

УДК 791.221/228(477):791.65.079(100)](045)

Цитування:

Погребняк Г. П. Цирк як середовище екранної дії у творчості сучасних режисерів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 151–158.

Pogrebniak G. (2022). Circus as Environment of Screen Action in Modern Directors' Creative Work. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 42, 151–158 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

ЦИРК ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ЕКРАННОЇ ДІЇ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ РЕЖИСЕРІВ

Мета статті полягає в розширенні наукових уявлень про місце й роль циркової та екранної режисури в системі гуманітарного знання. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми застосовано міждисциплінарний підхід, що базується на використанні низки загальнонаукових методів, зокрема: система теоретичних методів (індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез), що дала можливість опрацювати фактологічну базу реалізації циркових постановок на арені та екрані. Методи систематизації та узагальнення стали в пригоді задля аргументації самотності режисури цирку в контексті екранних мистецтв. Типологічний метод дозволив розглянути спільні художні принципи у творчих пошуках майстрів екранного та циркового мистецтва. Крім того, застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні режисерського фаху як універсального різновиду художньо-естетичної і творчо-виробничої діяльності; виявленні оригінальних принципів побудови фільмів, базованих на цирковій творчості; в уточненні взаємовпливу та взаємозбагачення циркового й аудіовізуального мистецтв у розвитку режисерської майстерності. **Висновки.** Обґрунтовано, що творчість кінорежисерів розвиває та розширює знання про циркове мистецтво, дає поштовх для розвитку творчості циркових постановників і виконавців в екранній площині; визначено специфіку діяльності кінорежисера в процесі екранної презентації циркової творчості, що вперше постало предметом спеціального дослідження.

Ключові слова: цирк, аудіовізуальне мистецтво, режисура, циркова творчість, трюк, екранні засоби, виконавська майстерність.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Arts Studies, Associate Professor, Professor of the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Circus as Environment of Screen Action in Modern Directors' Creative Work

The purpose of the article is to expand scientific ideas about the place and role of circus and screen directing in the system of humanitarian knowledge. **Research methodology.** An interdisciplinary approach based on the use of a number of general scientific methods; in particular, a system of theoretical methods (induction, deduction, identification, complex artistic analysis, and synthesis) has been used in the study of the topic, which made it possible to study the factual basis of the implementation of circus productions in the arena and on the screen. The methods of systematisation and generalisation came in handy for arguing the originality of circus directing in the context of screen arts. The typological method enabled consideration of common artistic principles in the creative pursuits of masters of screen and circus art. In addition, analytical and systematic methods have been applied in their unity, which is necessary for the study of the art history aspect of the problem. **The scientific novelty** of the study consists in defining the directing profession as a universal type of artistic-aesthetic and creative-production activity; revealing the original principles of making films based on circus creativity; in the clarification of mutual influence and mutual enrichment of circus and audiovisual arts in the development of directing skills. **Conclusions.** It is substantiated that the film directors' creativity develops and expands knowledge about circus art, gives impetus to the development of creativity of circus directors and performers on the screen plane. The specifics of the film director's activity in the process of the screen presentation of circus work were determined, which became the subject of a special study for the first time.

Key words: circus, audiovisual art, directing, circus creativity, trick, screen means, performing skill.

Актуальність теми дослідження. З перших ще не сміливих кроків існування як ярмаркового видовища наприкінці ХІХ ст. і впродовж багатьох десятиліть поспіль кінематограф уможливив сміливі спроби майстрів багатьох

країн світу в різних видах та екранних жанрах створити десятки кіно- й телевізійних робіт, присвячених розмаїтій діяльності цирку як унікального культурно-мистецького осередку, творчості циркових виконавців тощо.

Показово, що доволі кругі сходинки розвитку аудіовізуального мистецтва (що увібрало в себе художні засоби чи не всіх видів мистецтв), зазвичай, були тісно й водночас органічно пов'язані із цирковою культурою. Донині спостерігається процес взаємовпливу та взаємозбагачення аудіовізуального й циркового мистецтва, тоді як актуальною залишається проблема пошуку самобутніх режисерських засобів адаптації естетики циркової творчості в екранному просторі.

Аналіз досліджень і публікацій. Аудіовізуальне та циркове мистецтво переважно окремо потрапляли в поле наукових пошуків вчених, тоді як «на перших етапах свого існування цирк важко завойовував собі естетичний авторитет, адже в ієрархії витончених мистецтв йому традиційно відводили найнижчу сходинку» [6, 196], переконана К. Станіславська. Більше того, вважали, що мистецтво циркової дії – явище тимчасове, оскільки виникає лише в певні моменти людського життя, а отже, не варто ставитись до нього як до професійного напрямку мистецтва. У монографії «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» мистецтвознавиця вказує, що «така другосортність циркового мистецтва тривалий час залишала наукову думку нечутливою до його проблематики», однак, розвиваючи свої міркування, авторка монографії стверджує, що «XX століття реабілітувало естетичний статус мистецтва цирку і багато науковців почало вивчати його різноманітні аспекти» [6, 196]. Своєю чергою О. Поспелов у роботі «Циркове мистецтво у просторі та часі: від Колізею до Амфітеатру Естлі; від скоморохів до сучасності» стверджує, що «на цирк в усі часи впливали розвиток наукової думки, еволюційні зміни в суспільному світогляді і ставлення до цінності життя людини» [3]. В іншій статті «Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII – XIX ст.)» названий вище автор, стверджує, що нині «наукове обґрунтування і суспільне розуміння поняття «циркове мистецтво» фактично ставить виступи акробатів, жонглерів, повітряних гімнастів, репризи клоунів на один щабель з класичними музичними творами, театральними виставами, балетом, оперою, живописом» [4]. Цікаво, що П. Адріан у наукових розвідках «Цирк у кіно. Кіно у цирку» розглядає феномен синтезу та взаємозбагачення кінематографу й циркового мистецтва, виокремлює та порівнює принципи відмінності в засобах та методах творення художнього образу, акцентуючи дослідницьку увагу на впливові кінообразів на

системне оновлення циркової тематики, а також на особливому перехресному враженні, що справляють на глядача обидва видовищні види мистецтва [13,16]. Водночас Т. Ганнінг, аналізуючи атракціонну природу кіно й цирку в статті «Кіно атракціонів: ранне кіно, його глядач і авангард» доводить, що «атракціон, маючи доволі потужний вплив на глядача, здатен викликати миттєву реакцію страху, співчуття, сміху публіки і, будучи характерним для раннього кіно, і донині покликаний дивувати публіку» [10].

Аналіз публікацій із заявленої проблеми дає нам підстави стверджувати, що дослідження, котрі би всебічно й глибоко висвітлювали взаємовплив і взаємозбагачення кіно- та циркового мистецтва через призму екранної режисури фактично відсутні в системі мистецтвознавчого пошуку, ми ж спробуємо заповнити таку прогалину нашими науковими студіями.

Мета статті – розширити наукові уявлення про специфіку взаємовпливу та взаємозбагачення циркової і екранної режисури, визначити їх місце та роль у системі гуманітарного знання.

Виклад основного матеріалу. Видовищні види мистецтва й, зокрема, цирк (що «завжди являв собою найдемократичніший вид мистецтва, адже користувався величезною популярністю майже в усіх вікових і соціальних категорій глядачів» [6, 196]), презентуючи різноманітні виражальні засоби, сюжеттику, манеру, стилі, методи творення постановниками художнього образу, активно й поступово сприяли формуванню унікальної естетики кінематографу. Екранні мистецтва й донині не квапляться відокремлюватися від циркового коріння, не вимагають від глядача (як і цирк) певних усталених соціальних навичок перегляду мистецького продукту, дотримуються доступних (за ціною та методом доставки) способів показу й дистрибуції в соціумі. І це при тому, що на переконання І. Зубавіної, «саме через опосередкування численних екранів (телевізорів, комп'ютерів, телефонів, різноманітних гаджетів) ми пізнаємо світ». Дослідниця додає, що «важко заперечувати: екран впевнено займає домінуюче місце в житті сучасної людини» [1, 48]. Водночас важливо врахувати думку К. Станіславської про те, що «цирк, будучи культурологічним продуктом, що реалізував власне смислове поле, впродовж всієї історії існування будував стосунки з іншими мистецтвами в характері обміну» [6, 212].

Можемо констатувати, що, починаючи вже з ранніх фільмів дозвучового кіномистецтва, у котрих фіксувалися циркові клоунські антре, витіюваті трюки, тема *цирку як специфічного середовища екранної дії* і до сьогодні наявна в кіно- та телевізійному просторі, викликаючи невідомий інтерес глядачів. Тоді як О. Поспелов переконаний, що «цирк сьогодні не є лідером індустрії розваг і видовищ, і його популярність значно поступається цирку у ХІХ столітті» [4], тож, можливо, саме тому все частіше циркове мистецтво постає на екрані, зокрема, у фільмах: «Води слонам», «Шоу Містико», «Найвеличніший ноумен».

У стрічці Френсіса Лоуренса «Води слонам» (за однойменним романом-бестселером Сари Груен) літературний і кіноавтор оповідає сумну та водночас величну історію молодого лікаря Джейкоба Дженковскі (Роберт Паттінсон), котрий через трагічні обставини потрапляє в злидений цирк-шапіто (що в пошуках глядачів стрімко переїздить залізницею з міста до міста) і, зустрівши своє кохання, – красуню-дресирувальницю Марлену (Різ Уізерспун), назавжди пов'язує із цирковим мистецтвом свою непросту долю. При цьому зазначимо, що саме наявність циркової атрибутики до певної міри рятує таку собі нехитру історію любовного трикутника – «він, вона та її чоловік-деспот», роблячи її займаною (цікавою) і романтично обставленою, чим, на жаль, не завжди користуються автори названої стрічки.

Проблематику фільму, базованого на специфічній автентичності періоду Великої депресії в США, вважаємо актуальною та дотичною до сучасних реалій функціонування циркового мистецтва, оскільки, на переконання О. Мигашко, «сьогодні українські цирки-шапіто й досі живуть у кочовому режимі багаторічної давнини. Насичений графік переїздів часто змушує згортати циркове містечко вже через кілька годин після вистави». Авторка стверджує, що маленький «театр на колесах» набуває сьогодні унікального значення, зберігаючи добре знайомі, навіть наївно-дитячі умовності сцени». При цьому дослідниця додає, що «при виборі місця, як і за давніх часів, орієнтуються на те, щоб людина могла потрапити до цирку, «ледве вийшовши з дому». Адаже балаган, на відміну від стаціонарних сцен, сам приходить зі святом до свого глядача» [2].

Адаптуючи в названій вище історичній мелодрамі циркову естетику до екранних умов, Ф. Лоуренс (знаний на той час як доволі затребуваний постановник відеокліпів

всесвітньовідомих виконавців та володар «Латинської Греммі» за кліп Шакіри Whenever Whatever, що лише 2005 року дебютував у повнометражному ігровому кіно як режисер фільму «Костянтин: Володар темряви», за мотивами книги коміксів Hellblazer з Кіану Рівзом і Рейчел Вайс у головних ролях, а також виступив автором однойменної екранізації роману «Я – легенда» роману Річарда Метсона, де ключову роль виконав Вілл Сміт [7]), сміливо та вправно заявляє про своє прагнення і спроможність до нетривіального екранного прочитання літературних творів, зокрема, у тісній співпраці зі сценаристом і продюсером Річардом ЛаГравенесом.

Презентуючи кінокартину, що на перший погляд (передовсім за лінійно-послідовним, сказати б, традиційним розгортанням сюжету) навмисне нагадує пересічні телефільми, котрі переважно демонструють у буденному денному ефірі (поважного віку колишній співробітник цирку Джейкоб Дженковскі (Гел Голбрук) на великому плані збляклих очей із сумом розпочинає розповідь про журливу й водночас світлу життєву пригоду, що трапилась із ним далекої молодості; після чого екранні кольори стають яскравішими, а далі монтажною врізкою, миттєво-тимчасово перериваючи послідовність оповіді, слідує зблиск флешбеку – і з глибини кадру поступово спливають, розгортаючись і ширяючись, події з минулого героя), майстер переслідує й успішно реалізує авторську мету знаходження синтезу у взаємодії кіно- та циркового мистецтв в єдиному гармонійному аудіовізуальному просторі, що однозначно розширює аудиторію шанувальників цирку, адже на екрані постає стрічка, сповнена дивовижної магії цирку й водночас густо просочена високим трагізмом, обманом, жорстокістю, брутальним насильством у житті циркових виконавців періоду Великої депресії, і, звичайно ж, глядацьких овацій, а ще спалахом піднесеного почуття таємного кохання.

Досліджуючи циркову режисуру як синтетичний вид художньо-естетичної діяльності, що включає багатозначну й багатоступеневу творчу систему, у котрій акумулюються і вступають в активні взаємини різні види мистецтва (література, образотворче, сценічне, музичне, хореографічне мистецтво) і в якій, як в інших галузях постановочної роботи, ключовими є вміння розкрити ідейний зміст сценарію через систему художніх образів та спродукувати цілісний, єдиний за задумом та художнім рішенням твір, слухним вважаємо проєктування таких складових і на екранну

режисуру життєствердного (попри драматизм подій) фільму «Води слонам», що відзначається, зокрема, певною вправністю Френсіса Лоуренса у творенні акторського ансамблю (при цьому нагадаємо, що, за висловленням А. Пучкова, «всякояка «робота з людьми вимагає натягання на себе тих чи тих масок» [5, 490]), який склали, зокрема, Роберт Паттінсон, Різ Уізерспун, Крістоф Вальц, Пол Шнайдер, Кен Фор, Сем Андерсон та ін. Однак, попри очікування глядачів на, сказати б, «глибоке» перевтілення Р. Паттінсона (виконавця ключової ролі циркового лікаря-ветеринара) і його доволі кволі «намагання» вийти за межі недолугого за своєю психоемоційною тривіальністю образу Едварда з культової фентезійної саги «Сутінки» (у режисурі Кетрін Хардвік) – екранного дива не сталося, оскільки мало не патологічна стриманість виконавця в демонстрації принад акторської техніки не найкращим чином позначилась на творенні естетично привабливого, проте непереконливого за своїм внутрішнім драматизмом художнього образу. Спроба актора надягнути іншу маску (а такий прийом є захисним, запозиченим «з античного театру, де маска була природним посилювачем звуку акторського голосу й константним виразом обличчя персонажів» [5, 490]), надто чужої його природі, не увінчалась виконавським успіхом, але, імовірно, стала підґрунтям для так званої «роботи над помилками». Не особливо пощастило й оскаронсній Р. Уізерспун у доволі кволих спробах наситити образ красуні Марлени широкою палітрою виконавських барв. Надто гламурна, як для злиденного цирку-шапіто, наїзниця займавішою здається в демонстрації вишуканих костюмів за коктейлем, аніж у сценах, котрі мали бути сповненими (здається, що саме так задумував їх режисер) високого драматизму (загибель улюбленого коня, знущання з кмітливої слонихи, катування та вбивства циркових виконавців тощо) або ж такими, що презентують її вправність у володінні цирковим фахом – дресурою. Тож навіть фрагменти циркових номерів чи то виїзди героїні Різ Уізерспун (із, здається, щонайменшим використанням послуг дублерів) на конях чи то слоні зняті Родріго Прієто настільки скупі та без, сказати б, операторської витівки, що виникає враження такого собі «економного» застосування творцями фільму чи то привабливого ракурсу, чи можливостей хоча би «дивини» рапіду, чи переваг ритмічного монтажу задля творення і водночас своєрідного втягування глядача в

атмосферу передовсім магії циркового дійства, середовища, а не побуту.

Чи не найяскравішим у фільмі «Води слонам» виявився образ Августа Розенблютома у виконанні Крістофа Вальца, володаря численних престижних нагород, серед яких і премія Британської академії ВАФТА в номінації «Найкраща чоловіча роль другого плану», і приз Голлівудської асоціації іноземної преси «Золотий глобус» у номінації «Найкраща чоловіча роль другого плану», і відзнака Американської академії кінематографічних мистецтв і наук «Оскар» у номінації «Найкраща чоловіча роль другого плану» та, звісно ж, Золота пальмова гілка Каннського МКФ у номінації «Краща чоловіча роль». Прикметно, що вказану роль продюсери спершу пропонували Шону Пену, проте саме австрійському акторові та режисеру К. Вальцу (персонаж котрого автори створили як своєрідний мікс відразу з двох героїв роману Сари Груен: чоловіка Марлени нестримного дресировальника Августа та жорстокого власника цирку дядечка Елла) вдалось вибороти право вкотре майстерно підтверджувати свою екранну репутацію «чарівного лиходія» і «людини, яку приємно ненавидіти», тоді як широку популярність «злого генія» виконавець здобув завдяки блискуче зіграв ролі штандартенфюрера СС Ганса Ланди в картині К. Тарантіно «Безславні виродки». Прикметно, що, попри захоплення щедрим талантом Крістофа Вальца, і публіка, і кінокритики невтомно лають харизматичного виконавця за повтори та експлуатацію одного образу, однак фіксують парадоксальну здатність блискучого майстра бути різноманітним навіть у своїх повторах. Імовірно, саме чарівність, багатогранність та неоднозначність, навіть божевілля тирана Августа-Вальца триматиме до самого фіналу досить хитку конструкцію стрічки, де автори з певних причин втратили можливість розігрувати численні ситуації в цирку, котрі раз у раз напрошувалися самі собою та сприяли би розбурхуванню романтики та пригодницького духу, а не відштовхували від циркового середовища екранної дії. Проте, на жаль, за винятком однієї сцени з натягуванням циркових наметів у безкрайньому полі, романтика циркового втаємниченого свята так і не народжується.

У соціальній драмі сценариста й режисера Карлуса Дієгіса «Шоу Містико» (прем'єра котрої в межах позаконкурсного показу відбулась на Каннському кінофестивалі 2018 року [9] і яку обрала Бразильська

кіноакадемія під головуванням продюсера Люсі Баррето для представлення країни в номінації на премію «Оскар» 2019 року як найкращий іноземний фільм [12]) цирк також виступає *середовищем екранної дії*, щоправда, містичної. При цьому, якщо аналізований вище фільм базувався на романі-бестселері, то підґрунтям для цієї кінороботи послугувала поема Хорхе де Ліми *O Grande Circo Místico*, у якій ішлося про сумну історію великого кохання між аристократом і повітряною гімнасткою та сумні пригоди циркової сім'ї. Задля екранної адаптації названого поетичного тексту (а його автора сам режисер вважає чи не кращим з письменників, що пише португальською) і реалізації одного зі своїх виплеканих найамбіційніших проєктів патріарху бразильського кінематографу К. Дієгісу знадобилося майже десятиліття, щоби у фільмі (котрий є неприхованою алегорією на те, яким був світ у XX столітті та постає на початку XXI) розповісти лірично-фантастичну історію заможного молодого чоловіка Фреда (Рафаель Лозано), який до нестями закохується в артистку вар'єте Белатріс (Бруна Лінцмеєр) і, відмовившись від кар'єри лікаря, на доказ своєї любові купує цирк-шапіто та дарує коханій можливість будувати успішну циркову кар'єру. Церемоніймейстерові, на прізвисько Селаві (Хезуїта Барбоза), що за авторським задумом не змінюється зовні впродовж багатьох років (як своєрідне уособлення безсмертного духу циркової вольниці), постановник доручає роль оповідача дивакуватої історії циркової династії і трупи (герої котрої навмисне виписані без напівтонів) протягом більш ніж сотні літ, що своєрідним пунктиром проходить через 1910, 1930, 1960, 1980 та навіть 2000-ні роки. Сам режисер-легенда, один найяскравіших представників нового бразильського кіно 1960-х років, в одному з інтерв'ю зізнавався, що, вдаючись до циркової тематики, намагався розповісти про те, які важливі події відбувалися у світі минулого століття, як поведився світ колись і який він нині. І хоча глядачеві запропоновано на перший погляд не «феміністський» фільм, історія, розказана в ньому таким чином, що саме жінки виступають головними героїнями, їхня поведінка завжди домінує [9].

Презентуючи оповідь про трагічну долю циркової династії в доволі яскравій «обгортці» екранних засобів виразності (від розмаїтих прийомів зйомки, витонченої кольорової й світлотіньової гами до вишуканих прийомів монтажу), патріарх бразильського кіно, здається, намагався пірнути у світ не стільки

циркових, скільки суто особистих мрій, якщо не, сказати б, марень, сміливо доповнюючи світову кіноколекцію (у яку чималий внесок здійснили визначні режисери-автори – Ф. Фелліні та І. Бергман) всіх мислимих і немислимих вульгарностей, пов'язаних із цирковим середовищем та його мешканцями. Роблячи передовсім ставку на циркову екранну естетику, Карлус Дієгіс (вже в пролозі артикулюючи меседж, що в циркових виконавцях його цікавлять насамперед не трепетні душі, а треновані та виплекані кінокамерою тіла), усе ж пропонує численні непередбачувані сюжетні ходи, насичуючи їх зворушливими оповідями й сценами: і про комету Галлею, що проноситься над Землею на початку й у фіналі стрічки (безумовно, щось символізуючи, щоправда, незрозуміло, що саме); і про позашлюбного сина нікому не відомої імператриці у вигнанні; і відчуттям видимого світові сміху циркових через невидимі публіці сльози (коли просто на арені вмирають і приймають пологи одночасно); і, звісно, чутливими епізодами гіркого закулісного побуту, про який за будь-яку ціну не повинні «здогадуватися» глядачі; і художньо досконалими кадрами з дресированими тваринами, і з'яви самотнього трубача, що грає перед порожньою залю у зворушливому колі світла, а також блискучими номерами повітряних гімнастів під куполом, метафоричне освідчення в коханні котрих обертається акробатичними вбивствами, а сам цирк несподівано перекаваліфікується на бордель. При цьому, як переконаний сценарист кінокартини Джордж Моура, незважаючи на загалом грайливу атмосферу, сюжет фільму не ухиляється від того, щоби час від часу порушувати гострі теми, такі як наркоманія, зґвалтування і навіть інцест та виступає своєрідною алегорією бажання як до життя, так і до смерті [9].

Імовірно, Карлус Дієгіс, відчуваючи себе одночасно й учасником циркового дійства, і його фанатично відданим глядачем, а ще усвідомлюючи той факт, що екран став «своєрідним порталом переходу в інші віртуальні реальності, рівнозначні та взаємозамінні, де панує вічне «тепер» [1, 47], свідомо пропонує розглядати в «Шоу Містико» фіксований аудіовізуальними засобами цирк як метафору на суспільну модель, що органічно співіснує з іншими метафорами-моделями: «вар'єте», «театром», «телебаченням», проводячи героїв потаємними стежками (що пов'язують «кіно» – «театр» – «цирк»), синтезуючи їх ознаки і, сказати б, втягуючи

глядача в неповторну атмосферу циркового середовища – загадкового, магічного й водночас такого, що лякає, відштовхує.

Байопік «Найвеличніший шоумен», у якому йдеться про життя і доволі специфічну творчість американського антрепренера Фінеаса Тейлора Барнума, організатора одного із найпопулярніших мандрівних цирків XIX століття, став дебютом для австралійського режисера й спеціаліста з візуальних ефектів Майкла Грейсі. Оповідаючи в запаморочливому вихорі яскравих барв історію легендарного шоумена (а його складну роль після багаторічного очікування доручили акторові, співакові й продюсерові Х'ю Майклу Джекману), який «створив цирк із трьома аренами та полюбляв обдурювати довірливу публіку» [11], режисер презентував веселий і водночас драматичний, у чомусь наївний і сентиментальний мюзикл-феєрію, що передовсім вразив публіку завдяки прекрасним музичним композиціям та хореографії (з численними витонченими танцювальними номерами, сповненими цирковою акробатики, повітряної гімнастики, зокрема у виконанні Зендаї Коулман та Зака Ефрона. Вони мають завдячувати своєю популярністю саме мюзиклам. Щоправда, їх вокально-акробатичний танець-номер закоханих міг би стати любовною симфонією в повітрі, якби ми не бачили подібну сцену, виконану, дійсно, на еталонному рівні в картині *Cirque du Soleil* («Казковий світ»), і, попри полярні думки кінокритиків, таки виборов перемогу в одній із трьох номінацій («Краща пісня» – *This Is Me*) на премію «Золотий глобус» [14]. Своєю чергою музика до фільму (котру, нагадаємо, створив відомий композиторський дует у складі Бенджа Пасека та Джастіна Пола, володарів премій «Золотий глобус» та «Оскар» за найкращу оригінальну пісню за пісню *City of Stars* у мюзиклі «Ла-Ла Ленд» [8]) стала дієвим інструментом, який з успіхом використовував режисер для розвитку сюжету та розкриття образів персонажів.

Звісно, образ Барнума (котрий уже в дитинстві зрозумів, що має дивовижний талант захоплювати людей своїми шаленими ідеями, яскравими мріями та нестандартними прагненнями), створений у фільмі, далекий від свого реального прототипа (окрім випадкових збігів), котрий насправді досить вправно користувався людською неосвіченістю, наївністю та цікавістю і був доволі злісним шахраєм та авантюристом, а не таким собі «добрим дядечком», жалісливим рятівником «знедолених і пригноблених», людиною, яка

конструювала світ, спираючись на фанатичні бажання глядачів. Натомість екранний герой у пошуках заробітку випробовує безліч підприємств і, зупинившись на закинутому нью-йоркському музеї, буде цирк (який називає власним ім'ям), закликаючи й приваблюючи під купол чарівного шатра акробатів і силачів, товстунів та альбіносів, бородату жінку та сіамських близнюків, фриків, коротунів, відкриваючи людям-аутсайдерам, яких раніше цуралося суспільство, вікно у світ. Однак, за сюжетом, гонитва за популярністю та успіхом ледь не закінчується для амбіційного антрепренера катастрофою, адже в якийсь момент Барнум забуває про тих, хто підтримував його у важкі хвилини і для кого він будував свою циркову імперію. Тож можемо лише захоплюватись блискучою фантазією сценаристів стрічки «Найвеличніший шоумен» Дженні Бікса та Білла Кондона (лауреата премії «Оскар» 1999 року за найкращий адаптований сценарій до картини «Боги та монстри»), котрим вдалося створити повчальну, хоч і дещо прямолінійну, казкову історію про мрію, кохання, свободу та рівність, поклавши в її основу доволі сумнівну біографію пройдисвіта й махінатора Фінеаса Барнума, що неодноразово обманював не лише партнерів, а й державу, наживаючись на сенсаційності своїх підопічних.

Без сумніву, фільм «Найвеличніший шоумен» є ошатним бенефісом Х'ю Джекмана. Здається, що такий проект узагалі не відбувся би, якби режисера-дебютанта Майкла Грейсі не підтримав актор-зірка такої величини й таких розмаїтих талантів. Проте вважаємо непривабливим той факт, що виконавець головної ролі (немов народжений із посмішкою та врослий у концертний костюм), котрий, попри поважний вік, хвацько танцює та співає, сміливо веде за собою такого собі покірного режисера, залишаючи на периферії решту екранно-циркових образів кінокартини. Тож загалом констатуємо, що жодному персонажеві так і не вдалося показати своє обдарування (що, власне, можна розцінювати і як прогалину в драматургії стрічки), крім хіба що бородатої жінки (Кіла Сетл), чий талант полягає в умінні дивно співати при доволі суворій зовнішності.

Знятий у запальному ритмі цифрового формату 4K камерами Alexa і в надточному поєднанні з 4K цифровим проміжним матеріалом «Найвеличніший шоумен», презентуючи водночас *займає й відштовхувальне циркове середовище* екранної дії (з блискучою сценографією чи не ідеальними костюмами, бездоганим, як для

класичного американського мюзиклу, музично-хореографічним начинням, видовищними кадрами акробатики, фаєр-шоу, клоунади, дресури, ілюзіонізму, жонглювання, еквілібристики тощо) є приголомшливо точним демонстраційним і довідковим матеріалом від початку й до самого фіналу, відзначаючи свій аудіовізуальний вплив шаленою динамікою знімальних апаратів, вражаючими яскравими кольорами, ритмічним монтажем, що підкреслюють найкраще у, безперечно, візуально розкішній мистецькій палітрі, яку може надати сучасне фільмове виробництво, пропонуючи потужну емоційну підзарядку та своєрідний новий погляд на цирк, як іноді на таке місце суспільного єднання та боротьби всіх тих, хто відрізняється і з кого глузують.

Наукова новизна статті. Уперше в українському мистецтвознавстві цирк проаналізовано як середовище екранної дії в контексті міждисциплінарного підходу. Крім того, визначено специфіку діяльності кінорежисера в процесі екранної презентації циркової творчості, що вперше постало предметом спеціального дослідження, та схарактеризовано процес взаємовпливу й взаємозбагачення аудіовізуального й циркового мистецтва.

Висновки. Підсумовуючи наші розмисли щодо оригінальності режисерських засобів в адаптації та презентації циркового середовища в екранному просторі, вкажемо, що аналіз фільмів «Води слонам» Френсіса Лоуренса, «Шоу Містико» Карлуса Дієгіса, «Найвеличнійший шоумен» Майкла Грейсі показав: без певних достатньо відчутних втрат автентично переносити на екран середовище цирку (що зачаровує та відштовхує водночас), його художні образи неможливо та й не потрібно, адже закони формування циркового обшину й аудіовізуального продукту не надто застосовні один до одного. Доведено, що тому є кілька вагомих причини, домінуючою з яких є наявність у кінематографі суб'єктивного авторського бачення та відтворення на екрані циркового образу, дійства. До того ж, першопричиною є порушення відчуття публікою, що, скажімо, знаходиться в кінотеатрі, винятковості манежного простору в реальній специфіці сприйняття хронотопу; відсутність живої активної комунікації виконавців із глядачами, що зазвичай стають свідками й учасниками творення циркового номера «тут і тепер»; відмінність традицій та принципів режисерського продукування художнього образу в кіномистецтві й цирку та впливові на

глядацтво. Ми впевнені, що важливим для екранної інтерпретації циркового середовища є чи не обов'язкове передбачення режисером неминучої трансформації циркових образів, характерів, оскільки вони переломлюються в індивідуальному баченні художника та набувають умовного, суб'єктивного, авторського характеру.

Література

1. Зубавіна І. Б. Онтологія віртуального простору: екранознавчі зшитки / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Одеса : Гельветика, 2021. 376 с.
2. Мигашко О. Локальне середньовіччя: як живе цирк-шапіто у Києві. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2177176-lokalne-serednovicca-ak-zive-cirksapito-u-kievi.html> (дата звернення: 16.09.2022).
3. Поспелов О. Циркове мистецтво у просторі та часі: від Колізею до Амфітеатру Естлі; від скоморохів до сучасності. URL: https://www.researchgate.net/publication/340444629_Cirkove_mistectvo_u_prostori_ta_casi_vid_kolizeu_do_amfiteatru_estli_vid_skomorohiv_do_sucasnosti (дата звернення: 06.09.2022).
4. Поспелов О. Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII–XIX ст.). URL: https://www.researchgate.net/publication/334664979_CIRKOVE_MISTECTVO_U_NAUKOVOMU_DISK_URSI_KINEC_XVIII_-_NH_ST (дата звернення: 26.09.2022).
5. Пучков Андрій. Тривкий тролінг трикстера: метадраматургія Олександра Корнійчука. Київ : Дух і Літера, 2021. 608 с.
6. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с., іл.
7. Френсіс Лоуренс. URL: https://www.vokrug.tv/person/show/francis_lawrence/ (дата звернення: 16.09.2022).
8. Benj Pasek and Justin Paul Win Best Original Song Oscar for City of Stars from La La Land. URL: <https://www.ascap.com/news-events/articles/2017/02/oscar-for-best-original-song> (дата звернення: 26.09.2022).
9. Em Cannes, Caca Diegues revisita seculo 20 em longa sobre familia circense. URL: <https://entretimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/05/13/em-cannes-caca-diegues-revisita-seculo-20-em-longa-sobre-familia-circense.htm> (дата звернення: 23.09.2022).
10. Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde // Columbia University in the city of New York. 2014. Pp. 382–286. URL: <https://www.coursehero.com/file/38361339/Tom-Gunning-The-Cinema-of-Attractions-Early-Film-Its-Spectator-and-the-Avant-Gardepdf/> (дата звернення: 06.09.2022).

11. Michael Gracey to Direct «The Greatest Showman on Earth». URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/michael-gracey-direct-greatest-showman-earth-224459/> (дата звернення: 26.09.2022).

12. "O Grande Circo Místico" é escolhido para representar o Brasil na corrida ao Oscar. URL: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/09/11/brasil-escolhe-seu-representante-ao-oscar-de-melhor-filme-estrangeiro.htm> (дата звернення: 26.09.2022).

13. Paul Adrian. Cirque au cinéma. Cinema au cirque. Paris. 1984. 220 p.

14. Rubin Rebecca. Golden Globe Nominations. URL: <https://variety.com/2017/film/news/golden-globe-nominations-2018-nominees-full-list-1202634435/> (дата звернення: 26.09.2022).

References

1. Zubavina, I. B. (2021). Ontolohiia virtualnoho prostoru: Ekranoznavchi zshytky / In-t problem suchas. mystets NAM Ukrainy. Odesa: Vydavnychi dim «Helvetyka», 376 [in Ukrainian].

2. Myhashko, O. Lokalne serednovichchia: yak zhyve tsyrk-shapito u Kyievi. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2177176-lokalne-serednovicca-ak-zive-cirksapito-u-kyievi.html> [in Ukrainian].

3. Pospelov, O. Tsyrykove mystetstvo u prostori ta chasi: vid Kolizeiu do Amfiteatru Estli; vid skomorokhiv do suchasnosti. URL: https://www.researchgate.net/publication/340444629_Cirkove_mistectvo_u_prostori_ta_casi_vid_kolizeiu_do_amfiteatru_estli_vid_skomorohiv_do_sucasnosti [in Ukrainian].

4. Pospelov, O. Tsyrykove mystetstvo u naukovomu dyskursi (kinets XVIII–XIX st.). Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/334664979_CIRKOVE_MISTECTVO_U_NAUKOVO_MU_DISKURSI_KINEC_XVIII_-_HIH_ST [in Ukrainian].

5. Puchkov, Andrii (2021). Tryvkyi troling trykster: Metadramaturhiia Oleksandra Korniiichuka. Kyiv, 608 [in Ukrainian].

6. Stanislavska, K. I. (2016). Mystetsko-vydovyschni formy suchasnoi kultury: monohrafiia; vyd. druhe, pererob. i dop. Kyiv: NAKKKiM, 352 [in Ukrainian].

7. Frensys Lourens. Retrieved from: https://www.vokrug.tv/person/show/francis_lawrence/ [in Russian].

8. Benj Pasek and Justin Paul Win Best Original Song Oscar for City of Stars from La La Land. Retrieved from: <https://www.ascap.com/news-events/articles/2017/02/oscar-for-best-original-song> [in English].

9. Em Cannes, Caca Diegues revisita seculo 20 em longa sobre familia circense. Retrieved from: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/05/13/em-cannes-caca-diegues-revisita-seculo-20-em-longa-sobre-familia-circense.htm> [in Frantsiia].

10. Gunning, T. The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde. Columbia University in the city of New York. 2014, 382–286. Retrieved from: <https://www.coursehero.com/file/38361339/Tom-Gunning-The-Cinema-of-Attractions-Early-Film-Its-Spectator-and-the-Avant-Gardepdf/> [in English].

11. Michael Gracey to Direct "The Greatest Showman on Earth". Retrieved from: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/michael-gracey-direct-greatest-showman-earth-224459/> [in English].

12. "O Grande Circo Místico" é escolhido para representar o Brasil na corrida ao Oscar. Retrieved from: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/09/11/brasil-escolhe-seu-representante-ao-oscar-de-melhor-filme-estrangeiro.htm> [in Portuguese].

13. Paul, Adrian. Cirque au cinéma. Cinema au cirque. Paris. 1984, 220p. [in Frantsiia].

14. Rubin, Rebecca. Golden Globe Nominations. Retrieved from: <https://variety.com/2017/film/news/golden-globe-nominations-2018-nominees-full-list-1202634435/> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 11.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 22.11.2022*