

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ,
КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

Факультет театрального мистецтва

Кафедра організації театральної справи імені І. Д. Безгіна

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

**на здобуття першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
на тему:**

**«ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА В
УКРАЇНІ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЯВИЩА»**

Студента 4-ОТС курсу
заочної форми навчання
Синьгуба Олександра Івановича
Освітньо-професійної програми
«Організація театральної справи»
Спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Галузі знань Мистецтво
Ступеня вищої освіти «Бакалавр»

Науковий керівник
академік НАМУ, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства
Безгін Олексій Ігорович

Київ 2026

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА	9
1.1. Історіографія становлення українського цирку.....	9
1.2. Циркове мистецтво як об’єкт культурологічного аналізу: дефініції та специфіка.....	15
1.3. Соціокультурні функції цирку в системі видовищних мистецтв.....	19
1.4. Методологічні основи дослідження.....	24
Висновки до розділу 1.....	26
РОЗДІЛ 2. ВИТОКИ ТА РАННІ ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА НА УКРАЇНСЬКІЙ ЗЕМЛЯХ	28
2.1. Народні видовищні традиції як передумова виникнення циркового мистецтва.....	28
2.2. Генеза циркового мистецтва в кінці XVIII – першій половині XIX століття.....	33
2.3. Становлення професійного цирку в другій половині XIX – на початку XX століття. Формування національної циркової традиції.....	38
Висновки до розділу 2.....	46
РОЗДІЛ 3. ІНСТИТУЦІЙНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНА ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА У XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ	49
3.1. Інституалізація та ідеологізація циркового мистецтва у радянський період.....	49
3.2. Розвиток циркового мистецтва в період незалежності України.....	62

3.3. Циркове мистецтво України на сучасному етапі: виклики та зміни соціокультурної парадигми	72
Висновки до розділу 3	82
ВИСНОВКИ	83
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	89

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Циркове мистецтво України є унікальним сегментом національної культури, що пройшов тривалий шлях від архаїчних обрядових дійств до високотехнологічних видовищ світового рівня. У сучасному гуманітарному дискурсі цирк дедалі частіше розглядається не просто як один із різновидів сценічного мистецтва, а як складне соціокультурне явище, що акумулює в собі естетичні ідеали, етичні норми та технологічні здобутки епохи, відображає культурні процеси суспільства, трансформації системи цінностей, особливості організації дозвілля та комунікативні моделі взаємодії між митцем і аудиторією. У цьому контексті цирк постає як складна культурна система, що включає художньо-перформативні практики, інституційну структуру, систему професійної підготовки артистів, режисерські та драматургічні принципи побудови вистав, а також специфічні механізми соціальної комунікації.

Різні аспекти циркового мистецтва є предметом наукових зацікавлень вітчизняних дослідників, що дає підстави виокремити кілька основних напрямів його наукового осмислення.

Зокрема, культурологічні, історичні та мистецтвознавчі аспекти розвитку циркового мистецтва, його жанрової структури, драматургії та інституційних засад функціонування висвітлено у працях Г. Курінної, М. Малихіної, О. Пожарської, О. Поспелова, С. Шумакової.

Науковий доробок Л. Шевченко зосереджений на комплексному аналізі циркового мистецтва, проблемах його історичного розвитку та становлення національних колективів, особливості режисури й драматургії циркових номерів, специфіки жанрової еволюції, зокрема дресури тварин і механічних атракціонів.

Проблематика періодизації розвитку циркового мистецтва та трансформаційних процесів у цирковій галузі кінця ХХ – початку ХХІ століття розглядається у дослідженнях В. Кашуби.

Аналіз сучасного стану циркового мистецтва, його ключових проблем, викликів і перспектив розвитку в умовах динамічних соціокультурних змін представлено у наукових розвідках В. Корнієнка, С. Шумакової.

Питання функціонування циркового мистецтва як складової сучасної культури та видовищної сфери, його місця у культурному просторі, а також ролі у формуванні системи культурного дозвілля досліджуються у працях Т. Грінє, М. Мельник, Ю. Романенкової, К. Станіславської, Ю. Шаповалової.

Окремий напрям сучасних наукових розвідок становлять дослідження новітніх форм циркового мистецтва та міжмистецьких взаємодій. Зокрема, Т. Грінє аналізує генезу та художні особливості «нового цирку» (Nouveau Cirque), що характеризується синтезом різних художніх практик.

Г. Погребняк досліджує проблеми взаємодії циркового мистецтва з кінематографом і специфіку цирку як середовища екранної дії.

Водночас слід зазначити, що комплексні дослідження, у яких циркове мистецтво України розглядається саме як цілісне соціокультурне явище, а також здійснюється системна періодизація етапів його історичного становлення та розвитку, на сьогодні залишаються недостатньо представленими у вітчизняному науковому дискурсі.

Отже, відсутність цілісного, міждисциплінарного осмислення зазначеної проблематики, а також потреба у систематизації етапів розвитку циркового мистецтва в Україні зумовлюють актуальність обраної теми дослідження **«Етапи становлення циркового мистецтва в Україні як соціокультурного явища»** та визначають необхідність її ґрунтовного наукового аналізу.

Мета дослідження полягає у комплексному культурологічному аналізі історичного розвитку циркового мистецтва в Україні, визначенні та науковому обґрунтуванні основних етапів його становлення як соціокультурного явища.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- виявити особливості підходів до дослідження циркового мистецтва в сучасному гуманітарному дискурсі;
- розглянути теоретичні засади визначення поняття «циркове мистецтво» та його соціокультурну специфіку;
- окреслити соціокультурні функції цирку в системі видовищних мистецтв;
- проаналізувати народні видовищні традиції як передумову формування циркового мистецтва на українських землях;
- висвітлити особливості генези циркового мистецтва у XVIII – першій половині XIX століття;
- простежити процес становлення професійного цирку у другій половині XIX – на початку XX століття та формування національної циркової традиції;
- охарактеризувати процес інституалізації та ідеологізації циркового мистецтва у радянський період;
- з'ясувати особливості розвитку циркового мистецтва в період незалежності України та трансформацію його функціонування;
- здійснити аналіз сучасного стану циркового мистецтва, визначити основні проблеми та тенденції його розвитку;
- узагальнити основні етапи розвитку циркового мистецтва як соціокультурного явища в Україні.

Для розв'язання цих завдань дослідження застосовувалися такі **методи**:

- культурологічний – для розгляду циркового мистецтва як складової системи видовищної культури та форми культурної комунікації;
- системний – для аналізу циркового мистецтва як цілісної багаторівневої структури з взаємопов'язаними елементами;
- історико-культурний – для дослідження етапів становлення та розвитку циркового мистецтва в контексті загальносуспільних процесів;

- мистецтвознавчий аналіз – для вивчення художньої специфіки циркових жанрів, номерів і засобів виразності;
- порівняльний – для зіставлення різних історичних моделей функціонування циркової справи;
- соціокультурний – для визначення функцій циркового мистецтва у суспільстві та його ролі у формуванні культурного середовища;
- комунікативний – для аналізу цирку як особливої форми взаємодії між артистом і глядачем.

Об'єкт дослідження – циркове мистецтво України як цілісна художньо-видовищна система в її історичному розвитку.

Предмет дослідження – генезис, етапи трансформації та закономірності становлення українського цирку як специфічного соціокультурного явища.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що:

- здійснено комплексний аналіз етапів становлення циркового мистецтва в Україні як цілісного соціокультурного явища з урахуванням взаємодії художніх, інституційних та суспільних чинників;
- уточнено зміст поняття «циркове мистецтво» як багатовимірної культурної системи, що поєднує перформативні практики, жанрову структуру, комунікативні механізми та інституційні форми організації;
- удосконалено періодизацію розвитку циркового мистецтва в Україні шляхом виокремлення ключових етапів його становлення відповідно до соціально-історичних трансформацій.

Практичне значення роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані у науковій та освітній діяльності, зокрема при викладанні дисциплін з історії культури, мистецтвознавства, культурології та організації театральньо-видовищної справи. Запропоновані підходи до аналізу циркового мистецтва можуть слугувати методичною основою для подальших досліджень у галузі циркового та сценічного мистецтва. Окремі положення роботи можуть бути використані при

підготовці навчально-методичних матеріалів, лекційних курсів, а також у процесі професійної підготовки творчих кадрів. Висновки дослідження можуть бути застосовані у практиці популяризації циркового мистецтва та формування культурної політики у сфері видовищної культури.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (41).

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Історіографія становлення українського цирку

У гуманітарному дискурсі циркове мистецтво постає як складний соціокультурний феномен, що поєднує естетичні, антропологічні, соціологічні та культурологічні виміри, яке довгий час перебувало за межами домінуючих мистецтвознавчих парадигм як «низове» видовищне дійство, що належить до сфери розваг, а не до серйозного художнього чи культурного явища.

Аналіз наукового доробку, присвяченого трансформації циркового мистецтва, дозволяє констатувати наявність певної диспропорції між інтенсивністю розвитку самого жанру та рівнем його теоретичного осмислення в українському гуманітарному дискурсі. Характеризуючи стан наукової розробки теми, слід підкреслити, що циркове мистецтво в Україні майже не ставало об'єктом самостійних розвідок вітчизняних учених.

Тривалий час дослідження цирку перебувало в межах загальносоюзної радянської парадигми, де український цирковий процес розглядався не як самобутнє національне явище, а як регіональний складник єдиного «радянського цирку». Як наслідок, більшість праць того періоду мали або описово-біографічний характер, або фокусувалися на техніко-технологічних аспектах виконання трюків, залишаючи поза увагою соціокультурний та мистецтвознавчий контексти розвитку саме української школи.

Брак системних мистецтвознавчих розвідок українських учених у ХХ столітті не був випадковим явищем, а зумовлювався низкою об'єктивних соціополітичних чинників. По-перше, панівна радянська ідеологія культивувала концепцію «єдиного культурного простору», де національні особливості циркового мистецтва України (зокрема ярмаркові традиції, вертепні елементи, специфічний південноукраїнський гумор) нівелювалися задля створення уніфікованого образу радянського артиста.

По-друге, циркове мистецтво тривалий час сприймалося офіційною наукою як «низький», суто прикладний жанр масової культури, що не потребує глибокого теоретичного аналізу. Це призвело до того, що основний масив публікацій того часу мав характер популярних нарисів або ідеологічно забарвлених репортажів, які виконували пропагандистську функцію, а не науково-дослідну.

Крім того, відсутність в Україні спеціалізованих кафедр циркознавства аж до кінця ХХ століття унеможлиблювала формування сталої наукової школи. Дослідження цирку зазвичай відбувалося фрагментарно в межах суміжних дисциплін, переважно театрознавства чи фольклористики, що не дозволяло повноцінно висвітлити специфічну природу циркового трюку як соціокультурного знаку. Таким чином, сучасна українська наука постає перед викликом – не лише заповнити ці «білі плями» в історії мистецтва, а й здійснити ревізію наявних джерел, очистивши їх від ідеологічних нашарувань минулої епохи.

Відсутність ґрунтовних україноцентричних розвідок у минулому столітті зумовила певну фрагментарність джерельної бази, яку сьогодні доводиться реконструювати через призму суміжних дисциплін – театрознавства, етнології та історії культури.

Лише на межі ХХ–ХХІ століть, із набуттям Україною незалежності, розпочався процес детермінації циркового мистецтва як автономного об'єкта наукового аналізу.

Важливий етап розвитку українського циркознавства пов'язаний із появою спеціалізованих дисертаційних досліджень, здійснених упродовж останніх десятиліть. Ці роботи формують інтелектуальне підґрунтя сучасного наукового дискурсу, у якому циркове мистецтво осмислюється як складне соціокультурне явище з власною історією, естетикою та інституційними практиками.

Однією з перших комплексних культурологічних розвідок стала дисертація Г. Курінної «Драматургія циркової вистави в

контексті карнавальної-сміхової культури». Дослідниця запропонувала новий підхід до аналізу драматургічної структури циркової вистави, розглянувши її крізь призму карнавальних-сміхових традицій світової та національної культури. У роботі обґрунтовано взаємозв'язок циркової драматургії з драматичним родом літератури, здійснено класифікацію сучасних типів циркових вистав, а також введено до наукового обігу низку нових термінів, пов'язаних зі структурою та композиційними особливостями циркового дійства [6].

Вагомий внесок у студіювання української циркової традиції зробила С. Шумакова, яка у дисертації «Генезис і еволюція харківської школи циркового мистецтва» подала ґрунтовний аналіз становлення та розвитку однієї з провідних українських циркових шкіл. Дослідниця не лише реконструювала історичну динаміку цирку Харкова, але й окреслила поняття «циркова школа» як комплекс творчих, педагогічних та інституційних практик, що формують специфіку регіональної традиції. На основі широкого історико-культурного контексту в роботі визначено соціокультурні чинники походження та розвитку харківської циркової школи, проаналізовано її вплив на формування національної циркової ідентичності, а також запропоновано періодизацію еволюції циркового процесу з урахуванням змін у постановочних техніках і художній мові манежу [39].

До корпусу ключових досліджень належить також дисертація М. Малихіної «Циркове мистецтво України 20–30-х років ХХ століття», в якій вперше проведено системний аналіз формування циркового мистецтва в Україні 1920–1930-х рр., окреслено провідні напрями теоретичного осмислення циркової творчості, введено категорію «манежний образ» та простежено еволюцію цирку від його ранніх форм до модернізації на початку ХХ століття. Дослідниця також виокремила творчі здобутки українських артистів та визначила художні тенденції, що сформували стилістику національного цирку у цей період [9].

Сучасна циркознавча парадигма дедалі частіше звертається до інституційного та організаційного аспекту циркового мистецтва.

Так, дисертаційне дослідження О. Пожарської «Цирк у просторі культури України: інституціалізаційний аспект» присвячене комплексному аналізу процесів становлення й розвитку циркового мистецтва в Україні у площині культурних інституцій. У роботі дослідниця розглядає цирк як специфічну соціокультурну систему, що формується під впливом державної політики, суспільних запитів та динаміки художніх практик. На основі міждисциплінарного підходу авторка окреслює етапи інституціалізації цирку, простежує трансформації його організаційно-структурної моделі, визначає чинники, що вплинули на його модернізацію впродовж ХХ – початку ХХІ століття. Значна увага приділена взаємодії циркових установ із ширшим культурним середовищем, механізмам легітимації циркової діяльності та формуванню професійних стандартів у галузі. Дисертація також окреслює перспективи розвитку українського цирку в контексті сучасних культурних політик та глобальних процесів у мистецькій сфері, що дозволяє розглядати її як важливий внесок у теоретичне підґрунтя сучасного українського циркознавства [19].

У свою чергу, культурно-антропологічний і соціологічний підходи представляють цирк як середовище соціальної комунікації, тілесної культури та символічних практик. У публікації «Сучасний цирк: виклики, можливості, перспективи» В. Корнієнко досліджує цирк у контексті глобалізації циркового мистецтва, змін у вимогах до видовищності, трансформації репертуару та сприйняття глядачем як «масового продукту». Автор наголошує, що цирк сьогодні – це не лише спадок минулих епох, а живий, динамічний феномен, який реагує на культурні та соціальні зміни, відтворює запити аудиторії й адаптується до нових умов [5].

Значну роль у формуванні сучасного українського наукового дискурсу відіграють дослідження О. Поспелова, Ю. Романенкової, К. Станіславської,

Ю. Шаповалової та інших авторів, які розглядають цирк з позицій його історичної динаміки, художньої специфіки та соціокультурних функцій.

Так, у наукових розвідках О. Поспелова послідовно окреслюється коло проблем, пов'язаних із історичним, культурологічним та правовим аналізом циркового мистецтва. Дослідник зосереджується насамперед на вивченні генези циркових практик на західноукраїнських землях, простежуючи їхнє становлення від ярмаркових розваг і мандрівних труп кінця XVIII – XIX ст. до появи перших організованих форм професійного цирку. Значна увага приділяється реконструкції джерельної бази ранніх циркових жанрів, а також ролі циркових вистав у міському культурному просторі доби модернізації [26; 28].

Окремим напрямом його досліджень є культурологічний аналіз функціонування цирку як складника масової культури та як форми публічної комунікації. У цих роботах автор розглядає цирк як соціокультурний феномен, що поєднує естетичні, видовищні та комунікативні практики, відображаючи домінантні настрої та потреби суспільства [25; 27].

К. Станіславська у праці «Еволюція цирку: від кінних перегонів до театралізованої мистецької форми» простежує генетичний шлях розвитку цирку від ранніх кінно-спортивних видовищ до комплексного мистецько-видовищного феномену. Авторка аналізує стадії жанрово-видової трансформації цирку та характеризує його як поліаспектне явище сучасної культури, у якому поєднуються артистизм, видовищність та театралізована образність [33].

У статті Ю. Шаповалової «Сучасне циркове мистецтво України в контексті міжнародного культурно-мистецького співробітництва» проаналізовано основні тенденції розвитку українського циркового мистецтва в умовах глобалізаційних процесів та інтенсифікації культурних обмінів. Авторка розглядає специфіку інтеграції українських циркових колективів і навчальних інституцій у міжнародний мистецький простір, окреслює ключові форми співпраці – гастрольну діяльність, участь у

фестивалях, копродукційні проєкти, освітні програми та професійні мережі. Особлива увага приділяється впливу міжнародних контактів на трансформацію художньої мови українського цирку, оновлення жанрової структури та підвищення професійних стандартів. Авторка підкреслює, що міжнародне співробітництво виступає важливим чинником модернізації галузі, сприяючи її конкурентоспроможності та розширенню культурної суб'єктності України на світовій арені [37].

У дослідженні підготовки професійних циркових артистів (акробатів, гімнастів) Д. Орел аналізує систему освіти і тренування у сфері циркового мистецтва, комплекс художньо-професійних і педагогічних компетентностей, необхідних для формування нового покоління циркових виконавців. Це свідчить про те, що цирк дедалі більше розглядається не як аматорська забава, а як професійна галузь із власною системою підготовки, нормами та стандартами. Інституційний підхід дозволяє оцінити цирк як частину культурної індустрії, як сектор, що потребує політики регулювання, освіти, охорони прав і професійних стандартів [12; 13].

У свою чергу, Ю. Романенкова вказує на недостатню розробленість теоретичного підґрунтя українського цирку, підкреслюючи, що галузь залишається малодослідженою, а систематизація емпіричних матеріалів і концептуальних підходів перебуває на початковому етапі. На думку дослідниці, актуалізація проблематики цирку в сучасному українському культурному просторі є нагальною, оскільки саме теоретичне осмислення дозволяє вибудувати цілісну картину розвитку національної циркової традиції [30].

У зв'язку з цим постає потреба розглянути український цирк саме в культурологічному вимірі. Аналіз механізмів перетворення цирку на багатофункціональне соціокультурне явище є важливим для глибшого розуміння його ролі в сучасній культурі України. Такий підхід дозволить не лише окреслити специфіку цирку як однієї з наймасовіших форм видовищної

культури, але й простежити, яким чином циркове мистецтво впливає на формування та структурування національного культурного простору.

1.2. Циркове мистецтво як об'єкт культурологічного аналізу: дефініції та специфіка

У сучасному гуманітарному знанні поняття «соціокультурне явище» посідає центральне місце серед категорій, що описують динаміку суспільного розвитку, механізми культурної комунікації та специфіку функціонування інституційних практик. Розуміння соціокультурних процесів ґрунтується на міждисциплінарному поєднанні підходів культурології, соціальної філософії, соціології культури й антропології, які дозволяють розглядати культурні феномени не лише як результат творчої діяльності, а й як форму колективного досвіду, що включає цінності, символи, традиції, поведінкові моделі та форми соціальної взаємодії. У цьому контексті циркове мистецтво постає як складне соціокультурне утворення, що формувалося історично, трансформувалося під впливом суспільних змін та зберегло низку архетипних рис, пов'язаних із видовищністю, тілесністю та ритуалізованими практиками публічної комунікації.

Науковий дискурс про цирк значно еволюціонував: від описових і мистецтвознавчих підходів до аналітичних концепцій, що трактують цирк як інституцію масової культури, механізм соціалізації та форму культурної репрезентації. У межах культурологічної парадигми циркове мистецтво розглядається не лише як набір жанрів або технік, а як специфічний тип культурної діяльності, що має власну символічну структуру, моделі взаємодії між артистом і глядачем, а також унікальні механізми творення і трансляції смислів. Саме тому аналіз циркового мистецтва як соціокультурного явища потребує чіткого теоретичного окреслення понять і категорій, що вживаються для пояснення його природи, функцій і культурної ролі.

У цьому розділі здійснюється систематизація наукових підходів до трактування поняття «циркове мистецтво», що дозволяє сформулювати

концептуальне підґрунтя для подальшого аналізу специфіки становлення й розвитку цирку в Україні. Такий теоретичний огляд забезпечує необхідну методологічну базу, усуває термінологічну неоднозначність і слугує основою для комплексної інтерпретації циркового мистецтва як значущого елемента культурного простору.

Циркове мистецтво у сучасному науковому дискурсі розглядається як багатосарова, синтетична та інституціоналізована форма художньої практики, яка поєднує тілесно-перформативні техніки з драматургічною організацією видовища та широким соціокультурним функціоналом. «Циркове мистецтво – це мистецький продукт, який естетично реалізує власний знаково-символічний простір, що має свій соціотропний й соціокультурний побут» [10, с.87].

Теоретично важливою є також теза про подвійність цирку як явища, що перебуває на перетині масової та «високої» культури [10; 19, с.49-53].

Українські дослідники підкреслюють, що цирк не зводиться лише до сукупності трюків або до видовищної розваги; радше, це складна художня система, у якій інтегруються елементи театру, хореографії, музики, національних традицій, візуальної композиції і специфічних «манежних» технік [20; 34; 38].

У цьому ключі О. Пожарська аргументує, що цирк слід осмислювати як соціокультурний інститут, процес інституалізації якого – створення стаціонарних театрів-цирків, освітніх і творчих структур – формує умови для професіоналізації й передачі традиційної майстерності [19, с.186-187].

У класичних історіографічних дослідженнях циркового мистецтва цирк розглядається як спадкоємець давніх видовищних форм – від «скоморошества» до пересувних та стаціонарних цирків. Як зазначає дослідниця витоків українського цирку, Ю. Шаповалова, сучасне циркове мистецтво України бере свій початок від явищ народної видовищності – скоморохів, балаганів, пересувних труп, які згодом трансформувалися у професійні циркові колективи [36, с.27-28] .

Характеризуючи цирк як мистецьку форму, О. Поспелов циркове мистецтво визначає як «сукупність гімнастичних, акробатичних, кінних, театральних і видовищних практик, які у своїй єдності створюють жанрову систему із власним тілесно-перформативним і драматургічним кодом» [25, с.61]. Така дефініція підкреслює, що цирк – не просто набір трюків або акробатичних номерів, а цілісне художнє явище з власною естетикою, композицією, ритмом, драматургією і символікою.

Цей підхід підтверджується у дослідженнях, які аналізують циркову виставу як сценічний твір. Наприклад, К. Станіславська підкреслює, що цирк набирає форму театралізованого видовища, де кожен номер перестає бути просто трюком – він набуває смислу, драматургії, художньої композиції.

Вона наголошує, що цирк інтегрує елементи театру, хореографії, музичного мистецтва, пантоміми, ілюзійної техніки, акробатики та кінної школи, утворюючи унікальну художню структуру, яку авторка визначає як «манежний образ» – складну систему знаків, що поєднує тілесні, візуальні й ритмізовані компоненти. Така синтетичність відкриває можливості для міжжанрових трансформацій і є ключовою підставою для окремого наукового аналізу феноменів «сучасного» та «нового» цирку, які активно використовують театральну режисуру, драматургію руху та мультимедійні технології [34].

Г. Курінна визначає циркове мистецтво як різновид сценічної діяльності, у якій тілесна майстерність артиста, специфічна ритміка трюку, манежна просторова організація та безпосередня взаємодія з публікою формують унікальну драматургічну модель, підкреслюючи, що цирковий виступ ґрунтується на ігрових, карнавальних та тілесно-комунікативних структурах, які створюють особливий тип сценічного часу та художньої напруги, у яких головну семіотичну функцію виконує не слово, а динаміка людського тіла в екстремально організованих умовах [6].

Г. Погребняк розкриває режисерський і екранний вимір цирку, демонструючи, що режисура, сценографія та екранні форми перетворюють

цирковий номер на художню одиницю з інтенцією, сюжетною організацією та емоційною архітектурою, що наближає деякі циркові практики до форм високого театру та перформативного мистецтва [15].

Таким чином, циркове мистецтво набуває рис високої художньої форми, межуючи з театром, перформансом, пластикою, але зберігаючи свою специфіку.

Водночас сучасні дослідження підкреслюють, що цирк – це не лише художнє дійство, а й інституційна сфера, що передбачає професійну підготовку артистів, організацію репертуару, стандарти безпеки, технічні умови, а також правове та економічне врегулювання.

У працях О. Пожарської та Д. Орла підкреслено, що цирк існує не лише як творчий акт, але й як система організаційних структур – стаціонарних цирків, гастрольних мереж, освітніх програм, професійних студій і правового регулювання. Саме інституційна організація забезпечує сталість циркової традиції, закріплює стандарти професійної підготовки та створює механізми передачі знань між поколіннями [13; 21].

Аналіз інституціоналізації українського цирку свідчить, що художня еволюція циркового мистецтва нерозривно пов'язана з розвитком його організаційної інфраструктури, що визначає форми репертуару, можливості інновацій та рівень професіоналізації.

Значна увага у сучасних дослідженнях приділяється цирку як соціокультурному інституту. У цьому контексті циркове мистецтво тлумачиться як частина масової культури, канал соціальної комунікації та механізм трансляції культурних цінностей і моделей поведінки.

С. Шумакова представляє цирк як «культурний текст», який відображає суспільні процеси, створює колективні настрої, репрезентує соціальні ідентичності та структурує простір дозвілля, формує унікальну семіотику видовища від структури номера до композиції вистави, від ритмічної логіки дії до системи образів і трюків, що викликають у глядача поєднання подиву, страху та емоційного катарсису [39].

М. Мельник підкреслює, що «будучи багатофункціональною структурою, циркове мистецтво завжди конструює своєрідне культурне середовище за власними законами, соціальною активністю й суміщенням в собі реалій сучасності та історичних традицій. Становлення і розвиток мистецтва цирку тісно взаємопов'язане з розвитком суспільства й цивілізації в цілому. Етико-соціальний аспект циркового видовища спрямований на гуманізацію суспільства, його морально-етичне виховання та формування» [10, с.85].

Отже, узагальнюючи теоретичні підходи до осмислення циркового мистецтва та враховуючи його багатовимірну природу, доцільно сформулювати визначення, яке буде використано в подальшому дослідженні.

У межах даної роботи циркове мистецтво розглядається як синтетичний вид сценічного мистецтва та цілісна соціокультурна система, що сформувалася в процесі історичної еволюції видовищних практик і поєднує комплекс тілесно-перформативних, трюкових, пластичних і візуально-образних форм художньої діяльності, реалізованих у специфічному сценічному просторі циркової арени та організованих за принципами жанрової різноманітності, номерної структури й режисерської цілісності.

Запропоноване визначення дозволяє розглядати циркове мистецтво як системне культурне явище, що має власну внутрішню організацію, художню специфіку та історичну динаміку розвитку. Це, у свою чергу, створює методологічне підґрунтя для подальшого аналізу етапів становлення циркового мистецтва в Україні в соціокультурному контексті.

1.3. Соціокультурні функції цирку в системі видовищних мистецтв

Розгляд циркового мистецтва як соціокультурного явища передбачає не лише аналіз його історичного розвитку, жанрової структури чи інституційних форм організації, але й визначення тих функцій, які воно виконує у суспільстві. У цьому контексті цирк постає як особливий механізм культурної взаємодії, що забезпечує трансляцію естетичних цінностей,

формування емоційного досвіду та організацію комунікативного простору між митцем і глядачем.

Особливість циркового мистецтва полягає у його універсальності та доступності. Цирк одночасно виступає як засіб дозвілля, форма естетичного виховання, інструмент соціальної інтеграції та канал емоційно-психологічного впливу. Його художня мова, заснована переважно на невербальних засобах виразності, дозволяє долати мовні та культурні бар'єри, забезпечуючи ефективну комунікацію з різними соціальними групами.

У сучасних умовах, зокрема в контексті соціальних трансформацій і кризових явищ, значення соціокультурних функцій циркового мистецтва істотно зростає. Цирк стає не лише простором розваги, але й важливим чинником підтримки психологічної рівноваги суспільства, засобом формування колективного емоційного досвіду та збереження культурної ідентичності. Водночас він виконує роль своєрідного культурного медіатора, сприяючи налагодженню діалогу між різними соціальними спільнотами.

Естетична функція циркового мистецтва виявляється передусім у здатності організовувати і художньо трансформувати час та простір людського буття, наповнюючи їх елементами цілісності, задоволення та гармонії. Яскраві візуальні ефекти, естетична ефектність та сценічний блиск циркових номерів мають високий потенціал для проникнення в масову свідомість і закріплення певних естетичних норм і культурних ідеалів. Це посилюється тим, що естетичне пережиття цирку відбувається у стані емоційного підйому, підкріпленого синтезом візуальних, акустичних і дійових засобів художньої виразності; через це циркове мистецтво традиційно виступає майданчиком демонстрації й утвердження домінантних естетичних уявлень суспільства [8; 17].

Не менш значущим є компенсаторний потенціал циркової дії, що проявляється у створенні особливого простору, в якому конвенційні соціальні межі тимчасово втрачають свою чинність. Арена пропонує модель

ідеалізованого, вільного від повсякденних обмежень світу, що дозволяє глядачеві пережити досвід емоційного та психологічного оновлення. Як наголошує О. Пожарська, видовищна форма здатна «пом'якшити гніт реальності» через естетичне переживання та катарсичний ефект, що виникає під час споглядання трюкової майстерності й сценічної дії [18, с. 196].

С. Шумакова підкреслює, що саме ця тимчасова «перевірка можливого» робить цирк важливою формою соціальної компенсації, даючи глядачам відчуття тимчасового входження в інший, більш відкритий і ресурсний світ [41, с.32].

Комунікативний аспект циркового мистецтва ґрунтується на створенні особливої моделі просторово-часової взаємодії святкового – комунікативного хронотопу, всередині якого послаблюються соціальні бар'єри та посилюється спільне емоційне переживання. У цих умовах циркова вистава стає інструментом масової комунікації, де глядачі, незалежно від соціального статусу, долучаються до колективного досвіду. Саме тому цирк часто розглядається як каталізатор соціальної взаємодії та простір формування короткотривалої, але емоційно насиченої спільності [6; 22].

Емоційно-психологічний вплив цирку виявляється у здатності видовища породжувати стан емоційного «зараження», коли сукупність художніх стимулів – гімнастичні трюки, музичний супровід, ритм, світло – викликає спільні переживання й підсилює емоційну залученість аудиторії, мобілізує індивіда до колективної участі та посилює мотивацію до творчого самовираження. Ю. Романенкова справедливо зазначає, що циркове дійство може виступати потужним механізмом формування колективних емоційних станів, здатних стимулювати внутрішню активність і творчу мотивацію [31, с.152].

Виховна функція циркового мистецтва є однією з ключових у його соціокультурній структурі, оскільки цирк не лише створює видовищний простір, а й здійснює вплив на формування системи цінностей, соціальних

навичок та культурних установок різних груп населення. У науковому дискурсі зазначається, що виховний потенціал цирку визначається його емоційно-психологічним впливом, моделлю поведінки артистів, формуванням колективних уявлень про працю, дисципліну, творчість та людські можливості.

Як зауважує С. Шумакова «циркове мистецтво художньо втілює систему світоглядних і естетичних цінностей... За своєю природою воно чуже повчанню, припису, його метою є створення цирковими засобами образного ореолу навколо позначених орієнтирів. Глядач, актуалізуючи, засвоює цінності, надаючи їм власні інтерпретації. Отже, споглядаючи й інтерпретуючи, глядач долучається до процесу співтворчості, яка впливає на розвиток особистості» [41, с.32].

Ю. Шаповалова, аналізуючи сучасний цирк у контексті міжкультурної комунікації, наголошує, що циркове мистецтво створює специфічний виховний простір, у якому глядач отримує не лише емоційний досвід, але й моделі соціальної поведінки, що сприяють розвитку відповідальності, взаємоповаги та толерантності [37, с. 95].

Такий підхід демонструє, що виховна функція цирку виходить за межі індивідуального сприйняття та пов'язана з формуванням соціальних компетентностей, необхідних у сучасному суспільстві.

Рекреаційна (відновлювальна) функція циркового мистецтва реалізується в його здатності забезпечувати простий і доступний спосіб відпочинку: видовищність, гумор і динаміка програм дозволяють глядачам емоційно та фізично розвантажитися без істотних зусиль зі сторони реципієнта. Як відзначає В. Корнієнко, у сучасних умовах цирк залишається важливою формою масового дозвілля, здатною сприяти релаксації та емоційному відновленню [5].

Соціально-інтегративний вимір циркового мистецтва полягає у здатності консолідувати спільноти, підтримувати культурну тяглість та виступати маркером колективної ідентичності. О. Пожарська і М. Малихіна

аргументовано вказують на роль цирку як інституції, яка підтримує культурну тяглисть і забезпечує культурну комунікацію між поколіннями [9;19].

Значущим є також аспект трансляції соціокультурного досвіду, оскільки циркове мистецтво не лише розважає, але й фіксує, зберігає та передає культурні моделі, символи та наративи. Репертуар, образи та сценічні практики цирку формують систему культурних смислів, через яку індивід засвоює соціальні норми та цінності [23; 31].

Ідеологічна функція циркового мистецтва виявляється у здатності видовищних форм впливати на масову свідомість та виступати інструментом формування суспільних уявлень. Історичний досвід доводить, що цирк, як і будь-яке масове видовище, може бути залученим до системи політичної комунікації, стаючи механізмом символічної легітимації влади або засобом пропагандистського впливу [6; 9; 19].

Пізнавально-евристичний потенціал циркового мистецтва проявляється у його здатності відкривати глядачеві нові виміри людської тілесності, майстерності та уяви. Через трюк, метафоричну образність та сценічну дію цирк формує особливу модель художнього пізнання, що поєднує інтелектуальну, емоційну й тілесну сфери досвіду. Теоретичні підходи до культурології й театрознавства (зокрема праці з тілесності й перформативності) дозволяють розглядати цирк також як специфічну форму знання, що оперує метафоричною та інтуїтивною інформацією [19; 34].

Таким чином, циркове мистецтво є не лише формою видовищної діяльності, але й важливим елементом соціокультурної системи, що виконує комплекс взаємопов'язаних функцій. Саме їх сукупність визначає значущість цирку в сучасному суспільстві та обґрунтовує необхідність його подальшого розвитку як важливого чинника культурного життя.

1.4. Методологічні основи дослідження

Методологічна основа дослідження зумовлена складністю та багатовимірністю циркового мистецтва як соціокультурного явища. У роботі циркове мистецтво розглядається не лише як один із різновидів сценічного мистецтва, але і як комплексна культурна система, що формується в результаті взаємодії художніх практик, соціальних процесів, інституційних структур та комунікативних механізмів. Такий підхід передбачає використання міждисциплінарної методології, що поєднує інструментарій мистецтвознавства, культурології, історії культури та соціології мистецтва.

Теоретико-методологічним підґрунтям дослідження є культурологічний підхід, який дозволяє розглядати циркове мистецтво як складову ширшої системи видовищної культури. У межах цього підходу цирк інтерпретується як специфічна форма культурної комунікації, у якій художній образ створюється за допомогою тілесно-пластичної дії, трюкової техніки та сценічної драматургії, а процес сприйняття передбачає безпосередню емоційну взаємодію між артистом і глядачем. Культурологічний підхід також дозволяє простежити взаємозв'язок циркового мистецтва з ширшими соціокультурними процесами, що відбуваються у суспільстві.

Важливе методологічне значення для дослідження має системний підхід, відповідно до якого циркове мистецтво розглядається як цілісна система, що складається з кількох взаємопов'язаних елементів: художньо-перформативних практик, жанрової структури, інституційної організації, системи професійної підготовки кадрів, механізмів культурної комунікації та глядацького сприйняття. Такий підхід дозволяє розкрити внутрішню структуру циркового мистецтва, визначити взаємозв'язки між його складовими та простежити процеси його еволюції у різні історичні періоди.

З метою аналізу історичного розвитку циркового мистецтва використано історико-культурний метод, який дає можливість дослідити

формування циркових практик на різних етапах історичного розвитку суспільства, виявити основні закономірності становлення циркової справи та простежити трансформацію художніх і організаційних моделей циркового мистецтва. Використання цього методу дозволяє розглядати розвиток циркового мистецтва у контексті загальних культурних процесів, що відбувалися на території України.

Для визначення специфіки циркового мистецтва як художнього явища застосовано мистецтвознавчий аналіз, який передбачає дослідження жанрової структури циркових програм, принципів побудови циркового номера, особливостей режисури циркових вистав, а також засобів художньої виразності, притаманних цирковому видовищу. Такий аналіз дозволяє розкрити художню природу циркового мистецтва та визначити його місце серед інших видів сценічного мистецтва.

Порівняльний метод використовується для зіставлення різних історичних моделей функціонування циркового мистецтва. Зокрема, порівнюються особливості організації циркової справи у дореволюційний період, у радянську добу та в умовах незалежної України. Це дозволяє визначити основні тенденції розвитку циркової галузі та простежити вплив соціально-політичних змін на функціонування циркових інституцій.

Для дослідження соціокультурних функцій циркового мистецтва застосовано соціокультурний підхід, що передбачає аналіз цирку як особливої форми культурної комунікації. У межах цього підходу циркове мистецтво розглядається як простір взаємодії між митцем і глядачем, у якому відбувається передача культурних смислів, емоційних переживань та естетичних цінностей. Соціокультурний підхід дозволяє також визначити роль циркового мистецтва у формуванні культурного середовища суспільства та його значення у системі культурного дозвілля.

Методологічне значення для дослідження має також комунікативний підхід, відповідно до якого циркове мистецтво розглядається як особлива форма художньої комунікації. Циркова вистава у цьому контексті постає як

процес взаємодії між артистом і аудиторією, у якому важливу роль відіграють емоційна реакція глядача, безпосередній контакт між виконавцем і публікою та спільне переживання видовищної дії. Такий підхід дозволяє глибше зрозуміти специфіку циркового мистецтва, яке традиційно орієнтоване на активне залучення глядача до процесу сприйняття.

Комплексне застосування зазначених методологічних підходів і методів дозволяє всебічно дослідити циркове мистецтво як соціокультурне явище, простежити основні етапи його становлення в Україні, а також визначити особливості його функціонування у сучасному культурному просторі.

Висновки до розділу 1

У процесі дослідження історіографії становлення українського цирку з'ясовано, що наукове осмислення цієї проблематики має фрагментарний характер. Незважаючи на наявність окремих праць, присвячених історії циркової справи, розвитку жанрів та діяльності окремих митців, комплексні дослідження циркового мистецтва України як соціокультурного явища залишаються недостатньо розробленими. Це підтверджує актуальність обраної теми та необхідність подальшого системного аналізу процесів становлення циркової галузі.

У результаті проведеного теоретико-методологічного аналізу циркового мистецтва встановлено, що воно є складним, багатовимірним феноменом, який доцільно розглядати не лише як окремий вид сценічного мистецтва, але як цілісну соціокультурну систему. Узагальнення наукових підходів до визначення сутності циркового мистецтва дозволило уточнити його дефініцію та окреслити специфіку як синтетичного виду художньої діяльності, що поєднує тілесно-перформативні, трюкові, пластичні та візуально-образні компоненти і реалізується у формі цілісного видовищного дійства. Визначено, що ключовими ознаками циркового мистецтва є

універсальність художньої мови, номерна структура, а також орієнтація на безпосередню взаємодію з глядачем.

Аналіз соціокультурних функцій циркового мистецтва засвідчив його багатфункціональний характер. Встановлено, що цирк виконує комплекс взаємопов'язаних функцій, серед яких провідними є розважальна, естетична, комунікативна, інтегративна, виховна та психологічна. Сукупність цих функцій визначає місце циркового мистецтва у системі видовищних мистецтв та зумовлює його значущість у сучасному культурному просторі.

Визначено, що адекватне вивчення циркового мистецтва потребує застосування міждисциплінарного підходу, який поєднує методи культурології, мистецтвознавства, історії культури та соціології мистецтва. Застосування системного, історико-культурного, порівняльного, мистецтвознавчого та соціокультурного підходів дозволяє комплексно дослідити циркове мистецтво, виявити закономірності його розвитку та визначити його місце у структурі культурного життя суспільства.

Таким чином, сформована у першому розділі теоретико-методологічна база дослідження створює необхідні передумови для подальшого визначення та аналізу етапів становлення циркового мистецтва в Україні як соціокультурного явища. Вона забезпечує концептуальну цілісність роботи та дозволяє розглядати циркове мистецтво як динамічну соціокультурну систему, розвиток якої зумовлений взаємодією історичних, культурних та інституційних чинників.

РОЗДІЛ 2. ВИТОКИ ТА РАННІ ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА НА УКРАЇНСЬКИЙ ЗЕМЛЯХ

2.1. Народні видовищні традиції як передумова виникнення циркового мистецтва

Формування циркової культури на українських землях було зумовлене сукупністю історичних, соціокультурних, ментальних та художніх передумов, що склалися протягом тривалого часу і мали глибоке коріння в традиційній народній культурі. Циркове мистецтво не виникло як ізольований феномен, а постало в результаті поступової еволюції видовищних форм, пов'язаних із ритуальною практикою, святково-обрядовою культурою, народною сміховою традицією та ранніми формами професіоналізованого виконавства.

Однією з ключових передумов формування циркової культури була архаїчна ритуально-обрядова традиція, у межах якої тілесна дія, рух, гра та демонстрація фізичних можливостей людини виконували важливу сакральну й соціальну функції. У дохристиянській культурі східних слов'ян акробатичні елементи, змагання сили та спритності, імітаційні танці, маскування й перевтілення були складовими календарних і родинних обрядів, спрямованих на забезпечення гармонії між людиною, природою та надприродним світом. Саме в цих практиках закладалися основи тілесно-перформативної культури, яка згодом стане однією з визначальних ознак циркового мистецтва [34, с. 197].

Важливою соціокультурною передумовою становлення цирку була народна сміхова культура, що набула особливої інтенсивності в період середньовіччя. Сміх, як універсальна форма колективного переживання та соціальної комунікації, виконував не лише розважальну, а й світоглядну функцію, дозволяючи тимчасово долати соціальні ієрархії, нормативні обмеження та сакралізовані структури влади. У цьому контексті особливу роль відігравало скоморошество – багатовимірне явище традиційної народної культури, що поєднувало в собі риси ритуальної, ігрової, музично-

видовищної та перформативної практики. Скоморошество не лише виконувало функцію розваги, а й формувало особливий тип художньої комунікації, заснованої на тілесній експресії, грі, сміху, перевтіленні та безпосередній взаємодії з публікою. Саме ці риси дозволяють розглядати скоморошество як прототип циркового мистецтва в його соціокультурному вимірі [16].

Передусім слід зауважити, що скомороша діяльність у давньоруському суспільстві існувала в межах синкретичної народної культури, де музика, танець, словесна імпровізація, елементи тілесної ексцентрики та обрядовості не мали чіткої жанрової диференціації. Скоморохи не функціонували як представники спеціалізованого виду сценічного мистецтва, а радше як універсальні виконавці, залучені до календарних свят, весільних обрядів, ярмаркових дійств і народних гулянь. Відтак їхня діяльність не була зорієнтована на демонстрацію трюкової майстерності як самодостатньої художньої цінності, що є однією з визначальних ознак циркового мистецтва у його класичному розумінні.

Скоморохи виступали не лише як розважальники, а й як носії альтернативного, ігрового бачення світу, що формувало специфічний тип культурної комунікації між виконавцем і громадою [36].

Вагомим джерелом для реконструкції скоморошої традиції на українських землях є іконографічні пам'ятки, зокрема фресковий розпис Софійського собору в Києві (XI ст.). На фресках південних і північних галерей храму зафіксовано сцени світських розваг, у яких дослідники вбачають зображення скоморохів та елементів народного видовищного дійства. Серед них – музиканти з духовими та ударними інструментами, танцюристи, акробати, сцени кулачних боїв, а також номери з участю тварин. Особливо показовими є композиції, де поєднуються музичний супровід, танець і рухова активність виконавців, що свідчить про вже сформовану традицію синтетичного перформативного мистецтва.

Наявність подібних сцен у розписі головного християнського храму Київської Русі засвідчує, що елементи скоморошої культури були інтегровані в культурний простір епохи та сприймалися як значуща складова суспільного життя. Це дозволяє стверджувати, що скоморошество не було маргінальним явищем, а виконувало важливі соціокультурні функції, зокрема комунікативну, розважальну та символічну. Іконографічні свідчення Софії Київської фіксують ранній етап професіоналізації народного видовищного мистецтва та підтверджують існування стабільних форм виконавської практики, що передували інституціалізації цирку [16; 34; 36].

У контексті дослідження становлення циркового мистецтва ці зображення підтверджують тяглість традиції народної видовищної культури та її вплив на формування цирку як особливого виду мистецтва.

Художня природа скоморошества була синтетичною. У межах одного виступу поєднувалися музика, спів, танець, словесна сатира, пантоміма, акробатичні елементи, жонглювання, ексцентричні рухи, а також демонстрація дресированих тварин. Така багатожанровість не була випадковою: вона відповідала потребам народної культури в цілісному, емоційно насиченому видовищі, здатному одночасно дивувати, смішити й захоплювати. У цьому контексті скоморошество постає як рання форма синтетичного сценічного мистецтва, у якій вже окреслюються жанрові контури майбутнього цирку.

Особливу роль у скоморошій традиції відігравала тілесність як основний художній інструмент. Тіло артиста було носієм смислу, образу й дії: через рух, жести, акробатичні трюки, ексцентрики та міміку відбувалася передача емоційного та комунікативного змісту виступу. Саме тілесно-перформативний характер скоморошества дозволяє говорити про нього як про культурний феномен, що передував формуванню циркової естетики, заснованої на візуальності, фізичному ризику та майстерності володіння тілом [19].

Сміхова культура була ще одним фундаментальним компонентом скоморошества. Сміх у цій традиції виконував не лише розважальну, а й соціорегулятивну функцію, слугуючи засобом символічного «перевертання» усталених норм, ієрархій і заборон. Скоморох виступав як фігура гранична – між святом і буденністю, сакральним і профанним, порядком і хаосом. Така амбівалентність образу згодом знайде продовження в цирковій клоунаді, де комічне й трагічне, сміх і ризик співіснують у межах одного видовища [19].

Важливою складовою скоморошої практики було використання тварин у виступах, зокрема дресированих ведмедів. Традиція «ведмежої втіхи», поширена на українських землях, засвідчує ранній етап формування атракціонної складової видовищної культури. Дресування тварин у скоморошій традиції мало не лише розважальний, а й символічний характер, відображаючи уявлення про взаємодію людини з природним світом. Саме ця традиція стала важливою передумовою розвитку циркових жанрів, пов'язаних із демонстрацією взаємин людини й тварини [36, с.29].

Соціальний статус скоморохів був суперечливим. З одного боку, вони користувалися популярністю серед народу та світської знаті, з іншого – зазнавали постійного тиску з боку церковних інституцій, які сприймали скоморошество як загрозу офіційній релігійній культурі.

Заборони, переслідування та маргіналізація скоморохів упродовж XVI–XVII століть сприяли трансформації цієї традиції: частина виконавців переходила до нових форм видовищності, адаптованих до змінених соціокультурних умов.

Ці процеси зумовили поступове витіснення скоморошества з центральних позицій народної культури та сприяли занепаду цієї форми художньої діяльності як самостійного культурного явища.

Саме в цей період відбувається поступовий перехід від стихійних форм скоморошества до більш організованих видовищних практик, що прокладають шлях до формування балаганної культури та раннього цирку.

Важливо наголосити, що скоморошество слід розглядати не лише як історичний феномен, а як культурно-генетичну модель, яка заклала базові принципи циркового мистецтва: синтетичність, тілесність, ігрову природу, орієнтацію на публіку, мобільність і соціальну відкритість. У цьому сенсі скоморошество виступає не прямим попередником цирку, а його прототипом – формою, в якій були акумульовані ключові художні та соціокультурні механізми майбутнього циркового видовища.

Отже, скоморошество на українських землях стало важливим етапом у процесі становлення циркового мистецтва. Воно сформувало підґрунтя для розвитку професійного видовищного виконавства, виробило універсальну мову тілесної дії та сміху, а також заклало основи взаємодії артиста й глядача, що зберігатимуться й трансформуватимуться в цирковій культурі наступних століть.

З огляду на це, період від давніх часів до кінця XVIII ст. доцільно визначити як традиційно-видовищний (протоцирковий) етап становлення циркового мистецтва. Таке визначення зумовлене тим, що у зазначений історичний відтинок ще не сформувалися інституційні, професійні та організаційні засади цирку як окремого виду сценічного мистецтва, проте вже існували його ключові художньо-виражальні елементи. До них належать синкретизм видовищних форм, поєднання акробатичних, жонглерських, музичних і комічних практик, імпровізаційний характер виступів, а також безпосередня взаємодія виконавця з публікою. Саме в межах народних видовищних традицій, зокрема скоморошества, відбувалося поступове накопичення художнього досвіду, формування виконавських технік і комунікативних моделей, які в подальшому стали основою для виникнення професійного циркового мистецтва.

2.2. Генеза циркового мистецтва в кінці XVIII – першій половині XIX століття

У другій половині XVIII століття, на тлі поступового послаблення ідеологічного та церковного тиску на сферу народної культури, традиція скоморошества зазнає часткового відродження, передусім у межах ярмарково-балаганних форм видовищності. Набувають поширення вертепні традиції. Вертеп як форма народного театру поєднував лялькове дійство з драматичними сценками, музичним супроводом та елементами комічної імпровізації. Його структура складалася з двох частин – сакральної, що відображала біблійні сюжети, та світської, у якій розігрувалися побутові і сатиричні сценки.

Світська частина вертепу містила численні комічні образи, які відображали соціальні типажі тогочасного суспільства. У виставах активно використовувалися елементи гротеску, пародії та імпровізації, що сприяло розвитку акторської майстерності та сценічної виразності. Вертепні вистави формували принципи сюжетної побудови театралізованого видовища та сприяли розвитку драматургії, що згодом вплинуло на формування пантомімічних і клоунських жанрів циркового мистецтва.

Крім того, вертепна традиція сприяла формуванню мобільної моделі організації вистав, оскільки вертепники здійснювали гастрольні виступи в різних населених пунктах. Така форма пересувної театральної діяльності стала одним із прообразів гастрольної практики циркових труп [36].

Як зазначає К. Станіславська, важливою соціокультурною передумовою цих процесів стало характерне розмежування художньої культури на «високу» та «низьку», а народної – на «міську» і «селянську». Міська культура в цей час посідає проміжне місце між дворянським та селянським культурними полюсами. Виникаючи з народного середовища, вона водночас орієнтувалася на соціальні верхи, що зумовлювало поєднання в ній традиційних фольклорних елементів із запозиченнями з європейської культурної практики. Основним механізмом функціонування міської

фольклорної культури стає ярмарок, який виступає не лише економічним, а й культурно-комунікативним осередком. Кульмінацією ярмаркових видовищ постає балаган як концентрований вияв масового святкового дійства [34, с.200].

Балагани традиційно розташовувалися на центральних площах міст, виконуючи роль ядра святкових гулянь і водночас простору синтезу різноманітних мистецьких умінь – акторських, музичних, пластичних, клоунських, ілюзійних. Композиційна структура балаганного видовища будувалася на принципі контрастного поєднання впізнаваного, побутово близького глядачеві матеріалу з елементами незвичного, екзотичного або дивовижного, що підсилювало ефект видовищності та емоційного залучення публіки.

Ярмарковий простір охоплював різні типи балаганних споруд. У невеликих балаганчиках функціонували гадальні, лялькові театри з маріонетками, а також так звані панорами-«райки» – рухомі зображення, які згодом стали однією з передумов формування візуальної анімаційної культури. Водночас провідну роль у структурі народних гулянь відігравали великі театральні балагани, оснащені сценою, завісою та спеціально організованим глядацьким простором. Тривалість вистав варіювалася залежно від формату: у малих балаганах покази могли тривати близько десяти хвилин, тоді як у великих – до однієї години. Протягом дня, починаючи з полудня і до пізнього вечора, відбувалося кілька десятків показів, що свідчить про інтенсивність видовищного життя та сталий попит на такі форми дозвілля [19; 34; 36].

Матеріальна організація балаганних споруд відзначалася простотою та утилітарністю. Тимчасові дерев'яні конструкції нагадували господарські приміщення, у яких умови перегляду вистав значною мірою залежали від соціального статусу глядачів: менш заможна публіка спостерігала дійство стоячи, тоді як для заможніших відвідувачів встановлювалися дерев'яні лави. У випадку демонстрації кінних номерів споруджувалися примітивні манежі з

центральною опорною конструкцією, що обмежувала як рух виконавців, так і огляд глядачів. Недосконалість просторових умов посилювалася несприятливими кліматичними факторами: у спекотну пору балагани ставали задущливими, а в холодні сезони для обігріву використовувалися керосинові лампи [36].

Балаганна вистава зазвичай складалася з окремих номерів, згрупованих у кілька відділень. У першій частині переважали акробатичні та гімнастичні номери, зокрема виступи на трапеції, канатохідців, силові атракціони. Окреме місце в балаганному репертуарі посідали кінні атракціони, які часто демонстрували запрошені іноземні артисти. Саме в цей період, за твердженням Ю. Шаповалової, відбувається становлення кінного цирку як самостійного виду мистецтва, що згодом посів провідне місце у структурі циркових жанрів [36, с.30].

Друга частина включала сценки з народного побуту, що апелювали до повсякденного життя глядача. Завершальне відділення складало феєрії, арлекінади та пантоміми – комічні, мелодраматичні або героїчні за характером, а також інсценізації з репертуару народного театру, лицарських романів і, згодом, популярних літературних творів. Така структура сприяла формуванню універсальної видовищної мови, яка поєднувала тілесність, сюжетність, комізм і трюкову майстерність – ключові риси майбутнього циркового мистецтва [34, с.201].

На думку О. Пожарської, циркові пантоміми, що сформувалися в межах ярмарково-балаганної традиції, забезпечували зв'язок між усталеними формами видовищної культури та глядацькою аудиторією, поєднуючи різноманіття театралізованих жанрів із соціальними та естетичними запитами суспільства. Ця форма охоплювала не лише масштабні сюжетні вистави, а й короткі пантомімічні епізоди, клоунади та інтермедії, що функціонували як самостійні мініатюри або як зв'язувальні ланки між окремими номерами циркової програми [19, с.90].

У балаганному видовищі значне місце посідали також феєрії та арлекінади. У феєріях домінувала демонстрація технічних ефектів і різноманітних «чудес», які справляли враження на глядача насамперед завдяки візуальній видовищності. Натомість арлекінади будувалися на динамічному, комічному та гротескному дійстві, що вирізнялося невтомною рухливістю, химерністю образів і виразною сміховою стихією [19, с.90].

Очікування публіки, яка прямувала до балагану, були зорієнтовані насамперед на отримання сильного емоційного враження. З цієї причини ярмаркові організатори широко застосовували прийоми несподіванки, надмірності та сенсаційності, прагнучи довести глядача до стану емоційного піднесення й екзальтації [34, с.201].

У цьому контексті балаганне видовище було спрямоване не стільки на естетичне споглядання, скільки на інтенсивний афективний вплив, що дозволяє розглядати його як важливу соціокультурну практику, орієнтовану на масову комунікацію, колективне переживання та формування передумов цирку як самостійного соціокультурного явища.

Характеризуючи стан циркового мистецтва першої половини ХІХ століття, М. Малихіна зазначає, «що розвиток національного цирку стримувався одночасно кількома об'єктивними факторами. По-перше, циркове мистецтво здебільше було представлено артистами іноземних цирків, які користуючись підтримкою чиновників усіх рівнів, з успіхом працювали, майже не зустрічаючи конкуренції з боку вітчизняних циркових артистів. По-друге, розвиток цирку стримувало кріпосне право. Манежі, які знаходилися у садибах багатих поміщиків, зазвичай являли собою убогі дощаті балагани, що були придатні для виступів фокусників, силачів, звукоімітаторів, танцівників. При цьому артисти суто циркових жанрів – наїзники, гімнасти, жонглери, акробати – не мали умов для роботи та професійного розвитку» [8, с.186].

Суттєвий вплив на розвиток циркової справи мали економічні чинники, зокрема активізація торгівлі та промислового виробництва. На початку ХІХ

століття з'являються стаціонарні балаганні приміщення, у яких починають виступати постійні циркові трупи, що свідчить про перехід від епізодичних виступів до системної організації циркової діяльності. Водночас формується інститут антрепренерства, який забезпечував адміністративне й фінансове управління цирковими підприємствами [36, с.30].

Отже, період з кінця XVIII – першої половини XIX століття доцільно визначити як ярмарково-балаганний (предінституційний) етап становлення циркового мистецтва. Саме в цей період циркове мистецтво функціонувало переважно у формах народного видовищного середовища – ярмарків, балаганів, тимчасових манежів і гастрольних виступів, не набуваючи ще ознак стабільної інституційної організації.

Характерними рисами цього етапу є відсутність сталих стаціонарних циркових установ, нерегулярність виступів, мобільність труп, а також переважання розважально-атракційного характеру програм. Водночас відбувається поступова професіоналізація виконавства, ускладнення жанрової структури та формування основних циркових спеціалізацій – акробатики, жонглювання, дресури, кінних номерів. Саме у межах ярмарково-балаганної культури відбувається становлення первинних організаційних форм циркової діяльності, вироблення принципів побудови видовища та закріплення комунікативної моделі взаємодії між артистом і глядачем.

Предінституційний характер цього періоду виявляється у відсутності чітко сформованої системи професійної підготовки кадрів, нормативного регулювання діяльності та сталих культурних інституцій, що є ознаками зрілого циркового мистецтва. Водночас саме цей етап створює необхідні передумови для подальшого переходу до інституційно оформленого цирку другої половини XIX століття, коли відбувається формування стаціонарних циркових будівель, професійних труп і організаційних моделей функціонування циркової галузі.

2.3. Становлення професійного цирку в другій половині XIX – на початку XX століття. Формування національної циркової традиції

Друга половина XIX – початок XX століття є визначальним етапом у розвитку циркового мистецтва, оскільки саме в цей період відбувається його трансформація від розрізнених ярмарково-балаганних форм до інституційно оформленого професійного виду сценічного мистецтва. Зміни, що охопили соціально-економічну та культурну сфери суспільства, зокрема урбанізація, розвиток міської інфраструктури та зростання попиту на масові видовища, створили сприятливі умови для становлення цирку як стабільної культурної інституції.

У другій половині XIX століття циркове мистецтво на українських землях значною мірою розвивалося під впливом іноземних підприємців і гастрольних труп. Більшість циркових закладів перебувала у власності представників європейських циркових династій, зокрема Труцці, Ферроні, Безано, Маніон, Жеймо, які регулярно організовували виступи та сприяли поширенню циркового мистецтва серед широких верств населення. У цьому контексті діяльність іноземних гастролерів відіграла важливу роль у формуванні циркової культури та професіоналізації виконавства.

Вагомий внесок у розвиток циркової справи на українських територіях здійснили представники родин Годфруа, Труцці та Сур. Зокрема, Ж.-Б. Годфруа у другій половині XIX століття започаткував циркову діяльність в Одесі, зосереджуючи репертуар переважно на кінних номерах. Водночас програми його цирку постійно розширювалися завдяки залученню відомих європейських артистів, що сприяло підвищенню художнього рівня вистав. Характерною ознакою його діяльності було також прагнення адаптувати репертуар до національного культурного контексту, про що свідчить постановка пантоміми «Невільник» (1890), створеної за мотивами творів Тараса Шевченка [8, с.186].

Цирк В. Сура вирізнявся поєднанням видовищності та комерційної орієнтації, що відображало специфіку розвитку циркової індустрії того часу. Водночас його репертуар відзначався прагненням до естетичної виваженості та орієнтацією на більш вимогливу, освічену аудиторію. Регулярне оновлення програм і запрошення відомих артистів, серед яких М. Годфруа, Д. Кук, А. Фос, брати Дурови, сприяли популяризації високопрофесійного циркового виконавства.

Особливе місце у становленні професійного цирку посідає діяльність родини Труцці, яка зробила вагомий внесок у розвиток циркового мистецтва на українських землях. Засновник династії Максиміліано Труцці разом із синами сформував багатопрофільну трупу, учасники якої володіли різними цирковими спеціалізаціями – від дресури до жонглювання та кінних номерів. Створене ними циркове підприємство відзначалося високим рівнем організації, чіткою дисципліною та підвищеними вимогами до професійної майстерності артистів. Репертуар цирку характеризувався художньою цілісністю, продуманою режисурою та якісним сценічним оформленням.

Вистави цирку Труцці включали складні номери кінної дресури, сюжетні композиції та масштабні пантоміми. Показовим є звернення до літературних джерел і національної тематики, зокрема постановка «Тараса Бульби» (1892) за мотивами твору Миколи Гоголя, у якій засобами циркового мистецтва відтворювалися елементи козацької культури, побуту та історичного колориту. Така практика свідчить про поступове ускладнення художньої структури циркового видовища та його наближення до синтетичних форм сценічного мистецтва [8, с.186].

У XIX столітті циркові підприємства, які переважно перебували у власності іноземних антрепренерів, фактично не залучали українських артистів із власними номерами. Внаслідок цього для вітчизняних виконавців залишалися обмежені можливості професійної реалізації, зокрема участь у ярмаркових і святкових балаганах, виступи на сценах розважальних садів або діяльність у статусі вуличних артистів. За таких умов розвиток національного

циркового мистецтва відбувався повільно та мав однобічний характер, оскільки відсутність належної матеріально-технічної бази і професійного середовища унеможлиблювала повноцінне становлення ключових циркових жанрів, зокрема повітряної гімнастики та кінного виконавства.

Соціальне становище циркових артистів залишалося низьким, а умови праці нестабільними та незахищеними. Антрепренери часто не дотримувалися контрактних зобов'язань, не забезпечували страхування від нещасних випадків під час репетицій і виступів, не оплачували окремі вистави, зокрема денні, або періоди хвороби артистів. Додатково виконавці змушені були виконувати допоміжні функції без належної оплати, самостійно забезпечувати костюми й реквізит, що ще більше ускладнювало їхнє професійне становище. У зв'язку з цим формування національного цирку ставало необхідною умовою подолання кризових явищ у галузі [8, с.186-187].

Передумови для створення національного циркового мистецтва сформувалися у другій половині XIX століття внаслідок глибоких соціально-економічних змін. Скасування кріпосного права сприяло активізації процесів капіталізації, розвитку сільського господарства, промислового зростання, розбудові залізничної інфраструктури та пароплавних компаній. Водночас 1870-ті роки характеризувалися піднесенням суспільної свідомості, поширенням демократичних ідей, розвитком критичного мислення та утвердженням тенденції до зближення мистецтва з широкими верствами населення [8, с.187].

У цьому контексті особливого значення набуває діяльність братів Нікітіних, які стали засновниками національного циркового підприємництва. Розпочавши свою кар'єру з виступів у провінції, вони протягом десятиліття накопичили значний досвід організації циркової справи та зміцнили матеріальну базу. Кульмінацією їхньої діяльності стало відкриття 26 грудня 1873 року першого «Руського цирку», що стало важливим етапом у становленні професійного циркового мистецтва [8, с.187].

Запроваджені ними принципи професійного навчання суттєво відрізнялися від попередньої практики, оскільки передбачали системний підхід до розвитку виконавської майстерності, сценічної культури та акторської виразності. У своїй діяльності вони поєднували запрошення іноземних артистів із цілеспрямованою підготовкою вітчизняних кадрів, активно залучали місцевих артистів, підтримували формування національних традицій у цирковому мистецтві та приділяли значну увагу підготовці власних професійних кадрів. Артисти проходили підготовку з хореографії, акторської майстерності, удосконалювали технічні навички [8, с.187].

Це сприяло підвищенню конкурентоспроможності вітчизняних артистів, які почали створювати номери з використанням української музики, елементів національного костюма та фольклорних мотивів.

Важливо підкреслити, що у процесі навчання брати Нікітіни відмовлялися від жорстоких методів виховання, натомість забезпечували належні соціальні гарантії для артистів, зокрема виплату гідної винагороди та компенсацію у разі травм. Вперше було створено необхідну матеріальну базу для розвитку таких складних жанрів, як повітряна гімнастика та кінна акробатика. Водночас вони активно підтримували талановитих виконавців, серед яких представники української циркової школи – родина Пащенко, В. Лазаренко, І. Піддубний та інші [8, с.87].

Здійснюючи активну гастрольну діяльність, брати Нікітіни сприяли виникненню тимчасових і стаціонарних цирківв Одесі, Києві, Харкові, популяризації циркового мистецтва на широких територіях, збагачуючи програми елементами народної культури – виступами співців, гумористичними номерами, куплетами, балаганними сценками та ярмарковими розвагами. Такий підхід забезпечував тісний зв'язок циркового мистецтва з народними традиціями та сприяв розширенню його глядацької аудиторії. У результаті цирк ставав доступним для широких верств населення та виконував важливу соціокультурну функцію [19, с.91].

Успішна діяльність братів Нікітіних стала поштовхом до розвитку національного циркового підприємництва. Наприкінці XIX століття з'являється низка циркових колективів, що позиціонували себе як національні, зокрема підприємства Федосєєвських, Мірошниченка, а також гастрольні цирки Бескоровайного, Вальшина, Дротянкіна. Це свідчить про поступове утвердження вітчизняної циркової традиції та формування професійного циркового мистецтва як самостійної галузі культурного життя.

У другій половині XIX століття циркова справа у великих містах України поступово набуває вищого рівня професійної організації та художнього розвитку. Одним із перших осередків активного становлення циркової інфраструктури стала Одеса, де у 1857 році Ж. Годфруа відкрив балаган, репертуар якого складався переважно з кінних номерів і виступів клоуна. Уже в 1858 році підприємці Ц. Пальміро та К. Панагіотіс спорудили дерев'яну будівлю під брезентовим накриттям, відому як «Гіпподром», у якій програма була розширена за рахунок залучення артистів різних циркових спеціалізацій і гастролерів. У подальші роки в місті з'являються нові циркові майданчики, зокрема цирк Вітторіо (1862), цирк А. Панкратова та І. Бондаренка (1865), а також балаган трупи В. Сура [8; 19].

У Харкові розвиток циркової справи відбувався від тимчасових споруд для гастрольних виступів до створення стаціонарних закладів. Перші постійні циркові будівлі було зведено у 1883 році (дерев'яний цирк братів Нікітіних) та у 1886 році (кам'яний цирк Грікке). Останній був побудований за зразком відомих європейських цирків, зокрема паризького цирку братів Франконі, і відзначався багатофункціональністю: архітектурне вирішення дозволяло поєднувати циркові вистави з театральними постановками. У цьому просторі виступали не лише циркові артисти, а й театральні колективи, зокрема трупи М. Кропивницького, П. Саксаганського, М. Садовського. Подальший розвиток циркової інфраструктури в місті засвідчує відкриття у 1911 році ще одного стаціонарного цирку Муссурі,

який на той час був найбільшим в Україні та мав розвинену матеріально-технічну базу.

У Києві циркове мистецтво також поступово інституціоналізується. Спочатку циркові вистави мали напівприватний характер: аристократ П. Крутіков організовував покази у власному приміщенні, орієнтовані на вузьке коло глядачів. Основу програм становили кінні номери. Надалі він отримав дозвіл на спорудження стаціонарного цирку, відкритого у листопаді 1903 року під назвою «Кінний палац». Репертуар цього закладу відзначався жанровим різноманіттям і включав виступи відомих артистів – О. Кіссо, родини Пащенко, дуету Бім-Бом (І. Радунський, Ф. Кортезі, пізніше М. Станевський), тріо Растеллі. Значне місце у програмах займали пантоміми та сюжетні постановки, зокрема «Пан Твардовський», «Дон Кіхот», «Кіт у чоботях», «Джоконда», «Бахчисарайський фонтан» [8;19].

Важливою складовою циркового видовища наприкінці XIX – на початку XX століття стали чемпіонати з французької (класичної) боротьби, які набули значної популярності серед глядачів. Їхня привабливість пояснювалася не лише спортивною складовою, а й виразною театралізацією, що апелювала до емоційного сприйняття публіки. На початку XX століття такі змагання стали невід’ємним елементом циркових програм як у великих містах, так і в провінції [1, с.75].

У цей період на українських землях активно розвивається мережа стаціонарних цирків. Зокрема, у Києві у 1867 році було зведено дерев’яний цирк, а у 1875 році – кам’яний цирк Бергон’є. 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. гастроллями широко відомої циркової трупи братів Ферроні. У Харкові в 1911 році відкрито цирк Муссурі; в Одесі функціонував цирк З. Малькевича. Поряд із цим значну роль продовжували відігравати мандрівні цирки, кількість яких сягала

близько 100. Серед найвідоміших антреприз того часу вирізнялися цирку Саламонського, Сура, Велле, Чинизеллі, Годфруа та братів Нікітіних [8; 19].

Зростання популярності циркового мистецтва наприкінці XIX – на початку XX століття зумовлювалося як підвищенням рівня професійної організації циркової справи, так і вдосконаленням виконавської майстерності артистів. Цирк стає доступним і водночас привабливим для різних соціальних груп, включаючи освічену публіку, що свідчить про розширення його соціокультурних функцій та утвердження як важливого елементу міського культурного середовища.

Аналізуючи стан циркового мистецтва наприкінці XIX – на початку XX століття, М. Малихіна відзначає його суперечливий характер: поряд із динамічним розвитком і професіоналізацією галузі спостерігалися й кризові явища. Зокрема, під впливом зростання буржуазної культури циркове мистецтво зазнавало комерціалізації, що зумовлювало зміну репертуарної політики. Публіка дедалі більше вимагала видовищ із загостреним емоційним ефектом, орієнтованих на сенсаційність і зовнішню ефектність, що нерідко супроводжувалося зниженням художнього рівня вистав.

У цей період у циркове мистецтво проникають також декадентські настрої, пов'язані з поширенням мотивів песимізму, фаталізму та загостреного відчуття межових станів, що контрастувало з традиційною життєствердною природою циркового видовища. На манежах з'являються номери, у яких акцентується небезпека та ризик, а також різноманітні конкурси й атракції, що не завжди відповідали сутності циркового мистецтва. Це свідчило про часткову втрату його художньої цілісності та орієнтацію на швидкий комерційний успіх [8, с.188].

Водночас важливим чинником розвитку циркового мистецтва стає його взаємодія з естрадними формами, зокрема вар'єте, кафе-шантанами та мюзик-холами. З одного боку, така взаємодія сприяла розширенню творчих можливостей циркових артистів, які отримували нові сценічні майданчики та адаптували свої номери до умов естрадної сцени, розвиваючи елементи

драматизації, акторської виразності та безпосереднього контакту з публікою. З іншого боку, активне зближення цирку з естрадою призводило до розмивання його специфіки, підміни складних трюкових форм зовнішньою ефектністю та орієнтації на розважальність як домінуючу функцію.

Поширення естрадних закладів і вар'єте стало характерною ознакою культурного життя як українських, так і європейських міст. У програмах таких закладів дедалі частіше з'являлися циркові жанри: акробатика, жонглювання, фокуси, трансформації, що засвідчувало тісний генетичний і функціональний зв'язок між цирковим і естрадним мистецтвом. Обидві форми видовищної культури мали спільне походження з ярмарково-балаганних традицій, що зумовлювало їхню стилістичну та структурну спорідненість.

Суттєвим переломним моментом у розвитку циркової справи стала Перша світова війна, яка спричинила глибоку кризу галузі. Багато циркових колективів припинили існування, частина артистів була мобілізована або загинула, інші змушені були працювати у складних умовах, об'єднуючись у невеликі мандрівні трупи та виступаючи просто неба. Окремі представники циркових династій емігрували, що призвело до втрати значної частини професійного потенціалу.

Подальші суспільно-політичні трансформації, зокрема події 1917 року, спричинили глибокі зміни у культурному житті, що безпосередньо вплинуло й на циркове мистецтво, визначивши нові умови його функціонування [8, с.188-189].

Отже, другу половину XIX – початок XX століття доцільно виокремити як професійно-інституційний етап розвитку циркового мистецтва в Україні. Це зумовлено тим, що саме в цей період відбувається якісний перехід від розрізнених, переважно ярмарково-балаганних форм до цирку як цілісної, організаційно оформленої та професійно структурованої сфери культурної діяльності.

Ключовою ознакою цього етапу є формування стаціонарної циркової інфраструктури: у великих містах з'являються спеціалізовані циркові будівлі, що забезпечують регулярність вистав і стабільність функціонування циркових підприємств. Паралельно відбувається становлення професійних труп, у яких утверджуються принципи спеціалізації, дисципліни та високих вимог до виконавської майстерності. Циркове мистецтво набуває рис самостійного виду сценічного мистецтва з розвинуеною жанровою системою, режисурою та художньою організацією вистав.

Важливим чинником є також зародження національного циркового підприємництва, що проявляється у діяльності вітчизняних антрепренерів та поступовому формуванні власної професійної школи. Відбувається підготовка національних кадрів, удосконалення системи навчання артистів, розширення репертуару та ускладнення художньої структури циркових програм.

Інституційний характер цього періоду виявляється у впорядкуванні організаційних форм циркової діяльності, розвитку гастрольної системи, зміцненні матеріально-технічної бази та зростанні ролі цирку у міському культурному середовищі. Циркове мистецтво інтегрується у систему дозвілля, стає доступним для широкої аудиторії та водночас набуває визнання серед освічених верств суспільства.

Висновки до розділу 2

У результаті проведеного дослідження витоків і ранніх етапів формування циркового мистецтва на українських землях встановлено, що його становлення має поетапний, еволюційний характер і відбувається в тісному зв'язку з розвитком народної культури, соціально-економічних процесів та інституційних форм організації видовищної діяльності.

Перший етап – традиційно-видовищний (протоцирковий) охоплює період від давніх часів до кінця XVIII століття і пов'язаний із функціонуванням народних видовищних практик, зокрема скоморошества,

ярмаркових розваг, обрядово-ігрових форм. На цьому етапі формуються базові елементи циркового мистецтва: синкретизм художніх форм, тілесно-пластична виразність, трюкова основа дії, імпровізаційність та безпосередній контакт із глядачем. Циркові за своєю сутністю практики виконують функції колективної комунікації, розваги, соціальної критики та символічного відтворення реальності, забезпечуючи емоційне єднання громади. Саме тут формується базова модель взаємодії «артист – глядач», яка в подальшому стане визначальною для циркового мистецтва.

Водночас відсутні інституційні та професійні засади циркової діяльності, що дозволяє визначити цей період як підготовчий щодо подальшого розвитку цирку.

Другий етап – ярмарково-балаганний (предінституційний), який охоплює кінець XVIII – першу половину XIX століття, характеризується поступовим переходом від народних видовищ до більш організованих форм циркової діяльності. У цей період циркове мистецтво функціонує переважно в межах ярмарків, балаганів, тимчасових споруд і гастрольних виступів. Відбувається ускладнення жанрової структури, формуються основні циркові спеціалізації, зростає рівень професіоналізації виконавців.

Циркове мистецтво поступово виходить за межі традиційної обрядовості та набуває ознак самостійної сфери видовищної діяльності, орієнтованої на ширшу аудиторію. У цей період відбувається формування первинного культурного ринку розваг, зростає роль цирку як засобу масової комунікації, розваги та соціальної інтеграції. Водночас відсутність усталених інституційних форм і професійної організації свідчить про перехідний характер цього етапу, коли циркове мистецтво вже функціонує як соціокультурне явище, але ще не має завершеної структурної визначеності.

Третій етап – професійно-інституційний, що охоплює другу половину XIX – початок XX століття, позначений якісними змінами у розвитку циркового мистецтва. У цей період формуються стаціонарні циркові заклади, професійні трупи, розвивається система гастрольної діяльності,

удосконалюється жанрова структура та режисура циркових вистав. Відбувається становлення національного циркового підприємництва, підготовка вітчизняних кадрів, зростає соціокультурна роль цирку як важливого елемента міського культурного простору. Цирк інтегрується у структуру міської культури, стає важливим елементом масового дозвілля та культурної індустрії, розширює свою аудиторію та соціальний вплив.

Водночас цей етап має суперечливий характер, поєднуючи процеси професіоналізації з тенденціями комерціалізації та впливом інших видовищних форм.

Таким чином, у межах досліджуваного періоду циркове мистецтво на українських землях проходить шлях від традиційних народних видовищ до інституційно оформленого виду мистецтва, поступово утверджуючись як соціокультурне явище, що відображає й водночас формує культурні потреби суспільства. Це дозволяє розглядати циркове мистецтво як складну динамічну систему, що формується під впливом як внутрішніх мистецьких процесів, так і ширших суспільно-історичних чинників.

РОЗДІЛ 3. ІНСТИТУЦІЙНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНА ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА У ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Інституалізація та ідеологізація циркового мистецтва у радянський період

Радянський період (1920–1991 рр.) став визначальним етапом становлення циркового мистецтва в Україні як інституціоналізованого та ідеологічно детермінованого соціокультурного явища. Саме в цей час цирк остаточно трансформується з переважно антрепренерської та напівкомерційної форми організації видовищ у структурований державний інститут культури, інтегрований у систему політичного та ідеологічного управління. На відміну від попередніх етапів, коли циркове мистецтво формувалося стихійно в межах ринкової або напівпрофесійної моделі, у радянську добу воно набуває чітко окреслених організаційних, правових та ідеологічних параметрів, що дозволяє розглядати цей період як один із ключових у становленні цирку саме як соціокультурного явища.

У 1920-х роках відбувається докорінний перегляд жанрової структури циркового видовища. Традиційна дореволюційна модель, що ґрунтувалася на принципі атракційної строкатості й автономності номерів, поступово витісняється концепцією тематично та ідейно об'єднаної програми. У манеж активно вводяться революційно-агітаційні пантоміми, сюжетні прологи-апофеози, масові сцени, спрямовані на формування нової соціалістичної символіки. Пантоміма перестає бути лише формою розважального видовища і набуває функції ідеологічного висловлювання, стаючи одним із провідних жанрів раннього радянського цирку.

Спочатку це були невеликі сюжетні ідейно спрямовані прологи-апофеози на теми дня, а також пантоміми революційно-агітаційного змісту «Червоний корабель», «Контора по найму прислуги» (сатира на білогвардійців), «Мерці на пружинах» (буфонадна пантоміма про провал контрреволюційних змов) [19,с.94]. Ці постановки свідчать про

цілеспрямоване впровадження політичної тематики в структуру циркового видовища та про перехід від розважальної до агітаційно-пропагандистської функції манежу.

Комічні жанри – фарс, буфонада, клоунада, зазнають переорієнтації: їхній гумористичний потенціал спрямовується на сатиричне викриття «класових ворогів», залишків буржуазної культури та релігійних стереотипів. Відтак комічне втрачає суто побутову природу й набуває соціально-політичного спрямування.

Водночас традиційні трюкові жанри – акробатика, еквілібристика, атлетика, починають осмислюватися як художня метафора фізичної та моральної сили «нової людини». Демонстрація ризику, витривалості й гармонії тіла набуває символічного виміру, стаючи частиною ширшого нарративу про могутність і перспективність соціалістичного суспільства. Таким чином, жанрова політика цирку в 1920–1930-х роках характеризується ідеологічною переорієнтацією та поступовим підпорядкуванням художніх форм державній концепції культурного будівництва.

Поступовий відхід від антреприз спричинив виникнення перших самостійних професійних об'єднань артистів цирку. Водночас радянська влада прагнула одразу взяти під контроль циркову галузь. Уже в січні 1919 р. Народний комісар освіти А. Луначарський виголосив у Будинку цирку програмну промову «Народний цирк і шляхи його розвитку», окресливши напрями реформування цирку та піддавши критиці репертуар націоналізованих цирків Саламонського і Нікітіних [19, с.94].

У концепції А. Луначарського цирк складався з п'яти основних елементів: демонстрація фізичної сили й спритності (атлетика, акробатика, еквілібр), фарсово-буфонадний комізм, клоунада як вершина комічного, дресирування тварин із пізнавальною цінністю та пантоміма як безсловесне дійство [7; 19]. Таким чином, уже на початковому етапі інституалізації цирк осмислювався як багатофункціональний вид мистецтва, здатний поєднувати естетичні, пізнавальні й виховні завдання.

Першочерговим завданням радянської влади стало переосмислення традиційних жанрів цирку та їх очищення від «вульгарності» й «брутальності» з одночасним збагаченням виражальних можливостей манежу [19]. Закладена в природі цирку здатність звеличувати фізичні можливості людини й висміювати «віджиле» набуває агітаційно-пропагандистського змісту. У цей період підвищується і художній рівень вистав.

Бурхливий технічно-художній прогрес цирку обумовив залучення до складання циркових програм письменників, театральних режисерів, балетмейстерів, композиторів, спортсменів. Так, у постановочних групах Київського та Харківського цирків свого часу працювали: режисери Г. Юра, Б. Балабан, М. Крушельницький, В. Склярєнко, М. Фореґгер; композитори П. Майборода, А. Штогарєнко; балетмейстер К. Голєйзовський, театральний художник та декоратор Б. Ердман, спортсмени брати О. і В. Ялові. Світового визнання здобули шестикратний чемпіон світу борець І. Піддубний та клоун-акробат В. Лазарєнко [34, с.202].

Важливим кроком у напрямі професіоналізації стало відкриття в 1926 р. Державного училища циркового та естрадного мистецтва в Москві. Система підготовки кадрів забезпечила формування нового покоління артистів, у творчості яких поєднувалися фольклорні традиції, акторська майстерність і віртуозна техніка [19,с.95]. Отже, вже у 1920-х рр. закладаються основи цирку як інституціоналізованої структури з власною освітньою базою та кадровою політикою.

У 1920-х роках поряд із державними цирками діяли «Цирки-кооперативи» або «Цирки-Коларти», діяльність яких ґрунтувалася на принципах колективної організації праці та самозабезпечення. Зазвичай колективи формувалися з кількох циркових родин. Важливою особливістю цирків-кооперативів була їхня відносна економічна самостійність і здатність функціонувати без постійної державної підтримки. Однак у 1930-х роках ця

форма організації циркової діяльності поступово припинила своє існування [7, с. 163].

Наприкінці 1920-х років українське циркове мистецтво почало відходити від традиційної структури розрізнених номерів, орієнтуючись на створення цілісних тематичних вистав із єдиною драматургічною концепцією. Героїчна пантоміма «Бунтар Кармелюк», поставлена у Київському цирку в 1930 році за сценарієм П. Щербатинського та режисурою Г. Юри і Л. Пясецького, об'єднала представників різних мистецьких сфер: цирку, театру, естради, кіно й балету, а масові сцени за участю кількох сотень виконавців вирізнялися масштабністю та видовищністю. Особливістю вистави стало використання новаторських сценічних ефектів, зокрема цирку на воді, коли арену наповнювали водою, а водоспад із підсвіткою створював динамічний візуальний простір. Пантоміма «Махновщина» (1931р.), представлена режисером Вітторіо Труцці, розвивала традиції героїко-батальної мімодрами та була побудована не на документальному відтворенні історичних подій, а на художньо-умовному осмисленні епохи громадянської війни засобами циркового мистецтва. У виставі акцент робився на окремих драматичних епізодах, образах Червоної армії, мотивах соціалістичного будівництва та актуальних суспільно-ідеологічних ідеях, що відповідало тогочасним культурним і політичним орієнтирам [7, с.163-164].

У 1930-х рр. культура загалом і циркова галузь зокрема формувалися в парадигмі ідеологічно-виховних функцій. Було визначено чіткі критерії діяльності творчих колективів, затверджені у нормативно-правових актах та постановках ВУЦВК і РНК УРСР. У 1936 р. при створенні Комітету у справах мистецтв було засновано Головне управління цирків, до структури якого увійшли Об'єднання міських цирків, Об'єднання колгоспних цирків, Бюро «Цирк на сцені», Комбінат «Зооцентр», Центральне бюро атракціонів. У 1938 р. на базі курсів циркового мистецтва створено Державне училище циркового мистецтва.

Після Другої світової війни відбувається остаточне оформлення централізованої системи управління. Постановою Ради Міністрів СРСР № 989 від 17 серпня 1957 р. створено Всесоюзне об'єднання державних цирків (Союздержцирк) Міністерства культури СРСР. Союздержцирк здійснював керівництво всією цирковою галуззю, визначав репертуар, фінансування, кадрову політику та відповідав за ідейно-художній рівень кожної програми.

Таким чином, циркова система будувалася на принципах жорсткої централізації: усі стаціонарні та пересувні цирки підпорядковувалися єдиному центру, програми затверджувалися, а артисти призначалися керівництвом Об'єднання. Така модель забезпечила організаційну стабільність, але водночас обмежила творчу автономію.

Усі програми підлягали обов'язковому затвердженню, контролювалися з точки зору ідейно-художнього рівня, відповідності нормативним вимогам та ідеологічним установкам. Це створювало певну стандартизацію творчих рішень, однак забезпечувало стабільність фінансування та можливість реалізації масштабних постановочних проєктів із використанням складних технічних засобів, декорацій, світлових і музичних ефектів [19, с. 95-97].

У повоєнний період відбувається подальше ускладнення жанрової структури циркової вистави. З одного боку, зберігається ідеологічна домінанта, з іншого – посилюється синтетичний характер програм, зростає роль ансамблевих форм і масштабних атракціонів. В українському цирку активно використовуються національні мотиви, фольклорні елементи, стилізація народної музики та хореографії. Це сприяє формуванню своєрідної моделі поєднання державної ідеології з національним культурним кодом, що дозволяло циркові виконувати не лише виховну, а й репрезентативну функцію. У 1960–1980-х роках жанрова політика стабілізується і певною мірою стандартизується в межах централізованої системи управління. Відбір і затвердження програм здійснюються на рівні загальносоюзних структур, що призводить до уніфікації репертуару, однак водночас забезпечує високий рівень технічної майстерності та професійної дисципліни. Домінують складні

трюкові номери, великі ілюзійні постановки, атракціони з чітко вибудованою композиційною логікою.

Паралельно з жанровими змінами відбувається становлення нової режисерської моделі циркової вистави. Якщо дореволюційний цирк функціонував переважно як послідовність окремих номерів, об'єднаних антрепренерською програмою, то радянський цирк формує принцип цілісної художньої композиції, закладаються основи тематично організованої вистави з виразним прологом, драматургічною логікою розвитку та фінальним акцентом. Послідовність номерів підпорядковується ритмічному та емоційному розвитку, контраст жанрів використовується як композиційний засіб, кульмінаційні номери розташовуються відповідно до принципу наростання напруги.

У 1950–1970-х рр. відбувається активна розбудова циркової інфраструктури в Україні. Відкриваються нові стаціонарні цирку в Києві, Дніпропетровську, Донецьку («Космос»), Кривому Розі, Львові, Луганську, Запоріжжі; у 1959 р. збудовано цирк у Сімферополі. Паралельно функціонують пересувні колективи та організації цирку на естраді, що обслуговували переважно сільські регіони.

У перші повоєнні десятиліття український цирк переживає розквіт із національним забарвленням: створюються номери й атракціони, засновані на народних традиціях та фольклорі. Запроваджується студійна форма підготовки артистів, що сприяє розширенню професійного контингенту та систематизації навчального процесу [19, с.98].

У 1956 році було сформовано перший Український цирковий колектив, створення якого зумовлювалося передусім організаційно-прагматичними потребами системи Союздержцирку, що на той час об'єднувала близько шести тисяч артистів. З метою оптимізації гастрольної діяльності та формування програм було запроваджено практику створення колективів за національною ознакою, а також об'єднань навколо масштабних атракціонів. Формування одного з перших національних колективів було доручено

Харківському та Київському циркам, при цьому перед творчою групою було поставлено завдання забезпечити високий професійний рівень номерів і водночас репрезентувати виразні риси української культурної традиції – гумор, музичність, танцювальність і колорит. Особлива увага приділялася розвитку розмовного жанру, який мав відтворювати специфіку гоголівської сміхової культури, однак у межах ідеологічно допустимого дискурсу. До складу трупи увійшли як досвідчені професійні виконавці, так і обдарована молодь із самодіяльних циркових колективів та спортивного середовища. Репетиційний процес відбувався на базі Харківського цирку.

З перших етапів діяльності колектив вирізнявся чітко окресленою національною спрямованістю та високим рівнем виконавської майстерності. Водночас у тогочасному культурному середовищі існувало певне упереджене ставлення до національно орієнтованих форм мистецтва, які часто сприймалися як другорядні щодо «високопрофесійних» зразків. Зокрема, вважалося, що фольклорна складова нібито знижує рівень трюкової майстерності, а автентичні витоки циркових трюків не мають достатнього підґрунтя. У зв'язку з цим акцент у багатьох постановках робився передусім на зовнішньому оформленні, костюмах і декораціях. Проте режисерсько-постановочна група українського колективу поставила за мету подолати таку тенденцію, зберігши традиції класичного цирку та водночас сформувавши номери з виразно окресленими національними рисами [38, с. 104].

Офіційна прем'єра програми відбулася 21 липня 1956 року в Київському цирку під назвою «3 днем народження». Вистава мала яскраво виражений святковий характер: сценографічне оформлення включало образ київських каштанів, а у масових сценах брали участь артисти в традиційних костюмах різних етнографічних регіонів України: Полтавщини, Слобожанщини, Буковини, Гуцульщини тощо. Музичний супровід складався з українських народних мелодій, що поєднувалися з динамічними танцювальними елементами, формуючи цілісний емоційно насичений сценічний простір.

Таким чином, національна специфіка колективу виявлялася не лише у зовнішніх атрибутах, костюмах чи орнаментиці, але й у внутрішній структурі номерів: їхній драматургії, стилі виконання, композиційній організації та музичному рішенні. Саме ця синергія дозволила поєднати героїко-романтичну природу циркового мистецтва з побутовою образністю, гумором і життєрадісністю української культурної традиції, що забезпечило формування самобутнього художнього явища.

Одним із найвиразніших прикладів автентичного стилю був жонглерський номер сім'ї Філіпенків, побудований на основі мотивів «Сорочинського ярмарку» М. Гоголя. Драматургія номера розгорталася через театралізовану дію з участю характерних персонажів (Солопій Черевик, Хивря, Параска, Грицько), у межах якої жонглювання побутовими предметами (гарбузи, кавуни, глечики тощо) інтегрувалося в сюжетну канву; трюкова складова не домінувала над змістом, а виступала органічною частиною композиції, забезпечуючи художню цілісність і виразну національну стилістику.

Національно-історична тематика була втілена у кінно-спортивному номері «Запорізькі козаки», у якому художньо інтерпретовано образ козака як носія мужності, волелюбності та героїзму, оспіваного у творчості Тараса Шевченка. Значну роль у структурі програми відігравали також масові танцювально-акробатичні композиції, зокрема «Гуцульські акробати», де поєднання народної хореографії з акробатичними трюками створювало динамічне сценічне дійство з цілісною композиційною побудовою [38, с.106].

Поряд із фольклорно-театралізованими номерами у програмі були представлені й класичні циркові жанри: атракціон «Шар сміливості» родини Маяцьких, повітряна гімнастика на обертаючому бамбуку у виконанні Зої та Миколи Криленків, а також вольтижерно-акробатичні виступи братів Фоменків, Галанкіної та Белова.

Окрему групу становили номери еквілібристики, зокрема виступ Ельвіри Косяченко на туго натягнутому дроті, де було створено сценічний

образ Мавки з драми-феєрії Лесі Українки, а також танцювальні композиції на дроті у виконанні М. Гвоздєва, що поєднували техніку еквілібру з елементами українського танцю. Важливим компонентом програми була клоунада, представлена виступами Л. Мозгового, В. Байди, П. Копита та К. Мусіна, які поєднували сатиричні елементи з народним гумором і активно взаємодіяли з іншими жанрами.

Значну роль у формуванні художньої цілісності вистави відігравав музичний компонент. Українські народні мелодії стали основою музично-ексцентричного номеру Байди та Аронових, який вирізнявся високим рівнем виконавської майстерності та завершувався піснею «Каштани Києва» композитора Оскара Сандлера [38, с. 110].

Як зазначає Л. Шевченко, функціонування Українського циркового колективу значною мірою залежало від тісної творчої взаємодії з провідними стаціонарними майданчиками, зокрема Харківським і Київським цирками, яка ґрунтувалася на добровільних засадах і фактично реалізовувалася як форма неформальної професійної взаємодії. За відсутності такої підтримки збереження та розвиток колективу були б істотно ускладнені. Це пояснюється тим, що національні циркові колективи в означений період здебільшого створювалися з формальних міркувань, як організаційна одиниця, покликана спростити гастрольну діяльність, а не як самостійні художні структури. Подібна практика призводила до того, що більшість таких колективів виявлялися нетривалими у своєму існуванні та швидко припиняли діяльність без підтримки стаціонарних цирків [38, с. 112].

Другий Український цирковий колектив (1970–1996) сформувався як новий етап розвитку національно орієнтованого циркового мистецтва після фактичного припинення діяльності першого колективу. Імпульсом до відновлення національних циркових форм стало відзначення 50-річчя радянського цирку у 1969 році, що зумовило рішення про створення низки оновлених колективів, зокрема й українського. Водночас цей процес мав переважно організаційно-практичний характер і був спрямований на

забезпечення стабільної гастрольної діяльності, а не на формування цілісної художньої концепції національного стилю.

Основу репертуару склав атракціон «Дресировані левиці» під керівництвом Людмили та Володимира Шевченків, що став центральним елементом програми. Включення до складу колективу представників відомої династії дресирувальників розглядалося як засіб підвищення професійного рівня та стабілізації творчої діяльності. Разом із тим програма включала виступи еквілібристів, акробатів і клоунів, однак ці номери не були об'єднані спільною ідейно-художньою концепцією, що засвідчує відсутність системного підходу до формування національного циркового продукту. Навіть назва програми «Ми з України», створеної для гастролей у Румунії (1970), не забезпечувала глибокого змістового наповнення національної тематики. Після завершення гастрольного туру колектив знову припинив активну діяльність [38, с.115].

Подальший розвиток колективу був пов'язаний із Київським цирком, який фактично виконував функції базового осередку для його відновлення та функціонування. Із призначенням у 1972 році В. Шевченка керівником колективу розпочався етап активного пошуку національно виразної художньої моделі. Основним завданням стало формування програми, яка поєднувала б високий професійний рівень виконання з чітко окресленою національною ідентичністю.

У цей період до репертуару входять різножанрові номери, серед яких повітряний політ «Мрійники» (керівник О. Лозовік), акробатичні композиції, зокрема «Три квадрати» (І. Бессараб), ансамбль «Черемош» (В. Максимов), а також хореографічно-акробатичні постановки. Особливе місце посідає номер «Лебедина вірність» (музика О. Білаша), що став прикладом синтезу хореографії, циркової техніки, сценографії та світлового оформлення, демонструючи тенденцію до ускладнення художньої мови циркового мистецтва. Поряд із цим розвивалися сюжетно-театралізовані номери, зокрема «Вечори на хуторі біля Диканьки» та «Ніч перед Різдвом», які

апелювали до національної літературної традиції та розширювали драматургічні можливості циркового видовища.

Важливою складовою програми залишалася музична ексцентрика (номер «Музичний сувенір» Олени та Бориса Грінє), а також складні технічні жанри: повітряна гімнастика, штейн-трапе, еквілібристика. Водночас клоунада тривалий час залишалася проблемною сферою через нестабільність виконавського складу та відсутність якісного драматургічного матеріалу. Попри окремі спроби створення національно забарвлених образів і реприз, досягти цілісної системи клоунського репертуару було складно [38, с.116].

Суттєвим етапом розвитку колективу став кінець 1970-х років, коли в контексті святкування 60-річчя радянського цирку було здійснено спробу переосмислення художньої концепції програми. Відмова від прямолінійного етнографізму на користь символічно узагальнених образів зумовила появу нових сценічних рішень. Центральним об'єднувальним символом став український рушник, який виконував не лише декоративну, а й смислотворчу функцію, уособлюючи ідеї батьківщини, традиції та культурної спадкоємності. Завдяки цьому було досягнуто композиційної єдності програми, в якій окремі номери інтегрувалися в цілісну художню структуру.

Подальший розвиток колективу характеризувався постійним оновленням складу виконавців і розширенням жанрового спектра. У програмі з'являються нові високопрофесійні номери, зокрема «Женихи» (підкидні дошки, керівник В. Пироговський), інноваційний еквілібр на літаючих першах (А. Стеценко), акробатичні композиції та виступи жонглерів високого рівня, серед яких особливо вирізнявся Сергій Ігнатов. Значним досягненням став кінно-акробатичний ансамбль «Вечорниці вершників» (керівник Б. Лазаров), який поєднав різні форми кінного мистецтва з національною сюжетикою [38, с.116-117].

Центральне місце у структурі програми посідав атракціон Людмили та Володимира Шевченків, який став новаторським явищем у сфері дресури

хижих тварин. Його особливістю була відмова від традиційної демонстрації трюків на користь створення цілісної драматургічної композиції з елементами театралізації. У цьому контексті взаємодія людини й тварини набувала художньо-образного значення, а поєднання дресури з акробатичними та гімнастичними елементами розширювало межі жанру, перетворюючи номер на комплексне видовищне явище [38, с.117].

Діяльність Другого Українського циркового колективу відображала процеси пошуку балансу між традицією та модернізацією, між вимогами гастрольної індустрії та прагненням до створення самобутнього художнього продукту. Високий професійний рівень виконавців, регулярні закордонні гастролі та визнання на міжнародному рівні засвідчують значущість цього колективу як одного з провідних репрезентантів українського циркового мистецтва у другій половині ХХ століття.

Таким чином, у радянський період, цирк перетворюється на масовий культурний інститут із розгалуженою інфраструктурою, що забезпечує регулярне культурне обслуговування населення. Його соціокультурна роль полягає у формуванні спільного простору дозвілля, інтеграції різних соціальних груп і трансляції державних цінностей.

Якщо в ярмарковій традиції цирк передбачав безпосередню, імпровізаційну комунікацію, де глядач був активним учасником емоційного обміну, то в радянський період аудиторія починає осмислюватися як об'єкт виховного впливу. Цирк інтегрується в систему культурно-освітньої роботи, організовуються колективні відвідування шкільними й трудовими колективами, посилюється орієнтація на дитячу аудиторію. Формується модель «керованої емоційності», в межах якої реакція глядача повинна відповідати заданим ідеологічним смислам. Імпровізаційність клоунади частково обмежується сценарною структурою, однак зберігається завдяки природі трюкового мистецтва, яке саме по собі викликає безпосередній емоційний відгук.

Разом із тим масовізація циркового мистецтва та його доступність для широких верств населення сприяли формуванню цирку як простору колективного переживання. Манеж стає місцем символічної інтеграції різних соціальних груп, де через спільне емоційне переживання конструється відчуття причетності до єдиного культурного простору. У цьому сенсі цирк виконує важливу інтеграційну та консолідаційну функцію, стаючи складовою механізмом соціальної стабілізації.

У період «перебудови» відбувається лібералізація культурного життя, з'являються нові творчі методи, розширюється спектр художніх практик, послаблюється домінування критерію «ідейності». Проте з розпадом СРСР наростають кризові явища: знижується фінансування, скорочується кількість вистав, зменшується глядацька аудиторія, посилюється конкуренція з новими формами розваг [19, с.98].

Слідом за О. Поспеловим, ми вважаємо, що радянський експеримент із централізованою моделлю управління цирку мав суперечливі наслідки. З одного боку, державна підтримка забезпечила формування масштабної інфраструктури: було створено розгалужену мережу стаціонарних цирків, вибудовано систему професійної підготовки кадрів, організовано механізм безперервного виробництва програм і номерів, що функціонував за принципом своєрідного «циркового конвеєра». Саме в цей період виникла потужна циркова школа, яка відкрила можливості професійної самореалізації для представників різних соціальних груп і сприяла появі численних майстрів світового рівня.

З іншого боку, надмірна залежність галузі від централізованого фінансування та адміністративного управління зумовила її структурну вразливість. Після розпаду СРСР створена модель виявилася неспроможною до самостійного відтворення в нових економічних умовах. Припинив існування механізм планового розподілу програм і кадрів, фактично зникла система безперервного виробництва циркового продукту. Професійна школа, зберігши високий рівень підготовки та кадровий потенціал, опинилася в

ситуації, коли значна частина випускників була змушена шукати реалізацію за кордоном. Унаслідок цього національний цирковий ресурс дедалі частіше інтегрувався в міжнародні шоу-індустрії, виконуючи функцію постачальника висококваліфікованих артистів для глобального ринку розваг [27, с.19].

Таким чином, попри жорстку регламентацію та ідеологічну залежність, радянська модель створила інституційний фундамент, без якого подальший розвиток українського циркового мистецтва був би неможливим. Саме тому означений період можна визначити як етап організаційного оформлення та соціокультурної легітимації цирку в структурі національної культури.

3.2. Розвиток циркового мистецтва в період незалежності України

Проголошення незалежності України у 1991 році стало важливим рубежем у розвитку вітчизняної культурної сфери, що супроводжувалося глибокими трансформаціями інституційних, економічних та соціокультурних засад функціонування мистецьких галузей. Ці процеси безпосередньо торкнулися і циркового мистецтва, яке впродовж попереднього періоду існувало в умовах жорстко централізованої радянської системи культурної політики. У нових історичних реаліях цирк опинився перед необхідністю адаптації до ринкових механізмів господарювання, переосмислення власної соціальної ролі та пошуку нових моделей взаємодії з глядацькою аудиторією. У цьому контексті розвиток циркового мистецтва в Україні після 1991 року доцільно розглядати не лише як еволюцію окремого виду сценічної діяльності, але й як складний соціокультурний процес, пов'язаний із трансформацією інституційної структури, зміною художньо-естетичних пріоритетів та формуванням нових культурних практик.

Початковий етап становлення циркового мистецтва в умовах незалежної держави характеризувався глибокою кризою, що була зумовлена радикальними змінами економічної системи. Розпад єдиного культурно-організаційного простору колишнього СРСР призвів до руйнування усталених механізмів функціонування циркової галузі. Насамперед було

ліквідовано централізовану систему управління цирковим мистецтвом, що раніше забезпечувалася Всесоюзним об'єднанням державних цирків. Відсутність єдиного координаційного центру, різке скорочення державного фінансування та економічна нестабільність початку 1990-х років спричинили суттєве зниження рівня циркового виробництва, зменшення кількості нових програм і загальне ослаблення організаційної структури галузі. Значна частина циркових колективів опинилася перед проблемою матеріального забезпечення, а багато артистів були змушені шукати можливості професійної реалізації за межами України [19; 31].

Водночас саме в цей період почали формуватися нові інституційні засади функціонування українського цирку. У 1990-х роках відбувається поступове становлення національної системи управління цирковою галуззю, що передбачало створення спеціалізованих державних структур, покликаних координувати діяльність циркових установ.

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», на яке були покладені такі пріоритетні завдання: збереження та подальший розвиток національного циркового мистецтва, координація та здійснення організаційно-творчої діяльності циркової галузі України. 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. У квітні 1999 р. наказом Міністерства культури України ТОО «Державна циркова компанія України» було перейменоване на Державне підприємство «Державна циркова компанія України» [19, с.100].

До мережі державних циркових підприємств належать стаціонарні циркові установи, які функціонують у різних регіонах країни і 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», «Донецький державний цирк», «Луганський державний цирк», «Сімферопольський державний цирк», «Севастопольський літній державний цирк», «Ялтинський державний цирк» [29].

Більшість стаціонарних цирків володіють власними будівлями, технічними приміщеннями, транспортними засобами та матеріальною базою, проте, як правило, не мають у своєму штаті постійних творчих циркових 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» [4;19, с.104].

Саме ці структури забезпечують формування циркових програм, підготовку номерів, організацію гастрольної діяльності та матеріально-технічне забезпечення циркових вистав.

Важливою складовою циркової системи є діяльність пересувних циркових колективів, які забезпечують культурне обслуговування тих регіонів, де відсутні стаціонарні циркові будівлі. До складу «Дирекції пересувних циркових колективів України» входить 8 циркових колективів («Вогні Києва», «Промінь», «Орбіта», «Сучасник», «Райдуга», «Романтики», «Дніпро», «Вогник»). Діяльність цих колективів має виразний гастрольний характер: вони регулярно здійснюють переїзди між різними населеними пунктами, організовуючи вистави для жителів міст, селищ і сіл. Таким чином, пересувні циркові трупи виконують важливу соціокультурну функцію – забезпечують доступність циркового мистецтва для широкої аудиторії, включно з населенням віддалених регіонів. Крім комерційних вистав, такі колективи часто проводять благодійні покази для соціально

вразливих категорій дітей-сиріт, дітей з інвалідністю, постраждалих внаслідок аварії на Чорнобильській АЕС тощо. Подібна діяльність має важливе соціальне значення і сприяє реалізації гуманістичної місії циркового мистецтва [19, с.106].

Поряд із державною цирковою системою в період незалежності активно розвивається і приватний сектор циркової індустрії. Зокрема, значного поширення набули пересувні цирки-шапіто, які здійснюють гастрольну діяльність у різних регіонах країни. Як правило, вони працюють у тимчасових наметових спорудах, що можуть вміщувати від кількох сотень до півтори тисячі глядачів. Приватні цирки-шапіто функціонують переважно як комерційні розважальні підприємства, що працюють у системі спрощеного оподаткування, а їхня діяльність спрямована передусім на отримання прибутку.

Разом із тим функціонування таких структур має неоднозначні наслідки для розвитку циркового мистецтва. З одного боку, цирки-шапіто забезпечують широку географію гастролей і роблять циркове видовище доступним для населення невеликих міст і сільських районів. Крім того, вони створюють додаткові можливості для працевлаштування артистів та технічного персоналу. З іншого боку, у діяльності частини таких колективів спостерігається низка проблемних аспектів. Серед них – недостатній художній рівень програм, відсутність нових творчих концепцій, зниження професійних стандартів, а також нерегулярність гастрольної діяльності, що інколи здійснюється без чітко визначеного графіка [19, с.105].

Суттєвим фактором є й конкуренція між приватними цирками-шапіто та державними цирковими установами. Приватні колективи часто пропонують глядачам більш доступні ціни на квитки, що в умовах обмеженої купівельної спроможності населення стає важливим чинником вибору культурного дозвілля. Однак така конкуренція нерідко відбувається за рахунок скорочення витрат на постановочну частину програм, технічне

забезпечення та підготовку артистів, що негативно впливає на загальний художній рівень циркових вистав [19, с.105].

Важливим соціокультурним явищем цього періоду є активне поширення аматорського циркового руху. У різних регіонах країни функціонує значна кількість дитячих та молодіжних циркових студій, творчих гуртків і колективів, які діють при будинках культури, центрах позашкільної освіти, спортивних школах та мистецьких установах. Такі студії виконують важливу культурно-освітню функцію, сприяючи популяризації циркового мистецтва серед дітей і молоді, розвитку фізичних здібностей, артистичної культури та творчого мислення. Участь у циркових студіях дозволяє молодому поколінню долучитися до традицій циркового мистецтва, опанувати основи акробатики, жонглювання, еквілібристики, повітряної гімнастики та інших жанрів.

Крім того, аматорські циркові колективи нерідко стають важливим кадровим резервом для професійної циркової галузі. Багато відомих українських артистів розпочинали свою творчу діяльність саме у дитячих циркових студіях, де здобували перші навички та сценічний досвід. Участь таких колективів у фестивалях, конкурсах та культурно-мистецьких заходах сприяє формуванню середовища циркової творчості та підтримує безперервність розвитку національної циркової традиції [11].

У період незалежності України трансформаційні процеси в цирковій галузі охопили не лише інституційну та економічну сфери, але й суттєво вплинули на художньо-естетичні засади функціонування циркового мистецтва. Зміни торкнулися жанрової політики циркових програм, принципів режисури вистав. У нових соціокультурних умовах циркове мистецтво поступово переорієнтовується на сучасні культурні потреби суспільства, що зумовлює пошук нових форм сценічної виразності та розширення традиційних жанрових меж. Якщо в радянський період цирк виконував передусім ідеологічно-виховну функцію, будучи одним із інструментів формування соціалістичної культурної парадигми, то в умовах

незалежності він поступово набуває нових смислових характеристик. На перший план виходять естетична, рекреаційна та комунікативна функції циркового мистецтва, що забезпечують його інтеграцію в систему сучасної культурної індустрії. Цирк дедалі більше сприймається як форма масового культурного дозвілля, яка поєднує елементи видовищності, театралізації та акробатичної майстерності.

Однією з характерних рис розвитку циркового мистецтва в цей період є поступова трансформація жанрової структури циркових програм. У радянський період жанрова політика цирку була відносно стабільною і базувалася на класичній моделі, яка передбачала чітку послідовність номерів різних жанрів: акробатики, повітряної гімнастики, жонглювання, еквілібристики, дресури тварин, ілюзії та клоунади. Така композиція програм формувалася відповідно до усталених канонів циркового видовища і була орієнтована на принцип різножанровості та ритмічної зміни номерів. У період незалежності, під впливом глобалізаційних процесів і розвитку міжнародної циркової індустрії, ця модель починає зазнавати певних змін. З одного боку, зберігаються традиційні жанри, що становлять основу класичного циркового мистецтва, з іншого – спостерігається тенденція до їх переосмислення та поєднання з елементами інших сценічних форм.

Відбувається поділ за типом драматургії на «сюжетний цирк» зі спільною сюжетно-образною лінією усіх номерів програми та «філософський цирк», що відрізняється чітко визначеним філософським підґрунтям та концептуальним баченням циркової драматургії [6, с.8-9].

Г. Курінна виокремлює такі тематичні напрями циркових вистав: соціально-побутові теми (стосунки дітей та батьків, між сусідами, колегами тощо); лірика (кохання, дружба); проблематика філософського змісту (питання про сенс життя, роздуми про світ та місце людини в ньому тощо) [6, с.8-9].

Циркові програми дедалі частіше включають елементи театральної драматургії, хореографії, музичного театру, пластичного перформансу та

мультимедійних технологій. Це сприяє формуванню нових синтетичних жанрових форм, у яких цирковий номер виступає не лише як демонстрація технічної майстерності, а й як художньо осмислена сценічна композиція. У результаті відбувається поступовий перехід від традиційної демонстраційної моделі циркового мистецтва до більш концептуальної, де важливу роль відіграє образно-драматургічний зміст вистави. Особливо помітним є вплив тенденцій так званого «нового цирку», для якого характерне поєднання циркових технік із театральною режисурою, авторською сценічною концепцією та розгорнутою драматургічною структурою.

Зміни жанрової політики безпосередньо пов'язані з еволюцією режисерських підходів до створення циркових вистав. Якщо в попередні історичні періоди режисура циркового видовища здебільшого обмежувалася організацією послідовності номерів і забезпеченням їхньої композиційної цілісності, то в сучасних умовах режисер дедалі частіше виступає як автор цілісної художньої концепції. Це передбачає розробку єдиної тематичної лінії вистави, створення образної системи, використання сценографії, світлових і звукових ефектів, а також інтеграцію різних видів сценічного мистецтва. Унаслідок цього циркова вистава набуває рис складної театралізованої постановки, де окремі номери об'єднані спільним художнім задумом.

Найпоширенішими типами циркових вистав стають: збірні програми, складені з різножанрових номерів, які поєднані за допомогою тематичного конферансу; сюжетні циркові вистави за мотивами історичних подій, літературних творів, міфів, кінофільмів; циркові вистави на космічну та фантастичну тематику; циркові вистави, основою яких є певні образи або персонажі (частіше казкові), котрі стають своєрідними ведучими всього дійства; циркові вистави з привнесенням народної тематики; сезонні циркові вистави, присвячені новорічним чи весняним святкам, дитячим канікулам тощо [6, с.52–53].

«Разом з режисером над створенням циркової вистави, крім артистів, працює цілий колектив: художник-сценограф, балетмейстер, композитор,

музиканти (інструменталісти та співаки), звукорежисер, художник та режисер по світлу, художник по костюмах, гример, реквізитор, бутафор та багато інших спеціалістів, адже у створенні повноцінного художнього образу вистави велику роль відіграють такі види мистецтва, як музика, танець, пантоміма, живопис, архітектура. І саме театральне начало, що об'єднує за законами драматургії все дійство, перетворює циркову програму на театралізовану мистецьку форму з прологом, розвитком, кульмінацією, епілогом, наскрізною дією та наскрізними персонажами» [34, с.203].

Важливим аспектом режисури цирку є також активне використання новітніх технічних засобів. Світлові інсталяції, відеопроєкції, мультимедійні екрани та інші цифрові технології значно розширюють можливості сценічного простору та дозволяють створювати більш динамічні й емоційно насичені видовища. Такі технічні рішення сприяють формуванню нового типу циркового спектаклю, який поєднує традиційну фізичну майстерність артистів із сучасними засобами візуальної комунікації.

Соціокультурна роль циркового мистецтва в незалежній Україні також виявляється у формуванні культурної ідентичності та збереженні національних мистецьких традицій. Українська циркова школа, що сформувалася ще в радянський період, продовжує залишатися важливим чинником професійної підготовки артистів. Значну роль у цьому відіграють спеціалізовані навчальні заклади, зокрема Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, яка здійснює підготовку фахівців у різних циркових жанрах. Саме завдяки діяльності таких освітніх інституцій забезпечується спадкоємність професійних традицій і підтримується високий рівень виконавської майстерності українських циркових артистів.

Водночас важливим аспектом розвитку циркового мистецтва є його активна інтеграція в міжнародний культурний простір. Українські артисти традиційно користуються значним попитом на світовому цирковому ринку, беручи участь у міжнародних фестивалях, конкурсах та гастрольних програмах. Багато представників української циркової школи працюють у

провідних світових циркових компаніях і шоу-програмах, що свідчить про високий рівень професійної підготовки та конкурентоспроможність національної циркової традиції. У цьому контексті циркове мистецтво виступає важливим інструментом культурної дипломатії, сприяючи формуванню позитивного іміджу України на міжнародній арені [19; 30; 37].

У період незалежності України відбуваються зміни у характері взаємодії «артист – глядач». Якщо в радянський період домінувала модель пасивного сприйняття, де глядач виступав переважно як спостерігач, то в умовах незалежності поступово утверджується модель активної рецепції. Глядач дедалі більше залучається до процесу сценічної комунікації через інтерактивні елементи, безпосередній контакт із виконавцем, емоційну співучасть у розвитку сценічної дії. Це зумовлює трансформацію самої природи циркового видовища, яке набуває рис комунікативної практики, спрямованої на формування спільного емоційного простору [34, с.211].

Суттєвих змін зазнала і соціальна структура глядацької аудиторії. У пострадянський період відбулося розшарування суспільства за соціально-економічними та культурними ознаками, що відобразилося на характері культурного споживання. Цирк, який раніше орієнтувався на масового глядача з відносно уніфікованими запитами, почав взаємодіяти з більш диференційованою аудиторією. З одного боку, зберігається традиційна сімейна аудиторія, для якої цирк виконує функцію дозвілля і міжпоколінневої культурної комунікації. З іншого – формується нова категорія глядачів, орієнтована на естетично складніші, концептуально насичені програми, що поєднують елементи театру, перформансу та сучасних візуальних практик.

Відповідно змінюються й запити аудиторії. Глядач виявляє інтерес не лише до демонстрації технічної майстерності, а й до змістовного наповнення вистави, її драматургічної цілісності, образної виразності та емоційної глибини. Зростає попит на видовища, що мають чітку концепцію, художню ідею та здатні викликати рефлексію. Водночас зберігається запит на

розважальну функцію цирку, однак вона набуває нових форм, більш вишуканих, естетично опрацьованих і технологічно насичених; додається прагнення до емоційного переживання, естетичного досвіду та символічного осмислення реальності. Цирк стає простором, у якому глядач може пережити складні емоції, отримати психологічне розвантаження, а також долучитися до колективного культурного досвіду.

Водночас трансформація взаємодії з глядачем проявляється і в активному використанні сучасних медіа-комунікацій. Соціальні мережі, цифрові платформи та інтернет-ресурси стають важливими інструментами популяризації циркового мистецтва, реклами вистав і формування нової аудиторії. Через онлайн-комунікацію циркові колективи мають можливість підтримувати постійний контакт із глядачами, поширювати інформацію про свою діяльність та створювати нові форми культурної взаємодії [5].

Разом із тим розвиток циркового мистецтва в Україні супроводжується низкою проблем і викликів. Серед них особливої уваги потребують питання фінансування циркових установ, оновлення матеріально-технічної бази стаціонарних цирків, підтримки творчих колективів та збереження професійних кадрів. Крім того, значний вплив на функціонування циркової галузі мають загальні тенденції трансформації культурного простору, зокрема зростання конкуренції з боку інших форм масової культури та індустрії розваг. У цих умовах циркове мистецтво змушене постійно адаптуватися до нових культурних запитів суспільства, зберігаючи водночас власну художню специфіку.

Отже, доцільно стверджувати, що період від 1991 року до початку XXI століття обґрунтовано виокремлюється як самостійний етап становлення циркового мистецтва України як соціокультурного явища. Його специфіка визначається комплексом взаємопов'язаних трансформацій, що охопили інституційну, економічну, художньо-естетичну та комунікативну сфери.

Насамперед відбулася зміна інституційної моделі – від централізованої системи радянського типу до національно орієнтованої структури з

елементами ринкового регулювання, що супроводжувалося формуванням нових організаційних форм і розвитком приватного сектору. Економічні перетворення зумовили як кризові явища, так і відкрили можливості для диверсифікації діяльності та розширення гастрольної мобільності. У художньо-естетичній площині цирк поступово звільняється від ідеологічного навантаження, орієнтуючись на естетичні, рекреаційні та комунікативні функції, що супроводжується посиленням театралізації та оновленням жанрової структури.

Взаємодія з глядачем набуває більш інтерактивного характеру та враховує зростаючу диференціацію культурних запитів аудиторії. Важливою ознакою періоду є інтеграція українського циркового мистецтва у світовий культурний простір, що сприяє підвищенню його конкурентоспроможності.

Таким чином, зазначений період є не лише перехідним, а й структуроутворюючим, оскільки саме в його межах відбувається переосмислення сутності циркового мистецтва, його функцій і ролі в суспільстві, що засвідчує його трансформацію у самостійний і багатовимірний соціокультурний феномен.

3.3. Циркове мистецтво України на сучасному етапі: виклики та зміни соціокультурної парадигми

Сучасний період розвитку циркового мистецтва (20-ті роки XXI ст.) позначений глибокими трансформаційними процесами, які відбуваються під впливом глобалізаційних змін, цифровізації культури, переосмислення етичних норм та кризових явищ світового масштабу. У цей період цирк остаточно виходить за межі традиційного уявлення про нього як про сферу розваг і постає як складна, багаторівнева соціокультурна система, що інтегрує художні, комунікативні, технологічні та соціальні функції. Як слушно зауважує В. Корнієнко, сучасний цирк доцільно розглядати як міждисциплінарну форму візуально-перформативного мистецтва, що поєднує різні художні практики та активно реагує на виклики часу [5].

Науковець виокремлює «п'ять ключових напрямів розвитку циркового мистецтва у XXI столітті: 1) театралізація вистав і формування наративу, що забезпечує сюжетну цілісність та емоційну глибину циркових дійств; 2) орієнтація на емоційний досвід і співучасть глядача, яка перетворює перформанс на індивідуальне переживання; 3) екологічна свідомість, що відображає соціальну відповідальність цирку та його здатність формувати нову етичну парадигму; 4) інтеграція цифрових технологій, яка змінює не лише сценічну мову, а й природу глядацького досвіду; 5) гібридність форматів, що забезпечує цирку адаптивність у періоди глобальних криз (пандемії, війни) та відкриває нові канали доступу й комунікації» [5, с.63-64].

Однією з визначальних рис сучасного циркового мистецтва є його синтетичність та міждисциплінарність. У XXI столітті цирк активно інтегрує елементи театру, хореографії, музики, медіа-арту, кінематографа та цифрового дизайну, формуючи нові гібридні форми сценічного дійства, а «деякі масштабні шоу за участі артистів «циркових» жанрів проводяться на значно більшому за площею манежі, або на великих театральних сценах і щодо них визначення «цирк» взагалі не застосовується. Багато «циркових» жанрів успішно розвиваються самі по собі «поза цирковим манежем» і пов'язані з цирком лише історично» [27, с.19].

Така інтеграція зумовлює зміну художньої парадигми: якщо раніше основою циркової вистави була демонстрація технічної майстерності артиста, то сьогодні ключовим стає створення цілісного художнього продукту з розвиненою драматургією, образною системою та концептуальним наповненням. У цьому контексті актуалізується феномен «нового цирку», який передбачає синтез мистецьких практик без втрати специфічної циркової мови. Театралізація циркової вистави, як зазначено у наукових дослідженнях, виступає складним драматургічним процесом, що забезпечує сюжетну цілісність, емоційну глибину та символічну насиченість сценічного дійства [5; 34].

У зв'язку з цим змінюється і роль циркового артиста: він постає не лише як виконавець трюків, а як актор, носій художнього змісту, співтворець наративу. Циркова вистава дедалі більше набуває рис театрального спектаклю, де важливу роль відіграють режисура, сценографія, музичне оформлення та світловий дизайн. Це сприяє формуванню нової естетики цирку, в якій тілесність, технологія та символіка взаємодіють як рівноправні елементи художнього висловлення.

Важливим напрямом є розвиток жанру циркової анімації, що передбачає «оживлення» предметів і створення ілюзії життя. Сучасні номери цього жанру відзначаються еkleктичністю, насиченістю та використанням нестандартних сценічних рішень [3].

Водночас суттєво трансформується соціокультурна роль циркового мистецтва. У XXI столітті цирк перестає бути виключно розважальним жанром і перетворюється на платформу культурної комунікації, соціальної рефлексії та символічного осмислення дійсності. Сучасні циркові вистави дедалі частіше порушують актуальні проблеми – екологічні, етичні, соціальні, ідентифікаційні, що свідчить про інтеграцію цирку в ширший гуманітарний дискурс. У цьому сенсі цирк функціонує як агент культурної рефлексії, поєднуючи естетичне переживання з інтелектуальним осмисленням [5].

Особливої ваги набуває етичний вимір циркового мистецтва. Під впливом суспільних змін і глобальних зоозахисних рухів відбувається поступова відмова від використання тварин у циркових виставах, що супроводжується пошуком альтернативних художніх рішень. Як зазначає Ю. Романенкова, проблема експлуатації тварин у цирках є однією з найгостріших у сучасному суспільстві, що зумовлює необхідність перегляду традиційних практик [30, с.71]. У цьому контексті цирк демонструє здатність до етичної трансформації, впроваджуючи нові підходи, зокрема використання цифрових технологій, голографічних зображень і візуальних ефектів.

Технологічний розвиток є ще одним ключовим чинником, що визначає сучасний стан циркового мистецтва. Інтеграція мультимедійних технологій, таких як відеомепінг, інтерактивне світло, доповнена та віртуальна реальність, змінює не лише форму вистави, а й характер глядацького досвіду. Цирк дедалі більше виходить за межі фізичної сцени, формуючи гібридні простори взаємодії, у яких поєднуються реальне та віртуальне. У цьому контексті виникає новий тип дійства, так званий «екранний цирк», що поєднує кіномову, перформанс і циркову техніку [5, с. 61]. Це розширює межі циркового мистецтва та відкриває нові можливості для його репрезентації.

Важливим аспектом сучасного розвитку цирку є також зміна глядацької аудиторії та її запитів. У XXI столітті культурне споживання характеризується орієнтацією на індивідуалізований досвід, емоційну залученість і інтерактивність. Глядач більше не є пасивним спостерігачем, він стає активним учасником мистецького процесу. Це зумовлює розвиток імерсивних форм циркового дійства, у яких глядач взаємодіє з простором, артистами та технологічними елементами вистави, формуючи власну траєкторію сприйняття. Відповідно, циркове мистецтво трансформується у багаторівневий досвід взаємодії, де поєднуються тілесне, емоційне та цифрове [5, с.60].

Суттєвий вплив на розвиток циркового мистецтва справила пандемія COVID-19, яка стала серйозним викликом для всієї культурної індустрії. Обмеження на проведення масових заходів, фінансові втрати та зниження глядацької активності змусили циркові інституції шукати нові форми функціонування. У цей період відбувається активний перехід до цифрових форматів, зокрема онлайн-трансляцій, відеопроєктів, інтерактивних платформ, що забезпечують підтримку зв'язку з аудиторією в умовах ізоляції. Формується гібридна модель цирку, яка поєднує традиційну сценічну присутність із цифровими технологіями, що згодом закріплюється як одна з ключових характеристик сучасного циркового мистецтва [5, с.62].

Особливо радикальні трансформації циркове мистецтво в Україні зазнає в умовах повномасштабного військового вторгнення Російської Федерації у 2022 році. Цей період став безпрецедентним викликом для функціонування всієї культурної сфери, поставивши циркову галузь перед екзистенційними викликами, пов'язаними не лише з фізичним виживанням інституцій, а й із необхідністю переосмислення власної соціокультурної ролі в умовах війни. Попри загрозу безпеці, економічну нестабільність і психологічний тиск, циркові колективи України не припинили своєї діяльності, демонструючи високий рівень адаптивності та стійкості.

Функціонування циркового мистецтва в умовах воєнного стану характеризується суттєвою модифікацією організаційних і сценічних практик. Вистави продовжують відбуватися, однак із дотриманням жорстких безпекових вимог: у разі оголошення повітряної тривоги вони негайно перериваються, а глядачі та артисти змушені переходити до укриттів. Така специфіка функціонування формує новий тип сценічної взаємодії, де фактор небезпеки стає частиною реального контексту сприйняття мистецького продукту. Попри це, циркові артисти продовжують виступати, зберігаючи тяглість творчого процесу навіть у надзвичайних умовах, що засвідчено, зокрема, у проєктах на кшталт фотовиставки «Український цирк під час війни» (2024-2025), яка документує функціонування галузі в ситуації постійної загрози [5, с.63].

В умовах війни відбуваються глибокі зміни у змістовному наповненні циркових вистав і репертуарній політиці. Художня мова цирку трансформується відповідно до суспільного запиту: репертуар набуває виразного патріотичного спрямування, посилюється символічний та емоційний вимір вистав, зростає роль драматургії та образності. Традиційні комічні елементи, зокрема класична клоунада, частково відходять на другий план або зазнають переосмислення, оскільки в умовах суспільної травми гумор потребує делікатності й етичної чутливості. У результаті циркове мистецтво формує новий тип естетики, в якій поєднуються емоційна глибина,

символізм і соціальна значущість. Таким чином, цирк не лише відображає реальність, а й інтерпретує її, створюючи простір для колективного переживання складного історичного досвіду.

У виставах дедалі частіше з'являються образи боротьби, витривалості, єдності, втрати й надії. Наприклад, у програмах Національного цирку України після відновлення роботи в червні 2022 року акцент було зроблено на номерах, що апелюють до сили людського духу, людяності, взаємопідтримки та колективної стійкості. У виставах «Врятовані циркові тварини. Відкрита репетиція», «Цирковий променад», «Дух. Сила. Воля.» поєднання театральної драматургії з цирковими номерами створює не лише розважальний, а й емоційно-рефлексивний ефект, що відповідає новим очікуванням глядача.

Подібні тенденції простежуються і в регіональних цирках. Так, Одеський державний цирк у своїх програмах («Льодове королівство», «Цирк на воді: WATERLAND») поєднує традиційні циркові жанри з посиленням візуальним та емоційним компонентом, створюючи ефект занурення й емоційного відволікання від реальності. Харківський державний цирк, попри близькість до зони бойових дій, частково відновлював діяльність через гастрольні формати та співпрацю з іншими містами, демонструючи приклади мобільності циркового мистецтва в кризових умовах.

Водночас змінюється і характер гумору. Клоунада, яка традиційно була важливою складовою циркового дійства, трансформується: зникає грубий або фарсовий гумор, натомість з'являється більш тонка, психологічно чутлива комічність, орієнтована на підтримку, а не на висміювання. Це пов'язано з травматичним досвідом глядача, який потребує делікатного емоційного контакту.

Окремим напрямом розвитку стає активізація соціально орієнтованих циркових практик. У різних містах України, зокрема в Києві та Львові, циркові колективи організовують благодійні вистави для внутрішньо переміщених осіб, дітей військовослужбовців, поранених та соціально

вразливих категорій населення, що мають на меті психологічну реабілітацію та створення безпечного емоційного простору. У Дніпрі циркові артисти проводили благодійні вистави у метро, брали участь у виїзних програмах для дітей військових і волонтерських заходах, поєднуючи мистецьку діяльність із гуманітарною місією.

Важливим аспектом функціонування циркового мистецтва в умовах війни є розвиток фестивального руху та освітніх ініціатив, хоча й у зміненому форматі. Попри складну ситуацію, в Україні продовжують проводитися дитячі та молодіжні циркові фестивалі, хоча часто вони набувають локального або онлайн-формату. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва організовує творчі покази, конкурси та відкриті заходи, спрямовані на підтримку молодих артистів. У Києві, Дніпрі, Львові, Одесі проводяться регіональні фестивалі циркового мистецтва, що стають платформою для демонстрації нових номерів і підтримки творчої активності молоді навіть у складних умовах.

Показовим прикладом актуалізації циркового мистецтва в сучасному соціокультурному контексті стала виставка «Перформативне мистецтво. Цирк», організована Національним цирком України спільно з Національною академією мистецтв України у Києві в 2025 році.

Визначальною складовою виставки стала інтерактивність. Відвідувачі мали можливість долучатися до практик циркового мистецтва, опановувати елементи пантоміми, жонглювання, акробатики, взаємодіяти з простором циркової культури та навіть приміряти сценічні костюми. Таким чином, виставка реалізувала принцип імерсивності, характерний для сучасного мистецтва, де глядач перетворюється на активного учасника.

Концептуально виставка виходила за межі традиційної музейної експозиції, позиціонуючи цирк як складову перформативного мистецтва, виконучи функцію культурної репрезентації та збереження національної ідентичності, особливо актуальну в сучасних умовах.

Водночас, попри активну актуалізацію циркового мистецтва через подібні культурно-мистецькі ініціативи, його функціонування в сучасних українських реаліях відбувається в умовах глибокої нестабільності та постійних викликів.

Проведення циркових вистав в умовах постійної загрози ракетних обстрілів і повітряних тривог потребує перегляду організаційних моделей функціонування. Вистави нерідко перериваються, глядачі змушені переміщатися в укриття, що впливає на цілісність художнього сприйняття та знижує комерційну ефективність заходів. Крім того, не всі циркові споруди технічно пристосовані до функціонування в умовах підвищених безпекових вимог, що обмежує можливості їх повноцінної експлуатації.

Війна призвела до скорочення фінансування культурної сфери, зменшення платоспроможності населення та, відповідно, зниження глядацького попиту. Циркові установи змушені функціонувати в умовах обмежених ресурсів, що ускладнює оновлення репертуару, технічне забезпечення вистав, виплату заробітної плати артистам і технічному персоналу. Додатковим фактором є обмеження гастрольної діяльності всередині країни, що традиційно була важливим джерелом доходу для циркових колективів.

Не менш важливою проблемою є кадровий відтік. Значна частина професійних циркових артистів, особливо молодого покоління, виїжджає за кордон у пошуках стабільних умов праці та можливостей професійної реалізації. Це призводить до ослаблення кадрового потенціалу національного цирку, втрати унікальних виконавських практик і ускладнення процесу формування нових творчих колективів. Водночас підготовка нових кадрів також ускладнюється через обмежений доступ до матеріально-технічної бази, скорочення освітніх програм і порушення навчального процесу.

В умовах війни загострюється проблема інституційної нестабільності. Циркові установи змушені постійно адаптуватися до змін у нормативно-правовому полі, умовах фінансування та організації діяльності. Відсутність

довгострокових стратегій розвитку галузі ускладнює планування та реалізацію масштабних проєктів. Крім того, циркове мистецтво традиційно займає периферійне місце в культурній політиці, що в умовах війни посилює його вразливість.

Часткове руйнування інфраструктури, перебої з енергопостачанням, обмежений доступ до сучасного обладнання ускладнюють реалізацію масштабних циркових постановок. Це змушує колективи шукати альтернативні, більш мобільні та економічно доступні форми сценічної діяльності, що, з одного боку, обмежує технічні можливості, а з іншого – стимулює творчі пошуки.

Водночас циркове мистецтво стикається з викликом збереження культурної ідентичності та традиції. В умовах глобалізації та вимушеної міграції артистів існує ризик розмивання національних особливостей циркового мистецтва. Збереження і передача професійних навичок, стилістичних особливостей, творчих підходів стає важливим завданням для галузі.

Попри зазначені виклики, циркове мистецтво демонструє високий рівень адаптивності та життєздатності. Воно не лише зберігає свою присутність у культурному просторі, а й набуває нових функцій, стаючи інструментом психологічної підтримки, соціальної комунікації та культурного спротиву. Саме в умовах кризи виявляється потенціал цирку як гнучкої, міждисциплінарної форми мистецтва, здатної реагувати на виклики часу та формувати нові соціокультурні смисли.

Отже, період 20-х років XXI століття, обґрунтовано може бути виокремлений як окремий етап еволюції цирку як соціокультурного явища. Його специфіка визначається сукупністю якісно нових трансформацій, що охоплюють художню, технологічну, етичну, соціальну та інституційну площини функціонування галузі.

Передусім, саме у цей період відбувається остаточний відхід від традиційної моделі цирку як переважно розважального видовища до його

утвердження як складної міждисциплінарної системи візуально-перформативного мистецтва. Синтез театру, хореографії, музики, цифрових технологій і медіа-арту формує нову художню парадигму, в якій ключовими стають не лише технічна майстерність, а цілісність драматургії, концептуальність і символічна насиченість сценічного дійства. У цьому контексті феномен «нового цирку» виступає одним із визначальних маркерів епохи.

Не менш важливим є технологічний чинник: цифровізація культури, розвиток мультимедійних засобів, поява гібридних і віртуалізованих форм сценічності докорінно змінюють як форму циркової вистави, так і характер взаємодії з аудиторією. Цирк виходить за межі фізичного манежу, формуючи нові простори художнього досвіду, що поєднують реальне та цифрове середовище.

Суттєвою ознакою цього етапу є також переосмислення етичних засад циркової діяльності, зокрема відмова від експлуатації тварин і пошук альтернативних художніх рішень. Це свідчить про включення циркового мистецтва в ширший гуманітарний і ціннісний дискурс сучасності.

Водночас змінюється соціокультурна функція цирку: він постає не лише як форма дозвілля, а як платформа соціальної комунікації, рефлексії та символічного осмислення актуальних проблем. Посилюється роль глядача як активного учасника мистецького процесу, що зумовлює розвиток імерсивних та інтерактивних форм.

Окремо слід підкреслити вплив глобальних кризових явищ, зокрема пандемії COVID-19 та повномасштабної війни в Україні, які не лише ускладнили функціонування циркових інституцій, а й стимулювали їхню адаптацію, інноваційність і соціальну відповідальність. У цих умовах цирк набуває нових функцій: психологічної підтримки, культурного спротиву, збереження колективної ідентичності та солідарності.

Таким чином, сучасний період характеризується комплексною трансформацією циркового мистецтва на всіх рівнях його існування – від

художньої мови до соціальної місії. Саме системність, глибина та незворотність цих змін дають підстави розглядати сучасний етап як окрему, якісно відмінну фазу розвитку цирку, в якій він постає як динамічна, відкрита та адаптивна соціокультурна система, інтегрована у глобальний культурний простір і чутлива до викликів сучасності.

Висновки до розділу 3

Проведений аналіз проблематики, окресленої в межах третього розділу, дає змогу констатувати наявність глибинних трансформацій у розвитку циркового мистецтва у ХХ – на початку ХХІ століття. Ці зміни виявляються насамперед у переосмисленні інституційних засад його функціонування, еволюції художньо-виражальних засобів і розширенні спектра соціокультурних функцій. Циркове мистецтво постає не лише як форма видовищної діяльності, а як динамічна культурна система, що реагує на суспільно-політичні, економічні та культурні виклики, адаптуючись до нових умов існування та трансформуючи власні механізми взаємодії з аудиторією.

Це дає підстави виокремити наступні етапи становлення циркового мистецтва як соціокультурного явища.

Четвертий етап – державно-інституційний (радянський) охоплює 1920 – 1991 роки та характеризується завершеною інституалізацією циркового мистецтва та його інтеграцією в державну культурну політику. У цей час цирк функціонує як складова централізованої системи, підпорядкованої ідеологічним настановам, що визначали як тематично-драматургічні засади вистав, так і репертуарну політику загалом. Водночас саме в цей період відбувається професіоналізація галузі, формування сталих творчих колективів, розвиток жанрової системи та поява національно орієнтованих програм, які, попри ідеологічні обмеження, репрезентували культурну специфіку.

П'ятий етап – пострадянський трансформаційний (період незалежності України, 1991 р. – початок ХХІ ст.) позначений трансформацією

інституційної моделі циркового мистецтва в умовах переходу до ринкових відносин. Ослаблення державного фінансування зумовило пошук нових організаційних форм, джерел ресурсного забезпечення та стратегій виживання. У цей період відбувається децентралізація циркової системи, активізація гастрольної діяльності, інтеграція у міжнародний культурний простір, а також переосмислення національної ідентичності циркового мистецтва. Водночас спостерігається певна криза, пов'язана з втратою цілісної державної підтримки та необхідністю адаптації до нових соціально-економічних умов.

Шостий етап – сучасний соціокультурно-рефлексивний (20-ті роки XXI ст.) відзначається зміною соціокультурної парадигми функціонування циркового мистецтва. Цирк поступово трансформується з традиційної розважальної форми у складне синтетичне мистецтво, орієнтоване на концептуальність, театралізацію та міждисциплінарність. Важливими стають процеси глобалізації, цифровізації та зміни глядацьких очікувань, що стимулюють оновлення художньо-виражальних засобів. Одночасно актуалізуються етичні питання, посилюється конкуренція з іншими видами індустрії розваг, а також зростає потреба у формуванні нових моделей взаємодії з аудиторією.

Особливого значення набувають виклики, пов'язані з функціонуванням циркового мистецтва в умовах війни, що суттєво впливають як на організаційні, так і на художні аспекти діяльності. До ключових проблем належать обмеження гастрольної діяльності, руйнування або пошкодження інфраструктури, нестабільність фінансування, а також вимушена міграція артистів і творчих колективів. Водночас змінюється і змістовне наповнення циркових програм: посилюється роль патріотичної тематики, зростає значення цирку як засобу психологічної підтримки населення, зокрема дітей, та як інструменту культурної дипломатії на міжнародній арені.

ВИСНОВКИ

Узагальнення результатів проведеного дослідження дає підстави стверджувати, що циркове мистецтво в Україні сформувалося як складне, багатовимірне соціокультурне явище, розвиток якого зумовлений взаємодією історичних, культурних, економічних і політичних чинників. Комплексний аналіз окреслених у роботі завдань дозволив не лише простежити еволюцію циркового мистецтва, а й визначити закономірності його функціонування у різних історичні періоди.

Передусім, виявлення особливостей підходів до дослідження циркового мистецтва у сучасному гуманітарному дискурсі засвідчило, що цирк дедалі частіше розглядається у міждисциплінарному полі. Поряд із традиційним мистецтвознавчим аналізом, що акцентує увагу на жанровій структурі, виконавській майстерності та драматургії номеру, активізуються культурологічні, соціологічні та антропологічні підходи. Вони дозволяють інтерпретувати циркове мистецтво як форму соціальної комунікації, інструмент репрезентації культурної ідентичності та простір взаємодії між артистом і глядачем. Таким чином, цирк постає не лише як естетичний феномен, а як важливий елемент соціокультурного середовища.

Розгляд теоретичних засад визначення поняття «циркове мистецтво» дав змогу уточнити його сутнісні характеристики. Цирк визначено як синтетичний вид сценічного мистецтва, що поєднує різноманітні форми тілесної виразності (акробатику, еквілібристику, жонглювання), театральні та музичні елементи, а також специфічну драматургію, побудовану на трюковій основі. Соціокультурна специфіка цирку полягає у його універсальності, доступності для широкої аудиторії, а також здатності поєднувати розважальну функцію з глибшими смисловими й символічними рівнями. Визначено, що циркове мистецтво виконує низку функцій: рекреативну (забезпечення емоційного відпочинку), естетичну (формування художніх смаків), комунікативну (взаємодія між суб'єктами культурного процесу),

виховну (трансляція цінностей) та інтеграційну (об'єднання різних соціальних груп).

Аналіз народних видовищних традицій як передумови формування циркового мистецтва на українських землях дозволив встановити, що витoki цирку пов'язані з ярмарковою культурою, обрядовими практиками, виступами скоморохів, мандрівних артистів і народних розважальних форм. Саме у цих практиках сформувалися елементи тілесної майстерності, комічності, імпровізаційності та безпосередньої взаємодії з публікою, які згодом стали основою циркової естетики. Народні традиції забезпечили формування національного колориту, що виявляється у тематичних сюжетах, образах і музичному супроводі.

Висвітлення особливостей генези циркового мистецтва у XVIII – першій половині XIX століття показало, що цей період характеризується переходом від стихійних форм видовищ до організованих циркових виступів. Відбувається становлення перших стаціонарних майданчиків, зростає роль професійних артистів, формується структура циркового номеру. Водночас циркове мистецтво перебуває під впливом європейських традицій, що сприяє його професіоналізації та уніфікації жанрових форм.

Дослідження процесу становлення професійного цирку у другій половині XIX – на початку XX століття засвідчило формування розгалуженої інфраструктури циркової діяльності: будівництво стаціонарних цирків, поява циркових династій, розвиток гастрольної системи. Саме в цей період відбувається закріплення жанрової системи циркового мистецтва, підвищення технічного рівня виконання та поступове формування національної циркової традиції, яка поєднує європейські впливи з локальними культурними особливостями.

Характеристика процесу інституалізації та ідеологізації циркового мистецтва у радянський період дозволила визначити його як етап максимальної централізації та підпорядкування державній культурній політиці. Цирк стає частиною ідеологічного апарату, що відображається у

тематиці вистав, образній системі та репертуарі. Водночас саме у цей період створюється потужна матеріально-технічна база, розвивається система професійної освіти, формуються національні циркові колективи, що сприяє підвищенню рівня майстерності та міжнародному визнанню українських артистів.

З'ясування особливостей розвитку циркового мистецтва в період незалежності України показало, що цей етап супроводжується глибокими структурними змінами. Перехід до ринкових умов зумовив скорочення державного фінансування, що, у свою чергу, спричинило необхідність пошуку нових джерел ресурсів, розвитку приватних ініціатив і посилення гастрольної діяльності. Водночас відбувається активне включення українського цирку у міжнародний культурний простір, що сприяє обміну досвідом і модернізації художніх практик.

Аналіз сучасного стану циркового мистецтва дозволив визначити основні тенденції його розвитку, серед яких: посилення театралізації, інтеграція з іншими видами мистецтв, використання новітніх технологій, а також зміна форм взаємодії з аудиторією. Окрему увагу приділено викликам, пов'язаним із конкуренцією у сфері розваг, етичними проблемами (зокрема щодо використання тварин), а також функціонуванням цирку в умовах війни, що зумовлює трансформацію його соціокультурної ролі.

З урахуванням отриманих результатів дослідження, становлення циркового мистецтва в Україні пропонується поділити на кілька взаємопов'язаних етапів.

Перший етап – традиційно-видовищний (протоцирковий) – охоплює період від давніх часів до кінця XVIII століття. У цей період циркові елементи існували у формі народних видовищних практик, пов'язаних зі скомороською культурою, ярмарковими виставами, ритуально-обрядовими діями та формами народного театру. Циркові жанри ще не мали чіткої професійної структури і функціонували як складова карнавально-сміхової культури. Основною соціальною функцією цих видовищ було забезпечення

колективної розваги, формування комунікативного культурного простору та відображення світоглядних уявлень традиційного суспільства.

Другий етап – ярмарково-балаганний (передінституційний) – тривав наприкінці XVIII – у першій половині XIX століття. Він характеризується формуванням перших стабільних форм організації циркових вистав, появою пересувних труп та розвитком ярмаркових балаганів. У цей період відбувалася поступова диференціація циркових жанрів, зростала роль пантоміми, акробатики, кінних номерів і клоунади. Соціокультурна функція цирку розширюється: він стає важливим елементом міської розважальної культури та одним із засобів масової комунікації.

Третій етап – професійно-інституційний – припадає на другу половину XIX – початок XX століття. Його визначальною ознакою стало формування стаціонарних циркових споруд, виникнення професійних циркових підприємств та антрепренерських систем організації циркової діяльності. Саме в цей період циркове мистецтво набуває статусу самостійної галузі сценічного мистецтва, формується професійна підготовка артистів, з'являються нові режисерські та драматургічні підходи. Цирк перетворюється на важливий елемент урбаністичної культури та інструмент соціальної інтеграції населення.

Четвертий етап – державно-інституційний (радянський) – охоплює 1920–1991 роки XX століття та характеризується повною інституалізацією циркової справи під контролем держави. У цей період цирк виконує не лише культурно-розважальну, а й ідеологічну функцію. Формується система державної підготовки циркових кадрів, створюється мережа стаціонарних цирків, розвивається жанрова структура циркового мистецтва. Одночасно цирк виступає засобом популяризації соціалістичних цінностей, що суттєво впливає на тематику та художню структуру циркових програм.

П'ятий етап – пострадянський трансформаційний – розпочинається з 1991 року та триває до початку XXI століття. Він характеризується переходом циркової галузі до нових економічних умов, пошуком

альтернативних моделей фінансування та зміною організаційної структури циркової діяльності. У цей період цирк поступово переосмислює власну культурну місію, відбувається інтеграція українського циркового мистецтва у міжнародний культурний простір, активізується розвиток незалежних циркових проєктів.

Шостий етап – сучасний соціокультурно-рефлексивний (20-ті роки XXI ст.) – характеризується переорієнтацією цирку з виключно розважальної функції на виконання ролі інструмента осмислення соціальної реальності. У цей період циркове мистецтво активно реагує на актуальні виклики, глобалізаційні процеси, етичні трансформації, цифровізацію культури та кризові явища (зокрема пандемію і війну), інтегруючись у ширший гуманітарний дискурс. Визначальними рисами етапу є посилення міждисциплінарності, театралізації та концептуальності вистав. Цирк набуває здатності до соціальної рефлексії, порушуючи етичні, ідентифікаційні та екзистенційні теми, і водночас виконує функції психологічної підтримки, культурної комунікації та символічного відтворення колективного досвіду. Він постає як динамічна соціокультурна система, що не лише відображає дійсність, а й інтерпретує її.

Таким чином, досягнуто поставленої мети дослідження – комплексного осмислення етапів становлення циркового мистецтва в Україні як соціокультурного явища. Отримані результати підтверджують, що циркове мистецтво виступає динамічною культурною системою, розвиток якої відбувається через поступову зміну форм організації видовищної діяльності, трансформацію соціального статусу циркових артистів, ускладнення художньої структури циркових програм та зміну ролі цирку у суспільному житті; є важливим елементом національної культури, який не лише відображає суспільні процеси, але й активно впливає на формування культурної ідентичності, забезпечуючи спадкоємність традицій і водночас відкритість до інновацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бачинська О. М. Циркове видовище у добу гетьманату П. Скоропадського // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. Запоріжжя : ЗНУ, 2014. Вип. 40. С. 73–77.
2. Грінє Т. Б. Напрямки драматургії у цирковому мистецтві 1990-х–2000-х рр.: проблеми видової релевантності // АРТ-платФОРМА. 2020. № 2. С. 11–33.
3. Ільницька О. А. Розвиток циркових жанрів в естрадному мистецтві на сучасному етапі // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2019. Вип. 40. С. 39–44.
4. Кашуба В. Г. Періоди розвитку українського цирку на сучасному етапі (кінець ХХ – початок ХХІ століття) // Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. Вип. 16, ч. 1. С. 159–169.
5. Корнієнко В. Сучасний цирк: виклики, можливості, перспективи // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2025. Т. 8, № 1. С. 57–69.
6. Курінна Г. В. Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2008. 240 с.
7. Малихіна М. А. Модифікація циркового мистецтва в Україні: 20-і роки ХХ століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. № 2. С. 160–164.
8. Малихіна М. А. Особливості розвитку українського циркового мистецтва (ХІХ – початок ХХ століття) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. № 1. С. 185–190.
9. Малихіна М. А. Циркове мистецтво України 20–30-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2016. 217 с.

10. Мельник М. М. Соціальний аспект драматургії циркових видовищ як складова моделювання концепцій елітарної та масової культури // International scientific and practical conference. Venice, 2020. С. 85–87.
11. Мельник І. П. Специфіка діяльності аматорських колективів у контексті українського циркового мистецтва // Молодий вчений. 2018. № 4(1). С. 240–243.
12. Орел Д. Акробатика: теорія та методика викладання : навчальний посібник. Київ : КМАЕЦМ, 2018. 153 с.
13. Орел Д. В. До проблеми викладання дисциплін спеціалізації «Акробатика» у ЗВО мистецького спрямування // АРТ-платФОРМА. 2020. №1. С. 77–89.
14. Остапчук А. Є. Художньо-творча діяльність майстрів клоунади: особливості артистичної індивідуальності // Культура і сучасність. 2010. № 1. С. 198–203.
15. Погребняк Г. П. Цирк як середовище екранної дії у творчості сучасних режисерів // Мистецтвознавчі записки. 2022. Вип. 42. С. 151–158.
16. Пожарська О. Ю. Витоки циркового мистецтва // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали Міжнар. наук.-творчої конф. Київ, 2017. С. 65–67.
17. Пожарська О. Ю. Зміст і функції циркового видовища // Молодий вчений. 2017. № 9(49). С. 181–186.
18. Пожарська О. Ю. Ігровий зміст циркового видовища // Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Маріуполь, 2017. С. 195–198.
19. Пожарська О. Ю. Цирк у просторі культури України: інституалізаційний аспект : дис. ... д-ра філософії : 034 «Культурологія». Київ, 2020. 218 с.
20. Пожарська О. Ю. Культурогенез циркового мистецтва // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2017. Вип. 25. С. 38–42.

21. Пожарська О. Ю. Цирк як предмет гуманітарного наукового аналізу // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2017. Вип. 1(8). С. 82–86.
22. Пожарська О. Ю. Циркове мистецтво як об'єкт художньої рефлексії // Культура України. 2018. Вип. 62. С. 88–97.
23. Пожарська О. Ю. Циркове мистецтво як чинник культурних змін // Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences. 2018. № VI(31), Issue 185. С. 7–12.
24. Поспелов О. О. Методологічний інструментарій у циркознавчому дослідженні // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології : матеріали Міжнар. наук. конф. Київ, 2021. С. 103–105.
25. Поспелов О. О. Сучасний стан і перспективи розвитку циркової галузі України // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтв : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2018. С. 60–63.
26. Поспелов О. О. Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII–XIX ст.) // Вісник КНУКіМ. 2019. Вип. 40. С. 57–65.
27. Поспелов О. О. Циркове мистецтво у просторі та часі: від Колізею до амфітеатру Естлі; від скоморохів до сучасності // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2019. Вип. 30. С. 14–21.
28. Поспелов О. О. Циркове мистецтво як об'єкт історичного дослідження (XVIII – перша половина XIX ст.) // Мистецтвознавство України. 2019. № 19. С. 158–168.
29. Про затвердження пріоритетних напрямів щодо розвитку циркової справи в Україні : наказ Міністерства культури України від 18.05.2017 № 436. URL: [<http://zakon.rada.gov.ua>] (дата звернення: 12.03.2026).
30. Романенкова Ю. В. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі // Молодий вчений. 2020. № 3(79). С. 69–73.
31. Романенкова Ю. Циркове мистецтво як культурний маркер сучасної України // Science, research, development. Warszawa, 2018. С. 150–153.

32. Рыбаков М. А. Киевский цирк: люди, события, судьбы. Киев : Аттика, 2006. 304 с.
33. Станіславська К. І. Еволюція цирку: від кінних перегонів до театралізованої мистецької форми // Культура України. 2011. Вип. 35. С. 193–201.
34. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с.
35. Станіславська К. І. Особливості цирку як мистецької форми сучасної художньої культури // Найновите постиження на європейската наука. Софія, 2011. Т. 27. С. 68–70.
36. Шаповалова Ю. С. Витоки циркового мистецтва на українських землях // Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. 2019. Вип. 25. С. 27–32.
37. Шаповалова Ю. С. Сучасне циркове мистецтво України в контексті міжнародного культурно-мистецького співробітництва // Культурологічна думка. 2018. № 14. С. 94–101.
38. Шевченко Л. Історія створення та творча діяльність Першого та Другого українських національних циркових колективів // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. 2025. Вип. 26. С. 103–118.
39. Шумакова С. М. Генезис и эволюция харьковской школы циркового искусства : дис. ... канд. искусствоведения : 26.00.04. Харьков, 2015. 288 с.
40. Шумакова С. М. Сучасне циркове мистецтво: актуальна проблематика діалогової взаємодії // Вісник КНУКіМ. 2014. № 30. С. 146–151.
41. Шумакова С. М. Циркове мистецтво: аспект духовно-естетичної сфери особистості // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. 2014. Вип. 14. С. 29–35.