

4. Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów: Dtrektorium o pobożności ludowej i liturgii. Zasady i wskazania / tłum. ks. J. Sroka. – Poznań 2003 – por. cz. 2, rozdz.4, pkt. 124, 138.
5. Naumann, H. Primitive Gemeinschaftskultur / H. Naumann. – Jana : University of Michigan Library, 1921. – 212 p.
6. Turek, A. Błogosławione wodolejstwo / A. Turek // Gość Niedzielny. – Katowice : Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, 2003. – № 16 – S. 34.

*Елена Мощёнок*

### **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО И ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА: ОТ ФАРСА К «НОВОМУ ЦИРКУ»**

Взаимное проникновение различных видов искусства, их взаимодействие и влияние друг на друга является естественным художественным процессом, имеющим место во все времена, в самых разнообразных формах.

На протяжении тысячелетий театральное и цирковое искусство находились в состоянии взаимообогащения, сцена и арена дополняли друг друга, театральные-цирковые труппы располагались под одной крышей, цирковые произведения дополнялись и обогащались театральными мотивами и приёмами.

Взаимодействие и взаимовлияние, обогащение творческими методами и приёмами театральное и цирковое искусство происходит с древнейших времён, с момента зарождения этих двух видов искусства. Истоки театра и цирка едины – они берут своё начало в народных игрищах, приуроченных к охотничьим, скотоводческим и земледельческим празднествам. Тенденции ко взаимодействию ещё более усиливаются в современной художественной практике.

Наиболее ярко черты взаимодействия театра и цирка стали проявляться в XIV – XVI веках, когда начал формироваться новый вид театрального искусства – фарс. Фарс зародился как жанровая сценка в мистериальном представлении, в котором для развлечения публики применялись комедийно-бытовые элементы, интермедии, слабо связанные с основным религиозным действием. Этимологически «фарс» происходит от латинского слова «farta» – «начинка», когда основное патетическое и торжественное действие «начинается» комедийными вставками. Фарс объединил в себе черты и приёмы как театрального, так и циркового искусства.

Фарс отличается комической, сатирической направленностью, реалистической конкретностью, жизнерадостным вольнодумством. Главными принципами актёрского искусства для фарсеров являются: характерность, доведённая до пародийной карикатуры, и динамизм, выражающий активность и позитивное настроение исполнителей. Грубоватый юмор, буффонада, импровизация, характерные для фарса, стали элементами зарождения циркового жанра – клоунады. В основе клоунады лежит выступление артистов – клоунов, исполняющих комичные, сатирические номера, построенные на приёмах буффонады, эксцентрики, гротеска и пародии.

В клоунаде как цирковом жанре основанном на выступлении артистов в комичном образе-маске, проявляется взаимодействие театральное и циркового искусства. Клоунская маска начинает формироваться в процессе становления итальянской комедии дель арте, которая окажет значительное влияние на фарс. Персонажами представлений комедии дель арте являлись типичные «маски», переходившие из одного спектакля в другой. Большинство актёров играло в масках, которые закреплялись за исполнителями на весь период их сценической жизни. Унаследованная от карнавала маска, помимо своего игрового, театрального значения, имела и другой смысл: она подчёркивала не индивидуальную, а типовую, социальную характеристику образа.

Сложившиеся в комедии дель арте маски слуг Бригеллы и Арлекина, наделённые чертами юмористического персонажа, оказали большое влияние на формирование типов цирковых клоунов, которых в XIX веке начали именовать Белым и Рыжим. Вобравшая элементы народного карнавала, средневекового фарса, комедии дель арте клоунада оформляется в цирковой жанр в XIX веке.

Небывалой интенсивностью характеризовалось взаимодействие цирка и театра в начале XX века. Данный процесс развивался в двух направлениях, которые можно определить, как «циркизация театра» и «театрализация цирка».

Различные исследователи вкладывали разный смысл в данные понятия. Так, термин «циркизация театра» впервые был употреблён в статье «Цирк» К.Н. Державина на страницах «Жизни искусства» в 1921 году, в которой автор призывает повернуть театр лицом к цирку [3, с. 6]. Суть «циркизации театра» П.А. Марков видел в активном воздействии циркового и театрального искусства на зрителя. У С.С. Мокульского отличительные особенности «циркизации театра» заключались в реформе театрального искусства В.Э. Мейерхольда, где театр не зависит от литературы, тяготеет к импровизации, зачастую комичен, соединяет в себе возвышенное и низменное, героическое и уродливо-комическое, пылкую риторику с преувеличенной буффонадой, сочетание актёра с клоуном, акробатом, жонглёром, фокусником. Для С.С. Мокульского «циркизация театра» – не искусственное включение в театральный спектакль цирковых элементов, а органическое использование драматическим актёром различных умений, в том числе и цирковых.

Понятие «театрализации цирка» рассматривали реформаторы театра: К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко. «Театрализация цирка» подразумевала подчинение цирка театральным законам, где в основе циркового представления лежит драматическое произведение. Историки цирка в начале XX века относились скептически к понятию «театрализации цирка», не видели перспектив развития данной формы взаимодействия искусств. Тем не менее, идея «театрализации цирка» находит своё воплощение в понятии «новый цирк», зародившимся в цирковом искусстве Франции в конце 1960-х годов. Особенность «нового цирка» заключается в синтезе классического циркового искусства и драматического театра. Постановки в «новом цирке» представляют собой спектакли, решённые средствами цирковой выразительности. Представления «нового цирка» несут в себе смысл, они направлены не на развлечение, а на обучение, воспитание.

Таким образом, становление и развитие театрального и циркового искусств происходило при постоянном их взаимодействии и взаимовлиянии друг на друга. Этот процесс начинает проявляться особенно активно в эпоху Средневековья, где в театральном фарсе были заложены основы такого циркового жанра, как клоунада. Затем в итальянском народном театре, комедии дель арте, происходит формирование клоунских образов-масок.

В XX веке процесс взаимовлияния и взаимодействия театрального и циркового искусств приводит к формированию понятий «циркизация театра» и «театрализация цирка», под которыми понимается надделение театра элементами цирка, а цирка – элементами театра. В современном художественном процессе все варианты исторического взаимодействия театрального и циркового искусства проявляются в определении «новый цирк», характерными чертами которого стали совмещение в единое целое цирка, театра, клоунады и танца.

#### Список литературы:

1. Макаров, С.М. Театрализация цирка / С.М. Макаров. – М. : Либроком, 2010. – 288 с.
2. Орлова, Т.Д. История театра в вольном изложении / Т.Д. Орлова. – Минск : Медисонт, 2010. – 240 с.
3. Сергеев, А.В. Циркизация театра : от традиционализма к футуризму : учеб. пособие / А.В. Сергеев. – СПб. : Е.С. Алексеева, 2008. – 157 с.

*Юлія Бажок*

### «ХАДЗЬБА» НЯБОЖЧЫКАЎ: ТЫПАВЫЯ І РЭДКІЯ МАТЫВЫ

Вобраз памерлых, якія могуць «прыходзіць», сніцца, шумець ці нейкім чынам уплываць на рэчаіснасць жывых у рознай ступені асветлены беларускімі і замежнымі навукоўцамі [4, с. 258 - 273], [7]. Некаторыя даследчыкі ўказваюць на складанасць у фармаванні дакладных ведаў пра такіх персанажаў вусных міфалагічных тэкстаў, як «хадзяхы нябожчык» [3, с. 30]. Прычыны гэтаму — частковая прысутнасць характэрных для «хадзяхых нябожчыкаў» уласцівасцяў у вобразах іншых персанажаў народнай дэманалогіі (чараўнік, хатнік і інш.) і розная тыпы тых, хто вяртаецца (бяшкодныя ці «нядобрыя»).

Мэта нашага артыкула — разгледзець адказы на пытанне «Што рабілі ў даўніну, каб нябожчык не хадзіў?». Для тыпалагізацыі матываў было прааналізавана больш за 600 адказаў на гэтае пытанне з базы Беларускага фальклорна-этнолінгвістычнага атласа (далей БФЭЛА)[1, с. 16 – 20]. Адказы запісваліся цягам 30 год (з 1985 па 2013 гг.) у амаль 300 вёсках (больш за 80 раёнаў усіх абласцей) і тэрытарыяльна ахоплваюць усе 6 гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў Беларусі (Падзвінне, Панямонне, Падняпроўе, Заходняе і Усходняе Палессе, Цэнтральная Беларусь).

Сярод выкарыстаных крыніц і архіваў — архіў Беларускага фальклорна-этнолінгвістычнага атласа (БФЭЛА) Цэнтра даследаванняў культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; асабістыя архівы А.М.Боганевай і Т.Б.Варфаламеевай.

#### Тыпавыя матывы-засцярогі ад «прыходу» нябожчыкаў

Мы будзем разглядаць матывы-дзеянні, матывы-рэкамендацыі: ахоўныя ці прэвентыўныя меры засцярогі ад «хаджэння» нябожчыкаў. Прынцыпам, пакладзеным у аснову вылучэння матываў для нашай праблематыкі, з'яўляюцца падагульненні тэорыі Е.М. Мелецінскага і С.Ю. Няклюдова, сфармуляваныя І.В. Сіланцэвым: «Убачыць семантычную структуру матыва як іерархічную сістэму элементарных, але адначасова глыбінных семантычных сутнасцяў, звязаных логіка-граматычнымі адносінамі наратыва і інварыянтных адносна фабульных варыяцый матыва»[6] і «Не толькі прэдыкат (дзеянне) задае структуру і значэнне аргументаў (г. зн. вызначае семантычныя «ролі» матыва), але, з іншага боку, само значэнне прэдыката шмат у чым вызначаецца ўстойлівымі, характэрнымі аргументамі — суб'ектам (персанажам) і аб'ектам»[6].

Такім чынам, мы вылучалі матывы паводле наступнай схемы: суб'ект (часцей імпліцытны) + дзеянне + аб'ект (ці нават аб'екты). Тыпавыя матывы-засцярогі ад «прыходу» нябожчыкаў:

- 1) Святар спраўляе службу;
- 2) Святар адпывае нябожчыка;
- 3) Сваякі моляцца за нябожчыка;
- 4) Сваякі абсыпаюць хату ці магілу макам;