трускавецький фігляр», основною метою якого є виявлення талановитої молоді та популяризація циркового мистецтва в Україні. Організатор фестивалю є Трускавецька міська рада за підтримки Департаменту з питань культури, національностей та релігій та Львівського державного обласного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи [184]. До участі у фестивалі запрошуються аматорські колективи, навчальні студії і окремих виконавців, які працюють в різних жанрах циркового мистецтва [235]. Серед циркових студій, які представляли на фестивалі у 2017 р. різні українські міста: народний цирк «Каскад» (м.Трускавець), орієнтовна циркова студія «Львівські віртуози» (м. Львів), народна циркова студія «Галактика» (м. Бахмут), орієнтовна циркова студія «Тріумф» (м. Чернігів), циркова студія Львівського державного цирку «Юність» (м. Львів), народний цирковий

колектив «Веселка» (м. Новояворівськ), народний цирковий колектив «Арлекіно» (м. Чорноморськ), народний цирк «Юність» (м. Київ), народний цирк «Веселка» (м. Надвірна), циркова студія «Зорепад» (м. Борислав), циркова студія «Вікторія» (м. Стебник). Оцінюють виступи конкурсантів високопрофесійні члени журі: в.о. директора Національного цирку України, народна артистка України Людмила Шевченко (голова), Генеральний директор Львівського державного цирку Роман Пришляк, начальник Департаменту з питань культури, релігійних і національних цінностей Львівської обласної держадміністрації Христина Береговська, радник ректора Київської муніципальної академії естрадного і циркового мистецтв, фіналіст проекту «Україна має талант» Андрій Шмандровський, артист Львівського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Ю. Дрогобича Микола Козак і директор фестивалю «Трускавецький фігляр» Наталія Пономаренко [235]. Фестиваль-конкурс проводиться в два тури: перший «відбірковий» – з метою відбору аматорських колективів та окремих виконавців для їх участі у гала-концерті фестивалю-конкурсу; другий «заклучний» – на головній сцені міста або в приміщенні палацу культури ім. Т. Шевченка [183].

У 2018 року в м. Києві утретє пройшов щорічний міжнародний юнацький фестиваль циркового мистецтва «Золотий Каштан», заснований Національним циркум України та Київською Академією естрадного та циркового мистецтва за підтримки Європейської циркової асоціації.

Метою фестивалю є: виявлення та підтримка талановитої обдарованої молоді в цирковому мистецтві; розвиток циркового мистецтва, розширення професійного світогляду, підвищення професійної майстерності молодих артистів цирку; наукове вивчення українського циркового мистецтва; виховання у молодих виконавців любові і поваги до спадщини поколінь майстрів українського циркового мистецтва. Серед завдань: популяризація і подальший розвиток кращих зразків українського та світового мистецтва в циркових жанрах; сприяння зростанню виконавської майстерності; обмін

творчими досягненнями в жанрах циркового мистецтва; розвиток і збагачення традицій української культури; підвищення іміджу українських циркових виконавців; сприяння державній політиці з підтримки циркового мистецтва як складника української культури.

Участь у фестивалі беруть українські і зарубіжні професійні й аматорські циркові виконавці і колективи, студенти спеціалізованих навчальних закладів, обдарована молодь, кожен з яких представляє яскравий номер з ефектними декораціями, захоплюючим сюжетом і приголомшливими світлом і звуком. Фестиваль проводиться в два етапи: відбірковий тур, конкурс і гала-концерт. Критеріями оцінювання учасників є: рівень професіоналізму виконавців; оригінальність виконання; складність трюкового репертуару; оригінальне режисерське рішення і новаторство. Міжнародне журі фестивалю складається з видатних діячів культури і мистецтва України, керівників відомих світових цирків, директорів міжнародних циркових фестивалів різних країн світу, світових фахівців у сфері циркового мистецтва, зокрема: Людмила Шевченко – в.о. генерального директора Національного цирку України, народна артистка України, Владислав Корнієнко – заслужений діяч мистецтв України, ректор Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, Марія Ремнева – режисер-постановник фестивалю і Національного цирку України та ін. За результатами конкурсу присуджуються гран-прі фестивалю, «Золотий Каштан», «Срібний Каштан» і «Бронзовий Каштан» в кожній з вікових категорій (діти до 6 років, 7–11 років, 12–15 років, 16–25 років), а також приз глядацьких симпатій; приз наймолодший учасник; спеціальні дипломи за окремі номери: найкраща ідея сольного номера; найкраща ідея групового номера; спеціальний приз ДП «Національний цирк України»; цінні призи ДП «Національний цирк України» цирковим колективам [95].

Вже у перших фестивальних заходах взяли участь понад 200 гостей з різних країн світу: з Білорусі, Швейцарії, Латвії, Єгипту, Ізраїлю та України. Дитячий фестиваль та гала-шоу академії циркового мистецтва відвідали також почесні гості, які представляють істеблїшмент світового циркового мистецтва.

Серед них: Юрій Крейс та Петр Дубінські (США), Себастьян Хатчельброк (Франція, Німеччина), Вітолдс Біркханс (Швеція), Лідія Мігані (Швейцарія), Слава Нусинський (Ізраїль), Лоліта Липинська (Латвія), Туан Лі (В'єтнам, Канада), Максиміліан Немчинський (РФ), Артур Хасхазян (Грузія), Володимир Шабан (Білорусь) та інші представники світового цирку. Таке широке та яскраве представництво провідних циркових діячів свідчить про надзвичайну зацікавленість і глибоку повагу до рівня та розмаїття українського циркового мистецтва, його значення та особливої ролі у розвитку світового цирку [144].

Талановита молодь та професійні циркові артисти з України беруть активну участь і в міжнародних фестивалях. Одним з найбільш визнаних є Міжнародний фестиваль циркового мистецтва в Монте-Карло [132], заснований в 1974 р. правителем Монако, князем Реньє III. Будучи палким шанувальником цирку, він приурочив відкриття фестивалю до 25-ї річниці свого правління. Саме цей фестиваль був створений першим, і досі залишається неперевершеним на міжнародній цирковій арені. Сьогодні він збирає кращих циркових артистів світу на арені відомого цирку-шапіто Фонвьей. Щоб побачити цю виняткову циркову виставу до Монте-Карло з'їжджається публіка, яка за чисельністю перевищує населення самого князівства Монако. Фестиваль проходить протягом 10 днів. Кращі циркові колективи з Іспанії, Франції, Німеччини, Росії, Канади, України, Бразилії, Китаю та інших країн вважають за честь виступити під шатром цирку, який вміщує майже 4 тис. осіб. Жонглери, еквілібристи, знамениті китайські акробати, клоуни, екзотичні тварини вражають публіку своєю майстерністю. Підготовка до чергового фестивалю розпочинається з наступного дня після закінчення чергового всесвітнього циркового форуму – відбіркова комісія переглядає тисячі заявок і дисків з номерами всіх жанрів циркового мистецтва, й обирає найкращих, які змагатимуться за право називатися найкращим цирковим номером року [137]. За підсумками фестивалю присуджуються головні призи – "Золотий клоун", "Срібний клоун", "Бронзовий клоун", а також багато спеціальних призів. Так, у 2005 р. призером «Срібного клоуна» став дует Ірошнікових з України, у 2011 р.

– Владислав Гончаров, у 2013 р. – Олександр Кобліков, призером «Бронзовий клоун» у 2015 р. став дует Silver Stones. Відзнаку «Особлива згадка журі» у 2012 р. отримала трупа «Бінго» [180].

З 2006 р. президентом фестивалю є принцеса Стефанія [215]. Зокрема, на ювілейному 40-му фестивалі виступили призери попередніх років – циркові трупи зі світовим ім'ям [215]. З 2012 року в межах фестивалю проводиться конкурс «Нове покоління» – це змагання для юних артистів цирку. Призи – «Золотий юніор», «Срібний юніор», «Бронзовий юніор». Також вручається багато спеціальних призів. Головою журі є Полін Дюкре (дочка принцеси Стефанії) [140].

З 2001 р. на початку осені проходить Московський міжнародний молодіжний фестиваль-конкурс циркового мистецтва на базі Цирку Нікуліна на Цветном бульварі. Протягом чотирьох днів учасники в межах конкурсної програми виступають жонглери і еквілібристи, повітряні гімнасти та акробати з багатьох країн, представлені також й інші циркові жанри [208].

Всесвітній фестиваль циркового мистецтва «Ідол» вперше був організований в 2013 р. Аскольдом та Едгаром Запашними і зарекомендував себе як один з найпрестижніших циркових конкурсів в світі. Фестиваль проходить у форматі циркових вистав, що включають номери артистів з різних країн і циркових компаній, спочатку в двох конкурсних програмах, потім як загальна гала-вистава з нагородженням учасників у фіналі. Традиційним місцем проведення фестивалю є арена Московського державного цирку на проспекті Вернадського. Візитною карткою фестивалю став його яскравий стиль, що поєднує в собі багатий колорит, історію і традиції цирку в поєднанні із сучасними напрямками індустрії шоу і розваг. Організатори фестивалю представляють глядачам і членам міжнародного журі, до якого входять професійні діячі культури і циркової індустрії, представники засобів масової інформації та глядачі, кращі циркові номери й атракціони, які пройшли кастинг відбіркової комісії фестивалю [38]. За підсумками конкурсних програм журі визначає переможців фестивалю і нагороджує головними цирковими преміями

«Золотий Ідол», «Срібний Ідол» і «Бронзовий Ідол», що вручаються за найбільш видовищний, незвичайний, бездоганно виконаний номер. Премії «Золотий Манеж», «Срібний Манеж» і «Бронзовий Манеж» вручають представники засобів масової інформації, а премії глядацьких симпатій «Золотий зал для глядачів», «Срібний зал для глядачів» і «Бронзовий зал для глядачів» присуджуються за результатами глядацького голосування [38].

З 2011 р. у невеликому іспанському місті Фігерас, відомому у всьому світі як мала батьківщина Сальвадора Далі, проходить Міжнародний цирковий фестиваль The International Circus Festival Gold Elephant. Міжнародний фестиваль циркового мистецтва в Фігерас – яскраве джерело інформації про те, яким буде цирк майбутнього. Протягом року відбираються десятки фіналістів зі всього світу, завдяки чому глядачі отримують можливість побачити кращих гімнастів, акробатів, жонглерів та клоунів. Зокрема, у 6-му фестивалі взяли участь 80 артистів з 14 країн [138]. У журі The International Circus Festival Gold Elephant запрошуються найбільш достойні представники циркового мистецтва світового рівня. До речі, постійним членом журі від України є Президент Всеукраїнської громадської організації «Циркова спілка Кобзова» Микола Кобзов [138].

З 2013 р. відбувається Міжнародний фестиваль циркового мистецтва у м. Чжухай провінції Гуандун, Південний Китай. У фестивалі беруть участь десятки команд з різних країн і регіонів світу [256].

Отже, як свідчить огляд всеукраїнських та міжнародних фестивалів циркового мистецтва, їх кількість і різноманітність у ХХІ ст. продовжує збільшуватися. Найбільш масштабні з них успадковують карнавальні та просвітницькі традиції, набуті фестивалем в попередні епохи. Важливо також відзначити, що цирковим фестивалям властива першорядна роль у них мистецтва. Розвиток і збереження художньої культури, примноження її традицій, освоєння різних національних культур та світової культури у всій її різноманітності через мистецтво, через спільну творчість на фестивалі стає головною метою циркового мистецтва незалежно від того, декларовані вони

організаторами чи ні. Крім того, циркові фестивалі, і всеукраїнські і міжнародні, є ефективним інструментом підвищення художнього рівня циркових вистав. Однак стан циркового мистецтва в Україні вимагає проведення планомірної роботи з підготовки номерів для участі у престижних міжнародних конкурсах і фестивалях з подальшим їх показом на циркових майданчиках країни.

На підставі аналізу розглянутих фестивалів циркового мистецтва варто виокремити їх функції, особливістю яких є те, що фестиваль наслідує специфічні функції, іманентні свята як первинній формі культури, що підтверджує прямий зв'язок фестивалю з різноманітними святами попередніх епох. Розглянемо їх докладніше.

Сучасні циркові фестивалі надають людині певну свободу від необхідності жити в умовах техногенної цивілізації. Постійний нерозривний зв'язок з такими необхідними предметами побуту, як телефон, комп'ютер, телевізор і т.д., і залежність від них пригнічують, встановлюють психологічні бар'єри між людьми. Крім цього, переважна сьогодні міська культура закріпачує, змушуючи проводити практично весь час в закритих приміщеннях, що також обмежує свободу людини, передбачену самою природою. Ці прояви несвободи здатен певною мірою вирішити фестиваль циркового мистецтва. Той факт, що, будучи учасником фестивалю, людина звільняється від вантажу повсякденних проблем, знаходячи відчуття внутрішньої свободи, отримуючи психологічне розвантаження, дає змогу вести мову про існування релаксаційної функції фестивалю циркового мистецтва, яка досягається за рахунок зміни, перш за все, внутрішніх – психологічних, етичних, соціальних настанов особистості. Крім цього, фестиваль циркового мистецтва реалізовує функцію зняття відчуження, яке з неминучістю виникає в умовах техногенної цивілізації.

Найбільші з всеукраїнських і міжнародних фестивалів циркового мистецтва проходять в кілька етапів, часом розтягуючись на багато місяців. Відбіркові тури, по суті, є підготовкою до головного, завершального етапу. Розучування нових номерів та їх удосконалення, оформлення протягом певного

часу здійснюється заради однієї мети – виступ на фестивалі. Все це обумовлює наростаюче передчуття радості від апогею свята у всіх його учасників, внаслідок чого святкове світовідчуття «розтягується» в часі, змушуючи подумки переживати уявні моменти творчості. Саме наявність особливого святкового, радісного, сміхової світовідчуття дає змогу виокремити розважальну функцію фестивалю циркового мистецтва. При цьому розвага на фестивалі має інтелектуальний характер, оскільки супроводжується пізнавальним процесом.

Іншою функцією фестивалю є карнавалізація свідомості. При цьому йдеться про елементи карнавальності з позитивним змістом у складі святкової природи фестивалю. У чистому вигляді карнавал, як історична форма святкової культури, – це поєднання добра і зла, веселощів і насильства [240]. Безперечно, що фестивалі нівелюють другу частину зазначеної карнавальної опозиції, якісно використовуючи першу. Потреба в карнавалізації святкової культури обумовлена її потужною регулятивною функцією. Дослідник карнавалу В. Колязін зазначив, що європейська сцена час від часу переживає хвили карнавалізації, підтвердження чому вчений знаходить у творчості Рейнхардта, Вахтангова, Мейєрхольда, Брехта та ін. [105]. Це, найімовірніше, пов'язане з потребою в пошуку балансу між силами, які характеризують цивілізоване суспільство. Йдеться про тотальне роз'єднання і відчуження, помітні між представниками різних верств населення, підвищення культу окремої особистості, що призводить до крайньої міри її побутової, правової і духовної самодостатності. Відповідно, в умовах постіндустріального суспільства, позначених дисбалансом, який призводить до хаосу в суспільних відносинах та руйнування їх основних інститутів, регулятивна функція набуває ще більшої гостроти.

Фестиваль циркового мистецтва, актуалізуючи систему багатоканальної комунікації, здійснює також трансляційну, пізнавальну і виховну функції, тісно пов'язані між собою. Перша з них передбачає транслявання накопиченого культурного досвіду – культури відносин, спілкування, моральності,

святкування, творчості, мистецтва, старовинних традицій, сучасних нововведень і т. д., прийнятих як еталон в даному суспільстві. Трансляційна функція іманентна святковій культурі, внаслідок чого будь-яке свято завжди «пускає в хід» механізм її реалізації. «Як специфічне явище воно (свято) поєднує в собі все, що накопичено в культурі народу. Його не можна звести до барвистого і гучного карнавального дійства. Або – до захоплюючого подання. Або – до танців, співу, в яких беруть участь величезні маси людей. Свято – це і перше, і друге, і третє, і ще багато іншого» [41]. Найбільшою мірою трансляційна функція реалізується саме в масовому святі, оскільки, по-перше, його зміст включає найбільш різноманітну інформацію, по-друге, його масштаби дають змогу транслювати її численній аудиторії.

Внаслідок того, що в межах фестивального руху здійснюється трансляція великої кількості інформації різноманітного змісту, можна вести мову про актуалізацію пізнавальної та виховної функцій фестивалю. Мається на увазі те, що інформація фестивалю циркового мистецтва збагачує його суб'єктів знаннями різного характеру, що стосуються його історії та культури загалом, навичками спілкування і поведіння. Фестиваль транслює світоглядні концепції та моральні кодекси різних етносів, культур, субкультур. Ця інформація успішно засвоюється суб'єктами фестивалю, що пояснюється його особливими властивостями.

Таким чином, на підставі вищевикладеного, можна зробити висновок, що унікальність функцій фестивалю проявляється в їх різноманітності, гармонійній взаємодії та ефективній реалізації в межах саме цієї форми культури.

Величезну роль для здійснення пізнавального і виховного процесів на фестивалі циркового мистецтва відіграє саме мистецтво. Удосконалення майстерності, обмін професійним досвідом, зростання загального художнього рівня – ось основні завдання, які декларуються державними установами культури. Поряд цим змагальна основа фестивалю стимулює прагнення до найкращого результату, стає поштовхом до активізації творчої, інтелектуальної активності великої частини населення, який захоплюється цирком. Досягнення

високого інтелектуального рівня через художню творчість безпосередньо пов'язано з розвитком загальної культури суспільства – культури мислення, спілкування, поведінки, управління, праці, відпочинку, морально-етичного вдосконалення і т.д. Таким чином, фестиваль циркового мистецтва в своїх пізнавально-виховних аспектах ніколи не обмежується гаслом «мистецтво заради мистецтва». Мистецтво фестивалю так чи інакше пов'язане з широкою функціональністю, воно відображає суспільство і відображається на ньому.

Висока міра ефективності виконання функцій фестивалю забезпечується також сугестивними властивостями, якими володіє святкове спілкування. Механізми зараження, навіювання і наслідування запускаються на фестивалі циркового мистецтва творчості внаслідок карнавально-сміхової взаємодії великої кількості людей з приводу якогось об'єднуючого початку. На всеукраїнському чи регіональному фестивалі панують ідеї інтеграції в даному співтоваристві, ідеї збереження національної культури, на міжнародному – в першу чергу проголошуються цінності загальнолюдської толерантності, різноманітності світової культури. Таким чином, трансляція в межах фестивалю циркового мистецтва організовує передачу духовних і матеріальних цінностей, а також акцентує увагу на першорядній важливості духовної культури. Ця особливість ставить фестиваль циркового мистецтва в один ряд з такими формами культури, які популяризують в масовій свідомості ідею верховенства духовності, протиставляючи себе матеріалістичній дійсності сучасної культури.

Отже, фестиваль циркового мистецтва як форум міжкультурного значення – це універсальна форма глобального культуротворчого процесу, що є одночасно способом рефлексії культури в її різноманітті і засобом генерації нової культури, здатної відповідати потребам сучасного суспільства.

Фестиваль циркового мистецтва – це культурна подія, яка функціонує за законами художнього комунікаційного видовища і має ряд характерних ознак: синтетичність (взаємодія різних видів мистецтва в єдиному художньому просторі), нелокальність (взаємопроникнення різних культур і регіонів), а також присутність глядача як найважливішої художньої компоненти. Розгляд

існуючих фестивалів циркового мистецтва та їх об'єднання за схожими аспектами дає змогу поділити їх на різні типи: за видами мистецтва (суто циркові та змішаного типу); за територією охоплення (міжнародні та всеукраїнські); за типом інституціоналізаційної підтримки (фестивалі, ініційовані державними чи приватними цирками, органами місцевої влади і т.д.); за складом учасників (дитячі фестивалі, фестивалі професійної творчості тощо); фестивалі на конкурсній основі і без неї.

Аналіз фестивалів сучасного циркового мистецтва дає підстави розглядати їх як масштабне художнє явище, ефективну форму міжкультурної комунікації, яка забезпечує інтеграцію циркового мистецтва в світовий художній процес.

3.3. Сучасний цирк України в розбудові культурної дипломатії

Цирк можна вважати одним з найважливіших духовних і соціальних явищ в сучасному суспільстві. Для збереження національної культури потрібно вести діалог зі світом, звертатися до його універсальних цінностей, переходити від видовищ до вищих духовних потенцій, які проявляються не лише в класичній музиці, поезії, театрі, а й цирку. У цьому контексті варто особливу увагу звернути на цирк як чинник культурної дипломатії, яка в сучасному світі набуває виняткового значення як інструмент взаємодії між державою та громадськістю іншої країни.

Культурна дипломатія є важливою частиною процесу взаємодії акторів з метою створення власного позитивного іміджу, підвищення впізнаваності і затребуваності власної культури. Саме поняття «культурна дипломатія» з кінця 1990-х рр. активно обговорюється як серед теоретиків, так і практиків різних сфер діяльності, які розуміють її як суспільний інститут, який дає змогу країнам з усього світу обмінюватися культурними цінностями свого народу. Більше того, культурна дипломатія стрімко перетворюється з периферійної дисципліни на яскраву та інноваційну академічну царину: дедалі більше світових університетів включають її до своїх програм, а Інститут культурної дипломатії

в Берліні пропонує навчальні програми всіх рівнів: бакалавра, магістра і доктора філософії [146].

Однак, культурна дипломатія задовго до ХХ ст. традиційно вже була «інструментом і способом спілкування із зовнішнім світом» [52]. Мандрівники, вчені, художники, артисти протягом віків розвитку людства були її втіленням. Регулярне використання культурної дипломатії почалося між Першою і Другою світовою війнами. В ідеологічній боротьбі гітлерівської Німеччини, сталінської Росії і західних демократій культура повинна була доводити прогресивність того чи іншого політичного режиму. Вельми плідно позначилася на культурній дипломатії холодна війна, яка засвідчила, що пряма економічна або військово-технічна допомога менш ефективна в набутті союзників, ніж емоційна солідарність. Саме в період холодної війни в побуті дипломатичної служби утвердилося поняття «культурна дипломатія», а в закордонних представництвах з'явилися спеціальні аташе і консули з питань культури. І лише останнім часом, у зв'язку з тим, що міжнародні зв'язки припинили бути прерогативою професійних дипломатів і зі сфери політики проникли в інші галузі, культурна дипломатія почала використовуватися, зокрема, з метою врахування у дипломатичній діяльності держави культурних чинників для досягнення міждержавного взаєморозуміння. З допомогою культурної дипломатії країна представляє свою культуру як найважливішу складову формування державного бренду.

На відміну від заідеологізованого визначення культурної дипломатії американського дослідника початку ХХ ст. Ф. Баргхорна, яку він вважав маніпуляцією «культурними матеріалами і кадрами в пропагандистських цілях» [166], нині це поняття пов'язують з так званою «м'якою силою». «М'яка сила» – це не просто переконання, вмовляння або здатність спонукати зробити щонебудь з допомогою аргументів, .. це також здатність залучати, і залучення часто призводить до взаєморозуміння [147]. Саме так розуміє культурну дипломатію професор Гарвардського університету Джозеф Най. На його переконання, «силою є здатність впливати на інших з метою отримання

бажаних результатів», – якщо це досягається примусом або за плату, то це «жорстка сила», а якщо привабливістю, то це «м'яка сила». Ресурсами «м'якої сили», soft power, як її називає Дж. Наєм, у світовій політиці виступає все те, що «надихає і приваблює» до джерела відповідного впливу, даючи змогу тому, хто його контролює, домагатися бажаного результату [147]. При цьому найважливішою характеристикою «м'якої сили» дослідник вважає її відносно більш помітну незалежність від держави та уряду країни, яка володіє такою силою. «Жорстка сила» набагато сильніше прив'язана до державної політики. Тому владі відносно складніше маніпулювати першою і набагато простіше – другою. Як наслідок, ефект від дії «м'якої сили» – на відміну, наприклад, від економічних санкцій чи військової акції – виявляється більш аморфним і їм важче точно його планувати. Основними чинниками успішного впливу «м'якої сили» є:

- 1) системність в просуванні позитивного іміджу держави в суспільну свідомість як своєї країни, так і зарубіжних країн;
- 2) оперативність в проведенні інформаційно-пропагандистських акцій (прес-конференції, брифінги, прес-релізи, публікація інформаційних статей);
- 3) достовірність урядових PR-кампаній, що мають під собою реальну матеріальну і документальну базу, всебічність висвітлення подій;
- 4) координація дій всіх державних PR-відомств і чітка регламентація освітлення найбільш важливих для національних інтересів країни та її іміджу проблем;
- 5) проведення постійного моніторингу світових інформаційних потоків, що відображають імідж держави, нейтралізація діяльності інформаційних суб'єктів, які підривають позитивний образ держави;
- 6) нарощування присутності ЗМІ в інформаційному середовищі зарубіжних країн;
- 7) вивчення іноземного досвіду використання «м'якої сили» для просування національних інтересів;

8) встановлення інформаційної взаємодії із зарубіжними структурами з метою інформаційної інтеграції держави в основні світові процеси і підвищення її впливу в глобальному інформаційному просторі [195, с. 6–10].

Розуміння світової політики Дж. Наєм – ключ до визначення ролі у ній «м'якої сили», однією зі складових якої є культурний чинник, а інструментом – культурна дипломатія. Саме через істотний вплив цього чинника на загальні соціально-економічні процеси і міждержавні відносини і зв'язки його значення в міжнародній політиці набуло нового звучання. Відповідно до цього багато країн світу починають звертати більшу увагу на свою культурну політику, оскільки експорт, поширення та популяризація національної культури або, навпаки, відторгнення зовнішньої культурної експансії стає найбільш дієвим інструментом зовнішньої політики. Відтак, культурну дипломатію прийнято розглядати як «обмін ідеями, інформацією, мистецтвом та іншими аспектами культури, здійснюваний між націями та їхніми народами з метою зміцнення взаєморозуміння» – це визначення американського політолога Мільтона К. Каммінгса, викладене ним у статті «Cultural Diplomacy and the United States Government» [256].

Поряд із поняттям «культурна дипломатія» в науковій літературі часто можна використовується й термін «публічна дипломатія», яка розуміється як комунікативний (комунікаційний) вплив держави на закордонну громадську думку з метою реалізації певних політичних, дипломатичних, військових та економічних завдань [112]. Public diplomacy перекладається і як «публічна дипломатія», і як «громадська дипломатія», при цьому наявні роботи не відзначають принципову різницю між цими двома перекладами. Цей термін концентрує увагу на тому, що, крім урядових організацій, в процесі впливу на суспільства інших країн беруть участь і неурядові організації, і громадяни, і нація загалом [112].

Уперше термін «публічна дипломатія» використав у 1965 р. Е. Гулліон у зв'язку із заснуванням при Школі права та дипломатії ім. Флетчера при Університеті Тафтс Центру публічної дипломатії ім. Едварда Р. Мерроу

(Edward R. Murrow) [56]. Термін, уведений в якості заміни слова «пропаганда», з плином часу зазнав значної еволюції і переосмислення. У той час, як в період холодної війни публічна дипломатія активно використовувалася протиборчими блоками для просування своєї ідеології, із закінченням війни інтерес до неї помітно знизився. У ХХІ ст. з появою нових загроз і трансформацією системи міжнародних відносин використання інструментів публічної дипломатії знову набуло актуальності. Більше того, почали проявлятися нові ознаки, характерні для публічної дипломатії в сучасних умовах. Зокрема, набуття публічною дипломатією форми діалогу: важливо не тільки донести певну інформацію до публіки, а й проаналізувати зворотну реакцію, і, за необхідності, скоригувати стратегію. Активне використання нових технологій і можливостей мережі Інтернет у публічній дипломатії призвело до появи термінів «кібердипломатія», або «публічна дипломатія Web 2.0». На публічну дипломатію вплинув також термін «брендинг», що має на увазі можливість оцінювати державу з точки зору її привабливості як бренду. Збагатила інструментарій публічної дипломатії і так звана дипломатія гуманітарної допомоги (aid diplomacy), покликана покращувати імідж держави серед населення інших країн завдяки активній фінансовій участі у вирішенні їхніх нагальних проблем. Необхідність залучення культури для потреб зовнішньої політики впливає саме з концепції публічної дипломатії, зміст якої полягає в тому, що дипломати можуть звертатися до жителів іншої країни з роз'ясненнями своєї зовнішньої політики, в обхід уряду даної країни. Якщо ці роз'яснення будуть сприйняті доброзичливо, громадська думка даної країни чинитиме тиск на свій уряд. Оскільки публічна дипломатія звертається до широких мас, вона повинна бути зрозумілою для масової свідомості, тобто використовувати яскраві і незабутні образи, бажано візуальні, адже основний масив інформації людина отримує через органи зору. Такі образи можна й треба створювати культурними акціями, що передують або супроводжують публічну дипломатію.

Таким чином, культурна дипломатія асоціюється як в дипломатичній практиці, так і в наукових дослідженнях з терміном «зовнішня культурна

політика». Ці концепти широко використовуються для вивчення й аналізу проектів держав в галузі культури, освіти, інформації та спорту на міжнародному рівні. У свою чергу, «культурна дипломатія» вважається більш вужчим поняттям, яке використовується для опису і вивчення культурних програм разом з такими складниками зовнішньої культурної політики, як публічна дипломатія або спортивна дипломатія. Тобто поняття «культурна» і «публічна» дипломатія рівнозначними частинами більш широкого поняття «зовнішня культурна політика», але при цьому, безсумнівно, культурна дипломатія є частиною публічної, оскільки працює на основні цілі і є її інструментом, зі своїм набором конкретних способів досягнення результатів засобами культурної сфери. Отже культурну дипломатію доцільно виокремити в самостійний напрям діяльності, що володіє своїми особливостями функціонування і реалізації.

Завдання культурної дипломатії, що полягає у використанні культури як об'єкта і засобу досягнення основоположних цілей зовнішньої політики держави, створення сприятливого образу країни, популяризації культури і мов її народів, виконують спеціальні інститути з розгалуженою мережею представництв у різних країнах, діяльність яких координується дипломатичним відомством чи безпосередньо урядом [119]. Уряди багатьох країн ввели державні посади або цілі інституції (відомства), відповідальні за публічну дипломатію. У США з 1999 р. за цю сферу відповідає заступник державного секретаря з публічної дипломатії та роботі з громадськістю. У МЗС Індії в 2006 р. був створений Відділ публічної дипломатії, головне завдання якого полягає в «стимулюванні більшого розуміння Індії і проблем її зовнішньої політики»; відділ організовує і підтримує широкий спектр програм як всередині країни, так і за кордоном [267]. Спеціальний Департамент суспільної відповідальності і культурної дипломатії був створений у 2009 р. у зовнішньополітичному відомстві Республіки Польща [253, с. 50–55]. В Україні створена система культурно-інформаційних центрів (КІЦ) [250, с. 243–245].

У посольствах багатьох країн створені посади координаторів програм публічної дипломатії, часто на рівні заступника голови місії. Крім того, в ряді держав були утворені спеціальні державні інституції – органи і організації, діяльність яких скерована на поширення культури, мови і знань про країну серед іноземців (Британська рада, Інститут Гете, Альянс Франсез, Інститут Сервантеса, Державна канцелярія з поширення китайської мови за кордоном, Японський фонд, Корейський фонд, Культурно-інформаційні центри України та ін. Ці центри, які залучаються до реалізації пріоритетів культурної дипломатії і відповідають за сфери мистецтва, науки, освіти, спорту, туризму, масової інформації, вирізняються універсальністю і поєднують різні види діяльності, зокрема, організацію гастролей відомих діячів культури і мистецтв, різних творчих колективів, проведення «Днів культури» своєї країни тощо. Найбільш традиційними формами культурної дипломатії є всесвітні виставки, форуми, фестивалі. Крім культурних центрів нині збільшується кількість громадських організацій, наприклад, благодійних фондів. Ефективність культурної дипломатії залежить також і від рівня розвитку культурної індустрії країни.

Для України культурна дипломатія має надзвичайно важливе значення. Її реалізація пов'язана, зокрема, з вирішенням питань національної безпеки, стимулюванням попиту на національний продукт за кордоном, забезпеченням розвитку багатьох сфер суспільства, у тому числі соціальної та культурної. Однак сьогодні, як свідчать фахівці Національного інституту стратегічних досліджень, відсутня послідовна позиція держави стосовно впровадження політики культурної дипломатії, їй бракує інструментарію, стратегії та інституційних засад [197].

На підставі аналізу набутого Україною досвіду в сфері міжкультурного обміну, в організаційному плані культурна дипломатія повинна реалізовуватися в таких основних форматах: 1) роки культури, де країна-донор несе майже всі витрати на проведення, – цей формат є найбільш помпезним і політизованим; 2) регулярні, щорічні Тижня і Дні культури, а також локалізовані за часом і місцем фестивалі (наприклад, фестивалі мистецтв або фестивалі циркового

мистецтва), до проведення яких найчастіше залучаються волонтери країни-акцептора; 3) довгострокові, багаторічні програми культурної співпраці у сфері мистецтва, у том числі й циркового.

Культурна дипломатія, як правило, має регіональну локалізацію, оскільки охопити всю територію, що цікавить країни, важко. Зрозуміло, першочергові заходи слід організовувати в столиці країни-акцептора, щоб впливати на місцеву політичну, економічну і культурну еліту. У другу чергу, заходи організовуються в регіонах, що являють економічний, політичний чи гуманітарний інтерес, наприклад, де проживає родинна діаспора, або де раніше держава-донор здійснювала політичний контроль, або де є вигідні проекти економічного співробітництва. Як правило, саме в таких регіонах створюються іноземні консульства та культурні центри. Допоміжним чинником регіональної локалізації є наявність в регіоні волонтерів, охоплених культурою країни-донора і які допомагають у проведенні її заходів. Найменшою мірою іноземною культурною дипломатією охоплюються далекі від кордону і міжнародних транспортних комунікацій, економічно слабкі регіони. Але культурна дипломатія цілком здатна стимулювати соціально-економічний розвиток регіону в певних аспектах, зокрема – рівень соціально-економічного розвитку, вивчення іноземних мов, співпраця у сфері освіти і науки тощо. Цей ефект особливо виражений у великих по території і різноманітних за соціально-економічними умовами державах.

При плануванні культурних заходів за кордоном слід враховувати позитивні і негативні стереотипи про свою країну в місцевому суспільстві. Вільний доступ до реальної інформації про економічне, політичне і культурне життя країни дає змогу іноземцям самостійно формувати таке уявлення про неї, якому вони будуть довіряти. Пропагандистський підхід в культурній дипломатії викликає недовіру тих, кому вона адресована. Якщо уряд прагне надати культурний вплив на зарубіжну аудиторію, він повинен створювати всередині своєї країни умови для розкриття творчого потенціалу, розвитку технологій передання національної культури, щоб культурний матеріал експортувався ніби

сам собою, а дипломати тільки коректували цей потік. Без накопичення певного досвіду просте почастишання культурних заходів за кордоном не дасть значного ефекту.

Крім того, в умовах обмежених ресурсів дипломатам важливо знати, які зразки їх національної культури мають вже сформовану популярність за кордоном. У нинішніх умовах йдеться, швидше за все, про продукцію масової культури, а це й циркове мистецтво, і частину традиційної культури. Ці знання дають змогу оптимізувати матеріальні витрати і творчі зусилля, необхідні для зарубіжних акцій. Висока культура, безумовно, узагальнює передові досягнення духовного життя нації, але треба враховувати, що її використання в культурній дипломатії впливатиме виключно на інтелектуальну еліту країни, що приймає. В цілому, розуміння закономірностей масової культури і стереотипів масової свідомості дає змогу значно розширити частку країни в світовому культурному просторі сучасності.

Отже, зважаючи на незаперечне значення культурної дипломатії у процесі створення позитивного образу держави, культура, а отже, і культурна дипломатія повинні стати справою найвищого державного значення. Для цього слід творчо переосмислити можливості традиційних архетипічних культурних образів та символів, знайти нові культурні образи і символи для створення гідного іміджу України у світі. В цьому полягає цінність циркового мистецтва, яка є незаперечною адже полягає у його відкритості та доступності не лише для державного та приватного секторів, а й для громадянського суспільства.

Висновки до розділу

Дослідження цирку як об'єкта художньої рефлексії ХХ – початку ХХІ ст. здійснено на матеріалах його репрезентації в образотворчому мистецтві, художній літературі, кінематографі, адже ці сфери рецепції циркових образів є найбільш показовими. Циркові образи активно використовуються митцями, адже постають як своєрідний спосіб переосмислення світу – від драми окремої особистості до всеосяжної метафори. При цьому циркове мистецтво як

осередок символів, образів, метафор, виконує функцію гармонізуючого компоненту культури. Виявлення та інтерпретація символів, образів, метафор, запозичених із цирку в різних видах мистецтва є важливою проблемою сучасної культурології, оскільки ці символи, образи, метафори є своєрідними кодами культури. «Циркова» метафора стає способом трансляції наявного соціокультурного досвіду, створення нового та передає найбільш істотну культурну інформацію.

Обґрунтовано, що сучасні візуальні практики спрямовані на нові, не характерні для циркового мистецтва площини – в світ абстрактних ідей та гострих соціальних підтекстів. Застосовуючи циркову риторику – буфонаду, переодягання, лицедійство, епатаж на межі трюку, фокус, оптичну ілюзію, гротеск, несподівані зіставлення, художники отримують можливість говорити несерйозною мовою на серйозні теми.

Використані в художній літературі, образотворчому мистецтві, кіно та музичному мистецтві циркові образи, інтерпретовані індивідумом, стають одним із способів сприйняття та тлумачення світу. «Циркова» метафора стає способом трансляції наявного соціокультурного досвіду, створення нового та передає найбільш істотну культурну інформацію. Використання «циркових» образів у літературі – це особливий спосіб взаємодії словесного і видовищного мистецтв, варіант реалізації можливостей літератури. Завдяки складній природі художнього образу «циркові» образи відіграють важливу роль в ідейно-художньому цілому літературного твору. Тема цирку з його настановою на святковість, оптимістичний характер музичного матеріалу та образів є наскрізною у творчості багатьох композиторів (С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, І. Дунаєвський).

Доведено, що ефективним інструментом підвищення художнього рівня циркових вистав є фестивальний цирковий рух. В епоху глобальної взаємодії фестивалі циркового мистецтва стають популярною формою мистецьких проєктів, відображаючи стан світового сучасного циркового мистецтва, створюючи особливе художньо-комунікативне середовище для творчого

обміну. Фестивалі циркового мистецтва як форма міжкультурної комунікації – це вагома складова глобального культуротворчого процесу, спосіб рефлексії культури в її різноманітті, засіб генерації нової культури, здатної відповідати потребам сучасного суспільства. Як затребувана форма репрезентації актуального мистецтва, українські фестивалі циркового мистецтва мають власну стратегію, організаційну структуру, моделі фінансування та унікальну історію. Однак аналіз їх функціонування вимагає проведення планомірної роботи з підготовки номерів для участі в престижних міжнародних конкурсах і фестивалях з подальшим їх показом на циркових майданчиках країни.

В умовах сучасної культури активізація фестивального руху обумовлена тим, що ця інноваційна форма презентації сучасного мистецтва володіє ширшими можливостями в створенні умов для культурної комунікації, на відміну від інших форм експонування. Проведення фестивалів циркового мистецтва всередині країни і на міжнародному рівні сприяє не лише творчому обміну між професійними артистами, а й дає змогу здійснювати діалог й інтеграцію різних культур в єдиному художньому процесі. Мистецтво фестивалю пов'язане з широкою функціональністю, воно відображає суспільство і відображається на ньому.

Цирк як важливий соціокультурний інститут виконує функцію збереження надбань української національної культури, що потребує розширення культурного діалогу зі світом. У цьому контексті український цирк стає дієвим інструментом культурної дипломатії, яка в сучасному світі набуває виняткового значення для створення іміджу України в світі. Шляхом популяризації творчих досягнень на світовій арені український цирк демонструє надбання національної культури та її високі здобутки, сприяє реалізації цілей культурної політики держави, досягненню основоположних цілей зовнішньої політики та створенню сприятливого образу країни на міжнародному рівні.

ВИСНОВКИ

1. Здійснений в дослідженні аналіз наукової літератури дав змогу стверджувати, що, незважаючи на наявний значний науково-теоретичний доробок, присвячений осмисленню цирку та циркового мистецтва як мистецько-видовищної форми культури, в сучасній гуманітаристиці відсутнє дослідження цирку як феномена культури України. Відтак, обґрунтована необхідність осмислення цирку в культурологічному аспекті – у вимірах загальнокультурного явища інституалізації. Зазначений підхід сприятиме поглибленню наукових уявлень про цирк як складний феномен української культури, осмислення якого в теоретичному, історичному та практичному вимірах дасть змогу виявити специфіку його перетворення на значущий соціокультурний інститут культурного простору України.

2. Шляхом аналізу постмодерністського культур-філософського дискурсу, зокрема концепцій філософів та культурологів (С. Аверінцев, М. Бахтін, Г. Гадамер, Гі Дебор, У. Еко, О. Фінк, Й. Хейзинга, Г. Шульце та ін.) виявлено сутнісні риси цирку як феномена культури. Так, доведено, що цирку як явищу культури притаманна ігрова (Й. Хейзинга) та сміхова природа (С. Аверінцев, М. Бахтін), спорідненість із карнавалізацією (У. Еко), що дає змогу поєднати в цирку правдиве й фантастичне, серйозне та сміхове. Обґрунтований зв'язок цирку з міфологією (Й. Хейзинга), при цьому закладена в семантиці цирку символіка кола постає виразним знаком міфологічного часу (О. Лосєв). Відтак, цирк постає як простір, в якому не лише відтворюються, а й модернізуються стародавні космогонічні міфи та формується неоміфологія. Водночас, цирк має потенціал для того, щоб стати особливим подієвим світом, цінності якого задають новий сенс явищам буттєвого світу, а іноді вступають в опозицію з формами культури.

3. Доведено, що цирк як явище культури є релевантним жанрово-видовому потенціалу масової культури, втім, задовольняє критеріям культури елітарної. У цьому сенсі цирк характеризується соціокультурною подвійністю. З одного боку, це виявляється через його орієнтацію на масову свідомість, запити людини масової культури, намагання задовольнити її смаки. На кожному етапі свого розвитку цирк пропонує варіант масовості, необхідний соціуму, оскільки найбільш повно здатен задовольнити потреби своєї аудиторії. З іншого, елітарність як ознака цирку пов'язана з високопрофесійною майстерністю циркового артиста, а також специфікою циркових номерів, які акумулюють найновіші технологічні досягнення театрального, музичного, хореографічного, образотворчого мистецтв, втілюють оригінальні ідеї режисерської думки. Відтак, сучасний цирк стає спроможним задовольнити не тільки потреби глядача у грі, розвагах, карнавальності, видовищності, а й реалізувати його прагнення доторкнутися до прекрасного, отримати естетичну насолоду від казково-фантастичного світу циркового мистецтва.

4. Виокремлено сутнісні ознаки циркового видовища, що породжується всеосяжною вірою людини в чудесність світу та властиве міфічній свідомості. Ритуалізоване циркове видовище стає явищем не тільки подієвим, а й метаподієвим. Воно стає символом буття, коли санкціонований порядок перестає діяти, а існуючі протиріччя знімаються в вищій єдності. *Натуралізм* циркового видовища виявляється через вимогу до нього показувати живу й дивовижну дійсність замість спритно влаштованої ілюзії; *емоційність та афективність* обумовлена пропозицією неймовірного, приголомшуючого, незвичайного; *драматична ускладненість* пов'язана із суттю стародавнього мистецтва цирку, який завжди був ризикованим та небезпечним; завдяки *високій інтенсивності переживань* циркове видовище привертає увагу, викликає сильне хвилювання; *медіативність та трансмедіальність* обумовлена намаганням знайти певну абсолютну модель динамічної рівноваги між «семіосферою» та медіа сферою – знаковими системами та матеріальними носіями знаків.

5. Визначено функції циркового видовища як театралізованої форми сучасної культури: *естетична* (естетична організація простору людського життя, внесення в нього елементів повноти, задоволення, гармонії, співвіднесення його з життям суспільства та природи); *компенсаторна* (контрастне відображення реального, повсякденного життя); *комунікативна* (забезпечує спілкування як умову функціонування будь-якого соціального організму, що є його найважливішим структурним вираженням); *емоційно-психологічна* (синтез міжособистісного та масового спілкування, особлива атмосфера святковості, яскравість барв, видовищність); *рекреаційна* (орієнтованість на забезпечення потреби людини у відпочинку та розвагах); *соціально-інтеграційна* (проявляється в тому, що циркове видовище являє собою особливий тип соціальної дії, яка об'єднує та утверджує світогляд даного суспільства); *функція трансляції соціального досвіду* (зберігає та передає традиції, норми, естетичні ідеали, моральні цінності); *ідеологічна функція* (відображає світоглядні, ідейно-моральні та естетичні позиції суспільства); *пізнавальна-евристична* (дає змогу розглядати циркове видовище як спосіб набуття певних знань).

6. Охарактеризовано етапи процесу інституалізації українського цирку, які охопили тривалий шлях його розвитку – від скоморохів до сучасного стаціонарного цирку з широким спектром жанрів, професійною підготовкою артистів, сформованими управлінськими засадами. На шляху інституалізації українського цирку виокремлено такі етапи: X–XVII ст. – характеризується зародженням початкових видовищних форм культури (видовища скоморохів, жонглерів, дресирувальників та ін.); XVIII–XIX ст. – етап оформлення цирку в самобутнє явище культури, поява нових видовищних форм (балаганна вистава, ляльковий театр, феєрії, арлекінади та ін.), диференціація циркових жанрів (клоунада, акробатика, пантоміма, еквілібристика, жонглювання та ін.); друга половина XIX – початок XX ст. – упорядкування циркової справи, виникнення перших стаціонарних цирків, розширення циркових жанрів, професіоналізація циркового мистецтва тощо; 1920-ті – кінець 1980-х рр. – стандартизація

системи централізованого державного управління цирковою галуззю, розробка нормативної основи та репертуарної політики на принципах тотального контролю за ідейно-художнім рівнем програм цирків країни; кінець ХХ – початок ХХІ століття – організаційне оформлення різних моделей управління цирковою галуззю, формування управлінської, нормативно-правової та освітньо-професійної засад українського цирку як соціокультурного інституту.

7. Доведено, що український цирк за період з кінця ХХ – етапу активної розбудови української державності й до сьогодні перетворився на багатофункціональний соціокультурний інститут. Шлях його становлення віддзеркалює трансформаційні процеси, що відбувалися в українському культурному просторі. За цей час український цирк став ваговою складовою світового мистецького простору з багатими національними традиціями та власною цирковою школою. Функціонування українського цирку забезпечено завдяки діяльності 11 стаціонарних та 8 пересувних цирків, цирків-шапіто, а також високопрофесійній підготовці циркових артистів. За період розбудови українського цирку як соціокультурного інституту остаточно сформувалася його організаційно-управлінська структура. Поява приватних пересувних цирків з власними органами управління обумовило необхідність поєднання в цирковій галузі різних управлінських моделей. Разом із тим, існує потреба у вдосконаленні нормативно-правової бази, що регулює здійснення циркової діяльності. Відтак, окреслений період – від кінця ХХ століття до сьогодні в соціокультурному просторі України характеризується як етап формування управлінської, нормативно-правової та освітньо-професійної засад інституалізації українського цирку.

8. Обґрунтовано, що невід’ємною складовою процесу інституалізації українського цирку є культурно-мистецька освіта, у тому числі профільна освіта в галузі естрадно-циркового мистецтва. Провідним навчальним закладом міжнародного рівня, який здійснює підготовку професійних артистів для цирків країни, є Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв – унікальний вищий навчальний заклад в Україні, чії випускники прославили

радянський та український цирк, стали зірками українського та світового масштабу. Доведено, що діяльність Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв базується на глибоких традиціях української школи виховання циркових артистів. Вона ґрунтується на багатоступеневості підготовки сучасного артиста цирку – від початкового рівня вищої освіти, першого – бакалаврського та другого – магістерського рівня. Це дає змогу системно підходити до всебічного професійного та духовного розвитку особистості студента, готувати професійних артистів цирку, рівень підготовки яких відповідає найвищим світовим стандартам сучасного циркового мистецтва. Високі творчі досягнення студентів та випускників Академії на аренах як українських цирків, так і цирків усього світу свідчать про наявність в Україні унікальної циркової школи, традиції якої були засновані на багаторічному досвіді національного українського цирку. Відтак, багатогранна діяльність Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв сприяє процесу інституалізації цирку як соціокультурного інституту шляхом забезпечення його освітньо-професійних засад.

9. Аналіз цирку як об'єкта художньої рефлексії ХХ – початку ХХІ століття здійснено на матеріалах його репрезентації в образотворчому мистецтві, художній літературі, музичному мистецтві та кінематографі як найбільш показових сферах рецепції циркових образів, дозволив стверджувати, що виявлення та інтерпретація символів, образів, метафор, запозичених із цирку є важливою проблемою сучасної культурології. Обґрунтовано, що сучасні візуальні практики спрямовані на нові, не характерні для циркового мистецтва площини – в світ абстрактних ідей та гострих соціальних підтекстів. Застосовуючи циркову риторичку – буфонаду, переодягання, лицедійство, епатаж на межі трюку, фокус, оптичну ілюзію, гротеск, несподівані зіставлення, митці в такий спосіб звертаються до осмислення складних світоглядних проблем буття людини. Використані в художній літературі, образотворчому мистецтві, кіно та музичному мистецтві циркові образи, інтерпретовані індивідуумом, стають одним із способів сприйняття та тлумачення світу.

10. Доведено, що ефективним інструментом підвищення художнього рівня циркових вистав є фестивальний цирковий рух. В епоху глобальної взаємодії фестивалі циркового мистецтва стають популярною формою мистецьких проєктів, відображаючи стан світового сучасного циркового мистецтва, створюючи особливе художньо-комунікативне середовище для творчого обміну. Фестиваль циркового мистецтва як форма міжкультурної комунікації в глобальному культуротворчому процесі, виступає засобом генерації новацій в культурі, яка здатна відповідати викликам сучасності. Українські фестивалі циркового мистецтва мають власну стратегію, організаційну структуру, моделі фінансування та унікальну історію. Проведення фестивалів циркового мистецтва як в межах України, так і на міжнародному рівні сприяє не лише творчому обміну між професійними артистами цирку, а й дає змогу здійснювати діалог й інтеграцію різних культур в єдиному художньо-творчому процесі.

11. Цирк як важливий соціокультурний інститут виконує функцію збереження надбань української національної культури, що потребує розширення культурного діалогу зі світом. У цьому контексті український цирк стає дієвим інструментом культурної дипломатії, яка в сучасному світі набуває виняткового значення для створення іміджу України в світі. Шляхом популяризації творчих досягнень на світовій арені український цирк демонструє надбання національної культури, її високі здобутки, сприяє реалізації цілей культурної політики держави, досягненню основоположних цілей зовнішньої політики та створенню сприятливого образу країни на міжнародному рівні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдеев Д. А. Происхождение театра. Ленинград ; Москва, 1959. 264 с.
2. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ. Москва : Наука, 1992. С. 7–19.
3. Агаджанов Г. Советский цирк // Огни манежа. Москва, 1961. С. 43–51.
4. Агапова Г. Наш цирк сегодня и завтра // Совет. эстрада и цирк. 1983. № 8. С. 6.
5. Андреева А. Кобзов Аква-шоу // Гастроль. 2010. № 1 (2). С. 34.
6. Андреева И. М. Театральность в культуре. Ростов-на-Дону, 2002. 185 с.
7. Андреева О. А. Стабильность и нестабильность в контексте социокультурного развития. Таганрог : Таганрогский институт управления и экономики, 2000. 232 с.
8. Андрияш В. И. Институционализация: понятие и содержание // Современные научные исследования и инновации. 2014. № 11. URL : <http://web.snauka.ru/issues/2014/11/39534> [дата обращения: 19.06.2017].
9. Андрияш М. Р. Театральна справа в Україні (1917–1920 рр.) // Актуальні культурно-мистецькі проблеми. Організаційний аспект : зб. наук. пр. / під ред. І. Д. Безгіна та ін. Київ : ІВЦ Символ-Т, 2001. С. 154–164.
10. Анненков Ю. П. Веселый санаторий // Жизнь искусства. 1919. 1–2 нояб. № 282–283. С. 3.
11. Антонович Д. В. Триста років українського театру: 1619–1919. [перевид. за вид. Укр. громад. видавн. фонду, Прага, 1925 р.]. Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2001. 273 с.
12. Аран Г. На арене цирка. Киев : Радянська шк., 1957. 27 с.
13. Багалея Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905) : ист. моногр. : в 2 т. Харьков : [б. и.], 1993. Т. 1 : XVII–XVIII века. 572 с.

14. Арнольд А. Кио // Совет. цирк. 1958. № 1. С. 10–15.
15. Банфи Л. Избранное. Ленинград, 1965. 291 с.
16. Бардиан Ф. Г. Советский цирк на пяти континентах. Москва : Искусство, 1977. 206 с.
17. Баринов В. А. Категории эстетики и цирковые жанры. Их взаимосвязь // Alma mater: Вестник высшей школы. 2011. № 7. С. 66–70.
18. Баринов В. А. Основы творчества в цирке // Вестн. МГУКИ. 2005. № 4. С. 66–73.
19. Баринов В. А. Художественно-образная структура циркового искусства : монография. Москва : МГУКИ, 2005. 192 с.
20. Баринов В. А. Цирк в системе культуры общества. URL : [www.cyberleninka.ru>article>tsirk-v-sisteme-kultury-obschestva-2](http://www.cyberleninka.ru/article/tsirk-v-sisteme-kultury-obschestva-2) [дата звернення : 12.03.2016].
21. Баринов В. А. Эстетические эмоции в художественно-образной структуре циркового искусства : дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук : 09.00.04. Москва, 2008. 141 с.
22. Бауман З. Текущая современность / пер. с англ. под ред. Ю. В. Асочакова. Санкт-Петербург : Питер, 2008. 240 с.
23. Бахтин Н. Н. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. URL : http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf [дата звернення : 22.04.2017].
24. Безгін І. Д. Мистецтво і ринок: Нариси. Київ, 2005. 544 с.
25. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття : енцикл. вид. : у 2 т. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Київ : Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України, 2010. Т. 2 : М–Я. 256 с.
26. Берг М. Рейтинг искусства в зеркале современной прессы и стратегии критики // Современное искусство и средства массовой информации. Санкт-Петербург, 1998. С. 28–34.
27. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2-х т. Москва : Искусство, 1994. Т. 1. 542 с.

28. Борев Ю. Б. Эстетика: учебник. Москва: Высшая школа, 2002. 511 с.
29. Брюсов В. Синтетика поэзии. URL : http://dugward.ru/library/brusov/brusov_sintetika_poezii.html [дата звернення : 02.10.2018].
30. Бугримова И. Н. На арене и вокруг нее. Москва, 1986. 252 с.
31. Буренина-Петрова О. Цирк в пространстве культуры. Москва : Новое литер. обозрение, 2014. 432 с.
32. Быкова Э. В. Культура народная, элитарная и массовая // Культурология как общая теория культуры. Москва : Московский государственный институт электроники и математики, 2002. С. 15–64.
33. В Днепре проходит Международный фестиваль-конкурс эстрадно-циркового искусства «Яркая арена Днепра-2017». URL : <https://gorod.dp.ua/news/139744> [дата звернення : 12.03.2016].
34. Владимиров В. А. Цирк как феномен культуры : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусств: 17.00.01. Москва, 1986. 23 с.
35. Волков С. Институціалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2010. 248 с.
36. Волков С. М. Соціокультурна динаміка інституціалізаційних, інтеграційних та регіоналізаційних процесів в мистецькій освіті України: культурологічний аспект : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня д-ра культурології : 26.00.01. Київ, 2013. 28 с.
37. Воробьева Д. Метафоры цирка. URL : <http://di.mmoma.ru/news?mid=358&id=45> [дата звернення : 12.05.2018].
38. Всемирный фестиваль циркового искусства «ИДОЛ». URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C_%D1%86%D0%B8%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0_%C2%AB%D0%98%D0%94%D0%9E%D0%9B%C2%BB [дата обращения: 11.11.2018].

39. Всесоюзное объединение государственных цирков (Союзгосцирк). URL : <http://www.ruscircus.ru/souzgoscirk> [дата обращения: 19.08.2018].

40. Всеукраинский фестиваль-конкурс «Первые шаги к звёздам», г. Днепр. URL : <http://zvezda21.com.ua/news/26-27-maya-vseukrainskiy-festival-konkurs-pervye-shagi-k-zvyozdamg-dnepr> [дата звернення : 12.03.2016].

41. Гагин В. Н. Культура России : учеб. пос. Вып. 7 : Праздник как феномен культуры. Москва, 1998. 37 с.

42. Георгиев Ю. Больше внимания развитию национальных цирков // Совет. эстрада и цирк. 1959. № 7. С. 59–63.

43. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст.: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 378 с.

44. Герчанівська П. Е. Структурний аналіз: культурологічний аспект // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2016. Вип. 2. С. 3–11.

45. Гоц Л. С. Архетип і архетипний образ: проблеми термінології в дослідженнях культури // Вісн. НАКККіМ 2017. № 4. С. 52–57.

46. Гоц Л. С. Концептуальне дослідження сутності магії: термінологічний аналіз // Культура України. 2011. Вип. 34. С.121–128.

47. Гоц Л. С. Між Фуко та Бодріаром: медіа-війни крізь призму Cinema Studies// Вісн. НАКККіМ. 2019. № 2. С. 185–189.

48. Гоц Л. С. Містифікація речі в контексті технічного прогресу ХХ–ХХІ століть // Вісн. ДАКККіМ. 2012. № 3. С. 102–105.

49. Гоц Л. С. Репрезентация магических практик в игровых медиа // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. Тамбов, 2013. № 12, ч. 1. С. 48–52.

50. Гоц Л. С. Репрезентація магії в сучасній медіакulturі : дис. на здоб. наук. ступеня канд. культурології : 26.00.01. Харків, 2014. 200 с.

51. Гоц Л. С. Репрезентація магії у мас-медіа: телевізійний дискурс // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2012. Вип. 13. С. 62–68.

52. Гринчева Н. Культурная дипломатия 2.0. : перспективы использования в международной музейной практике. URL : <http://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-diplomatiya-2-0-perspektivy-ispolzovaniya-v-mezhdunarodnoy-muzejnoy-praktike> [дата звернення : 17.09.2017].

53. Грушин Б. В. Массовое сознание: Опыт определения и проблемы исследования. Москва : Политиздат, 1987. С. 178–179.

54. Гур'єва О. П. Витоки виникнення основних жанрів циркового мистецтва : практ. порадник. Маріуполь: Рената, 2009. 240 с.

55. Гуревич З. Б. О жанрах советского цирка : учеб. пособ. для училищ цирк. и эстрад. искусства и отдел. режиссуры цирка театр. ин-тов. Москва : Искусство, 1977. 280 с.

56. Гуцал С. А. Публічна дипломатія та стратегічні комунікації: концептуальні засади їх взаємозв'язку та взаємодії. URL : www.journals.iir.kiev.ua/index.php/pol_n/article/viewFile/./2473 [дата звернення : 17.10.2017].

57. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.1. Москва, 1956. 700 с.

58. Даркевич В. П. Светская праздничная жизнь Средневековья IX–XVI вв. Изд. 2-е, доп. Москва : Индрик, 2006. 432 с.

59. Дебор Г. Э. Общество спектакля. URL: https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.htm [дата звернення : 12.03.2016].

60. Дементьева К. Г. Психологические особенности артистов цирка : дис. на соиск. наук. степ. канд. психол. наук : 19.00.01. Одесса, 2011. 248 с.

61. Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект : автореф. на соиск. наук. степени д-ра культурологи : 24.00.01. Санкт-Петербургский гос. ун-т. Санкт-Петербург, 2011. 18 с.

62. Дергач М. А. Формування особистості засобами театрального мистецтва: історія становлення педагогічної думки та практики / Держ. вищ. навч. закл. «Запоріж. нац. ун-т» М-ва освіти і науки України. Дніпропетровськ : ІМА-прес, 2009. 408 с.

63. Державна циркова компанія України. URL: <https://ukrcircus.com/> [дата звернення : 12.03.2016].

64. Державне підприємство «Дирекція пересувних циркових колективів України». URL: <http://cirk.kiev.ua/> [дата звернення : 12.03.2016]

65. Дмитриев Ю. А. В чем же все-таки специфика цирка? // Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюбленного. Москва, 1971. С. 178–182.

66. Дмитриев Ю. А. Искусство цирка. Москва : Знание, 1964. 80 с.

67. Дмитриев Ю. А. История советского цирка в самом кратком изложении. 1917–1979. Москва : Искусство, 1980. 70 с.

68. Дмитриев Ю. А. Прекрасное искусство цирка. Москва : Искусство, 1996. 528 с.

69. Дмитриев Ю. А. Советский цирк сегодня. Москва : Искусство, 1968. 144 с.

70. Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюбленного. Москва : Искусство, 1971. 207 с.

71. Дмитриев Ю. Советский цирк. Очерки истории: 1917–1941. Москва : Искусство, 1963. 400 с.

72. Дмитриев Ю. Цирк в России. От истоков до 1917 года. Москва : Искусство, 1977. 415 с.

73. Дуров А. Л. В жизни и на арене. Москва : Искусство, 1984. 198 с.

74. Дуров А. Л. В жизни и на арене, ч. 13, Воронеж, 1914. ч. 1–3. ч.1 – 85 с., ч. 2 – 61с., ч. 3 – 83с.

75. Дуров В. Л. Записки дуровской свиньи. Москва, 1882. 35 с.

76. Дурова Н. Ю. Я с жизнью в прятки не играю : в 2 т. Москва : Моск. учеб., 2001. Т. 1. 223 с. ; Т. 2. 204 с.

77. Ерасов Б. С. Социальная культурология. В 2 частях. Ч. 1. Москва, 1994. 379 с.

78. Жандо Д. История мирового цирка. URL: http://www.v-zirk.ru/text/cirque-jando/cirk-history_1.htm [дата звернення : 27.11.2016].

79. Жигульский К. Праздник и культура. Москва : Прогресс, 1985. 336 с.

80. Житницкий А. З. Актуальные проблемы теории драматургии цирка: драматургия коверной клоунады генезис, эволюция, типология, композиционные приемы и современное состояние : дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения :17.00.01. Москва, 1985. 182 с.

81. Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. репринт. изд. Москва : Языки русской культуры, 2000. Т. 1, ч. 2. 453 с.

82. Завадский С. А., Новикова Л. И. Искусство и цивилизация. Москва : Прогресс, 1986. С. 151–152.

83. Запорожский государственный цирк. URL: <http://www.circus.internet.zp.ua/history-ru.htm> [дата звернення : 12.03.2016].

84. Зискинд Е. М. Режиссер в советском цирке : дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения : 17.00.01. Москва, 1970. 162 с.

85. Зискинд Е. М. Режиссер на арене цирка. Москва : Искусство, 1971. 78 с.

86. Золотой трюк Кобзова. Жюри. URL: <http://www.circusfest.kobzov.ua/juri> [дата звернення : 15.03.2016]

87. Золотой трюк Кобзова. О фестивале. URL: <http://www.circusfest.kobzov.ua/o-festivale> [дата звернення : 15.03.2016].

88. Зрелище // Ожегов С. И. Словарь русского языка: 70 000 слов / под ред. Н. Ю. Шведовой. 22-е изд., стер. Москва : Русский язык, 1990. 921 с.

89. Історія цирку. URL: <http://www.circus.kiev.ua/about/history/> [дата звернення : 12.03.2016].

90. Каган М. С. В едином контексте // Театр. 1981. № 3. С. 85–90.

91. Каган М. С. Системный поход и гуманитарное знание: Избр. статьи. Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1981. 384 с.

92. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1996. 416 с.

93. Кант И. Сочинения : в 6 т. Т. 5. Москва, 1966. 564 с.

94. Касториadis К. Воображаемое установление общества. Москва: Гнозис; Логос, 2003

95. Киевский международный молодежный фестиваль циркового искусства «Золотой каштан». Положение. URL: <http://fest.circus.kiev.ua/ru/polozhenie/> [дата звернення : 12.03.2016].

96. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія. Життя. Актор. Образ: Із творчої спадщини. Київ : КМ Academia, 1999. 268 с.

97. Клековкін О. Ю. Античний театр : навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Київ : Артєк, 2004. 208 с.

98. Клепацкая О. С. Цирк как феномен русской культуры первой трети XX века : дис. на соиск. науч. степени канд. культурологии : 24.00.01. Киров, 2009. 146 с.

99. Клитин С. С. История искусства эстрады : учебник. Санкт-Петербург, 2008. 448 с.

100. Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики. Ленинград : Искусство, 1987. 190 с.

101. Кобзев И. Ижевские картинки : фотоальбом. Ижевск : Изд. дом «Удмуртский университет», 2000. 208 с.

102. Коган М. С. Об авторе книги «Цирк на сцене». URL: http://www.ruscircus.ru/m._kogan_ob_avtore_knigi_cirk_na_scene_a.shira [дата звернення : 12.03.2016]

103. Койяанискаци. URL: [/https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%B9%D1%8F%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%B9%D1%8F%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8) [дата звернення : 19.03.2018].

104. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.

105. Колязин В. От мистерии к карнавалу. Москва : Наука, 2002. 243 с.
106. Конников А. П. Мир эстрады. Москва : Искусство, 1980. 270 с.
107. Копієвська О. Р. Культурна функція держави в контексті національного державотворення: монографія. Київ : НАКККіМ, 2010. 272 с.
108. Корнієнко В. В. Інституціональний розвиток французького драматичного театру в ХХ столітті : монографія. Київ : Знання України, 2006. 168 с.
109. Корнієнко В. В. Інституціональний розвиток французького драматичного театру ХХ століття як проблема культурної політики : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. Мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 20 с.
110. Кох З. Б. Вся жизнь в цирке. Москва : Искусство, 1963. 104 с.
111. Кривцун О. А. Эстетика : учебник. Москва : Аспект-Пресс, 2001. 430 с.
112. Кубышкин А. И., Цветкова Н. А. Публичная дипломатия США : учеб. пос. для вузов. Москва : Аспект Пресс, 2013. 271 с.
113. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады. Москва : Искусство, 1958. 368 с.
114. Кузнецов Е. М. Цирк: Происхождение. Развитие. Перспективы. Москва ; Ленинград : Academia, 1931. 448 с.
115. Культура в сучасних трансформаційних процесах: монографія / М. М. Бровко та ін.; відп. ред. М. М. Бровко; Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Ніжин : Аспект-Поліграф, 2011. 395 с.
116. Культурология ХХ век: антология: аксиология, или философское исследование природы ценностей / ред. Л. В. Скворцов и др. Москва : [б. и.], 1996. 144 с.
117. Культурология ХХ век : словарь. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. 640 с.
118. Курінна Г. В. Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури : дис. на здоб. наук. ступеня.. канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Харків, 2008. 240 с.

119. Кучмий Е. П. Культурная дипломатия как инструмент внешней политики государства. URL: <http://lib.vsu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/6430/%D0%95.%D0%9F.%20%D0%9A%D1%83%D1%87%D0%BC%D0%B8%D0%B9.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [дата звернення : 12.03.2016].
120. Лебон Г. Психология толп // Психология толпы. Москва : КСП, 1999. С. 210.
121. Лившиц Р. Л. Духовость и бездуховность личности. Екатеринбург : Изд-во Урал. унив-та, 1997. 152 с.
122. Липков А. И. Проблемы художественного воздействия. Принцип аттракциона. Москва : Наука, 1990. 240 с.
123. Лисс Э. М. Инновация как социокультурный феномен : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. социол. наук. Ростов-на-Дону, 2002. URL: <https://www.dissercat.com/content/innovatsiya-kak-sotsiokulturnyi-fenomen> [дата звернення : 10.03.2017].
124. Луначарский А. В. Задачи обновленного цирка // Вестник цирка. 1919. № 3. С. 3–5.
125. Луначарский А. В. О массовых празднествах, эстраде, цирке : сборник / вступит. статья и коммент. С. Дрейдена. Москва : Искусство, 1981. 424 с.
126. Луначарский А. Задача обновленного цирка // Вестн. театра. 1919. № 3. С. 5–6.
127. Луначарский А. О цирках // Цирк ожил. 1925. № 1. С. 3.
128. Майхровский Б. Е. Нужны ли звезды российскому цирку? // Между обществом и властью : массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX в. Москва, 2002. С. 281–292.
129. Макаров С. М. Искусство цирковых клоунов XX века : автореферат дис. на соиск. науч. степени доктора искусствоведения : 17.00.01. Москва, 1992. 54 с.

130. Макаров С. М. Клоунада мирового цирка. История и репертуар. Москва : РОССПЭН, 2001. 368 с.

131. Макаров С. М. Советская клоунада : учеб. для отделений режиссуры цирка театр. ин-тов и училищ эстрадно-цирк. иск-ва. Москва : Искусство, 1986. 272 с.

132. Макаров С. М. Театрализация цирка. Москва : Либроком, 2010. 288 с.

133. Макаров С. М. Шаманы, масоны, цирк: сакральные истоки циркового искусства. изд. 2-е. Москва : Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 280 с.

134. Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Г. Николаева. Москва : Гиперборей; Кучково поле, 2007. 464 с.

135. Малиновский Б. Избранное: Динамика культуры / пер. И. Кожановская и др. Москва: РОССПЭН, 2004. 960 с.

136. Малихіна М. А. Циркове мистецтво України 20–30-х років ХХ століття : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтв. : 26.00.01. Київ, 2016. 217 с.

137. Международный фестиваль циркового искусства в Монте-Карло. URL: <https://www.mice.ru/component/jem/event/31-circus-festival> [дата звернення : 12.03.2016].

138. Международный фестиваль циркового искусства в Фигерас. URL: <https://blogs.korrespondent.net/blog/2340/3811202/> [дата звернення : 12.03.2016].

139. Международный цирковой фестиваль в Монте-Карло. URL: <http://www.montecarlofestival.mc/ru/> [дата звернення : 12.03.2016].

140. Международный цирковой фестиваль в Монте-Карло. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D1%83%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%86%D0%B8%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9_%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C_%D0%B2_%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5-%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%BE [дата звернення : 12.03.2016].

141. Местечкин М. С. В театре и в цирке / М. С. Местечкин. М. : Искусство, 1976. 303 с.
142. Мигунов А. С. Анти-эстетика // Вопросы философии. 1994. № 7–8. С. 82–88.
143. Михненко А. М., Макаренко Е. М., Макаренко Н. Г. Інституалізація суспільного розвитку : навч. посіб. Київ : НАДУ, 2011. 292 с.
144. Міжнародний дитячий цирковий фестиваль. URL: <https://kobzov.ua/festyvali/zirky-majbutnogo/> [дата звернення : 12.03.2016].
145. Музыка // Большой энциклопед. словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва, 1998. С. 573.
146. Мусієнко Н. Культурна дипломатія. Case Study: мандрівна виставка українських художників URL: <http://kennankyiv.org/wp-content/uploads/2016/02/Musienko.pdf> [дата звернення : 12.08.2016].
147. «Мягкая безопасность» по Джозефу Наю. URL: <http://www.intertrends.ru/seventh/014.htm> [дата звернення : 12.08.2016].
148. Національний звіт про культурну політику в Україні, підготовлений Українським центром культурних досліджень в рамках участі України в програмі оглядів національних культурних політик Ради Європи і представлений на засіданні Керівного комітету з культури Ради Європи у Страсбурзі, 10 травня 2007 року. URL : <http://mincult.kmu.gov.ua> [дата звернення : 12.08.2016].
149. Немчинский М. И. Драматургия циркового номера : учеб. пособие. Москва : ГИТИС, 1986. 85 с.
150. Немчинский М. И. На манеже цирка – артист. Москва : Совет. Россия, 1974. 72 с.
151. Немчинский М. И. Опыт анализа постановочной работы советского цирка. (Модели циркового спектакля. 1920–1984 гг.) : автореф. дис. на соиск. науч. степени д-ра искусствоведения. Москва, 1991. 24 с.

152. Немчинский М. И. Постановочный цирк. Образное осмысление циркового номера : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствовед. : 17.00.01. Москва, 1975. 15 с.
153. Немчинский М. И. Цирк в поисках собственного лица. Москва : ГИТИС, 1995. 302 с.
154. Немчинский М. И. Цирк России наперегонки со временем : модели цирковых спектаклей 1920–1990-х годов. Москва : ГИТИС, 2001. 463 с.
155. Немчинский М. И. Цирковой номер – спектакль. Москва : Совет. Россия, 1976. 72 с.
156. Никулин Ю. В. Почти серьёзно. Москва : Вагриус, 1998. 571 с.
157. Обертинська А. П. Історія масових свят : навч. посіб. Київ : Друк. ДАКККіМ, 1999. 28 с.
158. Овчарук О. В. Культурологічні концепції як форми наукового пізнання культури та людини // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2015. Вип. 1. С. 40–45.
159. Остапчук А. Є. Клоунада у цирковому мистецтві: витоки, основні складові та жанрові ознаки // Мистецтвознавчі записки. 2009. Вип. 15. С. 121–131.
160. Остапчук А. Є. Особливості професії режисера на манежі: досвід роботи майстрів циркового мистецтва над номерами клоунади // Вісн. Держ. акад. керівних кадрів культури та мистецтва. 2010. № 4. С. 118–122.
161. Остапчук А. Є. Художньо-творча діяльність майстрів клоунади: особливості артистичної індивідуальності // Культура і сучасність. 2010. № 1. С. 198–203.
162. Пайн Д., Гилмор Д. Х. Экономика впечатлений. Работа – это театр, а каждый бизнес – сцена. Москва : Изд. дом «Вильямс», 2005. 304 с.
163. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Ленинград, 1984. 202 с.
164. Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека. Москва : Радуга, 1994. 283 с.

165. Петухов В. Скоморохи на Руси // Совет. эстрада и цирк. 1965. № 10. С. 28–29.
166. Пинчук Я. Культурная дипломатия в XXI веке URL: <http://www.mesoeurasia.org/archives/8797>. [дата звернення : 12.08.2016]
167. Победители. URL: <http://www.montecarlofestival.mc/ru/winners/>
168. Подольська Є., Лихвар В., Іванова К. Культурологія : навч. посіб. Київ : Центр навч. літ., 2005. 392 с.
169. Пожарська О. Ю. Витоки циркового мистецтва // Десята Міжнар. наук.-творча конф. «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології», 20 квітня 2017 р., м. Київ / НАКККіМ. Київ, 2017. С. 65–67.
170. Пожарська О. Ю. Зміст і функції циркового видовища // Молодий вчений. 2017. Вип. № 9(49). С. 181–186.
171. Пожарська О. Ю. Ігровий зміст циркового видовища // III Міжнар. наук.-практ. конф. «Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства», 15 листопада 2017 р., м. Маріуполь / Маріупол. держ. університет. Маріуполь, 2017 С. 195–198.
172. Пожарська О. Ю. Культурна дипломатія: сутність та значення в сучасному суспільстві // Всеукр. наук.-практ. конф. «Національні культури в глобалізованому світі», 6–7 квітня 2017 року, м. Київ / КНУКіМ, 2017. Київ, 2017. С. 212–214.
173. Пожарська О. Ю. Культурна дипломатія: сучасні виклики для України // Міжнар. наук.-практич. конф. «Україна і світ: теоретичні та практичні аспекти діяльності у сфері міжнародних відносин», 19–20 квітня 2017 р., м. Київ / КНУКіМ. Київ, 2017. С. 256–261.
174. Пожарська О. Ю. Культурогенез циркового мистецтва // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2017. Вип. № 25. С. 38–42.
175. Пожарська О. Ю. Мистецтво в системі взаємовідносин масової і національної культури // III Міжнар. наук.-практ. конф. «Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії», 21–22 березня 2018 р., м. Київ / КУК; КНУКіМ. Київ, 2018. С. 130–132.

176. Пожарська О. Ю. Синтез масового та елітарного у цирковому мистецтві // Міжнар. мультидисциплінарна конф. «Наука і техніка сьогодення: пріоритетні напрямки розвитку України та Польщі», 19–20 жовтня 2018 р., м. Воломін, Польща / Університет міжнар. та регіонального співробітництва імені Зигмунта Глогера. Воломін, 2018. С. 182–185.

177. Пожарська О. Ю. Фестивалі циркового мистецтва як форма культурної взаємодії // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2018. Вип. 19. С. 79–86.

178. Пожарська О. Ю. Цирк як поєднання масового і елітарного мистецтва в системі сучасної культури // Питання культурології. 2018. Вип. № 34. С. 132–140.

179. Пожарська О. Ю. Цирк як предмет гуманітарного наукового аналізу // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2017. Вип. № 1(8). С. 82–86.

180. Пожарська О. Ю. Циркове мистецтво як об'єкт художньої рефлексії // Культура України. 2018. Вип. 62. С. 88–97

181. Пожарська О. Ю. Циркове мистецтво як чинник культурних змін // Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences, 2018. № VI(31), Issue 185, Dec. С. 7–12.

182. Політологічний енциклопедичний словник / упор. В. П. Горбатенко; ред. : Ю. С. Шемшученко, В. Д. Бабкін. Київ : Генеза, 2004. 736 с.

183. Положення про III фестиваль-конкурс естрадно-циркового мистецтва «Трускавецький фігляр–2018». URL: <http://www.tmr.gov.ua/press-center/news-offices/61-kult/8052-zaproshuiemo-tsyrkovi-kolektyvy-do-uchasti-u-festyvali-konkursi-estradno-tsyrkovoho-mystetstva-truskavetskyu-fihlyar-2018> [дата звернення : 12.03.2016].

184. Положення про проведення фестивалю дитячих та молодіжних циркових колективів «Зірки майбутнього». URL: http://www.circusfest.kobzov.ua/kids_fest [дата звернення : 12.03.2016].

185. Попов В. О технологии творческого процесса // Совет. эстрада и цирк. 1976. № 1. С. 18–19.

186. Поспелов О. О. Авторське право в сучасному цирковому мистецтві // Культурологічна думка. 2019. № 14. С. 184-192.

187. Поспелов О. О. Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець ХУІІІ–ХІХ ст.) // Вісник КНУКіМ. Вип. 40. 2019. С. 57-65.

188. Пріоритетні напрями діяльності Міністерства культури України щодо розвитку циркової справи в Україні : Затверджено Наказ Міністерства культури України від 18.05.2017 № 436. URL: <http://document.ua/pro-zatverdzhennja-prioritetnih-naprjamiv-dijalnosti-ministe-doc309318.html> [дата звернення : 17.08.2017].

189. Пятаева О. В. Многонациональный цирк России XX столетия : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 21 с.

190. Радугин А., Радугина О. Социокультурный институт как идеальный конструкт культуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnyy-institut-kak-idealnyy-konstrukt-kultury> [дата звернення : 17.08.2017].

191. Разлогов К. Э. Культура для необразованных? // Общественные науки и современность. 1990. № 4. С. 168–182.

192. Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. Москва : Искусство, 1980. 135 с.

193. Реутин М. Ю. Несколько соображений по поводу карнавального «хронотопа» // Культурология: дайджест. Москва, 2006. № 4(39). С. 117–120.

194. Рікер П. Історія та істина. Київ : «КМ Академія», 2001. 393 с.

195. Рогозин Д.О. Россия перед вызовом «публичной дипломатии» Запада // Международная жизнь–2010. № 8. С. 82.

196. Рожок О. В. Синтез мистецтв як видовище: принципи інтеграції образного потенціалу художньої культури ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд.. культурології : 26.00.01; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2012. 17 с.

197. Розумна О. П. Культурна дипломатія України: стан, проблеми, перспективи: аналітична доповідь. URL: http://www.niss.gov.ua/content/articles/files/kultu_dypl-26841.pdf. [дата звернення : 12.08.2016]

198. Романенкова Ю. В. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі // Молодий вчений. № 3 (79), березень. 2020. С. 69–73.

199. Руднева В. Публічна дипломатія: теоретичні основи застосування нової інформаційно-комунікаційної технології в державному управлінні. URL: <http://visnyk.academy.gov.ua/wp-content/uploads/2013/11/2012-1-18.pdf> [дата звернення : 12.08.2016]

200. Рыбаков М. А. Киевский цирк: люди, события, судьбы / Всеукр. обществ. орг. «Цирковой союз Кобзова». Киев : Аттика, 2006. 304 с.

201. Рыбаков М. А. Киевский цирк: люди, события, судьбы. Киев : ВИПОЛ, 1995. 174 с.

202. Рябинкин Ю. В. Одесский цирк: [к 100-летию] : фотоочерк / авт. текста Ю. В. Рябинкин ; [фото В. В. Афанасопуло]. Одесса : Маяк, 1979. 31 с.

203. Савина В. М. Художественно-творческая подготовка артистов цирка и эстрады в средних специальных учебных заведениях : дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук : 13.00.08. Москва, 2001. 231 с.

204. Савина В. Музыка в цирке // Театр. Эстрада. Цирк: к 95-летию доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств РФ Ю. А. Дмитриева / ред. С. М. Макаров. Москва : КомКнига, 2006. С. 194–201.

205. Самохвалова В. И. Маскульт и маленький человек // Философские науки. 2001. №1. С. 55–66.

206. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва: Классика–XXI, 2004. 400 с.

207. Селезнева-Редер И. А. Формирование эстетики циркового представления. Цирк в Санкт-Петербурге первой половины XIX века : дис. на

соиск. науч. степени канд. искусствоведения : 17.00.01. Санкт-Петербург, 2006. 299 с.

208. 17 Международный фестиваль циркового искусства. URL: <https://www.ticketland.ru/cirki/cirk-nikulina-na-cvetnom-bulvare/17-mezhdunarodnyy-festival-cirkovogo-iskusstva/> [дата звернення : 12.03.2016]

209. Сергеев А. В. Циркизация театра: от традиционализма до футуризма. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2009. 192 с.

210. Сергунин В. Н. Актуальные проблемы создания образа на манеже советского цирка (на примере номеров спортивно-акробатических жанров) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : 17.00.01. Москва, 1985. 25 с.

211. Сергунин В. Современный цирк. Поиск смыслов // ProЦирк. 2005. № 5. С. 66–69.

212. Скоморохи // Энциклопедия «Кругосвет». URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/SKOMORONI.html. [дата звернення : 12.01.2016]

213. Славский Р. О днях минувших и немного сегодняшних // Театр. Эстрада. Цирк: к 95-летию доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств РФ Ю. А. Дмитриева / ред. С. М. Макаров. Москва : КомКнига, 2006. С. 170–191.

214. Сорвина М. Ю. Цирк в отечественном игровом кино (1910 – 1989): автореф. дисс. на соиск. учен. степени кандидата искусствоведения. Москва : ВГИК, 2010. 27 с.

215. 40-й Международный фестиваль циркового искусства в Монте-Карло. URL: https://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/62441 [дата звернення : 12.03.2016].

216. Соціологічна енциклопедія /уклад. В. Г. Городяненко. Київ : Академвидав, 2008. 456 с.

217. Станіславська К. І. Еволюція цирку: від кінних перегонів до театралізованої мистецької форми // <http://ku-khsac.in.ua/kultura35/22.pdf> [дата звернення : 12.03.2018].

218. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 320 с.

219. Станіславська К. І. Особливості цирку як мистецької форми сучасної художньої культури // http://www.rusnauka.com/16_ADEN_2011/Philosophia/4_89260.doc.htm

220. VII міжнародний цирковий фестиваль «Золотий трюк Кобзова». URL: <https://kobzov.ua/tsyrk-kobzov-ztk-2/> [дата звернення : 12.03.2016].

221. Тарахно П. Г. Жизнь клоуна / П. Г. Тарахно ; лит. запись И. А. Бондаря. Симферополь : Крымиздат, 1963. 207 с.

222. Тарахно П. Г. Жизнь, отданная цирку. Москва : Искусство, 1976. 214 с.

223. Тард Г. Мнение и толпа // Психология толпы. Москва : КСП, 1999. С. 286.

224. Театр. Эстрада. Цирк: к 95-летию доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств РФ Ю. А. Дмитриева / ред. С. М. Макаров. Москва : КомКнига, 2006. 272 с.

225. Тищенко-Тишковець О. М. Публічна дипломатія у системі зовнішньої політики : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. політ. наук : 23.00.03. Київ, 2011. 22 с.

226. Ткач А. А. Институалізаційні основи ринкової інфраструктури : монографія. Київ : НАН України, 2005. 295 с.

227. Толковый словарь : в 4 т. / Д. Н. Ушаков и др. Москва : Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935. Т. 1 : А–Кюрины / сост. Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, Д. Н. Ушаков ; под ред. Д. Н. Ушакова. 1562 стб.

228. Трегубов В. Европейская цирковая семья // Гастроль. 2010. № 1 (2). С. 4–5.

229. Третяк Н. Цирк на долоні // Укр. культура. 2007. № 8. С. 6–7.

230. У Києві відкрився фестиваль циркового мистецтва «Зірки майбутнього». URL: <https://kobzov.ua/u-kiyevi-vidkrivsyia-festival-tsirkovogo-mistetstva-zirki-majbutnogo/> [дата звернення : 12.03.2016].

231. Уайт Л. Определение культуры // Антология исследований культуры. Санкт-Петербург, 1997. Т. 1 : Интерпретация культуры. С. 35.

232. Українська культура в європейському контексті / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук, Л. М. Новохатько / за ред. Ю. П. Богуцького. Київ : Знання, 2007. 679 с.

233. Феррони В. 200 лет на манеже : мемуары / В. Феррони. Москва : Дизайн-студия «Стайл-А», 2001. 441 с.

234. Фестиваль // Сов. энциклоп. словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва, 1989. 4-е изд. С. 1424.

235. Фестиваль циркового искусства во второй раз состоялся в Трускавце. URL: <http://www.truskavich.com/festival-cirkovogo-iskusstva-vo-vtoroj-raz-sostoyalsya-v-truskavce/> [дата звернення : 12.03.2016].

236. Филатов В. И. Медвежий цирк. Москва : Искусство, 1962. 206 с.

237. Фихте И. Г. Сочинения : в 2-х т. Т.1. Санкт-Петербург, 1992. 532 с.

238. Філіна А. П. Державна культурна політика : навч. посібник. Київ : ДАКККіМ, 2008. 224 с.

239. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. Москва ; Екатеринбург, 2002. 492 с.

240. Харитонович Д.С. Веселие и насилие // Культурология : дайджест. Москва, 2006. № 4 (39). С. 114–116.

241. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий. URL: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/khjojzinga_j_homo_ludens_c_helovek_igrajushhij/16-1-0-2383 [дата звернення : 12.09.2016].

242. Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня. Москва : Прогресс. 1992. 462 с.

243. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. Москва : Наука, 2006. 646 с.

244. Хренов Н. А. Кино: реабилитация архитипической реальности. Москва : Аграф, 2006. 704 с.
245. Хренов Н. А. Публика в истории культуры : феномен публики. Москва : Аграф, 2007. 406 с.
246. Циватый В. Г. Внешняя культурная политика Украины: модель и институциональное развитие в XXI веке // Актуальные проблемы международных отношений и дипломатии (вторая половина XX – начало XXI в.) / Витеб. гос. ун-т; редкол.: А.П. Косов (отв.ред.) [и др.]. Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2013. С. 243–245.
247. Цирк: маленькая энциклопедия / [сост. А. Я. Шнеер, Р. Е. Славский] ; гл. ред. Ю. А. Дмитриев. Москва : Сов. энцикл., 1979. 448 с.
248. Циватий В.Г. Публічна та культурна дипломатія Республіки Польща XXI століття: інституційний аспект // Зовнішні справи. 2012. № 11. С. 50–55.
249. Шаина Е. Ю. Создание и функционирование музеев циркового искусства (Россия, США, страны Европы) : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. культурологии. Санкт-Петербург., 2008. 24 с.
250. Шаликов П. И. Второе путешествие в Малороссию. Москва, 1804. 262 с.
251. Шаповалова Ю. С. Сучасне циркове мистецтво України в контексті міжнародного культурно-мистецького співробітництва // Культурологічна думка. 2018. № 14. С. 94–101.
252. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : учеб. для высш. театр. учеб. заведений. Москва : Просвещение, 1986. 461 с.
253. Шейко В. М., Кушнарченко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 5-е вид., стер. Київ : Знання, 2006. 307 с.
254. Шкловский В. Б. Искусство цирка // Жизнь искусства. 1919. 4–5 нояб. № 284–285. С. 1.
255. Шкловський В. О несходстве сходного. Москва : Сов. писатель, 1970. 376 с.

256. Шляпин Л. Психология трюка // Совет. эстрада и цирк. 1976. № 3. С. 15.
257. Шумакова С. М. Генезис и эволюция харьковской школы циркового искусства : дис. на соиск. ученой степени канд. искусств. : 26.00.04. Харьков, 2015. 288 с
258. Щербакова Н. С. Харьковский цирк : фотоочерк / [фото Ю. К. Рупина ; авт. текста Н. С. Щербакова]. Харьков : Прапор, 1983. 47 с.
259. Эко У. От игры к карнавалу // Полный назад! или "горячие войны" и популизм в СМИ. URL: <http://humanitarius.com/nauchnaya-literatura/econazad.html> [дата звернення : 12.09.2019].
260. Юнгер Ф. Ницше / пер. А. В. Михайловского. Москва : Праксис, 2001. 252 с.
261. Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). URL: <http://refoteka.ru/r-80114.html>.
262. Юткевич С. Фрателлини из цирка Медрано // Цирк. 1925. № 3. С. 11.
263. Яковлев О. В. Синергія культурних ідентичностей в сучасній Україні: монографія. Київ : НАКККиМ, 2015. 236 с.
264. Anholt S. (2007). Competitive Identity: the new brand management for nations, cities and regions. URL: <http://faculty.mu.edu.sa/public/uploads/1357465206.7364artical%2077.pdf> [in English] [accessed on: 12/03/2016]
265. Cultural Diplomacy and the United States Government. (2015). URL: <http://www.americansforthearts.org/by-program/reports-and-data/legislation-policy/naappd/cultural-diplomacy-and-the-united-states-government-a-survey> [in English] [accessed on: 113/03/2018].
266. European Parliament resolution on new challenges for the circus as part of European culture (2004/2266(INI)). URL: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2005-0386+0+DOC+XML+V0//EN> [in English] [accessed on: 12/10/2018].

267. Indian Public Diplomacy. URL: [http://indiandiplomacy.in/ AboutUs.aspx](http://indiandiplomacy.in/AboutUs.aspx).
[in English] [accessed on: 12/09/2016]
268. Schulze G. ([1992] 2005) Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Aufl. Frankfurt. N. Y.: Campus Verlag [in English].

ДОДАТОК А.

**Державна фінансова підтримка державних циркових підприємств
протягом 2012 року – першого півріччя 2016 року (тис. гривень)**

	2012	2013	2014	2015	2016
ДП «Державна циркова компанія України»	19049	19100	19304	18259	9304
ДП «Національний цирк України»	19533	21811	19031	18412	9125
ДП «Дирекція пересувних циркових колективів»	10450	10813	11489	10759	4749
ДП «Дніпропетровський державний цирк»	5062	5191	6111	5467	2490
ДП «Запорізький державний цирк»	4340	4535	4591	4355	2110
ДП «Криворізький державний цирк»	4850	4893	5458	4898	2200
ДП «Львівський державний цирк»	3940	3891	4579	4143	1820
ДП «Одеський державний цирк»	3783	4115	4095	3772	1770
ДП «Харківський державний цирк»	4125	4403	4511	4040	1960

**Доходи від основної діяльності державних циркових підприємств протягом 2012 року –
першого півріччя 2016 року (тис. гривень)**

	2012	2013	2014	2015	2016
ДП «Державна циркова компанія України»	3884	5546	3541	2955	2050
ДП «Національний цирк України»	21202	21183	21897	37611	21509
ДП «Дирекція пересувних циркових колективів»	3720	3942	4553	5722	3311
ДП «Дніпропетровський державний цирк»	6140	6160	5367	3787	223
ДП «Запорізький державний цирк»	2475	2373	2935	2946	1322
ДП «Криворізький державний цирк»	3062	1833	3067	3372	1287
ДП «Львівський державний цирк»	1665	2277	3107	4823	3769
ДП «Одеський державний цирк»	2552	2486	2485	2669	1621
ДП «Харківський державний цирк»	10250	10273	9862	9035	6736

**Кількість вистав, що були показані державними цирками протягом 2012 року –
першого півріччя 2016 року**

	2012	2013	2014	2015	2016
ДП «Національний цирк України»	180	196	202	2016	110

ДП «Дирекція пересувних циркових колективів»	1610	1617	1615	1609	844
ДП «Дніпропетровський державний цирк»	126	133	110	94	48
ДП «Запорізький державний цирк»	104	103	100	106	50
ДП «Криворізький державний цирк»	96	91	89	92	46
ДП «Львівський державний цирк»	81	93	91	95	51
ДП «Одеський державний цирк»	146	142	103	87	54
ДП «Харківський державний цирк»	147	137	120	123	64

Кількість програм, створених державними цирковими підприємствами протягом 2012 року – першого півріччя 2016 року

	2012	2013	2014	2015	2016
ДП «Державна циркова компанія України»	1	3	1	0	0
ДП «Національний цирк України»	4	4	4	4	2
ДП «Дирекція пересувних циркових колективів»	0	0	0	0	0
ДП «Дніпропетровський державний цирк»	1	1	1	0	0
ДП «Запорізький державний цирк»	0	0	0	0	0
ДП «Криворізький державний цирк»	0	0	0	0	0
ДП «Львівський державний цирк»	0	0	0	0	0
ДП «Одеський державний цирк»	0	0	0	0	0
ДП «Харківський державний цирк»	6	7	5	5	4

Кількість номерів та атракціонів, створених державними цирковими підприємствами протягом 2012 року – першого півріччя 2016 року

	2012	2013	2014	2015	2016
ДП «Державна циркова компанія України»	2	2	6	5	3
ДП «Національний цирк України»					
ДП «Дирекція пересувних циркових колективів»	10	6	11	8	6
ДП «Дніпропетровський державний цирк»	0	0	0	0	0
ДП «Запорізький державний цирк»	0	0	0	0	0
ДП «Криворізький державний цирк»	0	0	0	0	0
ДП «Львівський державний цирк»	0	0	0	0	0

ДП «Одеський державний цирк»	0	0	0	0	0
ДП «Харківський державний цирк»	0	0	0	0	0

Кількість глядачів, що відвідали державні цирки протягом 2012 року – першого півріччя 2016 року (тис. чол.)

	2012	2013	2014	2015	2016
ДП «Національний цирк України»					
ДП «Дирекція пересувних циркових колективів»	166	158	143	118	62
ДП «Дніпропетровський державний цирк»	129	127	91	64	30
ДП «Запорізький державний цирк»	36	62	42	51	21
ДП «Криворізький державний цирк»	77	57	49	43	22
ДП «Львівський державний цирк»	56	85	63	77	43
ДП «Одеський державний цирк»	129	127	91	64	31
ДП «Харківський державний цирк»	139	136	122	125	64

ДОДАТОК Б.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Пожарська О. Ю. Цирк як предмет гуманітарного наукового аналізу. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. № 1(8). С. 82–86.
2. Пожарська О. Ю. Культурогенез циркового мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2017. Вип. № 25. С. 38–42.
3. Пожарська О. Ю. Цирк як поєднання масового і елітарного мистецтва в системі сучасної культури. *Питання культурології*. 2018. Вип. № 34. С. 132–140.
4. Пожарська О. Ю. Фестивалі циркового мистецтва як форма культурної взаємодії. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2018. Вип. 19. С. 79–86.
5. Пожарська О. Ю. Циркове мистецтво як об'єкт художньої рефлексії. *Культура України*. 2018. Вип. 62. С. 88–97

Стаття в іноземному наукометричному виданні

6. Пожарська О. Ю. Циркове мистецтво як чинник культурних змін. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2018. № VI(31), Issue 185, Dec. С. 7–12.

**Наукові праці, які засвідчують
апробацію матеріалів дисертації:**

7. Пожарська О. Ю. Витоки циркового мистецтва. *«Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології»*, зб. матеріалів Міжнар. наук.-творчої конф., м. Київ. 20 квітня 2017 р. НАКККиМ. Київ, 2017. С. 65–67.

8. Пожарська О. Ю. Культурна дипломатія: сутність та значення в сучасному суспільстві. *«Національні культури в глобалізованому світі»*, зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ 6–7 квітня 2017 р. КНУКиМ, Київ, 2017. С. 212–214.

9. Пожарська О. Ю. Культурна дипломатія: сучасні виклики для України. *«Україна і світ: теоретичні та практичні аспекти діяльності у сфері міжнародних відносин»*, матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ 19–20 квітня 2017 р. КНУКиМ. Київ, 2017. С. 256–261.

10. Пожарська О. Ю. Ігровий зміст циркового видовища. *«Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства»*, зб. матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь 15 листопада 2017 р. Маріупол. держ. університет. Маріуполь, 2017 С. 195–198.

11. Пожарська О. Ю. Мистецтво в системі взаємовідносин масової і національної культури. *«Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії»*, зб. матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ 21–22 березня 2018 р. КУК; КНУКиМ. Київ, 2018. С. 130–132.

12. Пожарська О. Ю. Синтез масового та елітарного у цирковому мистецтві. International Multidisciplinary Conference «Science and Technology of the Present Time: Priority Development Directions of Ukraine and Poland» Wolomin, Republic of Poland, 19–20 October 2018. Volume 4. Університет міжнар. та регіонального співробітництва імені Зигмунта Глогера. Воломін, 2018. С. 182–185.

**Наукові праці, які додатково
відображають наукові результати дисертації**

1. Пожарська О. Ю. Зміст і функції циркового видовища // Молодий вчений. 2017. Вип. № 9(49). С. 181–186.

Відомості про апробацію результатів дослідження

1. Десята Міжнар. наук.-творча конф. «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології», 20 квітня 2017 р., м. Київ. – форма участі: опублікування тез доповіді.

2. Всеукр. наук.-практ. конф. «Національні культури в глобалізованому світі», 6–7 квітня 2017 року, м. Київ. – форма участі: опублікування тез доповіді.

3. Міжнар. наук.-практич. конф. «Україна і світ: теоретичні та практичні аспекти діяльності у сфері міжнародних відносин», 19–20 квітня 2017 р., м. Київ. – форма участі: опублікування тез доповіді.

4. III Міжнар. наук.-практ. конф. «Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства», 15 листопада 2017 р., м. Маріуполь. – форма участі: опублікування тез доповіді.

5. III Міжнар. наук.-практ. конф. «Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії», 21–22 березня 2018 р., м. Київ. – форма участі: опублікування тез доповіді.

6. Міжнар. мультидисциплінарна конф. «Наука і техніка сьогодення: пріоритетні напрямки розвитку України та Польщі», 19–20 жовтня 2018 р., м. Воломін, Польща. – форма участі: опублікування тез доповіді.