

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет художественной культуры
кафедра режиссуры

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 Н.В.Петухова

«__» 2024г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 Е.В.Пагоцкая

«__» 2024г.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ**

«ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА»

**Модуля «Цирк в режиссуре театрализованных представлений и
праздников»**

Для специальности 6- 05-0215-04 Режиссура представлений и праздников
(цирковые представления)

Составители:

Ю.Д.Персидская, проректор по воспитательной работе

Ю.Г.Николаева, старший преподаватель кафедры режиссуры

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета факультета 17.06.2024 г.

протокол №11

Составители:

Персидская Юлия Дмитриевна, проректор по воспитательной и идеологической работе учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент кафедры режиссуры, кандидат искусствоведения;
Николаева Юлия Геннадьевна, старший преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Рецензенты:

Н.В. Ярмолинская, заведующий отделом театрального искусства Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси, доктор искусствоведения, профессор;

И.А. Алекснина, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

кафедрой режиссуры (протокол от 15.01.2025 г. № 5)

Советом факультета художественной культуры

(протокол от 19.01.2025 г. № 5)

СОДЕРЖАНИЕ

1. Пояснительная записка.....	4
2. Теоретический раздел	
2.1 Конспекты лекций по дисциплине «История и теория циркового искусства».	8
3. Практический раздел	
3.1 Тематика семинарских занятий.....	303
4. Раздел контроля знаний	
4.1 Вопросы для зачётов.....	305
4.2 Вопросы для экзамена.....	307
5. Вспомогательный раздел	
5.1 Учебная программа.....	309

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

«Цирк в режиссуре театрализованных представлений и праздников. Раздел 1. История и теория циркового искусства» является одним из основных учебных модулей для студентов направления специальности 1-17 01 05-03 Режиссура праздников (цирковые представления), закладывающих фундамент теоретических и практических знаний и навыков, необходимых для последующего освоения и работы в области режиссуры. В рамках учебной дисциплины «Цирк в режиссуре театрализованных представлений и праздников. Раздел 1. История и теория циркового искусства» осуществляется формирование у студентов представлений об основах и закономерностях развития циркового искусства, закладываются основы понимания генезиса и эволюции цирка, его взаимодействия с другими видами искусств, закладываются предпосылки для дальнейшего использования знаний, умений и навыков в области истории и теории цирка в профессиональной творческой деятельности.

Учебная дисциплина «Цирк в режиссуре театрализованных представлений и праздников. Раздел 1. История и теория циркового искусства» преподается в тесной взаимосвязи с такой учебной дисциплиной, как «Цирк в режиссуре театрализованных представлений и праздников. Раздел 1. Современные формы циркового искусства» и такими модулями, как «Основы режиссерской композиции», «Речевое действие в зрелище», «Драматургия в зрелище», «Режиссура», «Композиция зрелища», «Пластическая культура» и т.д.

Освоение образовательной программы по направлению специальности 1-17 01 05-03 Режиссура праздников (цирковые представления) обязано обеспечить формирование следующих компетенций: универсальных и базовых профессиональных.

Универсальные компетенции:

- УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.
- УК-4. Работать в команде, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные, культурные и иные различия.
- УК-5. Быть способным к саморазвитию и совершенствованию в профессиональной деятельности.
- УК-6. Проявлять инициативу и адаптироваться к изменениям в профессиональной деятельности.
- УК-12. Анализировать литературные произведения, ориентироваться в мировом и отечественном литературных процессах и сопоставлять их с парадигмой развития других видов искусств.
- УК-16. Применять в профессиональной деятельности знания научно-психологических основ художественной деятельности и творчества.
- УК-17. Владеть основными техниками саморегуляции и саморазвития.

Базовые профессиональные компетенции:

- БПК-1. Осознавать роль режиссерского и актерского искусства в праздничной культуре, развивать собственное художественное восприятие и вкус.
- БПК-3. Определять и применять в профессиональной деятельности современные методы, формы, средства и технологии обучения и воспитания
- БПК-6. Понимать и анализировать динамику развития видов искусства и их взаимосвязи в историческом контексте.
- БПК-9. Анализировать этнокультурную специфику традиционной культуры Беларуси, этнических процессов в Беларуси и в современном мире.

Цель учебной дисциплины – подготовка специалистов к самостоятельной профессионально-просветительской деятельности; приобретение комплексных знаний и навыков в области истории и теории циркового искусства

Основные задачи учебной дисциплины:

- ознакомление со спецификой циркового искусства;

- изучение истоков происхождения циркового искусства и его эволюции;
- анализ циркового искусства в различных культурных эпохах;
- формирование знаний в области становления циркового искусства, анализ его содержания в процессе развития зарубежного, русского, белорусского и советского цирка;
- осознание значения циркового искусства в целом для мировой художественной культуры;
- выявление этапов развития зарубежного, русского и советского цирка;
- знание основных этапов становления и развития советского цирка;
- владение знаниями об исполнительской деятельности ведущих артистов цирка;
- систематизация информации о постановочной и педагогической деятельности цирковых артистов на разных этапах развития циркового искусства

В основу содержания учебной программы по дисциплине «Цирк в режиссуре театрализованных представлений и праздников. Раздел 1. История и теория циркового искусства» легли исследования ведущих специалистов в области теории и истории искусства. Процесс подготовки в области истории и теории циркового искусства направлен на овладение студентами знаниями и умениями, которые позволяют им на высоком уровне решать профессиональные задачи в дальнейшей творческой и педагогической деятельности.

В результате изучения учебной дисциплины выпускник должен знать:

- синcretические истоки циркового искусства;
- традиции циркового искусства Древнего мира;
- традиции циркового искусства Средневековья;
- историю европейского цирка;
- историю американского цирка;
- историю русского цирка;
- историю советского цирка;

- историю белорусского цирка;
- терминологический аппарат циркового искусства.

Выпускник должен уметь:

- использовать знания по истории цирка в процессе подготовки и воплощения праздника и циркового представления;
- использовать приемы создания номеров и представлений разных народов и эпох в современных представлениях;
- применять знания в области истории и теории цирка в преподавательской деятельности.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Основы режиссуры и мастерство актера: мастерство актёра» всего предусмотрено 180 часов, из них 68 часов – аудиторные (лекции – 50 часов, семинарские – 18 часов) занятия. Рекомендованные формы контроля знаний студентов – контрольные занятия, зачеты и экзамены.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Конспекты лекций

Лекция 1. Введение

В исследованиях, непосредственно посвящённых проблемам видовой классификации искусств, эстраду и цирк относят к группе пространственно-временных (синкетических, синтетических или зрелищных) видов, которая включает в себя также драматический театр, хореографию, оперу, балет, кино и т.д. В искусствах данной группы в приоритете при создании художественного образа как пространственные, так и временные характеристики.

Общность эстрадного и циркового искусства определяется их истоками – синкетическими зрелищами, характеризующимися нерасчленённостью образного мышления (массовыми обрядами и празднествами культового, ритуального содержания). Русский литературовед А.Н. Веселовский даёт следующее определение данному понятию: «Синкетизм – это сочетание ритмованных, орхестических движений с песней-музыкой и элементами слова». Синкетическое действие синтезировало в себе примитивную музыку, танец, пение, игу, чуть позднее восклицания и имело форму танца-представления с элементами подражания, в котором был важен не столько смысл, сколько ритм. По мере образования отдельных пространственно-временных искусств, выделялся некий основной компонент зрелища, становившийся его доминантой. Однако, и остальные компоненты не исчезали, дополняя и гармонизируя основные выразительные средства. Параллельно с процессом дифференциации видов искусств шёл и обратный процесс, который Ю. Борев определяет как «усиление взаимодействия и синтеза обретших самостоятельное и неповторимое своеобразие искусств» [Борев Ю.Б. 'Эстетика' - Москва: Издательство политической литературы, 1981 - с.399 с.]. Синтез в структуре пространственно-временных искусств осуществляется на двух уровнях. На первом уровне синтез проявляется как взаимодействие различных выразительных средств в рамках определённого

номера. Например, в цирковых номерах часто используются выразительные средства сугубо эстрадных жанров хореографии или вокала, в эстрадных номерах могут использоваться акробатические трюки. На втором уровне синтез происходит на уровне целого представления, в которое могут быть включены номера, раскрывающие сущность других видов искусств. Например, в цирковых представлениях часто используются эстрадные номера балета, а цирковые номера органично входят в структуру эстрадных концертов. Таким образом, и эстрада, и цирк имеют синкретическую-синтетическую суть. Немецкий дирижёр, композитор и теоретик искусства Р. Вагнер в книге «Опера и драма» разделяет понятия «отдельный вид искусства» и «истинное искусство». По его мнению, «истинным искусством» может быть только синтетическое по причине направленности к «чувственному восприятию во всей его полноте», в отличие от «отдельных видов искусства», нацеленных исключительно на воображение.

Эстрадно-цирковой драматург и критик М. Тривас, рассуждая о специфике синтетической природы цирка, отмечал, что помимо элементов других искусств (изобразительного, актёрского, литературы, музыки), в него органично включены и такие вне художественные области, как спорт, техника, дрессура, которые «вместе сливаются в неделимый сплав, образующий совершенно самостоятельное искусство цирка». Исследователь эстрады Ю.Дмитриев, определял её специфику сплавом вокального, инструментального, речевого, хореографического и циркового искусств. Однако, наличие цирковых элементов на эстраде также свидетельствуют о включении в структуру представлений внехудожественных элементов. Кроме того, в последнее время в этот вид искусства стали активно внедряться мультимедийные технологии, что усилило в нём характеристики зрелищности. Таким образом, и эстраде и цирку свойственно использование внехудожественных выразительных средств.

По своей структуре эстрадные и цирковые представления имеют форму дивертисмента, где главным строительным материалом является номер.

Рашидов Т.М., кандидат искусствоведения, раскрывает основной принцип дивертисмента, заключённый в «контрастном» (калейдоскопическом) монтаже номеров в общей полотне представления, разнородность, заменяемость, разомкнутость, свободная варьируемость частей целого». Сам по себе номер не является отдельным произведением, но обладает качеством лапидарности, т.е. является кратким, самостоятельным и законченным Цирковед З.Б. Гуревич утверждает, что понятие «номер» возникло во второй половине XIX века и обозначало порядок выступлений артистов в балетно-оперных дивертисментах, из которых чуть позже он и перекочевал на эстраду и в цирк. При объединении номеров в единую композицию, существует проблема, связанная с определённой драматургической самостоятельностью номера, преодолеть которую чрезвычайно сложно, а создание сюжетных представлений влечёт за собой разрушение его специфики. По этой причине принцип дивертисмента до сегодняшнего дня является основной и универсальной формой эстрады и цирка. А.А. Лопатин объясняет этот феномен способностью дивертисмента «дать зрителю максимум впечатлений за довольно короткое время».

К одной из характеристик эстрады и цирка можно отнести их театрально-исполнительский характер, определяемый наличием артистов или актёров, владеющих специфическим мастерством и зрителя. Во всех пространственно-временных видах искусства сохраняется принцип демонстрации, однако в каждом из них приёмы создания художественного образа отличаются. В театре, где главенствует крупная форма, спектакль, актёр полностью перевоплощается в персонажа своей роли, сливаясь с ним воедино. Способ создания образа на эстраде и арене, где главной структурной единицей является короткий по времени номер, иной. Здесь артист не перевоплощается в образ, а создаёт его из самого себя: на эстраде образоформирующими является личность (синтез качеств характера), в цирке – индивидуальность (синтез внешних выразительных характеристик).

Такие особенности в условиях существования артистов непосредственно связаны с особенностями производственных площадок. На сцене-коробке, закрытой со всех сторон, между актёром и зрителем существует «четвёртая стена», позволяющая актёрам создать свой мир актёрской игры, закрытый и достаточно автономный. На арене (прообразе амфитеатра) и на эстраде (возвышенной площадке, открытой со всех сторон), артист вынужден демонстрировать своё мастерство через взаимодействие со зрителем, который невольно становится соучастником представления. Именно эта особенность идентифицирует эстраду и цирк как трансформацию средневекового площадного театра, в котором зритель теснее был связан с действием. Отсутствие «четвёртой стены» также определяет и адресат искусств: на эстраде и в цирке автор изначально апеллирует к коллективному зрителю, а уж потом к индивидуальному, а в театре – наоборот.

К общей характеристике эстрады и цирка можно отнести зрелищность, направленность на привлечение внимания зрителя за счёт яркости, необычности, парадоксальности и в то же время гармоничности формы. С понятием «зрелищность» перекликается понятие «аттракционность». Понятие «аттракцион» (от слова «аттракция» -притяжение) первым в сферу пространственно-временных видов искусства ввёл советский режиссёр С. Эйзенштейн. В статье «монтаж аттракционов» он выдвигал революционную в 1920-е годы теорию понимания театрального спектакля, сводимую к созданию «аттракциона» как «всякого агрессивного момента театра, подвергающего зрителя чувственному и психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определённые эмоциональные потрясения воспринимающего». В подобных умозаключениях автор интуитивно нашупал основную суть не столько театрального, сколько эстрадно-циркового искусства, каждый элемент которого направлен на вызывание у зрителя определённой эмоции. Существует несколько разновидностей аттракционов, затрагивающий весь спектр эмоций зрителя от страха до восторга. Однако, в цирке преобладают

аттракционы типа «аттракцион-рекорд» и «аттракцион- риск», опирающиеся на трюковую специфику искусства, а на эстраде – «аттракцион-диковина», «аттракцион-красота» и «аттракцион-скандал», нацеленные на реализацию извечного девиза эстрады «Чем будем удивлять?».

Общим знаменателем под чертой эстрады и цирка является «эксцентрика», понятие, позаимствованное из научно- технической терминологии. Словарь иностранных слов трактует термин «эксцентрик» как «вращающаяся часть машины или механизма в форме диска, ось вращения которого не совпадает с центром диска». В технике «эксцентрик» имеет важное практическое значение: преобразует вращательное движение в поступательное. Само слово «эксцентрика» происходит (от латинского «excentrum»), что обозначает «вне центра», несоответствие, отход от нормы. Относительно пространственно-временных искусств, «эксцентрика» по определению исследователя народно-смеховой культуры М.М. Бахтина, является особенностью мироощущения играющих, выраженной логикой «обратности», в которой прослеживается «пародия на обычную жизнь», которая «отрицая, возрождает и обновляет». В большой советской энциклопедии эксцентрика определяется как актёрская игра, основанная на принципах «заострённого комедийного изображения действительности».

Эксцентрика в цирке и на эстраде существует в трёх ипостасях: приём, форма и метод. Изначально «эксцентрика» в площадных представлениях возникла как приём, смещающий обычные бытовые действия в область трюков. Данный приём существовал в ярмарочно-площадном трюкачестве, а позднее перестал носить значение «необычности» и приобрел статус «условного языка», нормы площадного искусства. Это позволило «эксцентрике» приобрести статус формы, что подтверждает исследователь цирка Ю. Дмитриев, определяя эксцентрику как «неожиданная и парадоксальная форма, в которую облекаются выступления артистов». Ю.Борев, уточняя значение этой формы, писал: « Эксцентричность в цирке не просто форма, а особое художественное содержание, раскрывающее всю

власть человека и над животными, и над пространством, и над своим собственным телом, и над своими чувствами. Эксцентричность – расширение сферы свободы человека и свидетельство его безграничной власти над всем миром». Благодаря тому, что трюку в цирке придаётся определённая идея, а исполнитель трансформируется в художественный образ, эстрада и цирк становятся видами искусства. По мнению Ю.Дмитриева, на этом этапе «цирковой артист как бы «обрабатывает» условность трюка и образа методом эксцентрики», что позволяет вывести номер на уровень высокохудожественного произведения. В этом случае эксцентрика выступает как «основной художественный метод цирка».

Трюковая эксцентрика как приём, форма и метод характерна в большей степени цирку, нежели эстраде. Но существует и эксцентрика, призванная создавать комические эффекты в клоунаде, пантомиме, музыкальной эксцентрике, эксцентриадах и цирковых номерах, так называемую «комик-эксцентрик», характерную в равной мере обоим видам искусств. Применительно к клоунаде, Е. Кузнецов разделял приёмы создания комического на два вида. К сфере «конкретного юмора» он относил комические речевые сценки-диалоги, связанные с ходом сюжета. А «отвлечённым комизмом» он называл гротеск, буффонаду, характерную для творчества Ориоля в 30-е годы XIX века. Именно в «отвлечённом комизме» эксцентрика выступает как приём создания комического.

Приемы комической эксцентрики заключаются в смещении смысла, установлении несоответствии между нормой человеческого бытия и её проявлением. Современные исследователи эстрады В. Богданов и В. Виноградский на примере клоунады выделяют три уровня комической эксцентрики: несоответствие, преувеличение и намеренное искажение действительности. Первый уровень, несоответствие, осуществляется двумя способами: «непривычным разрешением обычной ситуации или обычных взаимоотношений» и «несоответствием между странностью общей ситуации

и «обычностью» поведения внутри неё». Эти приёмы чаще используются на эстраде при создании речевых и оригинальных номеров.

Второй уровень, преувеличение, осуществляется при помощи гиперболы, собственно комического преувеличения, и буффонады, которую цирковед В. Назаренко определяет как «крайнюю степень клоунады». Гипербола более характерна эстрадной клоунаде, а буффонада – цирковой. Третий уровень, искажение действительности, осуществляется при помощи гротеска и преднамеренного алогизма. Термин "гротеск" вошел в употребление в XV-XVI в.в. и обозначал фантастические изображения животных и растений, сохранившихся на останках античных строений (некоторые учёные определяют происхождение этого термина от итальянского слова «qrota» - грот, античные развалины). Гротеск, помимо своей основной функции преувеличения, имеет и дополнительную окраску, которую исследователь театра В. Карп определяет следующим образом: «Для гротеска характерно совмещение элементов сатиры и фантастики, карикатуры и условности. Он не имеет цели смешить и развлекать, гротеск скорее болезненный «смех сквозь слезы». Он рождает и «убийственный смех», адский хохот, губительным образом раздаивающий окружающий нас мир. Не случайно гротескные образы чаще вызывают не улыбку и смех, а чувства отвращения, негодования, презрения, страха». Алогизм - это нарушение логики в поведении и характере персонажа, которое обязательно должно быть преднамеренным, чтобы зритель мог его «прочитать». Гротеск более характерен для эстрады, а алогизм – для цирка.

Таким образом, выделяя общностные характеристики эстрадного и циркового искусства, необходимо отметить их пространственно-временную форму, синкретически-синтетическую суть, дивертиментную структуру представлений, отсутствие «четвёртой стены», активное включение зрителя во взаимодействие с артистами, зрелищность, «аттракционность», «эксцентричность».

Рассуждая о специфических особенностях эстрады и цирка, отличающих их друг от друга, прежде всего, хочется отметить у каждого вида искусства наличие специфических производственных площадок: эстрады и арены. Понятие «эстрада» в узком смысле (от фр. *estradе*, исп. *Estrado*) изначально обозначало «площадку, возвышающуюся над уровнем земли или пола, которая служит помостом для выступлений оркестров, хоров, отдельных артистов, ораторов и пр.» (Н. Дрожжина. Музыкальное искусство эстрады как социокультурный феномен). Этот тип площадки, рождённый на площади, в наше время приобрёл различные модификации: от эстрады-ракушки до полноценной сцены-коробки. Цирковое зрелищное пространство, организованное по принципу античного амфитеатра, более сложное и гораздо более технически оснащено. Оно включает в себя манеж или арену (от латинского слова *arena* (*harena*) - «песок; песчаное место; площадка для борьбы») со зрительными местами, обнесённую жёстким барьером, оснащённую двумя симметричными проходами, над которыми расположены две эстрады (первая - для оркестра, вторая - для интермедий между основными номерами), сферический купол для демонстрации воздушных гимнастических выступлений. Диаметр современной цирковой арены составляет 13 метров, что изначально являлось идеальным пространством для демонстрации конных номеров. Технические перестроения манежа в цирке не входят в композицию представления и выполняются либо в антракте, либо вуалируются выступлениями ковёрных. На эстраде, следующей принципу открытости, и переодевание актёров и перестроения декораций на площадке происходят на глазах у зрителя, превращаясь в отдельный трюк, что определяет уникальность эстрадного искусства. Однако, несмотря на различие в конфигурации площадок, почти все цирковые номера, не теряя своей специфики, могут быть перенесены на эстраду, а эстрадные номера, могут быть приспособлены к специфике цирка. Различие в производственных площадках влечёт за собой различие в зрительском восприятии. Эстраде свойственно панорамное зрительское

восприятие, основанное на получении фронтального изображения, проецируемого на заднюю кулису, сопряжённое с частым использованием фронтальных мизансцен в горизонтальной плоскости. Изображение в цирковом пространстве в основном проецируется на ковёр круглого манежа, что сопряжено с использованием диагональных и круговых мизансцен в горизонтальной и вертикальной плоскости и даёт более объёмное восприятие.

Основой художественного языка, основным элементом формы номера в цирке является трюк. На эстраде трюки также существуют, однако там они приобретают иной смысловой оттенок. Общеизвестно определение Е.Кузнецова циркового трюка как «законченного фрагмента циркового номера, возбуждающую реакцию зрителя необычным действием, которое кажется сперва неразрешимым». Подобное «необычное цирковое действие», очутившись в силовом поле циркового искусства, из «простейшего возбудителя реакции» становится ярчайшим средством выразительности. И, таким образом, мы получаем второе определение циркового трюка, которое даёт нам исследователь цирка Ю. Дмитриев: «Трюк – это одухотворённое физическое действие. Художественную и социальную сущность трюки приобретают лишь тогда, когда они подчинены чёткой идеи, помогают создать интересный образ. Если нет образа, то нет искусства, трюк становится лишь элементом спорта. И.А. Богданов трюком на эстраде называет «концентрированный момент проявления мастерства» и называет его «специфическим эстрадным действием», которое можно подвергнуть классификации (эстрадно-вокальное, музыкально-инструментальное, танцевальное и т.д.). С.С. Клитин ассоциирует трюк на эстраде с понятием «варьете-момент», самый зрелищный эпизод номера. Он пишет: «Варьете-момент – зеркало, изюминка, сущность, которой характеризуется произведение искусства как произведение «варьете-вида». Таким образом, трюк – это язык циркового искусства. На эстраде понятие «трюк» приобрел свою специфику и свою содержательную характеристику. Помимо

технической усложнённости и эффективности номера, прибавляется оригинальность его решения и неожиданный поворот в развитии сюжета.

Неповторимость эстрады и цирка как видов искусства лежит также в области их художественного строя, состоящего по определению искусствоведа Н. Ельшевского, из трёх основных элементов: действования актёров, специфики перевоплощения (создания художественного образа) и предлагаемых обстоятельств публичного действования (Н. Ельшевский. Советская эстрада и цирк). Если говорить о цирковой специфике действования актёров, то она носит преимущественно физический характер. Действия в цирке стремятся к предельно обострённой, так называемой трюковой форме. Кроме того, цирк отличается предельной открытостью действия: артист не демонстрирует действие, а реально преодолевает некие препятствия для достижения своей цели. Ещё на заре советского цирка А.В.Луначарский писал о цирке следующее: «Тут есть чрезвычайно правдивое, в отличие от окутанного замаскированностью театра, зрелище человеческой силы и ловкости...». В действовании эстрадного артиста акцент ставится не на преодоление реальных препятствий, а на демонстрации своего мастерства, более высоком уровне художественной подачи, нежели в цирке.

Принцип перевоплощения в цирке напрямую связан с характером циркового действия: «настоящесть» этого вида искусства делает неразрывным образ и артиста, который как бы вылепливает его из себя. В.А. Баринов подчёркивает, что в цирке артист не выстраивает привычный для театра персонаж, а создаёт на основе своих индивидуальных особенностей и уникальных способностей «образ-я» - образ самого артиста цирка» Исследователь цирка В. Сергунин отмечает, что образ циркового артиста граничит с понятием образа и маски: «Существо образа раскрывается на протяжении целого спектакля, развиваясь от эпизода к эпизоду. Характер образа динамичен и гибок, способен переходить из одной психологической характеристики в другую. Созданная же маска обнаруживает свою

отличительную особенность в первом же проявлении. Характер маски, очерченный резко и выпукло, в пределах пространства и времени остаётся величиной постоянной. Маска лишена психологических нюансировок образа». Таким образом, артист цирка создаёт «маску», особенность которой заключается в фиксации несколько черт собственного характера, отражающих индивидуальность артиста (темперамент, склад мышления, разнообразие пластической и трюковой лексики). По сути дела, цирковой артист создаёт персонифицированные моральные категории, и степень условности здесь весьма велика. Маска формируется также под влиянием художественных задач, специфическими требованиями жанра, артистической модой. М.И. Немчинский критикует желание многих исследователей говорить о театрализации по отношению к цирковому образу, поскольку это «констатация чего-то не свойственного цирку, зачёркивающего его своеобразие». Он предлагает воспользоваться понятием «драматизация», чётко выявляющим отношения артистов между собой, артиста и животного, артиста и реквизита в процессе исполнения трюка.

Технология создания образа на эстраде состоит в «лепке маски из себя», где артист чаще всего остаётся сам собой, несколько утрируя в подаче качества своей личности. Анастасьев характеризует специфику эстрадного образа следующим образом: «У артиста эстрады перевоплощение происходит мгновенно и достигается экономными средствами. Своеобразной формой перевоплощения на эстраде является трансформация. На эстраде немыслим развёрнутый, углубленно психологический характер. Мастер предельно концентризованными средствами выявляет суть персонажа. Однако, какие бы личины не принимал артист, каких бы высот трансформации внутреннего перевоплощения он не достигал, он всегда, каждое мгновение остаётся самим собой». Отличие эстрадного образа от цирковой маски в том, что цирковая маска строится из индивидуальности артиста (сочетания физических и психологических особенностей человека), а эстрадный образ – из его личности (совокупность социально значимых черт

человека). Эстрадный образ несколько глубже, объёмнее и социально ориентированнее, чем цирковая маска, мера условности у неё гораздо меньше, нежели в цирке. Эстрадный образ – это переходный этап от театра к цирку. Как в театре, на эстраде необходим более высокий уровень актёрского мастерства, нежели в цирке, где материала для тонкой актёрской игры исключительно мало. Поскольку образ на эстраде максимально индивидуализирован, он становится оригинальным и неповторимым. Однако эстрадный образ имеет и черты циркового искусства. Обдумывая свой творческий путь, актёр И.В. Ильинский писал: «Потом я понял, что природа эстрадного искусства иная, чем театральная. И перевоплощение здесь должно быть иным, чем на сцене, - лёгким, неназойливым, таким, чтобы сквозь лицо персонажа всё время просвечивало лицо исполнителя. На эстраде, в отличие от театра, артист не полностью погружается в образ персонажа. Он как-бы со стороны, вместе со зрителем наблюдает за своим героем, не играет его, а «играется» в него, надевает маску, чтобы в следующий момент мгновенно снять.

Лекция 2. Зарождение цирковых жанров в Древнем Египте, Древней Греции, Древнем Риме

Все народы мира жили в древности первобытнообщинным строем, занимались собирательством и охотой. Постепенно они переходили к земледелию и скотоводству. Одной из стран, где рано развились земледелие и скотоводство, был древний Египет в Северо-Восточной Африке. Там дожди выпадают очень редко, и большую часть года стоит сильная жара. На тысячи километров простираются здесь пустыни. Пустыню пересекает одна из величайших рек мира – Нил. В начале лета в Центральной Африке идут сильные дожди. Нил выходит из берегов и широко разливается. Упорный труд людей преобразжал долину Нила. Из места, почти непригодного для жизни человека, Египет превращался в густонаселенную земледельческую

страну. В Египте с развитием земледелия появилась возможность эксплуатировать людей. В Египте стал складываться рабовладельческий строй. В 4 тысячелетии до н. э. в Египте возникли государства установилась царская власть, располагавшая войсками, стражниками, палачами, тюрьмами. Государство было той силой, с помощью которой рабовладельцы удерживали свое господство над эксплуатируемыми – крестьянами и рабами. Царей Египетского государства называют фараонами.

Религия в Египте укрепляла власть фараонов и господство рабовладельцев. Страх угнетенных перед гневом богов и наказанием в «загробной жизни» мешал их борьбе с угнетателями. До наших дней сохранились в Египте развалины древних храмов. Храмы считались жилищами богов. В них стояли идолы, обычно с головами животных. Бог солнца Ра был провозглашен «царем богов». По верованиям египтян, душа может вернуться в тело, если его сохранить. Для этого из тела вынимали внутренности, вымачивали его в соляном растворе и пеленали в белые ткани, пропитанные смолами. Высохшие тела называют мумиями. Чтобы заслужить милость богов, египтяне приносили им жертвы. Храмы владели огромными богатствами. При храмах были «служители богов» – жрецы, которые требовали не только поклонения богам, но и полной покорности рабовладельцам и фараону.

Джоссер и царствовавшие за ним фараоны приказывали строить пирамиды – огромные каменные гробницы. В них хоронили фараонов. Благодаря археологическим раскопкам, рисункам на стенах храмов и пирамид, записям на древних папирусах, мы знаем, что в Египте зарождались научные знания (арифметика, астрономия, медицина), письменность, художественная литература и другие искусства. Найдены свидетельства зарождения и таких искусств, как эстрада (песня, танец, музыка) и цирк (иллюзия, дрессировка, эквилибр, акробатика, жонглирование).

В Древнем Египте можно найти истоки иллюзионного искусства. Жрецы с помощью различных устройств творили «чудеса»: внезапное появление под сводами храма статуй богов, священного огня на жертвенниках, во время грома – двери храма сами открывались; статуи богов плакали, простирали руки, раздавались голоса, у статуи прорицательницы Сивиллы изливалось из грудей молоко и пр. Сохранились папирусы с изображением чертежей аппаратуры. Папирусы принадлежали жрецам и передавались по наследству.

Глубокие научные знания позволяли египтянам создавать такие чудеса, которые поражают современников. Известно, что храм Рамзеса в Абу Симбеле был ориентирован так, что раз в году, а именно, в день рождения фараона, первый полный луч солнца, проходя через шестидесятиметровый зал, падал прямо на корону, венчающую статую Рамзеса. Разгадать трюк так и не смогли. Сохранилась запись в древнегреческом папирусе весткар (сборник народных приданий и поучений от 2900 - 2600 до н.э.) о фараоне Хуфу (Хеопсе) и фокуснике и дрессировщике Джеди, который умел «отрезать» у гуся голову и снова «приращивать». В Ветхом завете есть запись о состязании Моисея и его брата с фараоном Древнего Египта, у которого посох превращался в змею.

Участие в иллюзионных трюках животных (львов, гусей, змей и др) свидетельствует о знаниях египтян секретов дрессировки. Для животных, которых как трофеи привозили из Африки, был построен зоосад (13,% тысяч лет до н.э.). Была известна и верховая езда. В Древнем Египте были известны и такие цирковые жанры, как акробатика, эквилибр и жонглирование.

Знатные египтяне придавали большое значение своему физическому развитию. На стенах храмов сохранились изображения акробатов и эквилиристов. Среди трюков, изображенных по фазам как на киноленте, можно увидеть копфштейн, колонну из двух нижних и одного верхнего, мостик в исполнении девушек. На фресках, амфорах и печатях есть изображения с акробатами на быках, борцов. Изображения жонглеров

относятся к более позднему времени – 3 тысячи лет до н.э. Ученые находили в захоронениях мячи из сухой кожи, набитые травой.

История Греции или Эллады уходит в 3-е тысячелетие до нашей эры, в период Бронзового века культуры Эллады. Об этом свидетельствуют сохранившиеся развалины крепостей и дворцов в Микенах, Пилосе, Тиринфе, богатые гробницы, произведения искусства. Исторически сложилось, что развитие древнегреческой культуры можно разделить на два основных периода - эллинизм греческий и римский. Первый в свою очередь принято делить на четыре ступени: гомеровский (13–8 вв. до н.э.); архаический (7–6 вв. до н.э.); классический (5 - сер. 4 вв. до н.э.); эллинистический (3–2 вв. до н.э.). В течение 2 - 1 вв. эллинистические государства постепенно попали под власть Рима. Но еще раньше подчинился Риму Египет. Таким образом, Римский период помимо своих особенностей вберет в себя культурное богатство Египта и Греции и станет историческим звеном в цепочке его развития.

В Древней Греции и Риме рабовладельческий способ производства достиг наиболее высокой ступени развития. Рабский труд был условием развития древнегреческой и римской культуры. Эпическая поэзия Гесиода и Гомера, лирика Сапфо, Алкея, Анакреонта, Горация, Катулла, драматургия Эсхила, Софокла, Эврипида, Аристофана, скульптура Фидия, Праксителя, философские учения Гераклита, Демокрита, Платона, Аристотеля, Эпикура наглядно свидетельствуют о высоком уровне античной культуры, давшей непревзойденные образцы последующим поколениям. Есть такие образцы и для тех людей, которые посвятили свою жизнь искусству цирка. В мифах о богах и героях, в таинственных религиозных обрядах Элевсинских и Орфических мистов, пародийно-сатирических сценках мимов, Олимпийских и Пифийских играх и состязаниях, спортивных упражнениях учащихся гимнасий, обрядовых культурах животных, на празднествах Дионисии и Вакханалии, в похотливых хороводах Сатиров и бесшабашном веселье

Эйрона прародителя цирковых клоунов можно было увидеть чуть ли ни все многообразие цирковых жанров.

Всем известны такие слова, как: сцена, драма, оркестр, комедия, трагедия. Не все знают, однако, что эти слова греческого и даже древнегреческого происхождения. И не все знают, что у современного цирка был далекий предок - древнегреческий театр 5 века до новой эры, существовавший за две с половиной тысячи лет до нашего времени. В те далекие времена на больших пространствах центральной и восточной Европы жили кочевые и оседлые племена, о жизни которых мы узнаем только по раскопкам. Они еще не были организованы в государства. Не существовало еще и слова "Русь". И только в восточной части Средиземноморья, на островах Эгейского моря уже кипела организованная жизнь в греческих "государствах-городах" (полисах).

Самым видным из них были Аттика (город Афины) и Спарта. Здесь, особенно в Аттике, создавались культура, литература и искусство, до сих пор изумляющее нас и сохраняющие значение недосягаемого образца. Образцы, созданные древнегреческим искусством, живут и в нашей современности, но это только более или менее уцелевшие развалины. Среди этих развалин в разных городах нынешней Греции можно увидеть и сейчас остатки древнегреческих театров. Приехав в столицу нынешней Греции, сохранившую древнее название - Афины, мы, прежде всего, увидели бы возвышающуюся над городом серую скалу, Верх ее отесан в виде площадки, с боков она отвесна и в древние времена была неприступна. Это крепость Акрополь, афинский кремль с остатками некогда знаменитых храмов - Парфенона, Эрехтейона, Ники (Победы). Спустившись по дорожке под южной стеной Акрополя, можно дойти до развалин театра Диониса. Перед нами возникает нечто такое, от чего дух захватывает - это что-то похожее на наш стадион, где под открытым небом вместе собрались и театр, и эстрада, и цирк.

Пантомима (от греческого, буквально - все воспроизводящий подражанием), вид сценического искусства, в котором основные средства создания художественного образа - пластика, жест, мимика. Мим (греч.) - комедийный жанр в античном народном театре, короткие импровизационные сценки сатирического, развлекательного содержания (в современном театре - актер пантомимы).

Греческий театр эпохи городов-государств возник на культовой основе и всегда сохранял тесную связь с религией. Так как греки были земледельческим народом, то их религия отражала в мифологических образах процесс земледельческого труда. Главными земледельческими богами Греции были Деметра, богиня хлебного злака, и Дионис (Вакх), бог виноградной лозы. Средоточием обоих культов была плодородная Аттика с ее главным городом Афинами. Культ Диониса сначала носил неистовый характер - почитатели бога, одетые в звериные шкуры, доводили себя вином и плясками до исступления. Оракул аристократической религии Аполлона в Дельфах с ее культом умеренности и благоразумия удалось овладеть религией Диониса, смягчив ее вакхические формы.

В этот период создались и специфические формы культа Диониса, явившиеся предпосылкой возникновения греческой драмы в ее двух видах - трагедии и комедии. Первая находилась в руках жрецов, вторая давала отдушину крестьянской массы. Первоначально обе части празднества - литургия и фарс, богослужение и гулянка - составляли один ритуал. Серьезная часть содержала культовые гимны - дифирамбы с пляской вокруг жертвенника Диониса. Наряду с ними шло сатировское действие, участники которого рядились козлоногими демонами - сатирами (античные лешие), спутники Диониса. В отличие от дифирамба, воспевающего, но не изображавшего культовые предания, действие сатиров непосредственно воспроизводило их. Таково культовое зерно трагедии, название которой обозначает "козлиная песнь" ("tragos" - козел, "одэ" - песнь) и которая

получилась, согласно свидетельству Аристотеля, из сочетания дифирамба с действом сатиров.

Несколько иначе развивалась греческая комедия. Ее наименование от «карнавальная» - «комос» - гулянка, карнавал, или от «деревенская» - «коме»- деревня - песнь. Рядились здесь не только сатирами, но и животными, рыбами, птицами и фантастическими существами. Празднества дополнялись всякого рода играми, клоунадами, акробатикой, фокусничеством. На этой основе зарождается бытовая сценка - мим с примитивно-комическими типами - масками хитрого простака, трусливого хвастуна, увальня-слуги, шарлатана-лекаря и др. Здесь же складывается арсенал шутовских приемов: пощечины, побои, передразнивание, показывание языка, стукание лбами и задами, подражание крику животных и птиц, уродование речи, клоунский плач и пр. Слово "мим" стало обозначать не только комическую сценку, но и ее исполнителей.

В отличие от трагедии греческая комедия 5 века сохранила тесную связь с религиозной обрядностью землевладельцев. Древнегреческий комедиограф Аристофан, который сам принадлежал к мелким земельным собственникам Аттики, в своих пьесах блестяще использовал наследие земледельческой обрядности и народного фарса (мима). Комедия Аристофана унаследовала фольклорный и сказочный элемент, замену на место людей-зверей и фантастических существ (ряжение хора "осами", "птицами", "лягушками", "облаками"). Все хороводные сцены тесно сочетаются с фарсовым действием балаганных скоморохов - мимов.

Центральная фигура этого балаганного фарса - бомох, тип простодушного хитреца, избивающего вереницу баухалов - аладзонов. Веселая суется этих балаганных шутов, их шутки и драки обычно насыщают вторую половину комедии ("Осы", "Лягушки", "Птицы", "Облака" и др. Значительное место у Аристофана занимает пародия и буффонада, унаследованная от мима и напоминающая цирковую клоунаду наших дней.

Аристофан часто прибегает к комическим переодеваниям, шуткам в сторону, беготне, драке, комической пляске, акробатике и пантомиме.

Рим - древнее государство. Согласно преданию, город Рим основан братьями Ромулом и Ремом около 754 лет до н.э. К середине 3 века подчинив всю территорию Италии, Рим превратился в крупное государство, добившись гегемонии во всем Средиземноморье.

К этому времени рабский труд стал играть преобладающую роль в производстве. К середине 2 века окончательно сформировались два антагонистических класса - рабы и рабовладельцы, противоречия между которыми вылились в крупные восстания рабов (восстание Спартака). В социально-политической жизни Рима в 1 веке до н. э. все большую роль стали играть армия и ее вожди. Все это наложило отпечаток на культурную жизнь Рима, где мы находим свидетельства и циркового наследия.

В Риме с древнейших времен и до падения империи ежегодно проводились игры, заключающиеся в конных бегах на колесницах. В те времена зрители располагались прямо на траве, покрывавшей склоны холмов. Постепенно долины Рима превращались в ипподромы (греч. *hippos* - лошадь и *dromos* - бег), которые из-за своей овальной формы стали называться цирками (от лат. *circus* - круг). В Риме насчитывалось семь цирков. Все они были устроены почти одинаково, но самым древним и обширным из них был "Большой цирк". По своему устройству этот цирк представлял овальную арену - длиной свыше 500 метров и шириной 80 метров. По всей ее протяженности с обеих сторон были расположены места для зрителей. На мраморных сиденьях располагалась знать, а на верхних, деревянных скамьях теснилась беднота. Особенностью цирковой арены была спина - широкая и невысокая каменная стена, которая подобно хребту, разделяла арену на две половины. Она препятствовала переходу лошадей с одной части арены на другую.

Постарайтесь представить себе одно из состязаний в цирке. Сразу же после помпы (торжественного шествия по цирку жрецов и устроителей игр)

распорядитель бегов бросал на посыпанную песком арену белый платок: тем самым подавался знак к началу игр. Под громкие звуки труб и вопли публики из карцеров (так назывались мраморные цирковые конюшни) вылетали четыре легкие двухколесные колесницы, запряженные четверками лошадей. Начинались заезды, число которых иногда доходило до тридцати. Победитель на взмыленных конях вихрем проносился через триумфальную арку и направлялся к ложе устроителей игр, где и получал награды. Интересно, что в римском цирке удостаивались наград не только победители-возницы, но и победители-лошади.

Люди получали деньги и дорогие одежды, а лошади венки и пальмовые ветви. Разумеется, цирковые лошади были самых лучших пород. Известно, что любимый конь императора Калигулы, Инцитат, ел и пил из золотой и серебряной посуды. Проведение игр было сосредоточено в руках специальных обществ, состоящих из римских богачей. Конкуренция между ними превратила их в четыре партии, которые носили названия Белых, Красных, Зеленых и Голубых (по цвету одежды каждого из четырех возниц).

В промежутках между заездами колесниц выступали джигиты. Нравилась публике и комическая сценка, в которой четырех обезьян, наряженных в костюмы четырех партий цирка, привязывали к необъезженным лошадям и по сигналу императора выпускали на арену. Устройство и проведение игр требовали громадных расходов. Для них было отведено в году 64 дня. На аренах цирков в перерывах между состязаниями служители накрывали сотни столов с зажаренными целиком быками, свиньями, козами, а разные вина чередовались с апельсинами, гранатами, имбирем. Известный сатирик древности Ювенал метко назвал политику римских властей политикой "хлеба и зрелищ". Олицетворением этой политики являлись цирки, а вместе с ними - возникшие на основе других зрелищ амфитеатры и прежде всего - Колизей.

По своему устройству Колизей походил на теперешние цирки. Его окружность 500 метров, а вместимость 50 тысяч человек. Его огромную

арену окружали пять ярусов зрительских мест. Колизей не имел крыши, но во время дождей и от жары натягивался полотняный тент. Торжественное открытие состоялось в 80 году нашей эры. В честь этого дня на арене были показаны бои гладиаторов и бестиариев, звериные травли, продолжавшиеся сто дней подряд.

Спектакли в амфитеатре были многоактными и разножанровыми. Самым излюбленным зрелищем были гладиаторские поединки. Особенно бой "ловля рыбы", который представлял собой схватку между мирмиллоном и ретиарием. Первый из них, вооруженный мечом и щитом, носил на шлеме изображение рыбы; второй в качестве оружия использовал остро заточенный трезубец и у него была металлическая сеть (ретиарий в переводе с латинского означает - носящий сеть). Цель "игры" заключалась в том, что ретиарий должен был опутать сетью противника и, в случае пожелания зрителя, прикончить "рыбу" трезубцем. Гладиаторами становились военнопленные и свободные люди - бедняки. Они поступали в гладиаторские школы, где их учили искусству фехтования и рукопашного боя.

Поступая в школу, новичок давал клятву в том, что не будет щадить свою жизнь на арене. Тяжела была участь гладиатора, но еще хуже приходилось бестиариям (звероборцам), сражавшимся с дикими животными - медведями, пантерами, львами. В Риме для них существовала особая школа, однако чаще всего в роли бестиариев выступали осужденные. Их выпускали на арену почти безоружными - с коротким мечом или с легким копьем. В дополнение к таким "зрелищам" в Колизее устраивались звериные травли. С помощью специальных механизмов из подвалов амфитеатра поднимались на арену декоративные горы и леса вместе со всяkim зверьем. Хлопая бичами, служители приводили животных в ярость. Носорога заставляли биться со слоном, пантеру с быком, медведя - с кабаном. Только за время игр при открытии Колизея было затравлено около 5 тысяч животных. Но были и такие зрелища, которые наиболее близки цирковому искусству. Так, в том же Колизее показывались дрессированные звери: львы ловили зайцев и

отпускали их невредимыми, слоны танцевали и, по римскому обычаю, возлежали за столами с едой. В амфитеатрах показывали свое искусство фокусники, акробаты, эквилибристы. Здесь выступали танцоры и многолюдные (до 1.000 человек) оркестры роговых и духовых инструментов.

И здесь же происходили на арене, наполненной водой, навмахии - инсценировки морских битв, участниками которых были осужденные на смерть военнопленные и преступники. Навмахия представляла собой инсценировку великих морских битв практически в натуральную величину, в которой участвовало огромное количество актеров. Это было популярнейшим зрелищем в Древнем Риме. Впервые навмахия была организована Юлием Цезарем в честь завоевания Галлии, Египта, Понта и Нумидии. Мероприятие было всячески разрекламировано, но никто из граждан даже не представлял, что это будет. Те, кто знал греческий язык, говорили, что это сражение кораблей на море. Зрелище было организовано на Марсовом поле в большом здании, окружавшем искусственный водоем и оборудованном галереями для зрителя. В воде плавали настоящие боевые суда, палубы которых были заполнены вооруженными воинами в незнакомых одеждах. Как только Цезарь подал знак, началось действие: корабли стали таранить друг друга, а воины начали сражение между собой. Все действие сопровождалось криками, проклятиями и предсмертными стонами. В таком виде была представлена морская битва, которая никогда не происходила между египетским и тирским флотами. В ней участвовало порядка 4000 гребцов, а также 2000 воинов, среди которых были рабы и преступники. Многие из них погибли в ходе мероприятия. Такое «потешное» морское сражение пришлось зрителю по вкусу и неоднократно повторялось. Навмахиями затем стали называть сами здания, в которых проводились подобные битвы.

Следующая навмахия была организована императором Августом в честь освящения храма бога Марса. Происходила она в специально сооруженном здании, для которого было выкопано озеро примерно 500

метров в длину и 400 в ширину. Инсценировалась битва между персидским и греческим флотами, происходившая в Эгейском море возле острова Саламин. В этой навмахии участвовали более 3000 человек и несколько десятков судов. Но постановка наиболее известной навмахии принадлежала Клавдию I. Она устраивалась на Фуцинском озере с участием 19 тысяч человек и 100 судов. Изображался бой родосцев с сицилийцами.

Позже навмахии устраивались императорами Нероном, Титом, Домицианом, Филиппом I. Каждый из них стремился придумать что-то новое. Например, перед началом сражения демонстрировались чудовищные рыбы, а после боя устраивался пир. Навмахии наряду с боями гладиаторов и звероборцов стали очередным кровавым развлечением для народа, требовавшего «хлеба и зрелищ».

Пантомимою (или правильнее - пантомимом) назывался в Риме сольный драматизированный танец, в котором единственный актер исполнял последовательно несколько мужских и женских ролей, разыгрывая подчас очень сложные сцены мифологического содержания. В отличие от новейшей пантомимы, римская пантомима сопровождалась словами. Текст пантомимы состоял из ряда арий-монологов, называемых кантиками, которые пелись хором певцов под аккомпанемент оркестра, в то время как актер пантомимист иллюстрировал кантику своими движениями и жестами. Таким образом, сама пантомима состояла как бы из ряда движущихся живых картин, в точности следовавших тексту кантиков, который, согласно традиции, был греческим, так что большинство зрителей понимало содержание кантиков только из движений и танцев, носивших иллюстративный характер. Многочисленные отзывы современников свидетельствуют о виртуозной выразительности, до которой поднимались лучшие пантомимисты, точно говорившие руками и движениями тела. Выразительные средства пантомимистов дополнялись костюмами и масками. Маски, в отличие от масок драматического театра, делались с закрытыми ртами, так как

трагедийные маски с широко раскрытым ртом казались уже "неестественными" (об этом говорит Лукиан).

Знаменитейшими пантомимистами-солистами были Пилат и Вафил. Греки по происхождению, они впервые упрочили на римской сцене этот распространенный в Греции жанр, доведя его до высокого совершенства и создав целую плеяду учеников и последователей. Мифологические пантомимы Пилада и Вафила обычно имели трагедийную тематику, причем искусство Пилада имело более героическую окраску, Вафил же отличался наклонностью к исполнению страстных и нежных ролей, преимущественно - женских (его коронной ролью была Лeda).

В отличие от пантомимы, которая всегда была сольной, пиррихию назывался танцевально-пантомимический спектакль, исполняемый целым ансамблем танцоров, число которых доходило подчас до нескольких сот. Тематика пиррихий была мифологической, как и в пантомиме. Сохранялось в ней также расчленение танца и слова. Но особое значение имела в пиррихии зрелищная, постановочная сторона - всякого рода феерические декорации, световые эффекты, превращения. Какой высоты достигала постановочная техника пиррихий, показывает интересное описание пиррихий "Суд Париса" писателем Апулеем ("Золотой осел"). Здесь на сцене была сооружена целая деревянная гора, покрытая травой и усаженная живыми зелеными деревьями, между которыми стекал источник. В конце спектакля эта гора проваливалась сквозь землю. В другой пиррихии действовала летательная машина, поднимавшая на воздух Икара.

Успех пантомим и пиррихий объяснялся не столько мастерством исполнителей, сколько нарочито чувственным, эротическим содержанием спектаклей. Под таким углом подбиралась и мифологическая тематика. Излюбленными темами были любовные похождения Зевса-Юпитера и Семелою, Ледою, история Диониса и Ариадны и т.п. Сладострастная чувственность танцев пантомимы усиливалась тем, что начиная со второго века, в них стали выступать женщины-танцовщицы. Поскольку эротика была

альфой и омегой пантомимических актрис, постольку естественно, что по своему положению в обществе они ничем не отличались от проституток, что не мешало им делать подчас грандиозную карьеру. Так, например, одна из самых бесстыдных пантомимисток Феодора стала женой императора Юстиниана. Не меньшей славой пользовались мужчины-пантомимики. Их окружали почти царственным почетом и обожанием, бегали за ними толпами по улицам, принимали в знатнейших домах, даже воздвигали им на площадях статуи рядом со статуями цезарей. Театральная психопатия по отношению к любимым актерам и актрисам зародилась именно в эпоху Римской империи.

Лекция 3. Зарождение циркового искусства в Древнем Китае.

Творчество средневековых гистрионов. Комедия дель арте

Китайское цирковое искусство имеет длительную историю своего развития, истоками которого, несомненно, являлись народные игры и веселения, живая связь с народным театром, песнями и танцами. Несомненно, первые китайские цирковые артисты в своем творчестве использовали производственные навыки, существовавшие в ремесле и сельском хозяйстве. Многие виды акробатики основаны на профессиональной технике работников физического труда. Китайская литература в своих древнейших стихах и песнях сохранила упоминания о первых искусниках - артистах цирка. Однако, это образное живое описание не давало зрительного ощущения того, что делали и как исполняли свои цирковые номера и аттракционы первые мастера китайского циркового искусства. Цирковое искусство древнего Китая нашло свое отражение в творчестве художников-камнерезов. Китайскими археологами в 1953 году в провинции Шаньдунь обнаружена сооруженная под землей каменная усыпальница периода Ханьской династии (Династия Хань - 206-220 гг. н. э.).

В этой усыпальнице сохранилось 42 рельефа, значительное количество которых посвящено цирковому искусству. Рельефы с сюжетами цирковых

представлений ханьского периода найдены были также в провинциях Хэнань, Аньхой, Цзянсу, Сычуань, Юньнань и других районах страны. Рельефы на камне, обнаруженные в провинции Шаньдунь, отличаются точностью работы и удивительной исторической точностью изображаемых событий. В центральном склепе могилы над восточной стенкой укреплен каменный рельеф, на котором воспроизведены всевозможные эпизоды народных китайских игр и циркового представления. Интересно отметить, что многие цирковые номера, изображенные на этом рельефе, сохранились в репертуаре современных китайских артистов. К ним, например, относятся жонглирование вазами, тарелочками, шариками, кольцами, хождение по канату, гимнастические упражнения на турнике, трюковая работа с шестами и т.д. В правом углу показана трюковая езда на повозке ("чеси") и акробатическая езда на лошади (маси), хождение по канату и ряд других упражнений. Большую повозку тянет дракон: три лошади, декорированные под чудовище. В центре повозки возвышается на шесте барабан, на котором укреплен еще один шест с небольшой площадкой. На этой площадке исполняет акробатические трюки юноша. Кроме артистов, непосредственных исполнителей трюковой работы, на повозке размещены музыканты.

О творческой самобытности китайского цирка говорят рисунки, относящиеся к периоду династии Цинь (1614-1911гг. н. э.). Здесь с особой убедительностью показаны традиционные жанры, в которых китайские артисты достигли большого совершенства. К более ранней эпохе относится рельеф Тэнхуан, периода династии Тан (818-906гг. н. э.) изображающий представление уличных акробатов. В левом углу рельефа изображен эквилибрист с шестом, выполняющий упражнение, которое под стать наиболее опытным и технически подготовленным современным артистам в области этого жанра.

Жизнь феодальной Европы, начиная с XI века оживлялась: натуральное хозяйство уступает место Товарно-денежным отношениям; происходит отделение ремесла от сельского хозяйства, расширяется торговля. Города

становятся экономическими и административными центрами. Жизнь города активизируется, определяя тем самым начало перехода от раннего средневековья к периоду развитого феодализма. Нарушается замкнутость средневековой деревни. Сельские проезжие дороги превращаются в торговые пути, по которым ездят караваны купцов. Усиливается тяготение сельского населения в город, связанное с тем, что крепостной, скрывшийся от своего помещика за городскую стену, через год становился свободным и, осев в городе, мог заниматься торговлей и ремеслом. Вместе с наиболее предпримчивыми людьми в город перебирались и искусные деревенские плясуны, острословы и музыканты. Живя среди ремесленного народа, они легко превращались в профессиональных развлекателей, совершенствовали свое мастерство- общий процесс разделения труда сказывался и в этой области. Создавались кадры городских увеселителей, которых начали называть старым термином, унаследованным от древнего Рима, - гистрионами.

Расцвет деятельности гистрионов как массового и популярного искусства происходит с XI по XIII век, то есть падает на время возникновения средневековых городов. Если в предшествующие века развлекатели встречались единицами и выступали главным образом в качестве шутов в рыцарских замках, то с XII века их количество исчисляется сотнями и тысячами и выступают они перед самой широкой народной аудиторией как профессиональные забавники-гистрионы. В шуме базарного дня, в городской рыночной атмосфере, столь отличной от однообразия и застоя деревенской жизни, из самого духа веселой ярмарки развилось искусство средневекового гистриона. Хотя он пришел из деревни, но быстро стал в городе своим человеком. Он изменял, приспособливал свое искусство к новым условиям жизни, бросая свои сельские повадки с таким же успехом, как это делали многие его слушатели, прожившие "год и день" в городе и превращавшиеся из беглых холопов в свободных горожан. Таким образом, источником искусства средневековых гистрионов, родившегося в сельских

обрядовых играх и развивающегося в определенный вид зрелищ в городской ярмарочной среде, была живая народная жизнь.

Исторически несостоительной и методологически глубоко порочной является точка зрения буржуазных ученых компаративистов - Германа Рейха, Пти де Жюльвиля и Алексея Веселовского, утверждавших, что средневековые гистрионы есть не что иное, как дожившие до XI - XII веков римские мимы. Компаративистская теория не видит в европейском театре народных истоков, усматривая его происхождение исключительно в деятельности древних мимов и полностью отрицая у самих племен Западной Европы наличие народно-театрального действия. Объективное исследование этой проблемы допускает предположение о частичном использовании средневековыми гистрионами опыта римских мимов. Вероятнее всего, что на первой стадии своего существования гистрионы, сталкиваясь с мимами, в какой-то степени усваивали их опыт, а затем уже самостоятельно развивали и совершенствовали свое искусство. Известно, что римские мимы не раз посещали варварскую Европу; они сопровождали Цезаря в его походе на Пиренейский полуостров, а в 581 году выступали в Суассоне, невдалеке от Парижа, «с играми по римскому обычаю». Однако на основании этих фактов нельзя весь ход развития искусства средневековых гистрионов сводить к простому заимствованию и подражанию.

В XIV в. совершенно изменились исторические условия, иными стали быт, нравы, язык. Искусство средневековых гистрионов в своеобразной форме отразило этот новый жизненный уклад, чего оно не могло бы сделать, если бы оно было только подражательным. Не подражание римским мимам, а ранние языческие обряды, непосредственно связанные с материальным и духовным миром земледельцев и заключавшие первоначальные элементы сценических представлений, были той живительной силой, которая дала жизнь европейскому театральному искусству. Городские забавники-гистрионы существовали у всех народов Европы: во Франции их называли жонглерами, в Германии - шпильманами, в Англии - менестрелями, в Италии

по старинному обычаю-мимами, в Польше-франтами, в России - скоморохами. Подобный тип актера широко известен и многим восточным народам. Их искусство, сходное в своих общих чертах, обладало национальным своеобразием, которое выражалось в языке разноплеменных гистрионов, в склонности к тому или иному виду творчества. Все это указывает на самостоятельное, независимое друг от друга происхождение гистрионов и подтверждает тот факт, что всякое театральное искусство источником своего развития имеет фольклорное начало.

Гистрион был одновременно гимнастом, плясуном, музыкантом, певцом, сказителем и актером. Он умел показывать удивительные фокусы, ходил на руках, прыгал через кольцо, делал в воздухе сальто, балансировал на натянутом канате, жонглировал ножами, шарами, горящими факелами, глотал зажженную паклю и шпагу. И тут же мог плясать - один или с партнершей-жонглеркой, сыграть на дудке или виоле, пропеть веселую песен-аккомпанируя себе на барабане, показать номер с обезьянкой или медведем и разыграть с ними какую-нибудь комическую сценку.

Во всем этом проявлялась не только талантливость гистриона, но и специфические особенности его искусства, во многом не потерявшего своего первоначального синкретического характера. Все виды зрелищных искусств как бы воплощались в одном лице. Гимнастическая игра, пляска, пение, сказ, музыкальный аккомпанемент - все это было делом одного мастера, так как не наступила еще та стадия развития, на которой каждое из этих искусств обособляется и начинает жить самостоятельной жизнью.

Со временем искусство гистрионов дифференцировалось на отдельные отрасли творчества; это отмечали уже сами современники. Провансальский трубадур Гираут де Рикьер в специальном послании к королю Альфонсу Кастильскому предложил всех народных развлекателей разделить на следующие группы: «Кто выполняет низшее и дурное искусство, то есть показывает обезьян, собак и коз, подражает пению птиц и играет на инструментах для развлечения толпы, а также тот, кто, не обладая

мастерством, появляется при дворе феодала, должен именоваться буффоном, согласно обычаю, принятому в Ломбардии. Но кто умеет нравиться знатным, играя на инструментах, рассказывая повести, распевая стихи и канцоны поэтов или же проявляя иные способности, тот имеет право называться жонглером. А кто обладает даром сочинять стихи и мелодии, писать танцевальные песни, строфы, баллады, альбы и сирвенты, тот может претендовать на звание трубадура». Таким образом, устанавливалось разграничение между буффонами, потешавшими народ, и жонглерами и трубадурами, развлекавшими высшие сословия. Это разграничение выражалось и в характере деятельности гистрионов и в составе зрителей, но все же оно не было так резко обозначено, как это казалось высокомерному трубадуру. Буффон сплошь и рядом не только умел прыгать и плясать, но и отлично играл на музыкальных инструментах и увлекательно рассказывал всевозможные истории. Нельзя было безоговорочно противопоставлять народных и сеньориальных развлекателей. Трубадуры вовсе не всегда оказывались панегиристами князей и рыцарей; в их творчестве ярко отражался гений народа, создавшего великий героический эпос о своей жизни и борьбе. Еще в большей степени народными традициями было пронизано искусство жонглеров-сказителей, сыгравших особенно значительную роль в становлении театрального искусства. Жонглеры, вышедшие, как правило, из народной массы, жили в самой гуще жизни и отлично ее знали. Они чаще всего были сочинителями городских новелл, в которых яркими красками рисовались быт и нравы горожан.

Гистрионы объединялись в союзы (например, «Братство жонглеров» в Appace, IX в.), из которых впоследствии стали создаваться кружки актеров-любителей. С ростом городской культуры широкий размах получило самодеятельное движение, которое как бы подхватило опыт гистрионов и развило его. Вместо единичных профессионалов в XIV-XV веках действовала масса горожан-любителей. Отдельные мастера-развлекатели выступали, конечно, и в эти века, их привлекали к участию в мистериальных

представлениях или они существовали как шуты при дворах королей и вельмож, но не они уже были главными творцами сценического искусства.

В XIV и XV веках искусство гистрионов было уже пройденным этапом, но оно оставило в жизни театра глубокий след. Гистрионы подготовили искусство фарсовых актеров и рождение реалистической драматургии, первые ростки которой появились во Франции в XIII веке.

Упоминания о комедии дель арте появляются с середины 50-х годов XVI века. Маски - отличительная черта этого театра. В Италии существовало несколько трупп профессиональных актеров, которые давали представления с масками и импровизацией. Герои комедии дель арте были любими публикой, но и знамениты настолько, что маски комедии дель арте дожили до наших дней. В основе спектакля данного типа театра лежала импровизация. Это значит, что текста никто не писал, никто не заучивал наизусть раз и навсегда, но он менялся, по ходу спектакля могли возникать самые неожиданные повороты обстоятельств, которые подхватывались актерами. Собственно, в спектакле действовали маски. Маски вели свое происхождение из народного карнавала. На основе карнавальных масок и складывались постепенно определенные сценические типы. Излюбленные персонажи площадных фарсов (тип пронырливого и глуповатого крестьянина, например) как бы сливались с карнавальными персонажами. С площади же пришел в комедию дель арте оптимизм, веселость, сатиричность.

Понятие «маска», таким образом, имеет двойное значение в театре. импровизации. Во-первых, это вещественная маска, закрывающая лицо актера. Делалась она обычно из картона или kleenki и закрывала полностью или частично лицо актера. Маски носили по преимуществу комические персонажи. Были среди них и такие, которым полагалось вместо маски обсыпать мукой лицо или разрисовывать себе углем усы и бороду. Иногда маску мог заменить приклеенный нос или огромные очки. Масок не носили влюбленные. Второй и более существенный смысл слова "маска" заключался в том, что оно обозначало определенный социальный тип, наделенный раз и

навсегда установленными психологическими чертами, неизменным обликом и соответствующим диалектом. В этом театре были важны не яркие индивидуальные свойства образа, но общие свойства характера. Выбрав маску, актер не расставался с ней в течение всей жизни. Эта особенность комедии дель арте - выступление актера всегда в одной и той же маске. Пьесы могли меняться каждый день, но их персонажи оставались неизменными. Актер не мог даже в разных пьесах играть разные роли. Этот сценический закон "одной роли" держался на протяжении всей истории театра масок. Задача актера сводилась к тому, чтобы с помощью импровизации как можно ярче изобразить всем известный персонаж.

Число масок, появившихся на сцене комедии дель арте, очень велико - их более сотни. Но среди них можно выделить два главных "квартета" масок: северный - венецианский, и южный - неаполитанский. Первый составляли Панталоне, Доктор, Бригелла и Арлекин. Второй - Ковьелло, Пульчинелла, Скамучча и Тарталья. В той и другой группе часто принимали участие Капитан, Серветта и Влюбленные. Все эти герои представляли или комедийный тип (маски слуг), или сатирические маски буффонады (Панталоне, Доктор, Капитан, Тарталья), или лирические маски Влюбленных. В основе любого спектакля-импровизации лежал сюжет, который можно представить так - развитие отношений между влюбленными составляло сюжетную интригу спектакля, маски Стариков препятствовали действиям молодых, а маски слуг Дзанни боролись со стариками и вели интригу к благополучному концу. (Дзанни - это венецианская произношение имени Джованни - Иван, русским эквивалентом Дзанни будет просто "Ванька"). Две маски Дзанни - Бригелла и Арлекин были наиболее популярны на Севере. Известный итальянский исследователь Андреа Перруччи писал: "Двоих слуг называются первым и вторым Дзанни; первый должен быть хитер, скор, забавен, остор: он должен уметь интриговать, осмеивать, водить за нос и надувать людей. Роль второго слуги должна быть глупа, неповоротлива и неосмысленна, так, чтобы он не знал, где правая и

где левая сторона". Бригелла - главная пружина интриги. Арлекин, в отличие от него, по-деревенски простоват и наивен, он сохраняет неизменную веселость, не смущаясь никакими жизненными трудностями. На юге самым популярным Дзанни был Пульчинелла - он саркастичен, носит черную полумаску с большим крючковатым носом и говорит гнусавым голосом. Пульчинелла повлиял на рождение французского Полишинеля и английского Панча. Женской параллелью Дзанни является Серветта или Фантеска - служанка, которая носит разнообразные имена: Коломбина, Смеральдина, Франческина и т.д.

Костюм Дзанни первоначально был стилизован под крестьянскую одежду. Он состоял из длинной блузы, подхваченной кушаком, длинных, простых туфель и головного убора. На Арлекине была шапочка с заячьим хвостиком - символ его трусливой природы, а на блузе и панталонах разноцветные заплатки, которые показывали публике, что он очень бедный. У Пульчинеллы была остроконечная шапочка. В дальнейшем, с распространением комедии дель арте в Другие страны, ее герои изменились. Например, Арлекин во Франции стал более изящным и более злоязычным интриганом. Его пестрые лохмотья превратились в геометрически правильные разноцветные треугольники и ромбики, покрывающие трико, плотно обтягивающее его фигуру. Таким мы его знаем до сих пор. Постоянными жертвами проделок Дзанни и Серветты были Панталоне, Доктор и Капитан. Панталоне - венецианский купец, богатый, спесивый, но любящий поухаживать за молоденькими девушками. Но он скончался и незадачлив. Одет он в красную куртку, красные узенькие панталоны, в черной шапочке и маске, снабженной седой бородкой клинышком. Он всегда тщится изобразить из себя важную и значительную особу и всегда попадает впросак. У него одно преимущество перед другими - толстый кошелек, но и он никак не может заменить полного отсутствия личных достоинств глупого и своевольно-похотливого старца.

Популярнейшей фигурой комедии дель арте был и Доктор - болонский юрист, профессор старинного университета. Он щеголял латинскими тирадами, но перевирал их нещадно. Его речь была построена по всем правилам риторики, но была напрочь лишена смысла. При этом Доктор всегда был преисполнен высочайшего питета к своей особе. Академическая важность этой маски подчеркивалась строгим облачением. Черная мантия ученого - главная принадлежность его костюма. На лице маска покрывала только лоб и нос. Она тоже была черная. Щеки же, непокрытые маской, были преувеличенно ярко нарумянены - это указывало на то, что Доктор часто был разгорячен вином. Маска Капитана первоначально представляла хвастливого воина. Но за старинным итальянским Капитаном последовал капитан испанский, который и одет был согласно испанской моде. Со времени похода Карла V в Испанию этот Капитан проник в Италию и был одобрен публикой. Итальянского Капитана даже в Италии вытеснил испанец. В его характере главным было неуемное бахвальство, и кончалось оно тем, что на него сыпались палочные удары Арлекина. Капитан жаждал "мирового господства", был очень чванлив, превозносил свои личные воинские достоинства без меры, но бывал и трусоват, и пустоват. Обуреваемый манией величия Капитан так представлялся публике: "Я Капитан Ужас из Адской Долины, прозванный дьявольским, принц Кавалерийского ордена, Термиgist, то есть величайший забияка, величайший искалечиватель, величайший убиватель, укротитель и повелитель вселенной, сын землетрясения и молнии, родственник смерти и закадычный друг великого адского дьявола". Но Капитан оказывался трусом, голодранцем и вруном. После пышных тирад о его сказочных богатствах оказывалось, что на нем нет даже нижней рубахи. Не менее эффектен был Тарталья - неаполитанская маска, изображающая нотариуса, судью, полицейского или какое-либо иное лицо, наделенное властью. Он заикался и носил огромные очки. Его заикание рождало невольные каламбуры (и часто непристойного характера), за что Тарталья был щедро награждаем палочными ударами.

Материальными памятниками более чем двухвекового пути комедии дель арте (в ее «чистом виде») остались так называемые сценарии. Они представляли собой набросок ряда сцен на какую-либо определенную тему, в них вкратце указывалось действие, то есть примерно то, что должен делать тот или иной лицедей. Все остальное - это импровизация. Сценарии выявили законы сценичности, которые сыграли существенную роль в формировании всего западноевропейского театра. Огромное количество сценариев имеется в рукописном виде в собраниях больших итальянских библиотек. Первый же печатный сборник сценариев был издан в 1611 году актером Фламинио Скала, который руководил одной из лучших тогдашних трупп комедии дель арте - "Джелози". Общее количество сценариев доходит до тысячи. В России академиком В.Н. Перетцем в 1916 году тоже были напечатаны комедии времен Анны Иоанновны, исполнявшиеся во время гастролей итальянской труппы в России.

Авторами сценариев чаще всего бывали главные актеры труппы, но создателями ролей, авторами живого текста, заполнявшего сценарную схему, были непосредственно сами актеры. Импровизация как метод, конечно, практиковалась и раньше, так как она всегда лежала в основе любого развивающегося театра фольклорной поры. Импровизация встречалась в древних мимах, у гистрионов, в мистериях. Но нигде, кроме комедии дель арте, она не была самой сущностью, основой театрального представления. В театре комедии дель арте шли не от драматургии, но от актерского искусства, основой которого и был метод импровизации. Конечно, импровизация была великолепной школой актерского мастерства, которой до сих пор пользуются в театральных учебных заведениях. Актер комедии дель арте должен был наблюдать внимательно за бытом, неустанно пополнять запас своих литературных знаний. В театральных трактатах того времени можно встретить указания на то, что актер должен из книг черпать все новый и новый материал для своих ролей. Актеры комических масок читали постоянно сборники шуток, смешных рассказов, актеры, исполнявшие роли

влюбленных, должны были быть хорошо осведомлены в поэзии. Создавая роли, актеры могли в них так ловко вмонтировать запомнившийся текст, что создавалось впечатление живого, только что сочиненного слова. Известная итальянская актриса комедии дель арте Изабелла Андреини писала: "Сколько усилий должна была употребить природа, чтобы дать миру итальянского актера. Создать французского она может с закрытыми глазами, прибегая к тому же материалу, из которого сделаны попугай, умеющие говорить только то, что их заставляют выдолбить наизусть. Насколько выше их итальянец, который все сам импровизирует и которого в противоположность французу можно сравнить с соловьем, слагающим свои трели по минутной прихоти настроения". Эта характеристика (при всей ее агрессивности) все-таки верна по отношению к методу актерского искусства. Искусство импровизации всегда в театре имеет высокую цену.

Такое же состояние творческой активности должно было сопровождать актера и на сцене. Здесь нужно быть не только самому интересным, но и уметь взаимодействовать с партнерами, отыскивая в них тут же зарождающихся репликах стимулы для собственного творчества. Задачи, которые комедия дель арте ставила перед актером, были действительно трудны. Актер должен обладать виртуозной техникой, находчивостью, живым и послушным воображением. Именно итальянский театр сформировал первых великолепных мастеров сценического искусства, создал первые театральные труппы в Европе.

С конца XVI века актеры комедии дель арте постоянно выступают во Франции, Испании, Англии. Особенно заметно влияние их творчества на драматургию Мольера, Гольдони. Маска Арлекина получила всеевропейскую известность в творчестве Тристано Марти-нелли. В более поздние годы знаменитый Доменико Бьяконелли (1618-1688) придал Арлекину виртуозную отделку, соединив воедино наиболее яркие черты первого и второго Дзанни. Бьяконелли выступал главным образом в парижском театре Итальянской комедии. С него началась эстетизация данной маски. Особенно характерна

эстетизация комедии дель арте для декадентских течений начала XX века в Западной Европе и России (реж. В. Мейерхольда, А. Таирова, А. Мгеброва). В обновленном виде стихия жизнерадостности комедии дель арте проявилась в постановке Евгения Вахтангова "Принцесса Турандот" Гоцци (1922). "Пикколо-театро", Э. Де Филиппо и другие использовали также традиции театра масок в своем творчестве.

Лекция 4. Балаганы, штукарство и шутовство

Понятие «балаган» происходит от персидского слова «ба-лаханс», что означает временное деревянное строение, предназначенное для торговли по преимуществу на ярмарках. С конца XVIII и особенно в XIX веке балаганами называли легкие временные театры, дающие представления на народных гуляньях и ярмарках. Прежде чем приступить к описанию балаганов и того, что в них происходило, скажем несколько слов о гуляньях. Их зарождение следует искать в глубокой древности, предшествующей утверждению на Руси христианства.

Люди всегда стремились к веселью, к радости, что заложено в самой природе человека, и это приводило к тому, что в городах и селах, где на площадях и полянах, особенно в праздничные дни, собирались десятки, а потом сотни и даже тысячи людей, организовывались игры, пели, танцевали, а позже начали разыгрывать примитивные сценки. После того как в 988 г. Русь официально приняла христианство, церковь постоянно напоминала о греховности земного веселья, о его языческом происхождении. Тем, кто предается веселью, грозили небесными и земными карами. На то, что на Руси знали веселые гулянья, указывают «Поучения» Владимира Мономаха.

На таких гуляньях как раз и появлялись люди, которых стали именовать скоморохами. Само слово «скоморох» до сих пор до конца не расшифровано, хотя такие попытки постоянно предпринимаются. Начиная с XI века скоморохами стали называть тех, кто мастерски плясал, пел, умел веселить народ. Так начинало складываться первое поколение народных

артистов, глумцов, смехотворцев, потешников, музыкантов, кукольников, исполнителей несложных акробатических трюков, дрессировщиков медведей. Особенное развитие и распространение скоморошество получает в XV века, когда сложилось единое Русское государство с центром в Москве. Именно в это время совершенствуется мастерство скоморохов - они становятся профессионалами. В издаваемых писцовых, переписных и таможенных книгах XVI и XVII веков названы ремесла городских жителей и род занятий тех, кто переходил с места на место. Среди пекарей, портных, скорняков, нищих встречаются и скоморохи, обычно живущие в кварталах, населенных беднотой. Наряду с российскими на гуляниях выступали и всякие заграничные умельцы: польские франты, немецкие шпильманы, реже французские жонглеры и итальянские скарамуши. Тот, кто выделяет всякие штуки: трюки, фокусы и т.п., рассчитанные на то, чтобы своею причудливостью поразить чье-либо воображение; штукмейстер.

Следует сказать, что чем большую популярность получали народные гуляния, тем с большим ожесточением на них нападали церковные деятели. Так, митрополит Даниил говорил. «Горе вам смеющиеся ныне, яко восплачете и возрыдаете» Земное веселье отвергалось церковью, тем более что зачастую скоморохи отвлекали народ от молитв, от церковных служб. Пословицы утверждали: «Бог дал попа, а черт - скомороха», «Скоморошья потеха - сатане на утеху», «Скоморох попу не товарищ». Скоморохи нападали на представителей правящих классов, например, широко была известна сцена «Как холопы из бар жир вытряхали». В 1648 году царь Алексей Михайлович издал указ, в соответствии с которым скоморошество оценивалось как бесовское действие. Указ запрещал представления скоморохов. Однако, несмотря на всю его строгость, фактически ни гуляния, ни скоморошество уничтожены не были.

Самые большие гуляния, начиная с XV века, а может быть, и раньше, проводились на Масляной и Фоминой неделях. Масляная - это последняя неделя перед Великим постом, а Фомина - вторая после Пасхи. В старину в

Москве на поляне, вдоль реки Неглинки, от Воскресенских до Троицких ворот Кремля, на том месте, где сейчас расположен Александровский сад, строились ледяные горы. При Петре I гулянья перенесли сначала на Разгуляй, а потом на Москву-реку. Они проводились неподалеку от нынешнего Большого Каменного моста. Здесь торговали пышками, различными напитками, игрушками, галантереей.

Весной гулянья проходили неподалеку от Новинского монастыря. На ровном лугу катали крашеные яйца, качались на качелях, водили хороводы. С 1820 по 1862 год здесь проходили главные московские гулянья. В 1822 году здесь было выстроено тринадцать балаганов для различных представлений, четыре каталевые горы, две карусели и тридцать одна торговая палатка. Отсюда гулянья перенесли сначала на Болотную площадь, а потом - на Девичье поле. Последним их прибежищем стал Пресненский вал, где в 1897 году они закончили свое существование. Первые балаганы, вернее труппы, годные для балаганных представлений, в конце XVIII и начале XIX века были заграничные. Их возглавляли такие мастера балаганного искусства, как Леман, Легат, Берг, Робба, Пациани и др. В балаганах собиралась самая разношерстная публика. Здесь можно было встретить и дворян, и купцов, и дворянских детей с гувернерами, но больше всего приказчиков, фабричных, дворовых, мелких чиновников, служащих. Из Ярославля корреспондент сообщал в газету, что на гуляньях присутствовала «разнородная масса поселян, солдат, лакеев и мальчишек. Все они толкаются, таскаются и бродят там и сям за делом и без дела»

Балаганы имели сцену, отделенную от зрительного зала обычно красным кумачовым занавесом. За сценой находились две артистические уборные - мужская и женская. В больших балаганах в зрительном зале имелись ложи, а сам зал делился на первые и вторые места, куда вели специальные входы и выходы. Балаганщики называли их «воротами». За вторыми местами находился так называемый загон, где публика стояла. Пол к задним местам повышался, так что все видели хорошо. Балаганы строили

из досок, которые называли «лапшой». Крыша обычно была брезентовой. Детали для строительства балагана готовились заранее, и уже на месте плотники подгоняли их одну к другой. Перед балаганом строили балкон «раус» (от немецкого слова «снаружи»), куда перед началом каждого представления выходила вся труппа, чтобы пригласить зрителей. Чтобы их заинтересовать, артисты показывали отрывки из представления, которое будет показано. При этом владелец балагана неистово звонил в колокол, давая сигнал к началу представления.

Среди тех, кто приглашал на зрелище, особое место занимал дед или, как его называли, «рекомендор». Участники балаганного действия могли быть иностранцами, что чаще всего и бывало. Но дед обязательно был человек русский. Дед имел прикрепленную к подбородку льняную бороду, зимой был одет в тулуп и валенки, а летом - в армяк с пришпиленными к плечам разноцветными ленточками, в лапти и войлочную шапку, которую называли «коломенкой», также украшенную ленточками. Вербовались деды в основном из отставных солдат или ремесленников, людей бывалых и за словом в карман не лезущих, знающих множество прибауток. Дед в первую очередь расхваливал идущую в балагане программу, значительно преувеличивая ее достоинства. Но он должен был заинтересовать зрителей, заставить их остановиться возле балагана, прислушаться к тому, что он говорил. Поэтому он обращался к текущим событиям дня, постоянно вел диалог с толпящимися вокруг балагана зрителями, выбирал среди них человека с рыжей бородой и затевал с ним перебранку. Конечно, этот персонаж с рыжей бородой был заранее подготовлен и в ответ на замечания деда отвечал остроумными; хотя, случалось, и грубыми шутками.

Дед рассказывал, как ему довелось служить у господ, но его прогнали из-за того, что он не умел прислуживаться. Пришлось стать карманным вором, жизнь которых и «опасно хорошо, но больно хорошо». Пародировал дед и входящие в моду благотворительные лотереи: «А вот, господа, разыгрывается лотерея, воловий хвост да два филея; еще разыгрываются

часы на двенадцати камнях да на трех кирпичах, из неметчины привезены на дровнях; еще разыгрывается китайский фарфор, был выкинут во двор; чайник без дна, только ручка одна, а я подобрал, да так разумею, что можно и фарфор разыграть в лотерею. Ну, ребята, налетайте, мои билеты раскупайте. Вам билеты на цыгарки сгодятся, а у меня в мешне рубли зашевелятся»

Деды нередко обращались к злобе дня, нападали на господ и на купцов, задевали полицию, упрекая ее во взяточничестве. Побывав на гулянье, В.Г Белинский написал. «Не случилось ли вам когда-нибудь приглядываться к шуткам паяцев, прислушиваться к их остроумным шуткам?.. Посмотрите: вот паяц на своей сцене, то есть на подмостках балагана; внизу перед балаганом тьма эстетического народа, ищущего своего изящного, своего искусства, и все смеются добродушным смехом; в толпе виден татарин. «Эй, - кричит ему паяц, - эй, князь, поди, я припеку тебе букли». Земля и небо потряслись от хохота... Остроты буфона сыплются, как искры от огнива». Впрочем, когда дед излишне «заговаривался» и его выступления приобретали резкий тон, полиция снимала деда с балкона и отправляла, как тогда говорили, в холодную, чтобы он там подумал, каких вещей касаться не следует.

Нередко тем, кто становился «дедом», эта профессия так нравилась, что они уже не могли заниматься ничем другим. Среди таких профессионалов встречались подлинные мастера, например, получивший в первой половине XIX века широкую известность егерь Бомбов, то ли на самом деле отставной егерь, то ли бомбардир. Давая обозрения проходивших в 1841 году в Петербурге гуляний, сотрудник газеты «Северная пчела» писал, что в Бомбове много русского юмора. Когда он начинал говорить с рыжей бородой, лицо его принимало прекрасное выражение, глаза как-то суживались, губы насмешливо стягивались вниз и он становился очень смешным. «Посетители гор его давно любят и знают. Он долго занимает трудное амплуа паяца».

В идущих в балаганах пантомимах значительную роль всегда играл Пьеро, один из персонажей французского фарсового театра. В русских

условиях он получил имя «паяца». Паяцы входили в состав приезжающих в Россию из Германии трупп, как тогда писали позитурного мастерства, то есть акробатов и эквилибристов. Будучи комическим персонажем, паяц наряду с дедом, а часто и самостоятельно, зазывал публику на представления. Не каждый балаган кроме актеров мог содержать еще и деда. И паяц в белом с красными пуговицами, с длинными рукавами и с набеленным лицом выходил на раус, чтобы зазывать публику, а для этого он должен был владеть русским языком. Вот почему среди паяцев все чаще появлялись русские актеры.

Одним из знаменитых дедов был Яков Иванович Мамонов, о котором А.М. Горький писал, что «эзопова речь этого артиста - всегда содержала бытовую сатиру и юмор»⁸ Мамонов тащил на веревке огромную тряпичную куклу и при этом кричал. «Разойдись назем - губернатора везем». Мамонов был профессиональным артистом, в балаганах он выступал постоянно, особенную известность приобрел в городах Поволжья. Сын Мамонова тоже стал артистом, исполнителем номера «Воздушный полет», с которым выступал в цирках и садах.

Во второй половине XIX века сатирическая сила выступлений дедов усилилась, хотя полиция не спускала глаз с тех, кто выступал на балконах балаганов. Приводимый ниже диалог показывает, что деды стремились использовать сатирический репертуар, и публика охотно его принимала. Нередко и сами зрители подсыпали в репертуар сатирической соли.

Балаганы различались своим репертуаром. С первой половины XIX века до 80-х годов в балаганном репертуаре главноеместо занимали так называемые арлекинады, имевшие большой успех. В списке действующих лиц, кроме Арлекина, как правило, значились Коломбина, Пьеро и Кассандра. Обычно бедняк Арлекин собирался жениться на дочери богача Кассандра. Пьеро, служивший у Кассандра то садовником, то поваром, то лакеем в свою очередь делал все, чтобы молодым людям помешать соединиться. Арлекина преследовали, случалось, что его ловили и даже «отрезали» голову, но он оживал. В конце концов свадьба все-таки

состоялась. Интерес состоял в том, каким образом Арлекин обойдет своих преследователей. Вот, например, пантомима «Шалости Пьера и мщение Арлекина, или Козни волшебника Просперо». В мрачном замке злой волшебник Просперо превращает мумии в своих помощников и при их содействии создает Арлекина. Потом он хочет его усыпить. Арлекин делает вид, что поддается его чарам и притворяется спящим. Благодаря своим заклинаниям, Просперо создает Коломбину и просит ее любви. Получая отказ, он превращает Коломбину в статую и удаляется. Но Арлекин видел, какие пассы использовал Просперо, воспроизводит их и оживляет Коломбину. Далее действие переносится в дом Кассандра. Завистливый Пьero клевещет на Арлекина и его прогоняют. Арлекин оказывается в лесу, он не хочет больше жить, но фея добра вручает ему волшебный жезл. В доме Кассандра идут приготовления к свадьбе Коломбины и богача Гитарина. Но появляется Арлекин и с помощью доброй феи расстраивает свадьбу. В конце концов, добрая фея брачными узами соединяет Арлекина и Коломбину.

Даже из этого краткого пересказа сценария видно, что спектакль строился на различного рода эффектах, иногда даже превосходивших те, какие использовались в балетах, шедших на сценах императорских театров. Это констатировала газета: «Все, что теперь влечет нас в театр, все это давно уже видели у Лемана, в балагане». Каким же образом достигались все эти эффекты? Сцена освещалась керосиновыми лампами, которые расставлялись определенным образом. Кулисы делались из черного бархата, и некоторые исполнители надевали черные балахоны. В их руках появлялись и исчезали предметы, а зрителям казалось, что эти предметы плавают в воздухе. Занавеса на протяжении действия не закрывали, а декорации вешали одну за другой. Рабочие сцены помещались на колосниках, держа в руках веревки. В нужные моменты они спрыгивали вниз и тяжестью своих тел при помощи веревок поднимали декорацию, за ней находилась вторая, потом третья, и так далее. Случалось, что вначале могли показаться сапоги прыгающего, но зрителей это не смущало, они понимали условность действия. По бокам

сцены располагались многогранные призмы. Они поворачивались разными сторонами и раскрывались, тем самым создавая все новые места действия. При изготовлении костюмов использовали китовый ус и кнопки. Благодаря этому артисты сбрасывали один костюм и оказывались в другом, находящимся под первым. Люки для провалов делались на пружинах, они мгновенно открывались и так же быстро закрывались.

От актеров, особенно от исполнителя роли Арлекина, требовалась акробатическая ловкость. Спасаясь от погони, он проделывал сложные прыжки, балансировал на канате, вращался в бешеном темпе. По большей части пантомимы разыгрывали члены семьи хозяина и его ученики. Приехав в Россию, проделав долгий и нелегкий путь, понеся значительные расходы, владельцы балаганов стремились оставаться здесь надолго, часто на десятилетия. Естественно, что при этом кто-то из участников труппы возвращался на родину, переходил к другому хозяину, заболевал, умирал. Значит, нужны были новые исполнители. Выписывать их из-за границы стоило дорого, и владельцы балаганов все чаще приглашали русских артистов даже для исполнения главных ролей, в том числе и Арлекина. Постепенно владельцами балаганов становились и русские, вытесняя итальянцев, французов и немцев. Художник А.Н. Бенуа, написавший предисловие к книге А.В. Лей-ферта «Балаганы», констатировал, что среди членов труппы В. Берга имелись русские люди¹¹ Положение с репертуаром, идущем в балаганах, в значительной степени начало меняться в 60-80-е годы XIX века.

Со временем русские владельцы балаганов на гуляньях стали занимать главенствующее положение. Сами балаганы все чаще приобретали новые названия, их уже называли «народными театрами». Например, во главе крупнейшего московского балагана была семья универсальных цирковых артистов Лихачевых. В периферийных городах большой успех имел балаган братьев Никитиных. Позднее они станут владельцами крупнейших цирков, в 1911 году выстроят цирк в Москве. В Петербурге балаганным делом также

занимались русские предприниматели. Двое из них - В.М. Малофеев и А.В. Лей-ферт - возглавляли крупнейшие театры этого типа. В М. Малофеев был владельцем лесных складов, поставлял материал для строительства балаганов и участвовал в самом строительстве. Будучи человеком предпримчивым, он понял, что эксплуатация балагана может быть делом выгодным и, присмотревшись, как ведут дело старые балаганщики, сам решил им заняться. Он выстроил театр, вмещавший более тысячи зрителей. На петербургские гулянья он приглашал известных артистов, в том числе знаменитого клоуна АЛ. Дурова. А В. Лейферт владел типографией и ссудной кассой. Он построил большой театр, назвав его «Развлечение и польза». При этом говорил. «Развлечение - зрителям, а польза - мне».

60-е и 70-е годы характеризуются ростом демократических настроений, что сказалось и на изменении отношения к театрам, в том числе народным. В передовых кругах общества все чаще говорят о воспитательном значении театрального искусства. В этот период репертуар театров, действовавших на народных гуляньях, во многом изменяется. Арлекинады продолжали существовать, но они все чаще уступали место новому репертуару. Спектакль, шедший в балагане, продолжался в среднем двадцать минут, максимум полчаса. За день играли до двадцати спектаклей да еще выходы на раузы.

Балаганный репертуар не ограничивался арлекинадами или инсценировками классических произведений и сказок. Особое место на гуляньях занимали так называемые паноптикумы. Так называли зрелищные мероприятия, в которых экспонировались восковые фигуры. Здесь можно было увидеть египетскую царицу Клеопатру, Наполеона Бонапарта, восковые фигуры руководителей государств, генералов, разбойников и сыщиков. Представлялись различные чудеса природы, удивительные изделия человеческих рук, а также предметы, относящиеся к истории: шпоры Фридриха Великого, меч Ганнибала, колеса от телеги, на которой везли к месту казни короля Франции Людовика XVI. Конечно, все эти предметы

были не подлинными. В паноптикумах показывали толстяков, великанов, лилипутов. Иногда они (например, лилипуты) исполняли куплеты или юмористические рассказы, разыгрывали дуэты из оперетт.

В театре Б.Ф. Кноблока в 1893 году демонстрировали дрессированного пони, кавказскую козу, выступали эквилибристы, гимнасты, клоун, жонглеры К. и М. Пащенко. Выступали они в русских стилизованных костюмах. Ксения Пащенко удерживала на лбу, на высокой подставке, керосиновую лампу и одновременно жонглировала четырьмя подсвечниками с горящими свечами. Михаил Пащенко устанавливал на лбу шест, на котором находился кипящий самовар, в это же время на одной руке он удерживал поднос со стаканами, а другой вращал таз. Потом он выбивал шест, ловил за ручки самовар, наливал из него чай, угождая зрителей. В балаганах выступали шпагоглотатели, «несгораемые» люди, стоящие босыми ногами на горячих углях, мастера, выпивающие огромное число бокалов воды, глотающие рыб и лягушек и по желанию публики возвращающие их обратно. В балаганах играли и кукольные театры. Здесь можно было увидеть и старинного народного Петрушку, собирающегося жениться на Варюшке, и других героев. Куклы в театре Петрушки были перчаточными, т.е. надевались на руку. В театре марионеток куклы двигались при помощи специальных нитей, собранных в руках кукловодов. К кукольным были близки так называемые механические театры. При помощи довольно сложных механизмов в них воспроизводился морской бой. На сцене «бурлило» море, по нему плавали корабли, проходило морское сражение со стрельбой из пушек.

Наконец, к балаганам относились небольшие цирки, так называемые столбики, действующие на ярмарках и гуляниях преимущественно днем. «Столбиками» такие цирки назывались потому, что имели всего одну мачту, устанавливаемую посередине манежа, к ней крепилось шапито, обычно брезентовое. Труппы подобных цирков обычно состояли из членов семьи директора и двух-трех его учеников, которым жалованье не платили. Они работали за хозяйские харчи и за то, что их обучали цирковому делу.

Окончательно балаганы были ликвидированы в конце 1920-х годов. Однако балаганный бум возник во время войны 1941-1945 гг., когда многие цирки оказались закрыты. В это время стали возникать легкие временные театры, павильоны, в которых выступали и первоклассные цирковые артисты. Но по мере того как цирки возобновляли свою деятельность, необходимость в таких павильонах отпадала, и они один за другим закрывались. К 1947-1948 гг. все такие павильоны были ликвидированы.

Лекция 5. Исторические связи цирка и театра

Истоки искусства театрального и циркового едины. Они берут свое начало в народных игрищах, приурочивавшихся к охотничьим, скотоводческим и земледельческим празднествам. Эти игрища-действа в течение десятков тысячелетий проходили сложнейший путь развития, прежде чем выделяли из себя тот или иной вид искусства. С достаточным основанием можно предположить, что элементы, сформировавшиеся впоследствии в жанры циркового искусства, приобретали самостоятельность, выделяясь из игрищ, ранее всего. Ведь исторически первыми возникали игрища, непосредственно связанные с общественным бытом человека-воина, человека-охотника. Следовательно, естественно предположить, что эти первоначальные игрища имели в своей основе действия физического — спортивно-трю-кового и танцевального — характера. Эти элементы, возникнув первыми, первыми развивались, первыми они и выделялись из системы народных игрищ. Предположение, что процесс шел именно так, подтверждают нам некоторые исторические данные: стенная живопись древнего Египта, датируемая четвертым тысячелетием до н. э., изображающая исполнителей, существовавших уже в то время отдельно танцевально-цирковых номеров; фрески критских дворцовых галерей (2 тысячи лет до н. э.) с зарисовками зрелищ циркового характера; упоминание

Гомером кюбистетеров — древнейших акробатов, — демонстрировавших свое искусство на пиру у Менелая, и многое другое.

Кюбистетер — от глагола «кюбистао», обозначающего всякое движение вниз головой — нырять, кувыркаться. Эту мысль подтверждает и искусство древнейших западноевропейских гистрионов и русских скоморохов, творчество которых сформировалось на основе мастерства исполнителей, выделившихся из народных иг-рищ. Храня в зародыше все виды театрально-исполнительских искусств, их творчество носило предельно действенный, трюковой характер. Их художественный образ строился на принципах, во многом близких принципам циркового искусства, как мы их понимаем сегодня.

К XIV—XV векам искусство гистрионов было уже пройденным этапом, подготовив искусство фарсовых актеров-буффонов и выделив из себя самостоятельные цирковые жанры. Отсюда начинают расходиться пути развития театрального и циркового искусства. Сатирический народный фарс, основанный на резкой критике современного общества, утвердившийся в XV веке, возник на тематическом, текстовом и собственно-трюковом материале представлений гистрионов. В свою очередь, фарс в силу народности и реализма послужил основой для возникновения театра Возрождения.

Параллельно шел другой интересный процесс. Возникающие в XV веке бродячие труппы, объединяющие лицедеев-фарсеров и представителей классических цирковых жанров, давали свои представления на парижских ярмарках. К концу XVI века их спектакли представляют собой многочисленные номера канатоходцев, прыгунов, эквилибристов, акробатов, выступления которых все более и более органично входят в сюжетную ткань спектакля. Дальнейшее развитие этих театров привело к возникновению в недрах ярмарочного театра трюковой пантомимы комической оперы и водевиля. Характер представлений ярмарочного театра требовал синтетического мастерства от актеров. Например, знаменитый канатный плясун Антонио был одновременно и великолепным прыгуном и отличным

танцором, что давало ему возможность выступать в спектаклях Королевской музыкальной академии и быть хорошим актером на роль Пьерро. Приемниками ярмарочных театров являются театры бульвара с их пантомимными и акробатическими программами, легкими диалогами, смешанными с танцами и пением. Наконец, в 1792 году открывается театр «Водевиль», актеры которого были мастерами легкого диалога, танца, пантомимы, пения и акробатического искусства.

Первыми профессионалами в театре выступают гистрионы-жонглеры, и, хотя их творчество постепенно вытесняется творчеством актеров-лицедеев, традиции их искусства пронизывают всю историю театра, вплоть до конца XVIII века. От синтетического творчества гистрионов через разложение средневековым фарсом религиозной основы мистериальных представлений и дальнейшего развития фарса в ренессансную комедию через синтетическое театрально-цирковое искусство ярмарочных театров к высокоразвитым классическим цирковым жанрам, трюковой пантомиме, комической опере, водевилю — таковы основные этапы развития сценического искусства, в результате которого к концу XVIII века и театр и цирк окончательно обретают свои современные организационные формы.

В России развитие театрально-циркового искусства в силу многих причин протекало крайне неравномерно. Достигнув высокого уровня еще в Киевской Руси (XI в.), где давались большие театрально-цирковые представления, творчество скоморохов в дальнейшем подвергалось сильнейшему гонению церковью. Однако условия, сложившиеся к середине XVI века, привели к кратковременному, но бурному развитию скоморошьего искусства.

В это время скоморохов включают в штат царского потешного чулана (1572 г.), позже строится первое театральное здание на Руси (1613 г.), где вплоть до середины века силами скоморохов и шпильманов давались театрально-цирковые представления. Но этот расцвет был недолг. В 1648 году царским указом скоморошество было запрещено. Однако глубоко

народное искусство скоморохов уничтожить было нельзя, и оно продолжало жить в «медвежьей потехе», в «масленичной игре» — комедии, в которой образ Карпа-скомороха занимал важное место, в представлениях «вертепа и петрушки», в устной народной драме. Сильное влияние древнего искусства скоморохов прослеживается и в городском демократическом театре XVIII века, где большая роль принадлежит многочисленным шутовским персонам во главе с Гаером, воссоздавшим не забытый еще народом образ скомороха с его комическими монологами и шутовскими трюковыми проделками. В представлениях этого театра часто участвуют акробаты. Постепенно, с развитием драматургии классицизма и коми-ческой оперы, народная рукописная драма отживает свой век. Ее представления переходят в балаган, где она просуществовала до конца XIX века. Но знакомство писателей со спектаклями городского площадного театра определило некоторые существенные черты русской драматургии от Сумарокова до молодого Крылова.

Таким образом, мы видим, что долгий путь развития театрально-циркового искусства, в течение которого оба искусства теснейшим образом взаимодействуют, находясь часто в единых организационных рамках, с одной стороны, приводит, в силу усложнения тем и идей действительности, отображаемых этим искусством, к постепенному сведению на нет значения цирковых жанров и все большему преобладанию в нем чисто лицедейского, театрального начала, а отсюда к возникновению соответствующего драматургического репертуара к современных форм теат-рального искусства; с другой стороны, этот процесс приводит ко все большему совершенствованию классических цирковых жанров, находящихся в организационных формах народного площадного театра, балагана, странствующих групп комедиантов и т. п. Эти цирковые жанры в конце XVIII века обретают свою базу на манеже современного цирка. Первый такой цирк — «Амфитеатр Астлея» — был открыт в Лондоне в 1772 году. Через

десять лет его филиал — «Английский амфитеатр» — начал давать свои представления в Париже.

Как же в дальнейшем влияют друг на друга эти обособившиеся виды сценического искусства? В отношении цирка во всех процессах его дальнейшего развития мы наблюдаем сильное и постоянное влияние театральной культуры. Вначале это влияние сказывалось в освоении на манеже достижений тех предшествующих форм зрелища, в которых искусства театральное и цирковое существовали еще нераздельно. В первых же цирковых программах появляются пантомимы. Задимствованные на первых порах из репертуара ярмарочных театров, они быстро сменяются конной пантомимой, основанной на использовании навыков наездников-акробатов и дрессировке лошадей. Одновременно с этим возникают сюжетные трюковые сценки, использующие слово; возникают на манеже и юмористические диалоги, близкие по природе диалогам балаганных шутов. К влиянию бульварных и ярмарочных театров следует отнести и приобретение многими цирковыми жанрами сюжетной и тематической основы, что сильно расширяло рамки формиро-вавшегося в то время художественного циркового образа. Все эти влияния были несомненно благотворными, особенно в процессах становления цирковой пантомимы и клоунады.

Но с начала XIX века влияние театра на цирк начинает приобретать отрицательное значение. Происходит перерождение цирковой трюковой пантомимы в театральную постановочную пан-томиму-феерию. Разговорная же цирковая пантомима, подчиняясь общему процессу «театрализации» цирка, перерождается в обстановочные мелодрамы типа «Мучеников» по Шатобриану, «Тристана и Изольды» и им подобных, основанных на богатой костюмировке, использовании театральной машинерии и вообще замене цирковых средств выразительности средствами театральными. Актер цирка уступает место актеру театра. Цирковая арена слилась со сценой, и цирк выродился в театр для постановки феерий.

Русский столичный цирк слепо следовал западным образцам. В репертуаре наезжающих заграничных трупп, а затем казенного (с 1847 года) цирка все больше и больше места занимают пантомимы, в которых театральные постановочные принципы доминируют над цирковыми. Подобная практика, конечно, не могла привести к положительным результатам.

Начиная со второй половины XIX века, точнее с 60-х годов, история циркового искусства тесно связана с его демократизацией, с новым зрителем, пришедшим на смену прежней, чисто аристократической публике, и, как следствие этого, начинается широкое привлечение на манеж цирковых жанров, бытовавших до того времени в основном на ярмарочных площадях и в балаганах,— партерных гимнастов, акробатов, фокусников, атлетов и т. п. Новый зритель на первых порах заставил цирк вернуться к постановкам старых комических и героико-батальных пантомим, которые, однако, быстро сменяются романтической разбойничьей и военно-исторической пантомимой. Это являлось началом очередного наступления театра на цирк.

Манеж цирка, вновь подвергаясь влиянию театра, теперь буржуазного развлекательного театра, все больше и больше заполняется постановками опереточного характера, широко использующими приемы канкана и шансонетки. Кажется, цирк опять быстро идет к своей гибели. Но этого не происходит, ибо основой представлений на этот раз остаются все-таки жанры чисто цирковые — воздушные и партерные акробаты, дрессированные животные и особенно клоунада и конный цирк. И в дальнейшем, несмотря на продолжающееся усиление влияния буржуазного развлекательного театра, истинно цирковые жанры не сдауют своих позиций и продолжают занимать ведущее положение в некоторых видах цирковых пантомим. Такими пантомимами были возникшие на базе синтеза новой цирковой техники, высокой художественно-оформительской культуры и мастерства цирковых артистов водяная и историко-этнографическая пантомимы. Этими постановками завоевывают себе большой успех и петербургский цирк

Чинезелли, и цирк братьев Труцци, и немецкий цирки Шумана и Буша, и открытый в 1911 году в Москве цирк братьев Никитиных.

Октябрьская революция поставила перед русским цирком новые громадные задачи. И совершенно естественно, что решение этих задач цирк начал искать прежде всего на путях создания пантомимы — жанра, способного, как никакой другой жанр цирка, стать выразителем новых идей. Но, к сожалению, люди, возглавившие в то время поиски нового в цирке, были далекими от понимания специфики и задач, поставленных перед новым цирком. Заполнив манеж балетно-карнавальными постановками, постановками отвлеченно сказочного характера и различного рода стилизациями, в форму которых делались попытки вложить революционное содержание, они вновь повторили вековую ошибку, поведя цирк по пути уничтожения его специфики и замены ее спецификой театральной. Такими постановками были «Шахматы» И. Рукавишникова, «Пьерро и Коломбина» К. Голейзовского, «Рыцарь золотого льва» и др. После многих ошибок правильный курс был найден на пути возрождения традиций цирковой пантомимы. Этот путь шел от постановки «Черного пирата» (1928 г.), через «Махновщину» (1929 г.), в которой впервые прозвучала современная тематика, к классической «Москва горит» В. Маяковского — великолепному образцу, намечавшему новые пути в области цирковой пантомимы, единственному до сих пор произведению большой драматургии для цирка. К сожалению, после этих постановок, казалось бы, прочно наметивших пути развития советской цирковой пантомимы, начали опять повторяться ошибки прошлого. Нужно отметить, что за прошедшие 20 лет наш цирк не может похвалиться успехами в области пантомимы. Из трех наиболее крупных пантомим две — «Трое наших» (1942 г.) и «Приключения поводыря с медведем» (1955 г.) — при всем успехе не являлись новым словом в своей области, а пантомима «Выстрел в пещере» (1954 г.), повторяя ошибки прошлого, экспектически объединяла театральные и цирковые постановочные приемы.

Теснейшим образом связано с влиянием театральной культуры на советский цирк и широкое распространение, начиная с первых же лет революции, парадов-прологов и апофеозов, имевших самую разнообразную форму,— ораторий, интермедий, маленьких пантомим и др. Эти парады-прологи сыграли едва ли не главенствующую роль в становлении стиля советского циркового представления.

Из сказанного ясно, что влияние театра на цирковое искусство носило постоянный, но двойственный характер. Несомненно, положительными результатами этого влияния является привнесение в цирк высокоразвитой художественно-оформительской театральной культуры, культуры слова и широкое восприятие цирком элементов хореографии, музыки — всего того, что поднимает искусство цирка как синтетическое искусство на высшую ступень развития. Несомненно, что театр оказал большое влияние на формирование современных форм циркового номера и всего спектакля в их строгой архитектонике, подчиненной единому режиссерскому замыслу. Но случалось, что влияние театра на цирк приводило к разложению циркового искусства. Легко заметить, что особенно бурно процессы «поглощения» цирка театром протекали в переломные эпохи. И происходило это оттого, «что в эти эпохи цирку начинали предъявлять новые для него требования, удовлетворить которые сразу в силу своих форм цирк не мог. Но это, так сказать, историческое объяснение. Методологическая же ошибка заключалась в непонимании того, что у цирка, как и любого другого самостоятельного вида искусства, есть своя специфика как в сфере содержания, так и в сфере формы».

Как же шел обратный процесс влияния цирка на театральное искусство? Явления, родственные природе циркового искусства, наблюдавшиеся в театре вплоть до конца XVIII века, как уже замечалось, были следствием общности их происхождения. Это относится к творчеству фарсовых актеров площадных театров и театра Бургундского Отеля, к комическим персонажам театров бульвара, к «дедам» и зазывалам русского

балагана, к комическим персонажам устной народной драмы и городского демократического театра. Бросается в глаза то обстоятельство, что творческие принципы построения художественного образа этих персонажей являются по нашим теперешним понятиям в основном принципами цирковыми. И действительно, эти принципы не находят себе ши-рокого применения на театральной сцене, но начинают определять все дальнейшие процессы формирования комического образа на манеже цирка.

Дальнейшее развитие буржуазного театра почти исключало восприятие им здоровых начал народного циркового искусства. Цирковые средства привлекались лишь в развлекательный театр, да и там часто извращались привнесением в них элементов эротики или гиньоля. Исключения лишь подчеркивают это правило. Таким исключением являлось творчество знаменитого Дебюрро-старшего — актера-мима. Фактически это явление равно близко к театру и цирку и уходит своими корнями прямо в древнейшие традиции французских мимов. «Глубокое знание жизни и тесная связь с народной аудиторией позволила ему (Дебюрро — Н. Е.) совершить революцию в образе героя комической пантомимы... Дебюрро соединил буффонаду с лиризмом... Он создал образ великого неудачника» (Готье). Здесь прямо напрашивается аналогия с творчеством нашего современника — Ч. Чаплина, комический образ которого построен на эксцентрике поведения, соединенной с широко развитыми мимическими, зачастую трюковыми средствами выразительности.

В советское время в поисках новых форм, могущих выразить новые идеи, театр часто обращался к цирковым средствам, черпая в них яркую броскость образов, остроту и напряженность действия. Одной из первых таких попыток была организация Петроградского театра народной комедии — смешанного театра драматических и цирковых артистов. Для этого театра Горьким был на-писан «Работяга Словотеков» (см. А. Лебедев а, А. М. Горький в цирке, журн. «Советский цирк», 1958, № 11). Мысль об организации этого театра дали успешно прошедшие на манеже

ле-нинградского цирка злободневные пантомимы — обозрения «За красный Петроград» и «Мертвцы на пружинах», автором которых был поэт В. Воинов.

Великолепные примеры привлечения цирковых средств в театр мы наблюдаем в драматургии В. Маяковского, своеобразно сочетающей патетику с буффонадой, насыщенной гротесковыми характерами. Не случайно именно на манеже цирка впервые ставится в 1921 году «Мистерия-Буфф» — пьеса, для которой Маяковский заимствовал принцип площадного русского балагана. Сам Маяковский неоднократно подчеркивал свое стремление к форме ясной, яркой, доходчивой, к форме цирковой. В подзаголовке пьесы «Баня» он прямо ставит: «драма с цирком и фейерверком».

Но не всегда стремление оплодотворить театр традициями циркового искусства приводило к положительным результатам. Когда акцент ставился не на идейном звучании спектакля, а на формалистическом наполнении театрального спектакля цирковыми приемами, то результат, естественно, оказывался отрицательным. Однако нужно заметить, что театру принесло несомненную пользу освоение некоторых формальных навыков мастерства цирковых артистов. В этом смысле достаточно упомянуть имя Станиславского, призывающего драматических актеров учиться мастерству — точности жеста, тренингу тела, даже сценическому вниманию — у артистов цирка.

Сатирическое отношение к действительности и пантомимная форма выражения есть те пункты, в которых наиболее тесно соседствуют и взаимодействуют театральное и цирковое искусство. Это совершенно естественно, ибо сатирическое отношение к действительности является одной из основных, исторически обусловленных форм освоения этой действительности как одним, так и другим видом искусства.

Правильное использование возможностей, заложенных в сюжетных постановках большого масштаба, — цирковых пантомимах и театральных

трюковых спектаклях, которые по самой своей природе являются синтезом театрального и циркового искусства, всегда были благотворны как для цирка, так и для театра.

Рожденные из единого чрева народных игрищ, театральное и цирковое искусства на протяжении всей истории своего развития находятся в тесной взаимосвязи, оказывая постоянное влияние друг на друга. Практика советского театра и цирка, достигших громадных успехов на основе расцвета культуры социалистического общества, ставит все новые и новые задачи. Вероятно, в скором будущем развитие таких форм зрелища, как кавалькады, представления на стадионах, массовые действия на площадях и улицах городов, равно как и дальнейшее совершенствование циркового спектакля в манеже, потребуют новых способов использования опыта, накопленного и советским театром и советским цирком.

Лекция 6. Английский цирк Астлея

Современный цирк родился в середине XVIII столетия в Англии, а точнее в Лондоне. Жаль, что в великом городе не сохранилось тому никаких свидетельств. Здесь 8 января 1742 года в доме столяра-краснодеревщика Эдуарда Астлея родился сын Филип. В то время никто не придал значения этому событию; всеобщее внимание было приковано к войне за Австрийское наследство, в которую вмешался и Георг II. Между тем юный Филип с ранних лет обнаружил большие способности к верховой езде; по тогдашним понятиям это считалось немалой удачей, ибо открывало сыну столяра путь к военной карьере. И в самом деле, семнадцатилетним юношей Филип Астлей вступил в Королевский полк легкой кавалерии под командованием Эллиота. Здесь он зарекомендовал себя блестящим наездником: он не только отлично выполнял маневры и был смел в атаках, но мастерски владел конной акробатикой и вольтижем, которые были тогда в Европе в большой моде.

Когда война кончилась, он стал обучать новобранцев верховой езде; это позволило ему довести свое наездническое мастерство до совершенства, и вскоре ему стали доверять выездку всех норовистых лошадей. Военное прошлое Астлея оказало большое влияние на созданное им в дальнейшем искусство. Даже сегодня это ощущается в некоторых цирковых костюмах: вспомните ливреи билетеров и униформистов, мундиры с галунами некоторых укротителей, буйство красок, господство золотого, бежевого в красного, без которых нет подлинно цирковой атмосферы, вспомните музыку — гром труб и литавр (хотя музыка эта, скорее всего, американского происхождения, она прекрасно соответствует стилю, созданному Астлеем); Все свободное время он проводит на представлениях конных акробатов, которые в ту пору с огромным успехом разъезжали по Англии и континентальной Европе. И жизнь этих наездников привлекает юного Филипа Астлея гораздо больше, чем карьера армейского берейтора. Встретившись с «ирландским татарином Томасом Джонсоном и увидев его выступления (акробатические трюки на крупах двух или трех лошадей, преодоление препятствий на полном скаку) он сразу понимает, что способен повторить полного своего нового друга, а может быть, и превзойти его. Затем он открывает для себя труппу Джэкоба Бейтса знаменитого английского акробата, который объездил всю Европу и выступал даже перед коронованными особами с теми же номерами, что и Джонсон, только на четырех лошадях. Твердо уверившись в своем признании, Астлей в 1766 году выходит в отставку и с двумя лошадьми, одна из которых, по кличке Гибралтар, была пожалована ему за безупречную службу, пускается в путь. Тогда же он женится на девушке, о которой история не сообщает нам никаких подробностей, кроме того, что и она была неплохой наездницей.

После двух лет бродячей жизни, сколотив не большое состояние, Астлей снимает в Лондоне, в Бридж Роуд, на южном берегу Темзы, в двух шагах от Вестминстерского моста, ХафпеноПзтч (участок величиной в полпенни). Натянув веревки и огородив таким образом пространство для

выступлений, Астлей в красной куртке, коротких штанах из чертовой кожи и треуголке с плюмажем (в слегка измененном виде костюм этот станет формой наездников), под звуки оркестра, состоящего из двух флейт и барабана, в который била миссис Астлей показывает лондонцам вольтиж на одной и двух лошадях, должно быть, благодаря своей необычайной одаренности Астлей имел кое-какой успех, ибо двумя годами позже, в 1770 году, он окончательно обосновался со своей труппой на пустыре, расположенным метров на пятьсот севернее прежнего участка, на углу Рупелл-стрит и Стэнгейт-стрит, напротив того места, где находится теперь восточное крыло вокзала Ватерлоо.

Он построил здесь манеж под открытым небом, окруженный крытыми трибунами. Входом служил трехэтажный деревянный домик, расписанный изображениями конных и акробатических номеров; со стороны манежа в нем располагались ложи привилегированной публики; к дому были пристроены два крыла, в нижнем этаже которых размещались конюшни, а в верхнем — ложи для зрителей. Сидячие места (в ложах) стоили шиллинг, стоячие (на трибунах) шесть пенсов.

Главным новшеством являлось, однако, не здание, а программа представления, которое Астлей, если позволяла погода, показывал ежедневно в пять часов вечера: вдобавок к конно-акробатическим номерам, к «наступлению Эллиота на французские войска в Германии» и к («ученой военной лошадке»), до сих пор составлявшим основу программы, Астлей ввел в свое представление канатных плясунов, прыгунов, акробатов и жонглеров, подобных тем, что выступали в «Сэдлерс-Уэллс», лондонском мюзик-холле. Позднее этому зрелищу, имевшему немалый успех, было дано имя цирк.

С приходом акробатов и жонглеров конные номера не утратили своего значения. Представление держалось на них вплоть до конца XIX столетия. Кроме того, бывший сержант-инструктор продолжал каждое утро давать

уроки выездки на своем манеже; тем самым он положил начало традиции, которая намного пережила своего создателя.

В тот же период в представление вошли комические номера тоже конные. Вспомнив, что полк Эллиота прозвали «полком портных», потому что он был набран из случайных людей, далеко не всегда знакомых с искусством верховой езды (а хуже всего держались в седле полковые портные), Астлей поставил скетч под названием «Билли Байтон или Поездка портного в Брентфордо. Эту пародию на неумелого наездника исполняли Портер и Фортунелли, которые, таким образом, могут быть названы первыми цирковыми клоунами: надо думать, что она была бесконечно смешна (во всяком случае, для того, кто сам умеет ездить верхом), ибо в слегка измененном виде продержалась на разных манежах мира еще целое столетие. Однако клоун быстро слез с коня, и все у того же Астлея мы встречаем первого пешего клоуна Саундерса.

На астлеевском манеже выступали и наездницы. Конечно, то не были еще ни амазонки XIX столетия, ни наездницы на панно, милые сердцу Тулуз-Лотрека: у Астлея работали конные акробатки, ценившиеся не столько за ловкость, сколько за красоту.

Астлей же основал и первую цирковую династию, следуя в этом примеру бродячих акробатов, в 1780 году на манеже дебютировал его десятилетний сын Джон (из скромности названный в афишах пятилетним), который унаследовал от отца талант наездника. (К сожалению, этот Джон был последним представителем династии Астлеев.)

В 1774 году неугомонный Филипп Астлей впервые отправляется со своей труппой в Париж. Он обосновывается со своим Английским манежем на улице Вьей-Тюильри, в манеже герцога де Разада, бывшего берейтора Сардинского короля. Однако по-настоящему парижане познакомились с цирковыми представлениями позже, в 1782 году, во время второго приезда Астлея во французскую столицу. А в 1774 году выступления его труппы не

пользовались большим успехом, и через полтора месяца он возвратился в Лондон.

В 1779 году Школа верховой езды Филипа Астлея превращается в Амфитеатр верховой езды (так назывался первый в мире цирк); над ареной возводится купол, позволяющий давать представления при любой погоде. Нелишне сказать несколько слов и о самом манеже: это была круглая площадка диаметром сорок футов, то есть около тринадцати метров, засыпанная смесью мягкой земли и опилок. Одни считают, что размеры манежа определяются максимальной длиной шамбериера, другие — что наезднику удобнее всего вскакивать на лошадь, движущуюся по кругу именно такой величины, третьи — что при таком диаметре всадник прочнее всего держится в седле (центробежная сила, наклон и скорость лошади в этом случае наиболее благоприятны). Как бы там ни было, размеры астлеевского манежа оказались долговечными, потому что и по сей день все манежи мира имеют в диаметре от двенадцати до тринадцати метров.

В 1786 году Амфитеатр верховой езды был обновлен и отделан деревянной резьбой; на куполе появился растительный орнамент, и здание получило название «Королевская роща». Год 1782. Имя Астлея хорошо известно лондонцам. Но ему этого, разумеется, недостаточно, и он предпринимает еще одну попытку покорить Париж. На срок с 6 июля по 15 августа Астлей арендует участок в предместье Тампль, «строительную площадку», здесь он, если верить афишам, демонстрировал «образцы выездки, чудеса силы и ловкости». Его сын выступал с «танцами на крупе скачущей лошади. Представления начинались ровно в полдень и в шесть часов вечера и проходили под открытым небом.

Так как эта вторая поездка увенчалась гораздо большим успехом, чем первая, 16 октября следующего года на том же месте начал работу астлеевский Английский амфитеатр первый парижский цирк. Это был деревянный цирк, похожий на цирк на Стэнгейт-стрит; освещался он канделябрами, так что в нем можно было давать и вечерние представления,

начинавшиеся в шесть вечера. Цирк работал в течение четырех зимних месяцев. Здесь перед зрителями снова появлялся Джон Астлей, исполнявший «по понедельникам, средам и пятницам комические танцы, а по вторникам, четвергам и воскресеньям серьезные»; кроме того, в программу входил менуэт на двух лошадях и «Большой конный парад в сопровождении труб» (из чего можно сделать вывод, что оркестр стал несколько богаче). Вновь вызывал хохот неизменный портной. Появились и первые пантомимы, такие, как «Большой морской бой двенадцати линейных кораблей с бурей и кораблекрушением», которому, впрочем, было далеко до голливудских фильмов... Билли Саундерс исполнял танцы на проволоке (которая отныне заменила традиционный канат) и выступал с группой дрессированных собак.

В 1788 году Джон Астлей, «самый красивый мужчина своего времени», если верить английским газетам (Хорес Уолпол находил, что он «прекрасен, как Аполлон Бельведерский») единолично руководит парижским амфитеатром. Он включает в программу конный номер Антонио Франкони, уже выступавшего у Астлея-отца во время предыдущего приезда его цирка в Париж (тогда он работал с дрессированными птицами). На сей раз Франкони появляется в сопровождении своих сыновей и «двадцати лошадей для конных упражнений».

1789 год. Джон Астлей закрывает цирк в предместье Тампль. Финансовое положение Франции неблагополучно, к тому же в воздухе пахнет революцией. Возвращение в Англию не помешало Филиппу Астлею купить участок во французской столице и построить на нем цирк. Однако сын его, будучи британским подданным, неуютно чувствует себя в революционном Париже и возвращается в родные пенаты.

Когда Англия объявляет войну революционной Франции, Филипп Астлей, вспомнив свое военное прошлое, вступает в войска герцога Йоркского. Однако в 1802 году, после подписания Амьенского мира, он вместе с сыном вновь прибыл в Париж. Астлея интересует манеж, реквизированный во время революции и занятый в его отсутствие

семейством Франкони. Узурпаторы вынуждены оставить принадлежащее Астлею помещение, но и самому английскому наезднику не суждено воспользоваться им: в следующем году он вместе с сыном поспешно возвращается на родину, поскольку отношения между Англией и Францией вновь становятся напряженными и Бонапарт отдает приказ арестовать всех англичан в возрасте от восемнадцати до шестидесяти лет, живущих во Франции. Джону Астлею тридцать три года: ему не хочется гнить во французской тюрьме.

Между тем, лондонская «Королевская роща» не прекращала своей деятельности. Филип Астлей с помощью Джона управлял обоими цирками, и английским и французским, устраивал турне по остальным девятнадцати циркам, которые он рассеял по всей Англии (заслужив прозвище Амфи-Филип), а в 1806 году возвел в Лондоне на Вайч-стрит второй цирк, использован в качестве строительного материала старый фрегат (город Париж). Отдавая дань властвовавшей тогда моде, он назвал его «Олимпийским павильоном» существовали и другие «олимпийские» цирки один из них, принадлежавший Франкони, действовал в Париже, другой располагался в Ливерпуле.

Олимпийский павильон был рассчитан на зимнее время, а Королевский амфитеатр работал с начала пасхи до конца сентября. Ему покровительствовали герцог Йоркский и королева Шарлотта. К сожалению, он не был таким просторным и удобным, как его «старший брат», и после того, как в 1813 году Астлей продал его, превратился сначала в «Малый Друри-Лейн а затем в Олимпийский театр (снесенный в 1905 году).

Не снижая уровня своих программ, астлеевский цирк время от времени обогащал их нововведениями, которым также суждено было лечь в основу цирковых традиций. Так, на лондонской арене зрители увидели прыжки на большом батуте, в которых отличался Джеймс Лоуренс, «Величайший дьявол-Мефистофель» исполнявший сальто-мортале через двенадцать стоящих бок о бок лошадей. Впоследствии прыгуны, в особенности

американские, отваживались и на большее, но Лоуренс остался в истории цирка как зачинатель ныне исчезнувшей традиции, которая требовала, чтобы все участники представления открывали или завершали его «большим батутом».

В 1794 году Филип Астлей впервые подвергся нападению самого страшного врага тогдашних театров, как правило, целиком или почти целиком деревянных, — огня. Электрического освещения в те времена еще не существовало, поэтому пожары были особенно часты. Амфитеатр сгорел дотла, но Астлей как истинный антрепренер не сдался и отстроил его заново. Девять лет спустя в амфитеатре снова вспыхнул пожар, после чего на смену сгоревшему пришло здание с каменными перекрытиями. Оно было построено по проекту Джона Гендерсона Грива и названо Королевским амфитеатром искусств. Диаметр манежа достигал сорока четырех футов; за манежем, отделенная от него оркестровой ямой, располагалась сцена. Такое сочетание манежа со сценой впервые появилось у соперника Астлея Хьюза, владельца Королевского цирка. Оно позволяло ставить пантомимы, которые так привлекают английскую публику, в особенности во время рождественских каникул (эта любовь к пантомиме не угасла до сих пор, хотя сам жанр за два столетия очень сильно изменился).

Филип Астлей уже использовал сочетание манежа со сценой в своем втором цирке. Но замысел Грива был удачнее, и его сцена даже считалась самой удобной и просторной из всех английских сценических площадок. Внутреннее убранство цирка напоминало традиционный театр с ложами и ярусами, только место партера занимал манеж. Публика располагалась на местах за барьером и на трех ярусах балкона. На потолке висела большая люстра, при свете которой наездники и акробаты демонстрировали свое мастерство. Зал вмещал три тысячи человек — эта цифра может показаться огромной, особенно в сравнении со скромными размерами Королевского амфи театра искусств, но не нужно забывать, что в те времена «пульмановских» кресел не существовало, и зрители сидели на узеньких

скамейках или стоя ли в проходах. В 1841 году «Нью Астлей», как называли его лондонцы, вновь пережил пожар, и потребовалась частичная реконструкция здания. Четвертый последний Амфитеатр искусств просуществовал пятьдесят два года и затем был снесен.

В 1814 году Астлей возвращается в Париж. Он надеется, что Бурбоны вернут ему цирк в предместье Тампль, и затевает тяжбу с некой госпожой Пикруа, которой он доверил свое имущество в 1803 году и которая, видя, что владелец не возвращается, отнеслась к своим обязанностям весьма небрежно.

Филипу Астлею не суждено было довести эту тяжбу до конца: 20 октября 1814 года, в возрасте семидесяти двух лет, он скончался в своей парижской квартире, в доме № 16 по улице Предместья Тампль. Он был похоронен на кладбище Пер-Лашез, но могилу его, к несчастью, сегодня уже невозможно отыскать. В той же могиле похоронили и Джона Астлея, ненадолго пережившего отца и умершего в 1821 году, тоже в Париже: французская столица стала второй родиной семьи Астлей: на могиле жены Джона Астлея было высечено: «Здесь покоятся парижская роза.

Лекция 7. Олимпийский цирк

Имя Антонио Франкони мы впервые встречаем в 70-х годах 18 столетия в Руане и Лионе в качестве дрессировщика птиц. Он кочевал по провинции и нередко выступал предпринимателем «народных гуляний». В 1783 году Франкони впервые появляется в Париже и выступает со своими пернатыми в «Английском амфитеатре» Астлея, Но Франкони терпит неудачу и возвращается в Лион. Под старость он перешел на амплуа конного искусника, гастролировал с детьми по Франции. В 1791 году дебютировал у Астлея в Париже и, наконец, открыл в Лионе собственный манеж. В начале 1793 года в связи с отъездом Астлея в Лондон Франкони объявил ряд гастролей в «Английском амфитеатре» и окончательно там обосновался.

21 марта 1793 года Антонио Франкони открыл представления в астлеевском манеже, переименованном в «Амфитеатр предместья Тампль». Первое время состав исполнителей ограничивался семейством Франкони - Антонио выводил лошадей и играл в пантомимах, его сыновья Лоренцо, Лоран и Энрико выступали в качестве наездников, силовых конных акробатов и дрессировщиков. Впоследствии программа пополнилась бывшими артистами «Английского амфитеатра» и канатоходцами ансамбля «Королевских танцоров». Как и Астлей, Антонио Франкони стал пополнять конные представления разнообразными жанрами ярмарочно-площадных балаганов. Провинциализм Франкони сказался на художественном уровне программ - они огрубели, упростились.

В номере «Адская лошадь» лошадь и всадник выезжали в римских свечах и шутих, которые воспламенялись, чадя и потрескивая. Но были и достижения. Лоренцо - дрессура лошадей на свободе, исполнявших свои трюки без наездника – «Мертвая лошадь», «Лошадь-саламандра» (прыгала через горящие препятствия), «Лошадь-прыгун» (прыжки через трех-четырех лошадей), «Лошадь-гастроном»(ела овес, сидя за столом), «Лошадь-посыльный» (приносила в зубах различные предметы). Из этих трюков создавались сюжетные комические сценки, в которых высмеивались незадачливый учитель верховой езды и его ученик. «Роньоле и Пасс-Карро» - может быть образцом использования трюка в сюжетной схеме, где участвовали портной Роньоле и его глупый слуга Пасс-Карро.

Возобновление «Смерти генерала Мальборуга» и постановка героико-батальных пантомим – «Дон-Кихот и Санчо Панса». Под влиянием театра появились разговорные пантомимы - манеж дополнился настоящей сценой-коробкой типа эстрадной. Преобразования побудили Франкони в 1801 году построить новый манеж, где была сделана обширная сцена. Новым «Амфитеатром» руководили братья Лоренцо и Энрико. Ставились пантомимы. Вскоре из-за строительства проспекта в честь Бонапарта «Амфитеатр» снесли.

Вынужденные отстраиваться заново Франкони купили землю и 28 декабря 1807 года открылся «Олимпийский цирк» братьев Франкони. Прежде чем перейти к описанию программ Олимпийского цирка, остановимся на весьма существенном моменте - почему «Амфитеатр» был переименован в «Цирк»? Понятие «цирк» давно уже исчезло из живой обиходной речи, слово «амфитеатр» для конных манежей казалось исчерпывающим. Вспомнить о цирке братьев Франкони побудила новая политика Наполеона I, покровительствовавшего «высоким искусствам» образцовых сцен. Специальным указом от 8 июля 1806 года было запрещено именоваться театром низовых, а тем более «конных театров». Отдавая дань вкусам эпохи, придававшей всему отпечаток античности, Франкони назвали свой новый манеж «Олимпийским цирком».

Олимпийский цирк братьев Франкони возник в форме театра-цирка, которая стала типичной для стационаров романской школы - манеж 16 метров примыкавшей к нему сцены-коробки.

Новое здание на улице Тампль, открытое в 1818 году, характеризовалось расширением сцены, манеж 15 метров в диаметре. В 1826 цирк сгорел, и новое здание Франкони, открывшееся в 1827 году под названием «Олимпийский театр-цирк» закрепило слияние циркового манежа со сценическими подмостками, что превратило его в постановочный театр пантомим-феерий.

Основной массив репертуара Олимпийского цирка, а следовательно, и его попутчиков, составляли конные зрелища. Зрелища эти отливались теперь в самые разнообразные и изощренные формы, которые в основном можно разбить на три категории: на высшую школу верховой езды, конную акробатику и конную дрессировку. Ввиду того общепринципиального значения, которое имела в этот период высшая школа, мы посвятим ей отдельную главу и перейдем сейчас к конной акробатике и дрессировке, где в наиболее совершенных формах воплощалось цирковое искусство первых десятилетий прошлого века.

Пожалуй, что самым распространенным жанром надо считать разнохарактернейшиеконноакробатические прыжки через препятствия, основанные на том или ином характере прыжка, на той или иной динамике движения животного и на той или другой внешней костюмировке исполнителя.

Первую ступень составляли прыжки через ленты (*sautsderubans*, *Bandeau-Spriinge*). При этом номере в среднем манеже ставится шест, от которого тянутся четыре ленты, разделяющие окружность на равные секторы; концы лент поддерживаются за барьером с таким расчетом, чтобы конь мог свободно пройти под препятствием; приближаясь к ленте, наездница делает прыжок и, перепорхнув через препятствие, возвращается на лошадь.

Прыжки через ленты разветвлялись на прыжки через полотнища (*sautsdetapis*, *Terpitch-Sprunge*), в которых вместо лент употреблялись сравнительно широкие ковровые дорожки, прыжки сквозь обручи (*sautsdecerceaux*, *Reifenspringe*) и прыжки через баллоны (*sautsdeballons*, *Papierreifensprunge*), или «бумажные зеркала», как называли их у нас: обручи оклеивались с обеих сторон цветной папиросной бумагой, которую исполнитель на лету прорывал своим телом. Последнюю ступень представляли прыжки сквозь продолговатые туннели из лозы (*sautsdetunnel*, *Tunnelsprunge*), требовавшие незаурядной техники: наездники-акробаты на полном ходу лошади проскакивали сквозь узкий туннель длиной до трех метров и под щелканье шамбельера возвращались на круп лошади, которая буквально ускользала из-под ног.

И хотя десятки исполнительниц благодаря легкости, грациозности и изысканности исполнения составили себе имя в подобного характера номерах, все же не здесь заключалась новинка репертуара Олимпийского цирка.

Новое состояло в том, что повышенный вкус к пластической позе, выразительному движению и строгой красоте мимики и жестов, обостренный

вкус к античности и «благородному эстетизму» ампира придал конной акробатике изысканную, несколько эстетную мягкость и, лишив ее первоначальной атлетической суровости, окончательно увел в область мимики, пластики и хореографии: новые жанры отстоялись на основе пластики, мимики и танца, подкрепленных навыками конного акробата. Тенденции эти, просвечивавшие еще в репертуаре амфитеатра, получили сейчас полноценное выявление.

Наездники по-настоящему заиграли и стали изобретательно компоновать тематически мотивированные номера с отчетливым сюжетом, в которые трюки- входили составной частью, служа средством выражения, а не самостоятельной целью. Сюжеты номеров нередко заимствовались из мифологии, иногда из окружающего военного быта, порой даже из быта обыденного, городского, уличного и, несмотря на всю отвлеченность конной акробатики, умели отвечать вкусам эпохи ампира. Это были художественные образы, всем своим характером отвечавшие классовым интересам молодой торгово-промышленной буржуазии, выдвинувшейся на общественную арену после французской революции; эти образы весьма специфическими средствами, но все же несомненно выявляли социально-экономические отношения общества в эмоциональной действительной форме и поэтому должны быть отнесены к категории искусства.

Конная акробатика - это прыжки через ленты или полотнища, прыжки через бумажные зеркала и туннели из лозы (до трех метров). Новое заключалось в повышении вкуса к пластической позе, выразительному движению, красоте мимики и жестов. Это могли быть различные пластические позиции на скачущей лошади, игры со жгутом, заключавшиеся в легких танцевально-акробатических движениях и прыжках через гибкий незамкнутый обруч, концы которого держались в руках. Андре Дюкро может считаться одним из лучших исполнителей этого жанра в 20-х годах. Наездник, акробат, мимист и канатоходец, он обладал красивой внешностью. Дюкро, кружась на лошади, принимал позы мифологических

персонажей.Классическим образцом мимико-акробатических сцен на коне может считаться «Матрос во время бури». Мимически матрос прощался с провожающими, поднимал парус, начинал грести и пр. В репертуаре были сцены военные, исторические («Жанна д'Арк»), пасторальные («Галантная цветочница»), бытовые. Конные мимико-трансформационные номера – «Жизнь солдата» (крестьянин-рекрут-новобранец-grenadier и пр.), «Золушка» и др.,

Конный танец - становление амплуа наездницы-балерины-танцы национальностей отрывки из балетов «Шотландец и сильфида» - из балета «Сильфида», исполняемый двумя артистами на двух бок о бок бегущих лошадях (были и три).

Силовая, атлетическая конная акробатика нашла свое выражение в «опытах Геркулесовой силы на коне» («па-де-де» и «па-де-труа»).

Военно-спортивные номера – «Улан, защищающий свое знамя», которые породили вольтижирование, которое состояло из различных положений всадника на коне, прыжков и пр.

Фигурная езда с группой лошадей – «Королевская почта», «Римские игры».

Ансамблевые конно-выездные номера - сюжет, костюмировка - декоративное убранство. Базу этого жанра составляли кавалькады, маневры, охоты, кадрили: «Гвардейский маневр», «Алжирский маневр», «Средневековая кадриль», «kadriль мушкетеров», исполнявшихся обычно 8-7 артистами.

В Олимпийском цирке конная акробатика впервые достигла эффекта в области комического - шуточно-пародийные сценки: скетч «Пьяный пейзан», где наездник, одетый крестьянином, сидя в публике, вызывался испробовать свои силы, разыгрывал пьяного, принимая самые гротескные позы и делая каскады, «Англичанин в школе верховой езды» - шарж, где глава семьи, английский лорд, дает уроки верховой езды своему сыну, «Господин и

госпожа Дени», скетч на двух лошадях, изображающий урок знатной дамы, сопровождаемой немым слугой и слабоумным мужем.

Наряду с дрессировкой лошадей, Лоренцо Франкони дрессировал оленей, тигров и слонов. Но в целом Олимпийский цирк был почти исключительно конным, отказавшийся от ярморочно-площадных артистов. Репертуар был рассчитан на знатную публику.

Олимпийский цирк возник в годы расцвета империи Наполеона 1, в обстановке, поощрившей конные зрелища. Это был поистине «век лошади», золотая его пора, превратив коня в орудие боя. Не довольствуясь служебной ролью коня, командный состав армии стал увлекаться декоративно-показной ездой во время торжеств и парадов.

При цирке давались уроки вольтижирования и верховой езды по утрам лицам обоего пола (особенной популярностью в качестве педагога пользовался Лоренцо Франкони. Он же ввел в программу цирка номера высшей школы верховой езды, где приемы обыкновенной бытовой езды доводились до художественного совершенства). Появились школьные наездницы (считается первой Каролина Лойо, пришедшая в цирк из частного спортивного манежа в 1833 году), Полина Кюзан и др. Школьные дуэты, где амазонка и наездник одновременно исполняли школу "Гусарский маневр", квартеты "Болеро" - среди исполнителей блеснули Лоренцо Франкони, Франсуа Боше.

Перечисленный выше репертуар дополнялся демонстрацией дрессировки, в которой Франкони были особенно сильны.

Развивая все ранее найденные приемы оформления, конная дрессировка достигла в Олимпийском цирке столь высокого совершенства, что критика даже жаловалась на излишнюю срепетованность и слаженность, которая лишает животных их индивидуальности.

Наряду с дрессировкой лошадей Лоренцо Франкони в первые годы империи дрессировал животных, в частности, оленей, мелких тигров и

слонов, кокетливо вытаптывавших гавот и откупоривавших бутылки с сидром, осушавшиеся ими в неимоверных количествах.

Дрессировщики, школьные наездники и шталмейстеры Олимпийского цирка выступали в военных костюмах, которыми широко пользовались еще первые кунстберейторы. Куртки военного покроя в талию, белые до щиколотки в обтяжку штаны, перехваченные широким шарфом с золотой бахромой, или синий щеголеватый фрак военного образца, наглухо застегнутый, с пышными эполетами, белые лосины-в обтяжку и лакированные ботфорты с раструбами фигурировали чаще всего. Традиция эта была узаконена еще в конце XVIII столетия, и Антонио Франкони носил военный мундир и треуголку с плюмажем не потому, что он был гвардейским офицером, как полагают его биографы, но именно потому, что он возглавлял содружество конных акробатов: на его эполетах мог красоваться только лишь вензель «Амфитеатра предместья Тампль».

Лекция 8. Немецкое влияние на развитие цирка в Европе XIX в.

Вначале цирковое искусство, созданное Филиппом Астлеем, пустило глубокие корни в Англии и Франции. Затем французы стали знакомить с ним другие страны: однако общеевропейским достоянием его сделали австрийские и немецкие цирковые артисты, чьи имена, впрочем, далеко не всегда звучат на немецкий лад. У каждого артиста две родины: во-первых, цирк — та родина, которая всегда с ним, где бы он ни находился. а во-вторых, страна, с которой он и его семья сроднились в странствиях. Так Франкони стали французскими наездниками, а Чарли Кайроли, сын француза, родившегося в Италии, сделался английским клоуном.

Петер Майе и Хуан Порте были, как мы уже сказали, испанцами, и более того, «испанскими всадниками» ведь в то время, как труппы английских наездников, возглавляемые Лжэкобом Бейтсом, Гнамом, Бапом в Астлеем блестали в Европе, в Испании существовала своя школа верховой

езды. Несмотря на то, что империя Карла У распалась, между Испанией и государствами по ту сторону Рейна сохранились тесные связи, так что «испанские всадники» пользовались у немцев большим уважением.

Майе родился в 1760 году в Льеже, но детство провел в Мадриде; в Вену он приехал, когда ему шел уже тридцатый год, и занял пост берейтора его императорского и королевского величества, У него учились директора двух первых немецких цирков: Бриллоф и Христофор де Бах.

Хуан Порте, главный соперник Майе, был на двадцать лет старше и носил титул личного берейтора императрицы Марии-Терезии Австрийской, что, впрочем, не мешало ему разъезжать по стране с труппой конных вольтижеров. Порте пользовался огромной популярностью, особенно среди военных, наездников до мозга костей; когда он въезжал в город, гарнизон приветствовал его фанфарами. Тут мы снова отмечаем тесную связь первых шагов циркового искусства с армией — начало этой традиции положил еще сержант Астлей!

В 1780 году, через десять лет после основания астлеевской Школы верховой езды в Лондоне, Хуан Порте ОТК цирк в Вене на рыночной площади, где торговали зерном (Mehlmark). В труппу входили наездники, вольтижеры, акробаты, клоуны и даже знаменитый Гнам, чье выступление было гвоздем программы. Гнам имел успех не только как наездник, но и как мужчина: дошло до того, что повелению императрицы придворные дамы запретили своим камеристкам посещать представления Цирка Порте — так велика была власть блестательного наездника над женскими сердцами. Быть может, дамы просто ревновали... Как бы там уи было, Гиам поддался чарам австрийской столицы и оставался верен ей до конца своих дней; умер он в 1845 году всеми забытым и нищим девяностолетним старцем.

Хуан Порте скончался на восемь лет раньше Гиама; сын его вместе с наездником Петеркой открыл в Вене другой цирк - Цирк на Лерхенфельд. Но вернемся к Петеру Майе и его ученикам. Первый из них, Христофор дебах (сам он писал свою фамилию иначе: «де Бах» сын надворного советника,

родился в 1768 году. В 1805 году он расстался с семьей и последовал за знаменитым испанским всадником в Вену, где мастерство того и другого обрело подлинного ценителя в лице императора Франциска I в те времена великие мира сего, не считали ниже своего достоинства посещать цирковые представления. За три года Христофор де Бах успел сколотить состояние, позволившее ему выстроить в венском Пратере большой цирк на три тысячи мест; под его стеклянным куполом можно было давать представления при дневном свете. Это был тот самый Гимнастический цирк, который в 1843 году возглавил Лун Сулье (французский артист оставался на этом посту семь лет до тех пор, пока не отправился на дальний Восток).

Одной из «звезд» Гимнастического цирка был итальянский наездник Алессандро Гверра, по прозвищу «Неистовый»; прозвище это утвердилось за ним из-за стиля его выступлений и манеры поведения, ибо и в том, и в другом проявлялась его не знаяшая удержу натура. Гверра родился в 1790 году. Женитьба на дочери Христофора де Баха не помешала «Неистовому» после смерти тестя стать конкурентом его вдовы Лауры де Бах, открыв собственное шапито неподалеку от Гимнастического цирка. В 1826 году Алессандро Гверра сделался директором цирка, вместе с которым объездил Австрию, Италию и Испанию. В Испании он и умер в 1856 году тело его не было возвращено на родину; не смотря на это, существует легенда о том, что он похоронен в одном из болонских монастырей и могилу его украшает памятник наездник, стоящий на крупах двух боевых коней. Увы! памятник этот никогда не существовал.

При Христофоре де Бахе в Гимнастическом цирке разыгрывались пантомимы по образцу лондонских и парижских; по традиции вся труппа исполняла сальто с батута. В программу входили скетчи и среди них забавная пародия на неловкого портного, не умеющего держаться на лошади... Решительно, юмор не знает границ!

12 апреля 1834 года цирк в Пратере лишился своего знаменитого директора, но, как мы уже видели, манеж его не опустел. Лаура де Бах

заключила на следующий сезон контракт с французским наездником Лун Сулье, а через несколько лет отдала ему свою руку. На манеже Гимнастического цирка продолжали идти замечательные представления, а в 1847 году зрители впервые увидели здесь «лопинг де лоп» (мертвую петлю) головокружительный трюк в исполнении некоего Бурбона; он совершил сальто-мортале в вагонетке, едущей по наклонным рельсам. Этот номер был предшественником сальто-мортале в автомобиле и на велосипеде, которые демонстрировались впоследствии на многих манежах и сценах мюзик-холлов.

Другой ученик Майе, Рудольф Бриллоф, создал свой цирк в 1825 году. В его труппе особенно выделялись два наездника Эдуард Вольшлегер и Эрнст Ренц. Вольшлегер родился в 1811 году в цирковой семье. В 1836 году он расстался с Бриллофом и начал самостоятельную жизнь в искусстве. Он был превосходным наездником, одинаково блестяще владел и вольтижем и высшей школой, но особенно удавались ему небольшие конные мимодрамы и скетчи. Его не без основания считали человеком изысканным, просвещенным, наделенным незаурядным художественным чутьем; к несчастью, он плохо разбирался в административных делах, что, впрочем, не помешало ему в 1843 году открыть свой собственный цирк. Вольшлегеровский Прусский цирк выступал в Берлине несколько лет подряд, всегда в одно и то же время года, но ему приходилось соперничать с серьезными конкурентами, вначале с французской труппой Кюзана - Лежара, затем со своим соучеником Эрнстом Ренцем; из борьбы с ним Вольшлегеру не удалось выйти. В 1860 году, выбившись из сил, директор Прусского цирка удалился в Ахен, а затем в Оннен-на-Рейне; там он и умер пятнадцать лет спустя.

Победителю Вольшлегера Якобу-Эрнству Ренцу суждено было стать одной из крупнейших фигур немецкого цирка. Он родился в 1815 году в Беккингене. С юных лет он вместе со своим отцом Корнелиусом Ренцем выступал в труппе канатных плясунов Максвелла. После того как госпожа

Максвелл сорвалась с каната и разбилась, Эрнст Ренц поступил в труппу Бриллофа. У Бриллофа он обучился верховой езде. Вместе со своим учителем Ренц много странствовал по Германии, демонстрируя конно-пластические позы в стиле Дьюокроу, «неистовый» вольтиж на двух лошадях (изобретение Алессандро Гверры) и вековечную пародию на не ловкого портного, который на сей раз превратился разнообразия ради в крестьянина (или клона как именовал его в 1821 году Франкони, по всей вероятности, искажая английское слово *Clown* что означает «сельский житель, крестьянин впрочем, не исключено, что Франкони имел в виду новое название старинной сценки «Крестьянин Клод» кроме того, Ренц нашел применение своему мастерству канатоходца, приобретенному у Максвелла, и принимал участие в финальной пантомиме; в то время я ему был двадцать один год, и для своего возраста он показывал неплохие результаты.

В 1842 году Рудольф Бриллоф скончался, и Ренц взял бразды правления в свои руки: он дал заведению новое название, писавшееся по-французски *Le Cirque Equestre* («Конный цирк»). По началу дела шли не блестящие. У членов труппы было по одному костюму на двоих; частенько директору приходилось закладывать свое имущество, чтобы выплатить жалованье артистам. А между тем в Конном цирке работали такие знаменитости, как Вильгельм, Бернард и Карл Карре, Шуманы и Вильгельм Саламонский (сын этого последнего, Альберт, позже стал конкурентом Ренца). Но вскоре дело пошло на лад; к 1844 году в конюшнях цирка стояло около сорока лошадей, и среди них — арабский жеребец Сулейман, любимый конь директора, за которым ухаживали по-царски. В ту пору Ренц вступил в Мюнхене в борьбу с Лун Сулье и победил конкурента. Это было почти под вигом — ведь в 40-е годы французские артисты безраздельно царили в Германии. В 1846 году Ренц обосновался в Берлине, в здании на Софиенштрассе, где до него работал Вольшлегер; в следующем году он возвратился в прусскую столицу, где в тот момент выступала труппа Алессандро Гверры.

На этот раз Ренц занял помещение на Денгофплац, а вместо вывески «Конный цирк» над входом засияла новая надпись «Олимпийский цирк». И снова Ренц вышел победителем из борьбы с иностранцем: однако, когда в 1852 году он столкнулся с Дежаном, ему пришлось тут. Зато на следующий год он утешился, заняв здание противника на Фридрихштрас се. Дежан, решив посвятить свои силы управлению двумя парижскими заведениями Зимним цирком и Цирком на Елисейских полях, навсегда покинул Берлин. Теперь у Ренца оставался лишь один конкурент, на сей раз его соотечественник,— Вольшлегер. Но берлинская публика предпочла более строгий стиль Ренца театральным эффектам директора Прусского цирка, и Эрнст Ренц стал некоронованным цирковым королем Центральной Европы.

В 1876 году в связи с постройкой одной из станций подземной железной дороги Ренцу пришлось оставить свой берлинский стационар. Но нажитое к тому времени состояние, а также компенсация, полученная за снесенное здание, позволили ему выстроить на Карлштрассе новый каменный цирк, роскошнее и просторнее прежнего.

Пышность сделалась одним из девизов Цирка Ренца. В его конюшнях стояло до двухсот пятидесяти лошадей; лакеи в пудреных париках встречали входивших туда посетителей и зажигали огонь в курильницах для благовоний. В композиции программ ощущалось влияние французского цирка: все большую роль в них играли пантомимы.

Эрнству Ренцу принадлежали также цирки в Бреслау, Гамбурге и Вене. Он скончался 3 апреля 1892 года; судя по воспоминаниям современников, то был поразительный человек, чем-то схожий с «неистовым» Александро Гверрай. Его интеллектуальный уровень не располагал к длительным дискуссиям, и, «объясняясь» с членами своей труппы, он не задумываясь пускал в ход кулаки. Образование его ограничивалось умением плясать на канате и гарцевать на лошади, он не умел ни читать, ни писать, однако все это не мешало ему вести дела; своему сыну Францу, родившемуся в 1846 году, он оставил значительное состояние и прекрасный цирк. Но Франц Ренц

не был такой яркой личностью, как отец, и не смог выдержать соперничества с Паулем Бушем, берлинским конкурентом старого Эрнста.

Что представлял собой Пауль.Этот бывший кирасир (достойный преемник Филипа Астлея и братьев Готье) родился в 1850 году в Берлине в семье добропорядочных буржуа. Выйдя в отставку, он поступил в Цирк Саламонского, где освоил искусство дрессировки и высшую школу верховой езды. Очевидно, у него было крупное состояние либо большие связи в 1884 году, когда ему было всего тридцать четыре года, он выстроил неподалеку от императорского дворца гигантский стационар на пять тысяч мест; здание просуществовало до 1934 года и до самого конца оставалось одним из крупнейших цирков во всей Европе. Здесь, как и в па рижском Новом цирке, пол был застлан кокосовым ковром, что позволяло превращать манеж в водянную арену: была у Буша также сцена для пантомим. Именно эти пантомимы, в постановку которых он вкладывал столько сил и средств, заказывая их сценарии знаменитым писателям, а также интересные конные номера составляли ядро программ.

Франц Ренц попытался сразиться с противником его же оружием и сыграть на национальных чувствах публики (иля по этому пути, постановщики обычно добивались успеха доказательством служат батальные пантомимы Астлея, Франкони и Дежана). Но все было напрасно, и после девятилетней борьбы он продал цирк на Карлштрассе Альберту Шуману, одному из сыновей Готхольда Шумана, бывшего когда-то правой рукой старого Ренца.

Основатель династии Готхольд Шуман родился в 1825 году. С лошадьми он познакомился в самом раннем детстве отец его был седельщиком в Веймаре. Готхольд стал учеником Бриллофа, а в девятнадцать лет поступил в труппу Эрнста Ренца. Он провел рядом с великим директором двадцать шесть лет и за это время успел в полной мере постигнуть секреты управления цирком. В 1870 году Шуману надоело быть на вторых ролях и, объединившись с другим помощником Ренца, Генрихом Герцогом, учеником

Вольшлегера, он открыл собственное шапито. Шуман и Герцог проработали вместе до 1878 го да, а затем Шуман единолично возглавил передвижной цирк. двадцать лет странствовал он по Германии, России и скандинавским странам. Сыновья его избрали местом жительства Данию. Макс, младший, заменил отца, когда тот решил уйти на покой; в 1891 году он обосновался в Копенгагене и стал директором стационара, где прежде выступали Ренц и Чинизелли. Сыновья Макса Вилли, Эрнст и Оскар, все трое превосходные наездники, продолжали дело своего отца, а четвертое поколение в лице сыновей Оскара Макса и Альберта стояло во главе копенгагенского цирка до тех пор, пока в 1969 году их место не занял Эли Бенневайс.

У Готхольда Шумана было еще двое сыновей: Эрнст, наездник и мастер дрессировки «на свободе» в передвижном Цирке Сарразани, и Альберт.Альберт Шуман, родившийся в 1857 году, был самым одаренным в этой необыкновенной семье. Он демонстрировал великолепные образцы конного вольтижа, пока несчастный случай не вынудил его ограничиться дрессировкой и высшей школой областями, в которых его талант проявился особенно ярко. Он сделался главным помощником отца, когда тот встал во главе собственного дела, а в 1885 году в свою очередь открыл цирк.

Шел последний год XIX столетия, когда Альберт Шуман возглавил берлинский цирк. К этому времени он уже успел завоевать всеобщее признание: коллеги считали его непревзойденным мастером дрессировки «на свободе». Он выходил на манеж с группами от двадцати четырех до шестидесяти лошадей, движения которых были на диво слаженными, и работал с ними до двадцати минут, не давая публике соскучиться! Столь же мастерски он владел и высшей школой верховой езды; лишь Джеймс Филлис, лучший ученик Боше, мог соперничать с ним в этой области.

Альберт Шуман оставался директором цирка на Карлштрассе до 1915 года, а затем, добившись славы и богатства, почил на лаврах. До самой смерти (а умер он лишь двадцать лет спустя) он жил на ренту и выигрыши на бегах.Пауль Буш скончался в Берлине в 1926 году, девятью годами раньше

соперника, завещав свое колоссальное заведение дочери Пауле.Благодаря Шуману, Ренцу и Бушу берлинский цирк вышел на первое место, оставив позади Лондон и Париж. Это превосходство оставалось незыблемым до начала войны, а после нее тон на манеже стали задавать страны Восточной Европы.

Однако не одни берлинские цирки принесли славу немецкому цирковому искусству. Порте, Бриллоф, Вольшлегер, Ренц, Шуман — все они, прежде чем встать во главе стационаров, возглавляли передвижные цирки. Среди немецких «странников» того времени мы встречаем Блюменфельдов, цирковую династию еврейского происхождения; ее первые представители начали свой путь по дорогам Европы уже в XVII веке, а их потомки продолжали выступать еще в 50-е годы нашего столетия. Существованию другого немецкого циркового рода, Корти - Альтгофов, положил начало союз потомственной цирковой артистки Адели Корти, внучки Лун де Жана, с немецким канатоходцем Домиником Альтгофом. Корти Альтгофы до сих пор остаются одной из известнейших династий немецкого цирка. Необходимо назвать также и семью Карре, которую мы уже упоминали, рассказывая о труппе Эрнста Ренца; у Ренца работали Вильгельм, Карл и Бернард, сыновья наездника Иосифа Карре. Вильгельм, старший из трех братьев, основал Цирк Карре и выстроил во время своих турне по Европе стационары в Белграде (1854) и Амстердаме (1865).

В 1873 году он скончался, и дело возглавил его сын Оскар. Превосходный музыкант и замечательный наездник, он на венской Всемирной выставке не побоялся вступить в соперничество с грозным Ренцем. Вместе со своей первой женой, Аделью Саламонской, он показывал парную высшую школу верховой езды на неоседланных лошадях - номер, занимающий почетное место в цирковых анналах. В 1911 году место Оскара занял его брат Альберт Карре, муж Лолы Шуман. Вместе с женой он создал номер «Конь и танцовщица» в котором артистка подражала движениям лошади в высшей школе верховой езды.

Еще одна династия сыграла большую роль в истории цирка. Основатели ее, происходившие из семьи австрийских буржуа, в один прекрасный день переселились в Швейцарию. Шестое поколение этого семейства и поныне трудится в цирке, который носит имя Кни и считается одним из лучших цирков в мире; судьбам этой династии посвящена книга Альфреда А. Хэслера. Основатель династии, Фридрих Кин, родился в 1784 году в Эрфурте. Его отец, врач императрицы Марии-Терезии Австрийской, мечтал, чтобы сын пошел по его стопам, но — вечная история! — юноша влюбился в красавицу-наездницу Антонию Штауффер и, к ужасу всех своих родных, женился на ней. Он сделался канатным плясуном и быстро приобрел известность в Германии, Швейцарии и Австрии. Фридрих обучил нелегкому ремеслу канатоходца трех своих сыновей, Рудольфа, Карла и Франциска, которые стали вместе с ним переезжать из страны в страну, показывая свое искусство коронованным особам и упрочивая славу рода Кни.

5 февраля 1850 года старый Фридрих скончался в Швейцарии, в местечке Берту, и во главе Арены варьете Кин встал его младший сын Карл. Труппа к этому времени разрослась и насчитывала около двадцати человек. Помимо канатных плясунов в представлениях Цирка Кин участвовали эквилибристы, «исполнители национальных, комических и пантомимических танцев» под руководством Фридолина Франца и партерные акробаты-прыгуны; демонстрировался также скетч «Жоко, бразильская обезьяна».

В 1866 году сыновья Карла Людовик и Карл-младший попросили швейцарского подданства. Их прошение не было удовлетворено на том основании, что они бродячие циркачи: даже их слава не смогла пересилить подозрений и опасений буржуа. То было не единственное разочарование братьев Кни — через четыре года, в 1870 году, разразилась война, приведшая дела семейства Кни в плачевное состояние. После войны Людовику и Карлу пришлось, как когда-то старому Фридриху, начинать все с нуля. Денег у них не было, зато были имя и хорошая школа, и понемногу дела стали налаживаться. В 1880 году тридцатипятилетний Карл сорвался с каната и не

смог больше выступать. Умер он через одиннадцать лет. Людовик же продолжал расхаживать между небом и землей вместе со своей женой, Марией Хайм, родившей ему пятерых сыновей: Людовика, Рудольфа, Фредерика, Карла и Евгения, — и взявшей на себя управление цирком. Она прекрасноправлялась со своими обязанностями и сумела скопить небольшое состояние. Людовик Кни умер в 1909 году, а сыновья его, естественно, тоже канатоходцы, продолжали выступать на манежах разных городов и стран под бдительным надзором матери. Между тем юный Фредерик заинтересовался дрессировкой и подготовил номер с со баками: больше всего, однако, его увлекало искусство верховой езды. Фредерик, Людовик, Рудольф и Карл, не довольствуясь скромным ремеслом канатных плясунов, стали мечтать о собственном цирке шапито. Осуществить подобные планы на практике братья Кни могли лишь с согласия Матери, которая не очень верила в успех этого предприятия; дела и без того шли неплохо, а крах 1870 года был еще свеж в ее памяти. Хотя семейство Кни почти без потерь пережило первую мировую войну, Мария Хайм опасалась, как бы честолюбие сыновей не свело на нет все ее старания.

Однако молодые люди были упорны, и 1 июня 1919 года Цирк Кни дал первое представление в Берне. Программа не отличалась оригинальностью, а единственными наездниками в труппе были дрессированные обезьяны. Заведение носило название Швейцарский национальный цирк, и публика прониклась к нему доверием. Постепенно канатные плясуны стали осваивать более традиционные цирковые профессии. Фредерик воплотил в жизнь свою мечту о верховой езде, Карл занялся дрессировкой слонов, Рудольф взял на себя административную сторону дела, а Евгений, верный семейным традициям, не бросил каната. Кни обосновались в Рапперсвиле, где до сих пор проводят зиму, и стали наконец полноправными швейцарскими гражданами. В наши дни Национальным швейцарским цирком братьев Кни управляет сыновья Фредерика, а на смену им готово прийти следующее поколение се мейства Кни.

Скандинавы приютили у себя Шуманов, но первым познакомил их с цирковым искусством Карл Магнус Гинне. В 1819 году у одного из основателей немецкого цирка, Иоганна Гинне, родился сын. Не успел мальчик подрасти, как отец отправил его учиться в Будапешт к наезднику Бриллофу, наставнику Ренца и Готхольда Шумана. Впоследствии Карл Магнус совершенствовал свое мастерство под руководством Боше в Цирке Дежана, а затем в труппе знаменитого Эндрю Дьюокроу. С создателем Гонца из Санкт-Петербурга Гинне связывали прочные узы, поскольку Дьюокроу был женат на его сестре, Аделаиде Гинне. После смерти Дьюокроу, Карл Магнус Гинне некоторое время выступает в передвижном цирке Сулье, а затем открывает собственное заведение, в название которого включает имя своего знаменитого шурина: Цирк Гинне — Дьюокроу. В 1852 году он, несмотря на соседство Ренца, добивается большого успеха в Берлине и решает оставить на фасаде своего цирка только собственное имя. Гинне и его жена Фредерика были превосходными школьными наездниками, а сестры Карла Магнуса, Паулина и Минна, прославились как наездницы на панно. Представления Цирка Гинне отличались особым блеском - давала себя знать школа Дежана, Сулье и Дьюокроу. Поездка Гинне по Скандинавским странам стала событием, заставившим многих местных жителей полюбить цирк.

К несчастью, в 1859 году в Варшаве Цирк Гинне пострадал от пожара и лишился всех своих лошадей. Публика искренне сочувствовала несчастному наезднику, а Эдуард Вольшлегер даже устроил представление в пользу потерпевшего коллеги. Однако Карл Магнус Гинне не впал в отчаяние и вскоре после пожара выстроил новый цирк во Франкфурте, после чего отправился в новые турнены этот раз в Грецию и Турцию; там дела его шли неплохо, а попав в Россию, он полностью восстановил свое состояние. Это позволило ему открыть два крупных цирка в Санкт-Петербурге и Москве, а ведь со времени варшавской катастрофы прошло всего девять лет.

Жан-Леонар Хук знаменит тем, что вместе с Лаланнами и представителями семейства Франкони стоял во главе нескольких

французских цирков; был он также и шпрехшталмейстером у Дежана. Его сыновья разлетелись в разные концы Европы: Адольф-Леонар руководил берлинским Ипподромом, Ипполит Ипподромом Альма, Эжен-Лео нар был директором Копенгагенского цирка (до того, как тот перешел в руки Шуманов), а также цирка в Осло.

Это блистательное семейство обосновалось в Швеции, но некоторые его представители возвратились во Францию — среди них, в частности, Жан Хук, который еще недавно прогуливался по Большим бульварам со своим неизменным моноклем, в желтом соломенном канотье летом, в котелке и белом шарфе зимой. Последние представители семейства Хук Надя, школьная наездница, пошедшая по стопам своей родственницы Виргинии Хук: Саша Хук, наездник-дрессировщик в Цирке Кни, а затем в Цирке Буша Роланда, и Жвльбер Хук, который вначале был наездником, а затем сделался одним из лучших укротителей тигров.

Алессандро Гверра и Гаэтано Чинизелль, подобно Лорану Франкони, были выходцами из Италии. Эта страна, как мы уже видели, поставляла цирковых артистов самым разным странам Европы - таланты итальянцев расцветали в основном за пре делами их родины. Семейства Приами, Пьерантони, Джоттв выступали во Франции, Сидоли в Румынии, Къези в Польше. А Къярини можно было встретить в любом уголке земного шара.

Но представители династий Тоньи и Орфеев, царящих сейчас в Италии, начали свой путь в прошлом столетии с разъездов именно по родной стране. Родоначальник семейства Орфеи, Паоло, был священником в Романье, в местечке Масса-Ломбар да. Однако искушение, явившееся ему в лице прекрасной акробатки, Фаусты Массари, было слишком сильным, и он не устоял сбросил сутану и последовал за бродячими артистами. К 1820 году он стал главой небольшой труппы, разыгрывающей музыкальные спектакли и пантомимы. Дело имело успех и перешло по наследству к сыну Паоло и Фаусты, Фердинандо, который превратил его в первый Цирк Орфеи.

Фердинандо, как и его брат Паоло, был замечательным прыгуном и сделался «звездой» собственного цирка. В 1909 году он оставил акробатику и превратился в очень популярного августа Баккала. У него было пятеро сыновей от первого брака в шестой от второго так ёпоявилась династия Орфеи. Цирк Орфеи завоевал всеобщую известность после второй мировой войны, и его слава не увядает. С любви к циркачке началась и история династии Тоньи: юный студент из хорошей семьи, Аристид Тоньи, пленившись прекрасной наездницей Тerezой Бьянки, предпочел ремесло циркача профессии инженера. Он стал компаньоном своего тестя, а в 1876 году, когда тот умер, открыл собственный цирк первый Цирк Тоньи.

У Аристида было восемь сыновей; четверо из них Эрколе, Уго, Фернандо и Риккардо превратили маленький семейный цирк в один из крупнейших цирков Италии. Мы еще вернемся к шести циркам Тоньи и Орфеи; некоторые из них по масштабам не уступают американским гигантам — представления в них разворачиваются одновременно на трех манежах; аттракционы сменяются парадами и грандиозными феериями с участием артистов, статистов и животных. Цирки Тоньи и Орфеи — едва ли не единственные европейские цирки, работающие в американском стиле. Американский цирк развивался иначе, чем его европейский собрат; туристам из Старого Света его облик может не нравиться, но от этого он не становится менее интересным и не утрачивает своего очарования.

Лекция 9. Американские цирки

Своебразную атмосферу американского цирка обусловливают тяга к гигантским масштабам, любовь к праздничности, кричащей яркости и благоговение перед традициями, которых так не хватает жителям Нового Света. В самом деле, дерзкие начинания американцев не лишили их цирки очарования, которое не удалось сохранить многим европейским цирковым деятелям, гоняющимся за модой. С цирковым искусством жителей

Соединенных Штатов познакомили англичане; произошло это вскоре после того, как Астлей приступил к осуществлению своих замыслов.

Но еще во времена могущества ацтеков, задолго до появления европейцев, жителям американского континента были известны разнообразные трюки. До нас дошли рисунки, изображающие акробатов, жонглеров и даже антиподистов, меж тем как в странах Старого Света жонглирование ногами было освоено гораздо позже. Такие «демонстрации гибкости» происходили во дворце Монтесумы, а в Теночтитлане, нынешнем Мехико, устраивались бои гладиаторов, не уступающие древнеримским.

Среди переселенцев из Европы в Америку прибыли в поисках удачи бродячие акробаты и укротители. В 1716 году в Новом Свете появился первый лев, а в 1733 году публика зачарованно следила за невиданным зверем, о чьей кровожадности кричала реклама,— белым медведем. Полстолетием позже в Филадельфии, на холме неподалеку от еврейского кладбища, наездник Пул демонстрировал вольтиж на одной, двух и трех лошадях, а между конными номерами зрителей развлекал клоун. Гвоздем программы был скетч под названием... «Поездка портного в Брентфорд» Портной пересек Атлантику: цирк вступал в пору своего расцвета!

И вот 3 апреля 1793 года Джон Билл Рикетс, один из наездников лондонского Королевского цирка Хьюза, открыл в Филадельфии на углу 12-й авеню и Маркет-стрит первый американский цирк. В программе принимали участие наездники, канатные плясуньи и клоуны; успех был так велик, что Рикетс показал ее также зрителям Нью-Йорка, Олбэни и других городов Новой Англии. Он даже выстроил в Нью-Йорке второй деревянный амфитеатр, а в Филадельфии перебрался в более просторное здание. Это был круглый амфитеатр с причудливым куполом в форме опрокинутой воронки: его венчала маленькая статуя наездника, стоящего на крупе скачущей лошади. Фасад был пре贝尔но скромен: простой фронтона, опирающийся на шесть колонн, обычная дверь и два окна. Одним из наиболее восторженных

поклонников Джона Билла Рикетса был президент Джордж Вашингтон, учившийся у него основам верховой езды.

Но в 1799 году в пантомиме Жуан в Аду Мефистофель явился зрителям в столь реалистическом пламени, что Нью-йоркский цирк сгорел дотла. Чуть позже то же несчастье постигло и цирк в Филадельфии, после чего разоренный Рикетс решил возвратиться в Англию. Увы, ему не суждено было увидеть родные берега — судно, на борт которого он вошел вместе со спасенными от пожара лошадьми, потерпело кораблекрушение. И все же Джон Билл Рикетс успел окончательно укоренить на американской земле новое искусство, созданное Филиппом Астлеем.

В 1808 году француз Виктор Пепен открыл цирк на углу Бродвея и Мэгэзин-стрит: здесь вниманию нью-йоркской публики в очередной раз были предложены полные неувядающего комизма похождения портного. Десять лет спустя, тоже на Бродвее, но в районе Кэнэл-стрит, состоялись представления конной труппы Джеймса Уэста. Дело постепенно шло к созданию первого нью-йоркского стационара; его открыл в 1826 году «генерал» Сэндфорд.

Американских зрителей неизменно отличала большая любовь к слонам. Заатлантические цирки держались на этих толстокожих; они были необходимы всякому уважающему себя шапито, и о значительности цирка судили по количеству слонов в его зверинце. В Цирке Ринглингов, Барнума и Бейли в конце XIX века их было около пятидесяти; между цирками шла «война слонов» — каждый мечтал похвастаться большим поголовьем, чем у соперника.

Первого слона высадил на американский берег капитан Джэкоб Кроуниншильд в 1796 году. Его купил некий Оуэн из Филадельфии; он широко рекламировал одаренное сверхъестественным умом животное, способное поглощать «разнообразные спиртные напитки»! Право взглянуть на чудовище стоило четверть доллара для взрослых и в половину меньше для детей.

Но самым знаменитым американским слоном до барнумовского Джумбо был Олд Бет, африканский слон, которого Хачалиа Бейли из Сомерса, штат Нью-Йорк, приобрел в 1815 году, выложив тысячу долларов. На пару с Натаном Б. Хоузом из маленького городка Брустера близ Сомерса он оборудовал на этнологической выставке зверинец и стал показывать в нем Олд Вета. Этому новому типу зрелища предстояло получить широкое распространение и достичь зенита славы при великом Барнуме. В Америке, где новые города росли как грибы, требовались такие цирки, для которых переезд с места на место не был бы проблемой. Вот почему в Соединенных Штатах «шатры», или шапито, прижились гораздо лучше, чем в Европе.

Барнум... Крупнейший антрепренер всех времен и народов, чье имя навсегда осталось в истории цирка, хотя цирковое искусство никогда не было основной сферой приложения его талантов, а идею создания цирка, носящего имя Барнума, продал знаменитому импресарио некто Коуп.«Шекспир рекламы», как в лирическом порыве окрестил его один профессор йельского университета, родился 5 июля 1810 года в Бетеле, штат Коннектикут, в скромной набожной семье, где всю пре мудрость черпали из Библии. Тем не менее юный Финеас быстро открыл для себя божество, не упомянутое в Ветхом завете; имя его было Доллар, новая религия заключалась в «обмане» — умении блефовать, разыгрывать, ловко обводить вокруг пальца; этой религии Барнум остался верен до конца своих дней! Барнум был бакалейщиком и журналистом, он создал рекламу лже-Людовику ХУ и Джойс Хет, «кормилице Джорджа Вашингтона» (то была одна из самых восхитительных барнумовских выдумок); в конце концов он занялся «шоубизнесом» и, став импресарио синьора Виваллы, благодаря изобретательной рекламе создал имя этому незначительному итальянскому жонглеру. Именно в этот период Финеас, как мы уже говорили, поступает к Аарону Тернеру и исполняет помимо обязанностей импресарио еще и функции кассира.

По окончании этой около цирковой интермедии наш импресарио снова пустился в авантюры и через несколько лет остался без гроша. Вот тут-то он и решил приобрести прогоревший Американский музей Скуддера в Нью-Йорке. В этом музее на Бродвее, представлявшем собой нечто среднее между нынешним парижским Дворцом открытий и блэкпульским «Риплейоддиториум» демонстрировались разнообразные диковинки. В конце концов выставка наскучила публике, и Барнум заявил, что он единственный, кто может вдохнуть в нее жизнь.

1 января 1842 года благодаря кредиту, предоставленному ему несколькими акционерами, он оказался во главе Американского музея. Восковые статуи он заменил великанами и карликами, глотателями огня и тому подобными восьмыми чудесами света; место занимательных физических опытов занял действующий макет Ниагарского водопада. Не забыта была и моральная сторона дела: в музее демонстрировались впечатляющие панорамы на библейские сюжеты и разыгрывались «нравоучительные драмы». В Американском музее Барнум выставил и диковину собственного изобретения «сирену с островов Фиджи», омерзительное животное, в действительности бывшее не чем иным, как чучелом обезьяны с привязанным к нему рыбьим хвостом.

Но богатство и всемирная известность (вкупе с традиционным выступлением перед королевой Викторией) пришли к Барнуму, когда он «открыл» «мальчика с пальчик» (карлика Чарлза Стрэттона). Сыграла свою роль и «шведский соловей» Дженни Линд певица, которой гениальный импресарио создал рекламу, как сегодня создают рекламу новой марке стирального порошка или новому эстрадному певцу. Причем и поныне в ход идут методы, которые были известны Барнуму еще в 1851 году!

В 1870 году Финеасу Тейлору Барнуму исполнилось шестьдесят. Он был богат и всемирно знаменит. Удалившись от дел, он поселился в Бриджпорте — городе, где власть его была беспредельна. Здесь он в 1848 году выстроил себе «Иранистан» дворец в восточном стиле; по словам

одного из приглашенных на его открытие, здание это было «элегантно, как «пароход» «Иранистан» сгорел дотла в 1857 году; Американский музей, уже переживший пожар в 1865 году и затем восстановленный, снова запылал в 1868 году.

Но все это уже не волновало Барнума, он решил посвятить остаток жизни семье и своим соотечественникам из Бриджпорта. И вот тут на арену выходит Уильям Кэмерон Коуп. Он родился в 1837 году в Индиане в семье трактирщика, был зазывалой в цирке Янки Робинсона, а потом вместе со старым клоуном Дэном Кастелло открыл собственный цирк.

Коуп и Кастелло предложили Барнуму повторить опыт, который тот осуществил в 1851 году, организовав вместе с Сетом Б. Хоузом и отцом «мальчика с пальчик», Шервудом Стрэттоном, Большой азиатский караван, музей и зверинец Барнума — передвижной вариант Американского музея. На этот раз речь шла о том, чтобы соединить паноптикум и зверинец с настоящим цирком, причем цирком таких размеров, чтобы знаменитому импресарио было не стыдно возглавить его ведь положение обязывает. Подумав, Барнум согласился принять участие в этом предприятии и финансировать его. И вот 10 апреля 1871 года Большой цирк, музей и зверинец Барнума начал свою работу в Бруклине. В «sideshow» («побочное представление») демонстрировались, среди прочих, Адмирал Дот, палестинский гигант Гесем, каннибалы с островов Фиджи и жираф. Представление отличалось особым блеском, а размах всего заведения поразил публику, хотя она уже более или менее привыкла к барнумовской гигантомании.

В следующем году Великая передвижная выставка и всемирная ярмарка (в те времена люди не скучились на громкие названия) отправилась в путь по железной дороге в шестидесяти пяти специально оборудованных вагонах; Коуп изобрел для них особые сходни, используемые и в наши дни. Тому же Коупу принадлежала идея так соединять между собой платформы, чтобы живой груз мог без труда попасть на свое место, переходя с одной

платформы на другую. Передвижение по железной дороге не отменяло традиционной церемонии въезда в город, «большого бесплатного парада», в котором можно было увидеть «Храм Юноны» (его везла упряжка из двадцати верблюдов), колесницы с телескопическим верхом, изготовленные лучшими лондонскими специалистами (из-за железнодорожных туннелей в пути верх убирался), а также «Умирающего зуава» и «Спящую красавицу» «живые картины» на колесах с участием автоматов. Коуп ввел и еще одно новшество — он увеличил число манежей: чтобы каждый зритель со своего места мог, как следует оценить все номера программы, два одинаковых или почти одинаковых представления разворачивались на двух манежах. Бейли добавил третий манеж, позже манежи были соединены помостами, и, наконец, при Джоне Ринглинге публика получила возможность наблюдать одновременно за семью аттракционами, демонстрируемыми на трех манежах и четырех помостах, не считая огромного скакового круга, опоясывающего манежи. Вначале пуристы подвергли эту систему критике, но весьма скоро она вошла в моду и стала неотъемлемым элементом американского цирка. (В 1889 году в журнале *Лайф* появилась карикатура: один человек спрашивает другого, у которого глаза смотрят в разные стороны: «Что с тобой, Боб?» — Я только что из трехманежного цирка! — отвечает Боб).

У Барнума все, от сборки шапито до погрузки оборудования в поезд, следующий ночью, делалось «на публику», все становилось объектом рекламы; гонцы прибывали за две недели и повсюду, где только можно. Подчас даже за много километров от того места, где должен был раскинуться огромный палаточный город, расклеивали огромные яркие афиши, которые великий импресарио сочинял, не скучаясь на похвалы. Одной из «звезд» цирка Барнума и Коупа был Бен Ласби, «экспресс-кассир», который мог продать за час и три минуты до шести тысяч ста пятидесяти трех билетов. Имя его стояло в афишах и проспектах рядом с именами участников представления!

Барнум очень быстро сообразил, что цирк — чудесный источник дохода. Прежде ему уже случалось продавать свое имя владельцам мелких

паноптикумов, путешествовавшим по районам, куда он не попадал самолично. Теперь великий импресарио вернулся к этой весьма выгодной системе и позволил Пардону А. Оулдеру в зимнее время обходить юг Америки во главе «Цирка Барнума. В 1874/75 году такая же удача выпала на долю Поги О'Брайена.

У.-К. Коупу эта система решительно не нравилась, потому что она, как он справедливо полагал, полностью подрывала авторитет созданного им цирка, а может быть, и потому, что ему лично она не несла никакой выгоды... С этого момента отношения между Финеасом Т. Барнумом и У.-К. Коупом стали портиться. В конце летнего сезона 1873 года великий антрепренер отправился в Европу за новыми животными: тем временем Коуп, даже не посоветовавшись с ним, взял в аренду участок в Нью-Йорке на углу 27-й авеню и Мэдисон-стрит, где позднее вырос Мэдисон Сквер Гарден собираясь выстроить здесь просторный ипподром во французском духе. Двадцать лет назад неподалеку располагался Ипподром Франкони, директором которого был некий Анри Франкони (дело происходило в 1852 году, а Анри Франкони, как мы помним, умер в июле 1849 года!). До сих пор неизвестно, кто был этот Анри Франкони, отсутствующий в родословной книге знаменитого семейства, представление же его, якобы вывезенное «прямо из Парижа», было точной копией программы прекрасно известного американской публике Цирка Сэндов и Лента.

Как бы там ни было, благодаря этому рекламному Трюку ньюйоркцы познакомились с новой формой циркового представления, быстро завоевавшей их симпатии. Коуп решил повторить эту попытку, сыграв на имени Барнума, которое так «шло» пышным представлениям на ипподроме. Большой римский ипподром Барнума представлял собою конструкцию из дерева и брезента на десять тысяч мест; это был самый вместительный зрительный зал, какой когда бы то ни было существовал в Нью-Йорке. Он распахнул свои двери в апреле 1874 года; художественным руководителем нового заведения стал, Дан Кастелло. Зрелище оправдало

надежды; оно открылось «Конгрессом наций» впечатляющей процессией, в которой принимали участие сотни статистов, лошадей и экзотических животных. Здесь было все: страусиные бега и состязания колесниц, не говоря уже о канатоходцах и акробатах. Это было, если верить определению, вскоре вошедшему в название Цирка Барнума, «величайшее в мире» зрелище.

Но хотя новое предприятие имело успех, из-за экономического кризиса 1873 года на постройку ипподрома пришлось затратить слишком много средств. Если рекламный бум вокруг нового здания на Мэдсон-стрит радовал Барнума, то самостоятельность Коупа, действовавшего без его ведома, радовала его куда меньше. Все это окончательно испортило и без того сложные отношения двух директоров, и в 1875 году Коуп порвал со старым импресарио. В погоне за независимостью он вложил свое состояние в нью-йоркский Аквариум и обанкротился. В конце жизни он странствовал по Америке с маленькими труппами средней руки и умер в 1895 году во Флориде почти нищим. Оставшись один, Финеас Барнум мгновенно избавился от нью-йоркского ипподрома и примкнул к «Партии плоской стопы» возложив управление своим цирком на Гео Бейли, одного из руководителей синдиката. Тот возглавлял цирк-гигант до 1880 года. В этом году Барнум «дал маху».

Но вернемся на несколько лет назад и познакомимся с другим Бейли (не имеющим никакого отношения к предыдущему) Джеймсом Энтони, директором Большого объединенного международного цирка Купера, Бейли и К. Джим Мак-Джиннис родился в 1847 году в Детройте (штат Мичиган); когда ему исполнилось двенадцать лет, он убежал из дома с Цирком Янки Робин сова. Племянник старого Хачалии Бейли, Фредерик Х. Бейли, усыновил его и дал ему свое имя. Карьера его была молниеносной: проработав некоторое время расклейщиком афиш в Цирке Лейка (бывшего компаньона Робинсона), он в двадцать два года становится пайщиком Цирка Хэмминга, Купера и Уитби. Вскоре после этого Гарри Уитби убивают перед кассой цирка (в те времена это было не самое безопасное место!), и юный

Бейли приобретает его акции. В следующем году Хэмминг устраивается от дел: остается лишь Джеймс Э. Купер так рождается Цирк Купера и Бейли. А ведь прошло всего четыре года с тех пор, как Джеймс Энтони Бейли вошел в дело! По инициативе молодого директора заведение превращается из («представления в грязи») в («железнодорожное представление»), то есть начинает передвигаться по железной дороге; в ту пору это могли себе позволить лишь крупные цирки. А в 1876 году Купер и Бейли фрахтуют пароход «Город Сидней» и отправляются из Сан-Франциско к берегам Австралии и Новой Зеландии, погрузив на борт шесть слонов, жирафа, носорога, гиппопотама и прочих обитателей зверинца, а также лошадей. В Нью-Йорк они возвратились через два года, побывав по дороге в Южной Америке и оставив позади сто двадцать тысяч километров! Помимо приятных воспоминаний эта поездка принесла Джеймсу

Э. Бейли и Джеймсу Э. Куперу целое состояние. Возвратившись в Соединенные Штаты, они покупают у Сета Б. Хоуза Большой лондонский цирк и британский королевский зверинец Зенгера и проводят в своем цирке электрическое освещение это было настоящей революцией, которую Бейли не замедлил использовать в рекламных целях. Теперь он мог соперничать со своим однофамильцем Гео Бейли и Величайшим в мире цирком. По американскому обычаю, борьба развернулась, прежде всего, вокруг слонов. Поголовье этих животных в обоих цирках стало расти, и наконец в зверинце Цирка Купера и Бейли впервые на американском континенте родился слоненок!

Вот тут-то Финеас Барнум и допустил грубый промах, он послал конкуренту телеграмму с предложением купить слоненка за сто тысяч долларов. Дж.-Э. Бейли немедленно воспроизвел телеграмму на гигантских афишах с подзаголовком: «Вот какого мнения Барнум о нашем слоненке!» Все это происходило в 1880 году. Партия плоской стопы распалась, и старый импресарио, поняв, что противник слишком хорошо усвоил его собственные методы, предпочел объединиться с Джеймсом Энтони

Бейли.Купер, быть может, немного напуганный оборотом, который приняли события, стремительно вышел из дела; его место занял некий Хатчинсон. но ненадолго.Величайший в мире цирк вновь пустился в путь в 1881 году, став еще больше и могущественнее, чем прежде. Дж.-Э. Бейли прибавил к двум коуповским манежам третий, а позже снабдил свой цирк еще и двумя добавочными сценами. Специальные поезда доставляли публику из отдаленных селений на представления гигантского цирка, который останавливался лишь в крупных населенных пунктах. Дело в том, что устройство Цирка Барнума и Бейли не имело ничего общего с устройством европейских шапито, состоявших, как правило, из основного одно мачтового или двухмачтового шатра, небольших палаток-конюшен и иногда зверинца, располагающегося под открытым небом. В Цирке Барнума и Бейли вокруг длинного четырех или шестимачтового шапито располагались постройки почти такой же величины, предназначенные для «побочного представления» и зверинца, шатры, где стояли дрессированные и тягловые лошади, не говоря уже о просторных шатрах, служащих мужскими и женскими гардеробами, и многочисленных подсобных помещениях мастерских, конторах, кухнях, столовых и прочем: все это занимало площадь в несколько гектаров! Со временем возникновения первых английских «полотняных палаток» утекло немало воды.

В 1882 году лондонский зоопарк согласился за скромную сумму в десять тысяч долларов уступить Величайшему в мире цирку гигантского африканского слона Джумбо — самца необычайных размеров (вес его был около шести с половиной тонн, а высота около трех с половиной метров). Джумбо был «звездой» лондонского зоопарка, и известие о его покупке знаменитым американским импресарио и переселении в Новый Свет произвело сенсацию. Надо добавить, что Барнум с его обычной любовью к шумной рекламе сумел так сильно разжечь страсти, что дело дошло до международного скандала. Когда Джумбо отплывал в Америку на борту «Ассирийского монарха» его провожали со слезами, огромная толпа собралась

на набережной Саутгемптонского порта и возмущенно требовала возвратить слона. Разумеется, агенты Барнума с надлежащим пафосом поведали обо всех этих событиях в американских газетах.

Поэтому, когда 9 апреля 1882 года «Ассирийский монарх» вошел в нью-йоркскую гавань, тысячные толпы ожидали на берегу ценный груз, вызвавший такой ажиотаж. Гигантский слон вошел в моду. В течение трех с половиной лет Джумбо был суперзвездой Величайшего в мире цирка. Афиши кричали о «настоящем доисторическом мамонте могущественном царе зверей «самом большом четвероногом на земле», и благодаря рекламе слон стал стремительно прибавлять в весе: получалось, что со временем прибытия в США он поправился более чем на тонну! Факт особенно поразительный, если учесть, что речь шла о совершенно взрослом животном... Но какое это имело значение: за счет рекламы он быстро раздобрел еще на пару тонн...

Джумбо выступал рядом со слоненком по кличке Мальчик с пальчик, что еще более подчеркивало величину африканского гиганта. К несчастью, 15 сентября 1885 года в Сан-Томасе (провинция Онтарио), когда по окончании представления животных грузили в вагоны, Джумбо попал под поезд. Он умер мгновенно от перелома черепа и многочисленных повреждений внутренних органов. Отчаяние не помешало Барнуму разукрасить известие о смерти слона легендой, о том, что гигант пожертвовал собою ради спасения своего юного товарища Мальчика с пальчик. Литографии с изображением героической гибели Джумбо были отпечатаны многотысячным тиражом; окончив свой жизненный путь, самый знаменитый после Олд Бета слон Соединенных Штатов занял почетное место в истории американского цирка.

Под руководством Джеймса Энтони Бейли цирк продолжал добиваться поразительных успехов; представления его с каждым годом становились все блестательнее. Лучшие артисты Европы пересекли Атлантику, чтобы выйти на один из трех манежей величайшего в мире шапито; рядом с ними работали замечательнейшие артисты Америки, превосходившие европейцев в

партерной акробатике и вольтижировке. На большом ипподроме устраивались состязания колесниц и скачки, а иногда разыгрывались грандиозные пантомимы; например, в 1895 году в пантомиме «Клеопатра» принимали участие тысяча двести пятьдесят человек, в том числе триста танцовщиц, пятьсот наездников, двести статистов и двадцать два артиста.

В Соединенных Штатах в ту пору было множество цирков-гигантов, так что Барнум и Бейли действовали в условиях жесткой конкуренции; однако по-настоящему опасным был всего один противник Адам Фопау. Свое первое шапито Фопау открыл в 1863 году, и тех пор дела его неизменно шли в гору. Основной мишенью нападок Адама Фопау был Величайший в мире цирк Барнума и Бейли; Фопау боролся с ним до самой своей смерти (1890). Стоило Бейли объявить в афишах, что в его уличном параде примут участие «сто передвижных клеток, двадцать слонов и сотни костюмированных артистов как Фопау тут же печатал листовки с уточнениями: клеток было всего двадцать три, слонов четырнадцать, а наездников двадцать пять! «Обратите внимание: грубейшие преувеличения и ни слова правды! Он публично обличал противника в «мошенничестве», «фальсификации», «бесстыдной лжи», доходил до оскорблений, а между тем сам пользовался теми же, если не более лживыми, методами...

Когда Барнум приобрел Джумбо, Фопау тут же добыл себе Боливара и объявил его единственным настоящим гигантским слоном на всем американском континенте. На самом деле Боливар был всего-навсего крупным и старым индийским самцом, и публика это прекрасно поняла. Кроме того, работать с ним, как с любым очень старым слоном, было крайне опасно, и его довольно скоро пришлось поместить в филадельфийский зоопарк (Адаму Фопау, который всегда проводил в Филадельфии зимний сезон, очень хотелось бы считать этот город своим Бридж портом).

Лишь однажды он показал себя достойным соперником Барнума, «открыв» никому не известную актрису варьете Луизу Монтэгю, якобы получившую десять тысяч долларов за первое место на конкурсе красоты,

организованном Цирком Фопау. Мисс Монтэгю, не блеставшая, в отличие от барнумовского «соловья» Дженни Линд, никакими особыми талантами, стала любимицей Америки, и за два сезона Адам Фопау заработал на ней ошеломительные суммы. Народ толпился на улицах, чтобы увидеть в бесплатном большом параде «Выезд Лаллы Рук из Дели» «самую красивую женщину Америки» на спине слона. Луиза Монтэгю в глаза не видела ни барышей Фопау, ни десятитысячной премии и довольствовалась сотней долларов в неделю: когда мода на нее прошла, от ее славы не осталось и следа.

В 1884 году Цирк Барнума и Бейли показал публике Тунг Талунга священного белого слона из Сиама, и вот тут-то Фопау, который, как обычно, попытался одержать победу над соперниками, пользуясь их же оружием, потерпел поражение. Белый слон Барнума был не чисто белого, а розовато-серого цвета. Фопау немедленно уличил противника в обмане и разрекламировал своего собственного единственного настоящего священного белого слона Свет Азии, чья подлинность засвидетельствована «светилами науки» для Барнума он слишком утверждали афиши. И в самом деле, Свет Азии, в отличие от Тунг Талунга, был абсолютно, ослепительно бел... черезесчур бел. Проще говоря, его каждое утро старательно белили, в результате чего бедное животное в конце концов околело. И Тунг Талунг остался единственным обладателем титула «белый слюю»...

В 1889 году Цирк Барнума и Бейли отправился в Англию. «Чудеса природы», артисты, лошади, слоны и все обитатели зверинца взошли на борт трех специально оборудованных пакетботов; в течение всего зимнего сезона 1889/90 года цирк выступал в Лондоне в огромном зале Кенсингтонской Олимпии. Следующий год был для американского цирка печальным: 7 апреля 1891 года в Бриджпорте скончался Финеас Тейлор Барнум. Ему было восемьдесят один год, и он находился на вершине славы и богатства. За год до смерти он под восторженные крики лондонской толпы совершил в сопровождении принца Уэльского, будущего короля Эдуарда VII, круг

почета в карете, запряженной шестеркой лошадей. Ни одному продюсеру не удалось впоследствии добиться такой известности, какой пользовался Барнум; никто не действовал с таким размахом, как он. Все другие цирковые администраторы, включая самых великих, лишь более или менее успешно подражали величайшему антрепренеру всех времен.

Джеймс Энтони Бейли остался во главе предприятия, которым, впрочем, давно уже управлял практически единолично. Но цирк продолжал носить магическое бессмертное имя старого Барнума, и это го оказалось достаточно, чтобы Величайший в мире цирк не умер вместе со своим создателем. Жизнь шла своим чередом, и в 1897 году Цирк Барнума и Бейли, снова, причем на целых шесть лет, отплыл в Европу, где ему предстояло совершить тур не по Англии, Германии, Австрии и Франции. Для Старого Света эти гастроли стали подлинным открытием; директора цирков, в первую очередь немецких, поспешили взять на вооружение американские методы работы. Но свято место пусто не бывает, и временно освободившееся место самого крупного цирка занял другой цирк Цирк Братьев Ринглинг. В один прекрасный летний день 1870 года Август Рюнгелинг, выполнив кое-какие работы для Цирка дэна Райса, прибывшего в город Мак Грегор (штат Айова), получил в благодарность бесплатные билеты на вечернее представление и отдал их пятерым старшим сыновьям: Алю, Отто, Альфу Т. и Чарли. Увиденное зрелище пробудило в сыновьях седельщика любовь к цирку, и юные артисты (младшему было шесть лет, старшему — восемнадцать) стали устраивать для своих товарищей и друзей своих родителей любительские спектакли.

Двенадцать лет спустя, когда семья седельщика перебралась в Барабу (штат Висконсин), братья Рюнгелине, переделавшие свою фамилию на американский лад и превратившиеся в Ринглингов, открыли свой первый цирк «Братья Ринглинг. Классические и комические представления». В труппу входили Аль, Отто, Альф Т., Чарли и Джон; в течение двух часов они развлекали зрителей пением, музыкой, танцами и скетчами. У четверых

братьев из пяти не было никаких артистических навыков, но зато они были преисполнены веры, а она, как известно, способна сдвинуть с места горы. Один лишь Аль, неплохой жонглер, эквилибрист и гимнаст на перекладине, некоторое время выступал у Янки Робинсона. Зимой труппа Ринглингов давала представления в подходящих для этого помещениях своей округи, а летом Аль отправлялся в путь с передвижными цирками.

В 1884 году окрыленные успехом братья Ринглинг предложили старому Янки Робинсону, который нашел в свое время применение талантам Аля, открыть цирк, носящий его имя. Карьера Янки Робинсона, одного из пионеров американского цирка, в ту пору близилась к закату, и если имя его еще пробуждало какие-то воспоминания, цирк его был уже совсем не тот, что прежде. С 1876 года в труппу Робинсона входили бродячие артисты невысокого пошиба, и слава конца 60-х годов, когда сборы Робинсона превосходили доходы всех других цирковых директоров страны, к этому времени безвозвратно миновала. Робинсон привык рисковать, и ему показалось заманчивым позволить пятерым подающим надежды юношам воспользоваться его именем; братья Ринглинги своими руками смастерили все необходимое для открытия шапито, от мачт до брезентового шатра, не говоря уже о трибунах для зрителей и деревянных фургонах.

Большой цирк старого Янки Робинсона и братьев Ринглинг открылся 19 мая в Барабу: построенное вручную двухмачтовое шапито площадью двадцать восемь на четырнадцать метров вмещало до шестисот человек (если они как следует потеснятся); в представлении участвовали акробаты, жонглеры, эквилибристы; музыкальные интермедии исполняли, как правило, сами братья Ринглинг. Вместе с обслуживающим персоналом в труппу входило двадцать четыре человека. Отсутствие животных было временным: если в первый год существования цирка тягловых лошадей нанимали у соседних фермеров, то уже два года спустя, в 1886 году, афиши гордо возвещали: «Страшный грабитель, людоед, исчадие ада, осквернитель могил, который, дождавшись часа, когда все спят, и ничья рука не может помешать

ему вершить свое черное дело, осторожно крадется под покровом ночи на кладбище и с дьявольским наслаждением плотоядно разрывает могилы. Слыша его жуткий, леденящий кровь смех, самые отважные храбрецы застывают от ужаса. Это чудовище оставляет за собой кровавые следы; предсмертные хрипы для него слаще музыки». Речь шла всего-навсего о полосатой гиене.

Это «кровавое чудовище» положило начало зверинцу, в котором уже на следующий год жили в пяти клетках два льва, медведь, кенгуру, обезьяны, птицы, лось и лань, между тем как в конюшнях стояло шестьдесят лошадей. Все это позволило братьям Ринглинг именовать отныне свое заведение Братья Ринглинг. демонстрация чудовищ, большой двухманежный цирк, королевский европейский зверинец, музей, караван и все виды дрессированных животных»— в Европе такое название привело бы в трепет любого конкурента, в Соединенных же Штатах оно было не пышнее других. Из него, во всяком случае, явствовало, что представление дается на двух манежах и что бывший маленький цирк из Барабу достоин внимания всех слоев публики. Янки Робинсон умер в 1885 году, и братьям Ринглинг предстояло самим ковать свое счастье.

В 1889 году зверинец пополнился двумя слона ми, Вавилоном и Фанни, что сразу возвело заведение братьев Ринглинг в ранг крупного цирка; с шапито на четыре тысячи мест Ринглинги объехали штаты Иллинойс и Висконсин; Гус Ринглинг, присоединившийся к братьям и взявший на себя рекламу, прекрасно подготовил публику в ста пятидесяти одном городе, входящем в маршрут, намеченный Джоном. Дела шли отлично, и в конце турне казначей Отто сообщил менеджеру Алю о крупных сборах. В связи с этим Ринглинги решили, что их цирк может присоединиться к одиннадцати крупнейшим циркам страны, путешествующим по железной дороге (к ним относился и Цирк Барнума и Бейли).

В конце года Ринглинги приобрели в Цирке Адама Фопау одиннадцать обычных и шесть специальных железнодорожных вагонов, роскошно

украшенную вагон-клетку для парадов и трех верблюдов. Цирк Ринглингов стал заведением, с которым нельзя было не считаться. Им управляли пятеро братьев, создавших его своими собственными руками (и в прямом и в переносном смысле), пятеро братьев, стремившихся к одной и той же цели и на опыте убедившихся, что залог их могущества в единстве, сплоченности, взаимопонимании. Союз Ринглингов был нисколько не похож на случайные и искусственные объединения людей, движимых только личными интересами,— такие союзы братья в избытке видели вокруг себя. Мощь Ринглингов, ремесленников и сыновей ремесленника, держалась на родственных чувствах и трудолюбии.

Цирк их продолжал процветать. В несколько лет он поглотил не одну бродячую труппу вместе с ее имуществом, а в 1905 году Ринглингам удалось взять под свой финансовый контроль достойного соперника Цирк Адама Фопау и братьев Селлз, кото рым управляли братья Селлз, Чилли Билли Коул и лично Джеймс Энтони Бейли, менеджер Величайшего в мире цирка (он уступил Ринглингам половину своих акций). В следующем году Джеймс Энтони Бейли скончался от укуса какого-то ядовитого насекомого (печальный финал для человека, проведшего всю свою жизнь бок о бок с хищными зверями), и Ринглинги купили у его вдовы другую половину акций Цирка Адама Фопау и братьев Селлз. Поначалу они держали это заведение под своим контролем, а в 1911 году оно слилось с Цирком братьев Ринглинг.

Смерть Бейли позволила Ринглингам осуществить и другую, гораздо более впечатляющую операцию. В 1903 году, когда Джеймс Энтони Бейли вернулся из Европы, он попытался вновь завладеть Территориями, находившимися прежде в радиусе действия Величайшего в мире цирка, но столкнулся с большими Трудностями, дело в том, что Цирк братьев Ринглинг, воспользовавшись отсутствием опасного конкурента, значительно укрепил свои позиции в этих районах: в результате Цирк Барнума и Бейли, слишком долго работавший вне Соединенных Штатов, утратил свое первенство, и поправить его дела смог бы только покойный Барнум. В год

смерти Бейли сборы братьев Ринглинг выросли до восьмисот тысяч долларов, между тем как Величайший в мире цирк довольствовался суммой в восемь раз меньшей! Акционеры начали беспокоиться, и госпожа Бейли послала Ринглингам телеграмму с просьбой принять на себя управление Цирком Барнума и Бейли.

Братья, как всегда, посоветовавшись между собой, ответили отказом: они решили, что в сложившихся обстоятельствах выгоднее попытаться взять конку рентов под свой финансовый контроль. События показали, что решение это было правильным: в конце сезона 1907 года, после жестокой борьбы за сферы влияния между Ринглингами и Цирком Барнума и Бейли, пронесся слух о продаже последнего. Ринглинги отнеслись к перспективе приобрести конкурирующее заведение сдержанно: ее приветствовали лишь Джон и Отто. После долгих споров Джону удалось переманить на свою сторону Чарли; братья проголосовали: трое были за покупку Величайшего в мире цирка, двое — против. Голосование всегда подводило итог семейным разногласиям

Ринглинги решили приобрести Величайший в мире цирк. Покупка была произведена втайне, чтобы госпожа Бейли могла выкупить акции английского филиала, созданного в 1897 году во время европейского турне. Наконец, 24 октября 1907 года Цирк Барнума и Бейли был официально объявлен собственностью братьев Ринглинг из Барабу. Таким образом, Ринглинги сделались самодержавными владельцами американского цирка. В течение десяти лет их цирки-гиганты давали представления порознь, поделив между собой территорию Соединенных Штатов, а в 1918 году слились в одно колоссальное предприятие под названием Объединенный цирк братьев Ринглинг, Барнума и Бейли; этот цирк по сей день остается величайшим в мире.

Если в Европе рядом с цирками существовали ипподромы, то в Америке продолжением циркового искусства стали «Представления о диком Западе», обязанные своим рождением человеку, который в начале своей

карьеры не отличался никакими особыми талантами,— полковнику Ф. Коди по прозвищу Буффало Билл. Этот охотник на бизонов, наряду, со многими другими американцами принимавший участие в великой эпопее освоения дикого Запада, благодаря журналисту Нэду Бантлайну стал при жизни бессмертным героем легенды.

Когда Запад перестал манить к себе искателей приключений, Буффало Билл стал актером; он выступал в мелодрамах далеких предках нынешних киновестернов. Но вскоре он разочаровался в сцене и понял, что нуждается в большем просторе, чтобы поведать о своих подвигах. Вместе с Натом Солсбери, человеком, искушенным в организации зрелищ, он создал «дикий Запад, скалистые горы и прерии»— цирковое шоу, путешествовавшее по железной дороге; первое представление состоялось 17 мая 1883 го да в Фэр Граундс (штат Омаха). На манеже, окруженном брезентовыми трибуналами, под открытым небом, Буффало Билл разыгрывал перед зрителями эпопею покорения Запада; его партнерами были индейцы (настоящие), наездники всех цветов кожи и первоклассные стрелки, такие, как У.-Ф. Карвер. Американскую публику пленила создающаяся на ее глазах легенда, и у Коди немедленно появилось множество подражателей. Самыми знаменитыми из них были Поуни Билл (Гордон У. Лилли), который тоже охотился на бизонов, хорошо знал жизнь индейцев и первоначально поставлял «краснокожих» Буффало Биллу, и Энни Оукли, дочь простого фермера из штата Огайо, которая в двенадцать лет могла потягаться в меткости с лучшими стрелками Запада. Поуни Билл и Энни Оукли объехали всю Америку, но Коди тем временем расширил радиус своего действия и в 1887 году покорил Европу. Разумеется, он не преминул украсить свою легендарную биографию и традиционным посещением королевны Виктории, которое никогда, во всяком случае, по официальным данным не имело места, но, тем не менее, дало карикатуристам из «Пака» (американского «Панча») повод для насмешек; они немедленно изобразили индейского вождя и его племя в викторианских залах Букингемского дворца. Турне, организованное

Натом Солсбери, прошло с таким успехом, что его пришлось повторить три раза, причем последняя гастрольная поездка, в которой участвовала и Энни Оукли, начавшись в 1902 году, продлилась четыре года.

Мода на «вестерн-шоу» захватила американские цирки, и многие из них стали заканчивать представления большой сценой «дикий Запад», в которую входило нападение на дилижанс, скачки, стрельба в цель, а также демонстрация различных способов обращения с хлыстом и лассо. Мода пережила свое го создателя еще в 30-е годы в цирке Селлзов — Флотовыступал знаменитый ковбой Том Микс, снимавшийся в немом кино, а затем открывший собственное передвижное шоу. Последним «героем дикого Запада» стал полковник Тим Мак-Кой, который в течение двух сезонов был «звездой» Цирка братьев Ринглинг, Барнума и Бейли, а в 1938 году основал собственное дело. К несчастью, этот год был для американского цирка неудачным, и дебют Тима Мак-Коя провалился. В 1938 году в США только Цирк Аля Дж. Барнса — Селлзов — Флото довел до конца намеченное турне, а восемь цирков, в том числе и Величайший в мире цирк, вынуждены были прервать гастроли в самом начале сезона.

Лекция 10. Немецкие цирки-гиганты

В начале века, когда цирковое искусство во Франции и Англии переживало кризис, столицей европейского цирка стал Берлин; в двух его стационарах — цирках Альберта Шумана и Пауля Буша — представления сохранили пышность прежних времен. В ту пору величайшие звезды мирового цирка работали в Германии, в частности, здесь окончательно обосновались наездники Джеймс Филлипс и Габерель.

Передвижные цирки-шапито также переживали эпоху расцвета. Самым знаменитым из них был Цирк Корти — Альтгофа. Его основал в 1865 году Доминик Альтгоф. Когда в 1889 году он, а через несколько месяцев и его жена Адель Корти умерли, цирк возглавил их сын Пьер Альтгоф, которому в

ту пору исполнилось ровно двадцать лет. Превосходный наездник, овладевший и дрессировкой на свободе и высшей школой, он создал номер повышенной сложности — жонглирование на лошади. Пьер Альтгоф был директором цирка в течение двадцати пяти лет; в 1924 году он скончался, и заведение перешло в руки его жены. Однако год спустя свирепствовавшая в Германии инфляция заставила госпожу Альтгоф обьявить о своем банкротстве. Тем не менее, имя Альтгофов не сошло с цирковых афиш окончательно; после войны появилось три передвижных цирка Альтгофов: Цирк Уильяме под руководством Адольфа Альтгофа и Каролы Уильяме, Цирк Франца Альтгофа и Цирк Карла Альтгофа.

В начале века функционировал также Цирк Блюменфельда, окончивший свое существование примерно тогда же, когда и Цирк Корти — Альтгофа. Он был создан в 1811 году Мейером Блюменфель-дом; впрочем, нельзя с уверенностью утверждать, что этот человек имел непосредственное отношение к древнему роду Блюменфельдов: его настоящая фамилия была Серф; разрешение носить прославленное цирковое имя выдал ему мэр Банеля, городка близ Бонна. Быть может, из рода Блюменфельдов происходила его мать? Не исключено, что рано или поздно историки дадут ответ на этот вопрос.

Блюменфельд был большой оригинал; собратья по ремеслу называли его Старым оленем; прозвище это он получил за свою необыкновенную проворность. Волосы у него были вечно всклокочены, пышные бакенбарды спускались до самого подбородка, а очки в тонкой металлической оправе придавали ему вид мелкого конторского служащего. Наибольшую известность Цирку Блюменфельда принесли Эммануил Блюменфельд (1811 — 1885), сын Старого оленя, и четверо его сыновей, выдающихся наездников. В роскошных представлениях Цирка Блюменфельда, которые больше ста лет развлекали жителей самых разных районов Германии, лошади занимали центральное место; многие члены семейства Блюменфельд служили в

драгунских и кирасирских полках — то и другое вызвало почтительное отношение к их заведению со стороны прусских офицеров.

Еще более замечательное имя в истории немецкого и мирового цирка — Гагенбек. Цирк Гагенбеков был создан в 1887 году жителями Штетлингена братьями Вильгельмом и Карлом Гагенбек, крупнейшими специалистами по импорту хищных животных. С 1880 года Гагенбеки начали устраивать этнографические выставки; в Берлине они открыли Калмыцкую и цейлонскую выставку, которую в первый день работы посетили девяносто три тысячи человек; народу было так много, что, дабы сдержать натиск толпы, пришлось прибегнуть к услугам полиции. В 1886 году выставка с неменьшим успехом прошла в Парижском ботаническом саду, директором которого был в ту пору Жоффруа де Сент-Илер.

В следующем году Карл Гагенбек намеревался показать публике Большую цейлонскую выставку с участием двадцати трех прирученных слонов; для ее перевозки он решил приобрести большое шапито американского типа, наподобие шапито Барнума и Бейли. Побывав в Соединенных Штатах и ознакомившись с технической стороной работы Величайшего в мире цирка, Гагенбек пришел к выводу, что такой шатер можно установить и в Гамбурге. Более того, поскольку его штетлингенскиедрессированные животные прекрасно подходили для зверинца, он решил, по примеру Барнума, сделавшего «Американский музей» дополнительным аттракционом цирка-гиганта, превратить свою этнографическую выставку в передвижной цирк.

И вот в апреле 1887 года Международный цирк и цейлонский караван Карла Гагенбека обосновался на Гейлигенгейстфельд в Гамбурге. Первое представление чуть не сорвалось; не успели рабочие собрать шапито, как на него обрушился страшный ураган, сильно повредивший постройку. Однако через двое суток Цирк Гагенбека был восстановлен и афиши возвестили о первом представлении! Разумеется, главную роль здесь играли животные; первыми на манеж вышли питомцы американскогодрессировщика Томсона

— пышно разукрашенные слоны, на спинах которых восседали музыканты. В ярком свете электрических ламп глазам зрителей предстали также группы львов, тигров и пантер, четыре десятка лошадей, аргентинские наездницы, канатные плясуны; забавляли публику знаменитые клоуны Том Беллинг и Ольшанский. В программу входило также выступление группы артистов с Цейлона — впоследствии такого рода экзотические группы получили большое распространение в немецких шапито, в особенности у Сарразани.

Гагенбеки подняли искусство дрессировки на невиданную прежде высоту; они первыми заменили вагоны-клетки круглой манежной клеткой, занимающей всю арену, и тем самым значительно расширили возможности укротителя. Благодаря им, Германия и вся континентальная Европа познакомились с цирком-зверинцем — формой зрелища, которая в ту пору была известна лишь американцам и англичанам, и вскоре цирк-зверинец занял место утратившего былую популярность конного цирка.

Одновременно с Карлом Гагенбеком открыл цирк и его брат Вильгельм. В 1910 году в Нинштедтене (Гамбург) Вильгельм Гагенбек умер от нервного заболевания, и дело отца продолжили его сыновья Карл-младший и Вилли. В 1912 году в представлении Цирка Вильгельма Гагенбека участвовали медведь-наездник, тюлени Франца Вассмана, смешанная группа из восьми львов, двух мраморных догов, одной борзой (с этой группой выступал Вилли Петере), другая смешанная группа из двух львов, двух каменных баранов, двух шотландских пони и двух мраморных догов (все эти животные, равно как и восемь индийских слонов, были питомцами Вилли Гагенбека); в тот же вечер Август Мелькер встречался лицом к лицу с двадцатью львами, Флорио демонстрировал высшую школу верховой езды на одногорбом верблюде, Майер показывал смешанную группу из трех зебр, одного пони и двух гуанако; «шейх» Мангалу управлял четырьмя двугорбыми верблюдами, гарцуя на буланом жеребце; плюс к этому зверинец располагал двумя с лишним сотнями животных, в том числе дюжиной

слонов, тремя десятками львов, девятнадцатью тиграми, восемнадцатью белыми медведями, одним четырехрогим бараном...

К сожалению, вскоре после первой мировой войны братья Гагенбек расстались и попытались добиться успеха поодиночке; однако старания их не увенчались успехом — вернуть былую славу им не удалось. Старый Карл Гагенбек умер в 1913 году, через три года после Вильгельма, завещав шапито своему сыну Лоренцу. Лоренц Гагенбек сумел залучить в свой цирк великих немецких дрессировщиков: Вилли Петерса, Тилли Бебе, Рихарда Саваде, Рудольфа Матиаса, Альфреда Кадена (этот последний, в частности, управлял группой львов, гарцуя на коне, и демонстрировал тигра-наездника на слоне).

3 февраля 1933 года Цирк Карла Гагенбека покинул гамбургский порт на борту «Саарланда» и направился в Японию. В гастрольную поездку были взяты восемьдесят лошадей, четырнадцать вагонов-клеток, шесть слонов и экзотические животные, в том числе жираф, который должен был показаться японцам чем-то вроде лохнесского чудовища! Через полтора месяца, проделав путь в двадцать две тысячи шестьсот семьдесят километров, теплоход прибыл в Иокогаму. В Стране восходящего солнца Цирку Гагенбека был оказан теплый прием — ведь после достопамятных гастролей Великого караван-сарайя Луи Сулье японцы не видели ни одного европейского цирка. Март Цирк Гагенбека провел в Токио, затем перебрался в Хакодате, где его застиг тайфун, снесший шапито; так что в течение нескольких дней, пока не прибыл запасной шатер, Лоренц Гагенбек вынужден был давать представления под открытым небом; затем цирк-зверинец выступил перед жителями Нагой, Осаки и Kochhana, а в октябре месяце отправился в Шанхай, где пробыл два месяца. После этого на борту «Дуйсбурга» немецкие артисты отплыли в Индию и под рождество высадились на ее берегах.

В Калькутте Гагенбеку пришлось однажды дать представление в присутствии одного-единственного зрителя — магараджи Патиала, который на этот вечер забронировал цирк для себя одного. После Калькутты был

Бомбей, а потом, снова на пароходе, цирк отправился в Порт-Саид, чтобы продолжить гастроли в Египте, и, наконец, добрался до Барселоны. Однако этот финал, к несчастью, не оправдал надежд — в Испании назревала гражданская война, в воздухе пахло революцией. В Валенсии турне пришлось прервать, и в декабре 1934 года на зафрахтованном Гербертом Гагенбеком, сыном Лоренца, грузовом судне Ллойда цирк вернулся в Гамбург.

Тем не менее Лоренц Гагенбек не разлюбил путешествий — 11 ноября 1935 года его труппа поднялась на борт «Парагвая», «Генерала Озорио» и «Виго»; на этот раз путь цирка лежал в Уругвай. Дело не обошлось без происшествий: и «Виго» и «Парагвай» попали в бурю. Тем не менее цирк открыл свои двери в Монтевидео в назначенный срок и показал замечательное представление с участием наездника Лулу Готье, воздушных гимнастов Земгано, укротителя Джонни Шипфмана и двадцати четырех танцовщиц, исполнявших интермедии вроде «Голубой стрекозы» (название, говорящее само за себя).

Однако из-за эпидемии оспы цирк вынужден был покинуть Монтевидео и направиться в Буэнос-Айрес. Затем он побывал в Розарио, Санта-Фе, Ресистенции и Сальте — городе, стоящем на краю девственного леса и никогда не видевшем цирка. И надо же случиться такому — именно здесь во время представления два льва сцепились и начали борьбу: в мгновение ока все гаучо, находившиеся в зале, повскакали с мест, выхватили револьверы и окружили клетку — каждый рвался совершить подвиг и спасти жизнь дрессировщику. К счастью, служащим цирка удалось сдержать их благородный порыв и увести львов прежде, чем прогремел хоть один выстрел. Таким образом, Цирк Карла Гагенбека исколесил всю Аргентину, покрыв расстояние в пять тысяч километров, и лишь после этого вернулся в Буэнос-Айрес, а затем на родину.

В 1948 году этот крупнейший немецкий цирк отпраздновал столетний юбилей, но десять лет спустя финансовые трудности вынудили его

окончательно прекратить разъезды; директор, душа всех смелых начинаний, состарился и был уже не в силах бороться с обстоятельствами. С тех пор в Германии появился еще один Цирк Гагенбека — на сей раз владельцем его был Вилли Гагенбек, сын Вильгельма, а директором — Оскар Гоппе. Но, несмотря на неплохие программы, этот цирк был лишь бледной копией прежней крупной штетлингенской фирмы.

В Соединенных Штатах один из гагенбековских цирков продолжал выступать до 1938 года — то был Цирк Уоллеса — Гагенбека, «потомок» Цирка диких животных Карла Гагенбека, функционировавшего в Америке с 1904 по 1906 год, когда немецкая фирма пыталась обосноваться за океаном. Хотя немецкий цирк пользовался в США хорошей репутацией, попытка эта не увенчалась успехом, и Карл Гагенбек продал свой американский филиал Бену Уоллесу, основателю Большого цирка Уоллеса. Его новый цирк процветал, но имел мало общего с цирком, давшим ему название.

В 1930 году Цирк Гагенбека — Уоллеса перешел в руки Джона Ринглинга. В том же году по соглашению с сыном Вильгельма, Карлом Гагенбеком-младшим, Цирк В. Гагенбека открыл знаменитый французский укротитель Альфред Кур. В этом случае великое имя опять-таки служило лишь приманкой для зрителей, на самом же деле новая фирма не имела никакого отношения к знаменитому немецкому цирку.

Помимо Гагенбеков огромное влияние на развитие немецких передвижных цирков оказал приезд в Европу Цирка Барнума и Бейли и его гастроли в Германии в 1899—1900 годах. Три манежа и два помоста, на которых одновременно разворачивается представление, огромные размеры шатров, величина разъезжающего вместе с шапито зверинца — все это поразило не столько директоров цирка (из них лишь Адольф Штрасбургер попробовал работать на двух манежах), сколько владельцев ярмарочных зверинцев: наиболее состоятельные из них, немец Карл Кроне и австриец Карел Клудский, а также скромный клоун-дрессировщик Ганс Стош-Сарразани, стали создателями цирков-гигантов.

Карел Клудский родился в 1864 году в Пльзене; отец его, чешский укротитель Антон Клудский, как ни странно, мечтал сделать сына священником; однако Карл вовсе не чувствовал влечения к духовной карьере и предпочел пойти по стопам отца — в 1887 году он встал во главе родительского зверинца. К 1900 году заведение, которым управлял юный директор, сделалось одним из самых крупных в Австро-Венгрии; кого только не было в этом богатейшем из передвижных зверинцев Европы: три десятка львов, четырнадцать тигров, хищники самых разных видов, слоны и экзотические животные. Побывав в Вене на представлениях Величайшего в мире цирка, Карел Клудский приобрел лошадей обанкротившегося незадолго до того Цирка Вульфа и присоединил к своему зверинцу большое трехманежное шапито. Цирк-гигант Клудского разъезжал по Австро-Венгерской империи до 1914 года и пользовался огромным успехом; после войны он продолжал давать представления в городах Венгрии, Чехословакии и даже Италии. Карел Клудский умер в 1930 году, завещав цирк своим сыновьям Карелу и Рудольфу, которые спустя четыре года продали и оборудование и животных; с тех пор имя владельца одного из крупнейших европейских шапито навсегда сошло с цирковых афиш.

Зверинец Кроне (называвшийся вначале Континентальным зверинцем) был основан в 1870 году странствующим артистом и владельцем ярмарочных каруселей Карлом Кроне. К 1887 году предприятие сильно разрослось; старший сын директора, Фриц Кроне, был уже известным дрессировщиком; его шестнадцатилетний брат Карл-младший учился в Мюнхене. 1887 год оказался трагическим для семьи Кроне: привезенный из России медведь напал во время представления на Фрица и задрал его. Узнав страшную новость, Карл-младший решил бросить учебу и заменить погибшего брата. В конце столетия старый Кроне скончался, и двадцатидевятилетний Карл стал директором зверинца. Восемь лет спустя он, так же как и Клудский, открыл по примеру Барnuma и Бейли трехманежный цирк. Предприятие Кроне процветало; после первой мировой войны Карлу Кроне удалось собрать

коллекцию животных, равной которой не было и до сих пор нет ни в одном цирке мира, включая американские: в 1934 году среди его питомцев было двести пятьдесят лошадей и пони, двадцать семь слонов, две дюжины двугорбых и одногорбых верблюдов, двадцать зебр, три десятка буйволов, бизонов и зебу и всевозможные экзотические животные; в вагонах-клетках жили сорок львов, тридцать шесть тигров, пятьдесят четыре медведя и много других хищников². Упомянем еще двух жирафов, двух морских слонов и двух гиппопотамов. Всего зверинец Кроне насчитывал более восьмисот животных.

Шапито было впечатляющих размеров: длина его достигала девяноста метров, ширина — сорока; к обычным четырем мачтам были добавлены две мачты за барьером. Внутри цирк был устроен по американскому образцу: в нем имелись три манежа и просторный скаковой круг. Деревянный фасад в восточном стиле был расцведен мириадами электрических лампочек. Две трети общей площади, необходимой для всех цирковых сооружений, занимал зверинец. Представления цирка были под стать его роскошному убранству. В 1930 году во время турне по Франции в программе значились выступления трех групп хищников (тигров, львов и белых медведей), три номера воздушных гимнастов (во время разборки клеток), а завершал представление парад всей труппы. Кроме того, взорам восхищенных зрителей являлись двадцать слонов, которых выводил на арену сам директор, карусель с участием шестидесяти животных под руководством мадемузель Брони, жокеи Гутенберги и Губерты, экзотическая процессия под названием «Большие празднества при дворе магараджи», арабские прыгуны, лошади наездника-дрессировщика Фреда Петолетти, скачки на большом ипподроме, группы китайских и японских артистов, пластические позы в исполнении пятнадцати цыган. Всего в программу входило около сорока номеров; они сменяли друг друга без единой паузы под музыку четырех оркестров.

Жена Карла Кроне, Ида Кроне, урожденная Ах-лерс, прославилась как укротительница. Во Франции она выступала под псевдонимом мисс Шарль

— опасаясь антинемецких настроений, Цирк Кроне начал свои гастроли под названием Большой цирк Шарля; однако успех был так велик, что Карл Кроне счел возможным продолжать турне под собственным именем.

Карлу Кроне принадлежал также стационар в Мюнхене; здесь его труппа проводила зимний сезон. Великий директор скоропостижно скончался в 1943 году в возрасте семидесяти двух лет. До 8 апреля 1957 года цирком управляла его вдова, а после ее смерти — дочь Фрида Зембах со своим мужем, наездником Карлом Зембахом. Хотя после войны Цирк Кроне заметно уменьшился в размерах, он до сих пор остается одним из крупнейших европейских шапито.

На смену трем манежам пришел один обычный манеж, больше отвечающий вкусам европейской публики, программы же сохранили прежнюю стройность; украшением их служат выступления слонов под руководством Фриды Зембах-Кроне и великолепные лошади Карла Зембаха, с которыми работает также дочь Фриды и Карла, Кристель, замечательная наездница. На месте мюнхенского стационара на Марштрассе, разрушенного в 1944 году, 23 декабря 1962 года было открыто великолепное здание на три тысячи мест.

Основным конкурентом Карла Кроне был Ганс Стош-Сарразани — одна из удивительнейших фигур в истории современного цирка. Ганс Стош родился в 1873 году в Ломнице (Силезия). Сын богатого познанского буржуа, он окончил лицей в Бреслау, а затем поступил в Коммерческую школу во Франкфурте-на-Одере. В 1888 году пятнадцатилетним мальчиком он попал на представление Цирка Чинизелли. С этого момента он почувствовал непреодолимое влечение к цирку и на следующий год, бросив учебу, ушел из дома и нанялся к знаменитому итальянцу ухаживать за животными. Через два года, накопив денег и приобретя на них трех собак, осла и свинью, Ганс Стош начал выступать как клоун-дрессировщик в разных немецких цирках и театрах и понемногу завоевал известность. Но этого ему было мало: пышные представления Гаэтано Чинизелли пробудили в нем желание создать

собственный цирк и затмить своего учителя. В 1902 году ему удалось сделать первый шаг к воплощению этой мечты в жизнь: избрав для дебюта Саксонию, он собрал свое первое шапито. Программа почти целиком состояла из выступлений Ганса Стоша, превратившегося в клоуна Сарразани, и конных номеров его жены Марии. Конечно, до цирка-гиганта было еще далеко, но в конюшнях уже стояло целых девять лошадей, а в зверинце жили медведь, несколько гусей, осел и свинья. Дело быстро пошло на лад, и через семь лет Цирк Сарразани стал большим трехманежным шапито в американском стиле, достойным соперником цирков Кроне и Клудского.

В отличие от своих конкурентов, Сарразани был не в восторге от цирка такого типа, и в 1918 году заменил его круглым четырехмачтовым шапито с одним-единственным манежем. У манежа этого, однако, была очень интересная особенность: то был колоссальный круг диаметром семнадцать с половиной метров. На этом манеже под куполом прекраснейшего в мире передвижного шапито Ганс Стош-Сарразани, неустанно стремившийся к совершенству, давал грандиозные представления, потрясавшие всех, кому посчастливились на них побывать. Писатель и журналист Пьер Бо, посетивший в 1930 году шапито Сарразани, так описал его в книге «Цирк и мюзик-холл» (Bost P. Le Cirque et le Musik - Hall. Paris. Ed. Au sansparei, 1931): «Этот удивительный зал производит неизгладимое и поначалу необъяснимое впечатление благодаря двум основным принципам, лежащим в основе его конструкции. Трибуны, на которых может разместиться около десяти тысяч человек, плавно поднимаются от самого манежа без всякого деления на места разной категории; здесь нет ни лож бенуара, ни прохода вокруг партера, ни балконов.

Манеж опоясывают совершенно одинаковые концентрические круги... Изумительный шатер цирка Стоша-Сарразани — предел мечтаний унанистов. Оставаясь верным одноманежному цирку, Сарразани отважно взрывает традицию, вводя в архитектуру своего шапито второй из тех принципов, о которых мы упоминали. Принцип этот состоит в следующем:

Сарразани, мыслящий масштабно, увеличил диаметр манежа до семнадцати с половиной метров... Зрительный зал в его цирке настолько огромен, что поначалу не замечаешь необычных размеров арены; представление разворачивается на этом огромном пространстве естественно и непринужденно, являя глазам зрителя упорядоченный и просторный, красочный и звучный мир...

Для выступления акробатов манеж устилается ковром, который затем убирается в мгновение ока; впрочем, в этом цирке все происходит ошеломляюще быстро. Особенно поразительна в этом отношении сборка манежных клеток для хищников. Эта операция, обычно столь длительная и занимающая в наших цирках целый антракт, производится здесь молниеносно. В таком же темпе, под ритмичную маршевую музыку идет вся программа. Номера словно соревнуются в скорости, акробаты,дрессировщики и танцовщицы вихрем проносятся перед зрителями!»Таковы были впечатления Пьера Бо, а также всех остальных счастливцев, побывавших на представлениях этого поразительного цирка. Представления эти отличались неслыханной роскошью и шли в неистовом темпе; в них принимали участие толпы артистов и статистов, кордебалет и экзотические группы из Индии, Китая, Японии и Африки (в этом Сарразани брал пример с Цирка Гагенбека); выступлениям аккомпанировали два оркестра по пятьдесят музыкантов каждый, игравшие попеременно.

Унанизм (от франц. *ипаште* — единодушный) — течение во французской литературе начала XX века, представители которого проповедовали единение народов, слияние человека с природой, «единодущие» человеческих коллективов. Сам Сарразани, за костюм и царственный вид, прозванный Магараджей, появлялся перед публикой в сопровождении восемнадцати слонов.

В 1926 году Ганс Стош владел каменным цирком в Дрездене, деревянным разборным цирком диаметром восемьдесят метров и двумя летними шапито диаметром по семьдесят метров. Разъезжал Цирк Сарразани

на двухстах двадцати грузовиках с прицепами; на борту каждого из них медно-красными выпуклыми буквами было выведено САРРАЗАНИ. Зверинец цирка насчитывал около пятисот животных, в том числе сто шестьдесят лошадей и двадцать два слона!

А ведь тремя годами раньше, в 1923 году, Сарразани столкнулся с серьезными экономическими трудностями, вызванными инфляцией, которая свирепствовала в Германии. Благодаря помощи немецкого промышленного магната Гуго Штингеса, предоставившего ему два судна, Сарразани смог отплыть в Южную Америку, где провел два года, объездив Аргентину, Уругвай и Бразилию. С триумфом завершив турне, он возвратился в Германию и тут же вложил заработанные деньги в свое предприятие. Его рекламная политика была по тем временам весьма передовой: цирк издавал свой собственный журнал, имевший весьма широкую аудиторию; о прибытии шапито возвещали бесчисленные афиши, выполненные в оригинальной и запоминающейся манере.

Средства на рекламу добывались порой весьма хитроумными способами: например, в 1927 году цирк выпустил афиши совместно с автомобильной фирмой «Дааг»; на них было изображено путешествие цирка на грузовиках по Южной Америке, а внизу афиши ненавязчиво указывалось название фирмы — «Дааг». Это была прекрасная реклама и для цирка, и для марки автомобиля. Экономический кризис 1929 года нанес цирку еще один сокрушительный удар, и в 1934 году Сарразани снова отправился в Южную Америку. 22 сентября он скончался в Сан-Паулу, и дело перешло в руки его тридцатисемилетнего сына Ганса. Но в 1941 году умер и Ганс-младший, а в 1945 году в дрезденское здание попала бомба; казалось, слава великого Сарразани померкла навсегда. Однако в 1956 году бело-зеленые машины вновь двинулись в путь — Цирк Сарразани возродился под руководством дочери Ганса-младшего, Гедвиги Стош, и Фрица Мея, когда-то работавшего подручным плотника в цирке «Магараджи».

Ныне Цирк Сарразани — уже не то гигантское сооружение, о котором мечтал Ганс Стош, но все же это цирк высокого класса, прекрасно оборудованный и пользующийся отличной репутацией. Его ярко освещенный фасад очень красив, хотя ему далеко до довоенного восточного дворца. Но главное достижение цирка Фрица Мея состоит в том, что он не дал кануть в забвение одному из величайших имен в истории цирка!

В период между первой и второй мировыми войнами на дорогах Германии и других европейских стран появился четвертый цирк-гигант — Цирк Глейха. Юлиус Глейх происходил из семьи бродячих музыкантов и поначалу знал о цирке лишь то, что можно увидеть из-за пюпитра в оркестре. Но это не помешало ему приобрести в 1924 году большое трехманежное шапито и в течение десяти лет разъезжать с ним по Европе, составляя сильную конкуренцию Кроне и Сарразани. Представления Цирка Глейха уступали по качеству представлениям соперников, но их блестящая форма ослепляла не слишком искушенную публику. Длинное четырехмачтовое шапито выглядело вполне импозантно, а фасад в восточном стиле был не хуже, чем у Кроне или Сарразани. Вокруг главного шатра располагалось множество подсобных помещений и белых фургонов с эффектными голубыми полосами. Глейх повсюду расклеивал афиши своего цирка; он хорошо усвоил американские методы рекламы и охотно пускал пыль в глаза, идя подчас на заведомый обман. Зверинец Цирка Глейха насчитывал сто шестьдесят животных, а в конюшне стояло сто шестнадцать лошадей. Анри Тетар, автор «Чудесной истории цирка», упрекал Глейха в том, что «его обширный манеж заполняла толпа статистов», а программа была «скверно составлена и посредственно выполнена». Возможно, что сравнения с представлениями Ганса Стоша и Карла Кроне постановки Глейха и не выдерживали. Однако во время гастролей немецкого цирка во Франции в 1929 и 1933 годах не все зрители разделяли это мнение.

Впрочем, они могли сравнивать увиденное лишь с выступлениями французских шапито, которым в те времена было очень далеко до

роскошной обстановки и четкой работы немецких цирков. Так, Ги де Кар, в ту пору молодой журналист, освещавший в печати гастроли Юлиуса Глейха, до сих пор хранит воспоминание о потрясающем впечатлении, которое производили парады в Цирке Глейха и одновременное появление артистов и статистов на всех трех манежах или на скаковом круге гигантского ипподрома. По мнению Ги де Кара, представления у Глейха были превосходно организованы, и хотя этому директору, быть может, не хватало строгости «Магараджи» Сарразани, атмосфера в его цирке все же выгодно отличалась от атмосферы, царившей в открывшемся в тот же период Цирке Буффало Билла братьев Буглион, чьи веселые импровизации были, впрочем, не лишены некоторого обаяния.

Но конкуренция соотечественников в конце концов привела Глейха к банкротству. Это случилось в 1934 году; в итоге Юлиус Глейх оказался директором маленького и весьма убогого шапито. Слава его навсегда померкла; в 1951 году он скончался в полной бедственности.

Лекция 11. Модернизация цирка в России. Цирк Чинизелли. Цирк Соломонского. Цирк Никитиных. Цирк братьев Турции

Модернизация циркового искусства, выявившаяся на Западе в стройных и законченных линиях, приняла в России более пестрые и зыбкие очертания. Социально-экономические и общественно-культурные отношения находились у нас и на гораздо более низком и на гораздо более неустойчивом уровне, и в основном именно такие различия в обстановке определили собой местные русские особенности.

По своим экономическим возможностям и культурным потребностям русская публика начала текущего столетия представляла собой весьма многогенную зрительскую массу. Ее социальная дифференциация отличалась крайней раздробленностью, и ей одинаково были нужны и модернизированные столичные стационары, и мелкие бродячие цирки

ярмарочного толка, и рядовые странствующие труппы, и балаганы-переростки, и цирки-варьете со стоечкой перед креслами. Такая пестрота организационно-производственных разновидностей, предопределенная пестротой социальных категорий зрителя, представляет одно из характернейших отличий русского цирка эпохи модернизации.

В России цирковое искусство было слишком раздроблено и, если можно так выразиться, «персонифицировано», чтобы можно было ждать единой линии развития. Высоко совершенные формы уживались рядом с формами весьма отсталыми, и прежние семейно-родовые отношения, позволявшие сравнивать структуру бродячих трупп с системой натурального хозяйства, все еще были живы, как были живы некогда вскормившие их ярмарки, уцелевшие в России во всей своей жизненной силе. Эта живучесть прежних форм, с одной стороны, оказала весьма благотворное влияние: в десятках странствующих цирков очередные молодые поколения подрастили в старых жестких правилах профессионального ученичества, почти что утраченных Европой. Столы основательная школа определила облик русского циркового артиста, синтетического мастера первоклассного профессионального закала. Наконец, некоторые особенности русской общественно-политической жизни кое в чем непосредственно отразились на формах циркового искусства, придав им свои характерные изломы.

Явления эти составили сущность эпохи модернизации циркового искусства в России, которая совпала с периодом окончательного созревания русского цирка. Каково же было общее состояние циркового искусства в России в начале текущего столетия. В основном и здесь было уже очевидно, что на смену прежним организационно-производственным устоям, когда глава и директор цирка в то же время являлся его премьером, теперь наступила полоса капитализации циркового дела. На первый план выдвигался организатор-делец, предприниматель-ростовщик, уже впоследствии, устоявшись и окрепнув, становившийся «артистом» и выступавший в «своем деле» в качестве школьного наездника или

дрессировщика. Прежний тип циркового директора вырождался на глазах, и привычный облик его цирка все резче модернизировался, хотя формально тот же самый «господин директор» в мельчайших деталях сохранял свое прежнее положение.

Это вырождение заслуженных родовых династий отчетливо видно на дальнейших судьбах Чинизелли и Саламонского, двух столпов на путях развития цирка в России. К началу 900-х годов во главе петербургского стационара стоял Сципионе Чинизелли, или Чипионе Чинизелли, как он нередко именовался на афишах, второй сын Гаэтано Чинизелли. По внешнему облику, привычкам, быту, связям, наконец, артистическим особенностям Чипионе Чинизелли являл собой великолепный образец обуржуазившегося потомственного циркового директора, согласно традиции повторяющего все прежние условности, несмотря на то, что живет и работает он в совершенно ином окружении.

От активной артистической деятельности Чипионе Чинизелли отходил все дальше и дальше, ограничиваясь традиционным «директорским» выходом сдрессировкой на свободе. Слегка прихрамывая (будучи искалечен лошадью, Чипионе Чинизелли на всю жизнь сохранил заметную хромоту), облаченный во фрачную пару и цилиндр, господин директор Чинизелли по внутренней лестнице спускался из своей квартиры (квартира директора по традиции помещалась наверху при цирке), ждал минутку за форгантом, выходил в манеж сквозь строй униформистов, по традиции выстраивавшихся в два ряда шпалерами, принимал от шталмейстера шамбельер и в сотый или двухсотый раз в этом сезоне, как в прошлом и позапрошлом, выводил шестерку или восьмерку, соловых жеребцов завода князя Сангушко.

Дождавшись директорства, которое по традиции передавалось от отца к сыну — или, как в данном случае, от старшего брата к младшему, — Чипионе Чинизелли женился на одной из артисток своей балетной труппы. Люция Чинизелли, или Лиццие Чинизелли, как она не редко именовалась на афишах, ибо именно так звали новую героиню, дала тон

всему делу. Став женой директора, владельца и собственника «дела», она, разумеется, начала «выводить свободу» и «ездить школу», как того требовала традиция.

Рядышком на афише цирка Чинизелли теперь стоял анонс о каком-нибудь балете «La Cosmopolitan», комической короткометражке Линдера или Прэнса, электроопытах на музыкальных инструментах, ансамбле украинских танцоров, труппе аргентинских тангистов или румынском оркестре. Как, однако же, изменилась программа с того времени, когда афиши Гверры оповещали занесенные снегом петербургские салоны о дебютах курчавого Гаэтано Чинизелли, по утрам обучавшего верхи императорской гвардии....

В самом деле, как много изменений, и даже сама госпожа директор Лицци Чинизелли, в силу права собственности охраняющая традицию, теперь, в 1903 году, демонстрирует не высшую школу верховой езды, а амазонку последней модели, новейшие светоэффекты и модную музыку, под которую лошадь делает несколько танцевальнообразных па.

Но Лицци Чинизелли все же выехала очень лихо, сумела привлечь внимание царской ложи, и становилось несомненным, что она пришла по вкусу великому князю Владимиру Александровичу, брату Александра III, дяде Николая II, командующему войсками гвардии петербургского военного округа. Что же, все было в порядке вещей, поскольку и здесь действовали традиции. Связь с великим князем стала всем известной, и «уморительно, — вспоминает современник, — что Чипионе Чинизелли с гордостью сам вспоминал об этом». После своего выхода госпожа директор подымалась к себе и разрешала камеристке переодеть себя в вечернее платье. Потом, опираясь на руку прихрамывавшего мужа, она спускалась вниз, и оба занимали свои традиционные места, лорнируя Клео де Мерод, прославленную парижскую танцовщицу и куртизанку, гастролирующую теперь у них в манеже.

Какие, однако же, успехи: Клео де Мерод выступает не в «Вилла Родэ» и не в «Аквариуме», а у Чинизелли, и завтра ее должны сменить «LasBellasdeSevilla», оригинальные испанские танцовщицы, как обозначено в анонсах 6, а за ними в цирк едут семь юных американок Ragtimers с их сенсационным эротическим «дансиг-актом» 7 и такие русские труппы танцоров и певцов, как Никифоровы и Пешковы...

Но представление продолжалось, и господин и госпожа директор еще занимали свои места. «Они чванно держали себя, — вспоминает современник, — и со стороны служащих требовали почти царского чинопочитания. Помню, как было забавно смотреть, когда к чете Чинизелли, важно восседавшей на своем постоянном месте, — последние два кресла первого ряда с левой стороны — подходили в три погибели согнувшись за распоряжениями служащие, а режиссер, почтительно держа цилиндр на отлете, выслушивал приказания. Со всеми своими сотрудниками Чипионе и Люция Чинизелли были грубы, заносчивы, взыскательны и недоступны».

«Чипионе и Люция Чинизелли, — продолжает очевидец, — держали себя внешне, конечно, снобами. У них был лакей, горничные в наколках, грумы, обстановка из лучших тогдашних магазинов и выезды такие, что на них заглядывались на Островах, особенно же закладка догкарта, которым правил сам Чипионе, тогда как около него сидела Люция и два фокса бежали у экипажа. В часы катаний на Морской и на набережной, закладки Чинизелли — всегда английская упряжь — и туалеты Люции обращали на себя всеобщее внимание». Вернувшись с Островов, где находилась полузагородная вилла Чинизелли, госпожа директор торопливо взбегала наверх, а муж проходил в дирекцию, которая последнее время все меньше занимала его.

В самом деле, выгодная сорокалетняя аренда, заключенная благодаря связям Эммы Чинизелли, истекала в 1916 году, здание предстояло передать городскому управлению, стены родового цирка становились все более чужими — так стоило ли всерьез заботиться о них и не расчет ли лучше

играть на бирже... Господин директор скользил глазами по запылившемуся бюсту своего отца, копии того самого бюста, что стоит над могилой Гаэтано Чинизелли на Смоленском кладбище, и, круто повернувшись, уходил из дирекции наверх в ожидании приглашенных.

«У Чинизелли бывало самое пестрое общество, — вспоминает современник. — Тут можно было встретить и мелкого репортера «Петербургского листка» или «Газеты» и влиятельного редактора «Нового времени»: Чипионе Чинизелли зорко следил за прессой, цинично относясь к ее представителям, на что имел полное право, так как почти все рецензенты были у него на жалованье. Затем у них встречались кое-кто из коннозаводчиков, из офицеров постоянного состава офицерской кавалерийской школы, разные биржевые дельцы — Чипионе поигрывал на бирже порядком — и те неопределенного вида господа, источники существования которых были никому неведомы. С очаровательной гордостью Чипионе Чинизелли вспоминал о связи сестры и жены с великими князьями. И когда городское-управление, в ведение которого перешла земля, отведенная под цирк, стало его немного притеснять, он совершенно искренне скорбел, что у него не было больше былых заступниц, хотя, мол, племянница Гиделла вполне стоит высочайшего внимания. Все это говорилось с таким цинизмом, против которого казались лишними какие бы то ни было слова». «Но былых заступниц больше не было: его императорское высочество не отличалось постоянством, а госпожа директор Лиццие Чинизелли весьма заметно постарела за последние годы. Торги на цирк Чинизелли были объявлены городским управлением в 1917 году, спустя несколько месяцев после истечения сорокалетней аренды.

Конкурировали А. А. Никитин, купец первой гильдии Маршан и Чипионе Чинизелли. «После торгов, — вспоминает современник, — старик заехал ко мне и, хватаясь за голову, патетически воскликнул, что он дошел до сорока тысяч, что цирк оставлен за ним, но что он разорен, так как никогда не покроет такой аренды. Конечно, это было далеко от истины: Чинизелли

был очень богат и так же скончался». Но главная цель была достигнута, и цирк остался за Чинизелли, не доставшись ни Никитину, ни купцу первой гильдии Маршану. Это тот самый Маршан, владелец лучшей колбасной, в столице Российской империи, который с 1909 года стал собственником и директором второго петербургского стационара, открытого под названием — цирк «Модерн». Цирк «Модерн», помещавшийся на углу Кронверкского и Каменноостровского проспектов, неподалеку от особняка Кшесинской, носил более ярко выраженный модернистский характер, как бы оправдывая свою вывеску.

«Насколько цирк Чинизелли был аристократичен со своими знаменитыми субботниками, — вспоминает современник, — настолько «Модерн» был демократичен. Оба цирка даже не конкурировали между собой, как-то поделив петербургскую публику: более состоятельная шла к Чинизелли, менее состоятельная — в «Модерн». Сам Маршан смотрел на все дело только как на коммерческое предприятие, и спортсменского азарта и увлечения в нем нечего было искать, чего было много, надо отдать справедливость, у стариков Чинизелли!»

И затем, самое главное, как считал Чипионе Чинизелли, заключалось в том, что Маршан был чужак, колбасник, тогда как цирк должен возглавляться артистом и к тому же непременно наездником-дрессировщиком. Никитин и Труцци — это еще куда ни шло, настоящая же гвардия — Чинизелли и Саламонские... Но Альберта Саламонского давно не было в живых. Постаревший и обрюзгший, связанный уже не столько с артистическими, сколько с веселящимися купеческими кругами, Альберт Саламонский еще в конце 90-х годов отстранился от работы.

С конца 90-х годов шпалеры униформистов московского цирка пропускали сквозь себя Альберта Саламонского лишь по особо торжественным дням. По случаю открытия сезона директор совершил свой официальный выход и перед началом представления обходил манеж по кругу, либо по случаю бенефиса госпожи директор Лины Саламонской-

Шварц выводил десять или двенадцать соловых жеребцов завода князя Сангушко. Проделав традиционную церемонию, Саламонский проходил наверх, сменял фрак и, ничего не говоря — пусть думают, что он где-нибудь в цирке! — уезжал до утра к «Яру».

С конца 90-х годов Лина Саламонская-Шварц единолично: вела дело; Она вставала в шесть часов утра и твердой поступью из конца в конец обходила «свой дом». Эта энергичная и домовитая умница с жизненным опытом держала себя с большим тактом... Ко времени первой революции Саламонские уже не держали собственного цирка: цирки их сдавались теперь в наем, и сами они выродились в капиталистов, существующих на средства от эксплуатации своей недвижимости. Цирк Саламонского сохранялся лишь на вывеске, под которой мелкими буквами стояло имя настоящего хозяина: сперва имя Рудольфа Труцци, потом имя Файерштейна, по афише наездника Девинье, затем имя И. С. Радунского, клоуна-сатирика, создателя жанра и фирмы Бим-Бом.

А под утро Альберт Саламонский возвращался из «Яра». Вывеска еще сияла, и семидесятилетний кутила шутливо грозил ей пальцем. Потом его помутневший взгляд скользил по соседнему манежу, где некогда, объявив борьбу не на жизнь, а на смерть, стоял первый русский цирк братьев Никитиных. Многое мог вспомнить Саламонский... Где его репутация первоклассного европейского директора, где его репутация взыскательного принципала, где Лина Шварц и усыновленные им ученики? Где Фредди Саламонский и Евгений Мардерр-Саламонский, лучший после Филлиса школьный наездник? Где Мардерр, которого он, великий деспот, при всех стегал на репетициях шамбельером: раз по животному, раз по наезднику, раз под брюхо жеребца, раз по спине приемного сына... 15. Все они умерли, и вот, заметно пошатываясь, стоит он перед догорающей в млечном тумане вывеской... Однако же несомненно, что диагноз был поставлен врачом неправильно, и Альберт Саламонский умирал совсем не от сахарной болезни: умирал не человек, умирала система. Он умер в 1913 году 16, оставив

миллионное состояние на имя бывшей горничной своей жены. Уже в дни второй революции эта богатая соломенная вдова вышла замуж за фокусника Бретфорда, того самого, который впоследствии поджег один из собственных — или, лучше сказать, доставшихся от Саламонского — цирков, дабы получить страховую премию, за что и угодил в тюрьму.

Аким Александрович Никитин с начала 900-х годов единолично возглавлял «Первый русский цирк», продолжавший сохранять вывеску братьев Никитиных. До 1910 года никитинский цирк колесил по испытанному «волжскому» маршруту, и только с этого времени Никитин, которому тогда истекал шестой десяток, задумал оседло обосноваться в Москве. Для московского стационара был найден участок в центре города, на Садовой-Триумфальной, близ Тверской. 1 октября 1911 года московский цирк братьев Никитиных был открыт. Обошедшийся в двести тысяч рублей, новый стационар был оборудован по последнему слову. Он был снабжен вращающимся гидравлическим манежем новейшей конструкции, соответственно этому сменил обычный опилочный грунт на заграничный кокосовый мат и выделялся отличной оптикой зрительских мест.

Специфический водяной монтаж никитинского цирка позволил развернуть пантомиму на обогащенной технической базе. Самый репертуар был до крайности пестрым. Встречались такие упадочные постановки, как «Веселая вдова», представлявшая собой копию легаровской оперетки, попадались такие давно отживые образцы, как «Золушка», но в целом преобладало равнение на этнографическо-фантастическую пантомиму, то есть лучшее, что могло быть предложено в те дни. Из этих постановок, большинство которых было осуществлено балетмейстером Фомой Нижинским, должны быть названы «Бахчисарайский фонтан» по Пушкину и водяная пантомима «Константинополь», косвенно отвечавшая злободневнейшему вопросу о цареградских проливах.

В годы империалистической войны у Никитина прошел ряд патриотических постановок, попытавшихся по-новому выявить в цирке

батальную тематику. «Потопление Бельгии» и «Взятие Львова» остаются крупнейшими образцами использования русского цирка в интересах милитаристической агитации в дни мировой войны. Осуществленные в это же время режиссером Энрико Труцци в петербургском цирке «Модерн» патриотические постановки «Ужасы Калита», «Торжество держав» и «Кровавые рыцари» несомненно стояли ниже никитинских пантомим. Московский цирк Никитиных неизменно держал на афише два-три первоклассных европейских имени и в дни глубокого упадка циркового искусства сумел в наименее засоренном виде сохранить лучшее из прежних традиций.

Старик Никитин в годы войны уже не вмешивался в дела, доверяя их своему бессменному управляющему Р. С. Гамсахурдия и своему приемному сыну, конному жонглеру Н. А. Никитину. Разумеется, господин директор Никитин, бывший балаганный клишник и рыжий, по традиции сталдрессировщиком и в торжественные дни выводил долгогривую лошадь Линус, оповещая на афишах, что таковая «чудо-лошадь» будет показана на арене цирка бесплатно только в день бенефиса в честь заслуженного директора и основателя первого русского цирка Акима Александровича Никитина. Честь — это было великое дело в понятиях старика Никитина, и здесь бенефисы не назначались в пользу господина директора, а именно справлялись в его честь.

Крайне скупой по натуре, старик Никитин не жалея средств на благотворительность, ибо, во-первых, благотворительность могла вскоре принести пользу при его окончательных расчетах с небом, а он был вполне набожен, и, во-вторых, будучи возложена на алтарь через посредство обществ, состоявших под августейшим покровительством, обеспечивала почетное гражданство, мундир ведомства учреждений императрицы Марии со шпагой и шитьем и даже большую медаль на шею при анненской ленте, — Это была честь, за которую стоило платить. И старик Никитин, этакий добродушный цирковой мещанин в цирковом дворянстве, платил за эту честь

и снимался в мундире со шпагой, шитьем и треуголкой, с медалью на анненской ленте на шее и тремя медалями с разными лентами на груди, дабы украсить этим портретом все программы и афиши своего цирка. Он умер весной 1917 года, через месяц после Февральской революции, унеся с собой анненскую ленту и мундир, ведомства императрицы Марии, который не успели упразднить.

На таком фоне все круче развертывавшегося распада братья Труцци неизменно занимали положение «золотой середины», сумев сочетать лучшие качества старых провинциальных цирков с наиболее ценными особенностями стационаров новейшей формации. До 1899 года цирк Труцци возглавлялся стариком Максимилиано Труцци. Объезжали самые различные города, выступая и в местах «заштатных» (Феодосия, Керчь) и в таких крупных центрах, как Владикавказ, Тифлис, Баку, Севастополь, Одесса, Николаев, Харьков, Киев, Полтава, Минск, Рига, Ревель, Кронштадт, Гельсингфорс. Весной 1899 года Максимилиано Труцци скончался и предприятие перешло к братьям Рудольфу Жижетто и Энрико Труцци.

Братья Труцци были синтетическими артистами старой марки. Рудольф Труцци специализировался в области пантомимы, работая также в различных жанрах конного цирка, Жижетто Труцци и его сын Вильямс Труцци (род. 1889) ограничивались преимущественно дрессировкой на свободе, продолжая в этой области традиции Альберта Шуцмана, а Энрико Труцци выступал как мимист, конный жонглер, гимнаст на двойном турнике и режиссер пантомим. Труппа их, обычно первоклассная по качеству, в течение всего сезона сохранялась почти в неизменном составе: хроническое кочевье позволяло блести эту ценнейшую традицию. Так, например, бесменно прослужив у Труцци что-то около десяти лет, здесь вырос и сформировался Эйжен, высокодаровитый салонный август предвоенного русского цирка.

Пантомима нашла у братьев Труцци особенно благоприятную почву. Структура передвижной цирковой труппы не позволяла злоупотреблять

водяной пантомимой и удерживала на прежних испытанных позициях, тогда как выдающееся мимическое дарование Энрико Труцци и какое-то прирожденное чутье его к этому жанру спектаклей поднимали их на значительную постановочную и исполнительскую высоту. Но и здесь давали себя знать общие веяния эпохи упадка.

И здесь наряду со старыми франкониевскими пантомимами невесть как сохранившимися без малого сто лет («Наполеон в Египте»), и здесь наряду с волшебно-феерическими («Пан Твардовский») и псевдо-историческими («Камо грядеши?») постановками теперь ставились пантомимы-оперетки, как «Тайны гарема» или «Три мушкетера... в монастыре», детективные пантомимы («Шерлок Холмс») и даже инсценировки драматических пьес вроде «Черных воронов» Протопопова.

Цирк братьев Труцци работал в Москве в здании Саламонского (1900, 1903—1904, 1904—1905), в Киеве в собственном цирке в саду «Шато-де-флер», в Риге у Саламонского, в Одессе у пивовара Сансенбахера, в привислинском и прибалтийском крае, где некий Гурвич сколотил ряд цирков «в наем» (Вильно, Ковно, Либава, Даугавпилс*, Гродно), и Яссах, Черновицах и Львове, в Кронштадте, в Туле, Смоленске, Витебске, Юрьеве. В 1909 году «цирк братьев Труцци» распался и каждый из братьев стал держать собственное дело, тогда как мать их, старуха Луиза Труцци, обосновалась в Риге у Саламонского.

Лекция 12. Провинциальный цирк в эпоху модернизации

Как же складывалась обстановка в провинции? Какие движущие силы действовали в ней в предвоенное десятилетие? За вычетом Чипионе Чинизелли, Альберта Саламонского, Акима Никитина и братьев Труцци, значение которых выходило за пределы их цирков, в основном боролись две силы: родовые представители старого конного цирка

вытеснялись новоявленными антрепренерами-ростовщиками, капиталистами и капиталистками от цирка.

Наиболее стильным представителем прежних традиций оставался Александр Чинизелли, племянник Чипионе Чинизелли, с отменным блеском продолжавший править своим варшавским стационаром. Александр Чинизелли, сын Андреа Чинизелли и Клотильды Гверра, внук Гаэтано Чинизелли и Александра Гверры, и жена его Генриетта Чинизелли, дочь Джона Прайса и Анжелины Франкони, внучка Виктора Франкони и правнучка Лоренцо Франкони, идеолога Олимпийского цирка и романской школы, — какая это блестящая и насколько пережившая самое себя аристократия классического европейского цирка... В непосредственной связи может быть названа фамилия Крутикова.

Это был последний барич, пришедший в цирк из дворянско-чиновных салонов. Спортсмен-любитель по натуре и чиновник особых поручений при киевском генерал-губернаторе по положению, Крутиков начал с любительского цирка по типу парижского цирка Молье. Помещавшийся в Киеве при особняке на Большой Васильевской, любительский цирк этот имел что-то около двухсот мест и «играл» два-три раза в сезон. Любительское начинание постепенно перерастало стены барского особняка, и кончилось тем, что в начале 900-х годов отставной чиновник особых поручений Крутиков построил в Киеве каменный стационар: спортсмен-аристократ переродился в антрепренера 21. Киевский цирк Крутикова — ныне Киевский госцирк — был открыт в 1903 году под названием «Гиппо-палас», то есть конный дворец, и в предвоенные годы стал в ряд с лучшими стационарами того времени.

Если назвать имена Девинье (Файерштейна), Николая Лара и Матвея Бекетова (последнего условно, так как работал он почти исключительно в Румынии, Австрии и на Балканах), то, пожалуй, список директоров и полустанционаров прежней формации будет исчерпан. Остальные вакансии были замещены теперь организаторами-капиталистами, из которых иные

впоследствии «ездили школу» и «выводили свободу», как того требовала тра« диция. Маскировка эта изменить ничего не могла и лишь способствовала окончательному падению конного цирка.

Цирк в Гельсингфорсе принадлежал Дукандеру, офицеру шведской службы, цирк «Модерн» в Петербурге значился за колбасником Маршаном, московский цирк Саламонского — за клоуном-сатириком Радунским, новый харьковский театр-цирк — за бывшим никитинским служащим Муссури, одесский цирк — за генералом Малевичем, а цирковой администратор Стрепетов держал крупное дело в Сибири, борец Бараданов подвизался с цирком на юге — словом, прежняя топографическая карта перекраивалась из конца в конец. В конце концов, именно здесь, в провинции, у Марии Годфруа, Коромысловых, Злобиных, Изако, Лапиадо, Поспеловых, Камухиных, Дротянкиных или Юпатовых, именно здесь, на Урале, в Крыму, на Кавказе и в Закаспии, рос и формировался молодой русский цирковой артист. Большинство этих цирков пребывало в самых жалких и отсталых формах организации, культуры и быта. В центре каждого такого цирка находилась семья господина директора, его конюшня, редко превосходившая десяток лошадей, и его ученики, которых госпожа директор гипа Марии Годфруа нещадно эксплуатировала, штрафовала и за неудачную работу на первой же следующей репетиции стегала шамбериером до крови. Это был в полном смысле слова каменный век.

Большинство провинциальных директоров оставалось малограмотными. Как и сто лет назад, служебное расписание, вывешиваемое за форгангом к сведению артистов и указывающее распорядок их выходов — авизо (aviso), как его называют профессионалы, — все еще иногда состояло не из букв, но из условных значков, своеобразных иероглифов: если прыжки через обруч обозначались здесь кружочком, то следовавшее за ним в программе жонглирование обозначалось несколькими разбросанными шариками.

Многие из этих провинциальных цирков прибегали к раздаче подарков» публике — ловкому ярмарочному трюку продавцов целительных снацобий XVI века, безошибочно подымавшему сборы. «Подарки», неизменно сопровождавшиеся жульничеством, окончательно снижали удельный вес провинциального цирка, превращая его в балаган. Эпоха модернизации циркового искусства в основном совпадает с эпохой созревания русского цирка, но в силу ряда причин явления эти почти не вступили во взаимодействие. Молодой русский циркач — можно смело утверждать, что в предвоенное десятилетие на афише стояло всего лишь второе по счету поколение русских цирковых артистов, — молодой русский циркач подрастал в жестких производственно-бытовых условиях провинциальной передвижки и уже законченным мастером поднимался на модернистские плакаты столичных стационаров. Профессиональный закал русского циркового артиста держался на весьма высоком уровне. Основательная выучка, пройденная с малолетства, отличное качество работы, кураж, товарищеская солидарность и личная скромность — таковы достоинства русских мастеров. Пониженный уровень общей и профессиональной культуры — вот их наиболее уязвимый недостаток.

С точки зрения узкоремесленной русские цирковые артисты являются замечательными работниками. Они способны тренироваться часами с завидной настойчивостью, оптимизмом и молодежной горячностью. Профессия сделала их житейски опытными людьми, наделила разнообразными впечатлениями, и многие из них остроумно-наблюдательны, злы на язык и своеобразно интересны в личных встречах. Но русский артист никогда не умел подняться до законченной композиции номера, никогда не умел изобретательно и стройно связать разрозненные трюки воедино и выигрышно продать работу зрителю, никогда не умел возвыситься до создания четких цирковых образов. Здесь он бесконечно терял от сопоставления с иностранцами. Эпоха модернизации циркового искусства, потребовавшая обогащенной формы, породила на Западе ряд номеров, где

режиссура как таковая заслоняла собой подлинное мастерство. Это был очевидный перегиб, который не мог скрыть основного достоинства: в предвоенные годы любой жанр и любой номер любого жанра стал оформляться гораздо более изобретательно, разнообразно и неизмеримо более сложно, чем раньше.

Именно эпоха модернизации во всей остроте выдвинула проблемы образотворчества циркового артиста. Европейские цирковые артисты не знали профессиональной режиссуры, которая вообще трудно применима в условиях хронического передвижения по городам, узкой спецификации жанров и необходимости выступать лишь с абсолютно совершенной, в мельчайших деталях отточенной работой. Но европейские артисты были гораздо культурнее как в общем, так и в профессиональном значении слова, и к тому же к их услугам находились многочисленные мастерские по изготовлению монтировки эстрадно-цирковых номеров, где можно было заказать любой реквизит и любые костюмы. А как бесконечно много значит хороший костюм и реквизит! Для циркового артиста, лишенного каких бы то ни было подсобных прикрас, рабочий реквизит и костюм составляют без малого половину дела. И в известном смысле можно сказать, что о качестве номера позволительно судить еще до его начала, уже в то время, когда униформисты выносят реквизит и аппаратуру артистов, ожидающих звонка за форгангом. Эти мастерские по изготовлению реквизита играли роль своеобразных режиссеров (аппаратура предопределяет структуру и характер номера) и оказывали большую практическую помощь европейским артистам.

Всего этого русский артист был лишен. Он был всецело предоставлен самому себе и в тяжелых условиях частнокапиталистической системы ведения циркового производства должен был с боем отвоевывать давно закрепленные на Западе позиции. Он был малограмотен в полном смысле, и сфера его интересов почти никогда не выходила за пределы манежа. Интернациональная артистическая ложа объединяла десятки тысяч

членов и представляла собой мощную международную организацию, когда профессиональное движение только рождалось в среде русских артистов.

Первой профессиональной организацией явилось Российское общество артистов варьете-цирков, сокращенно РОАВЦ, возникшее весной 1914 года в Москве по почину ряда эстрадных артистов, возглавлявшееся Е. Ф. Бутлером и имевшее собственный печатный орган — журнал «Сцена и арена».«Общество артистов цирковых, открытых сцен, театров-варьете, миниатюр, иллюзионов и эстрад, — гласил параграф, первый устава РОАВЦа, — имеет целью объединение артистов этих сцен под наименованием Российского общества артистов варьете-цирков для взаимопомощи нравственной и материальной, приискания работ и ангажементов членам-артистам, несения помощи при несчастных случаях, столь частых и возможных при тяжелой и рискованной артистической работе, поддержке материальной артистам, попадающим в бедственное положение, и, наконец, заботу о членах своего общества, потерявших трудоспособность». Сколько-нибудь значительной экономической или правовой борьбы РОАВЦ не повел, ограничившись узкоцеховой филантропической деятельностью.

Профессиональная и культурная отсталость русского циркача обусловливалась чрезвычайное однообразие внешнего оформления русских номеров. Выросший под влиянием иностранных мастеров конца прошлого столетия, русский цирк в общем не нашел какой-либо отличительной принципиальной художественной линии. Репертуарную сокровищницу конного цирка русские артисты пополнили только одним специфически национальным жанром — так называемой джигитовкой. Навеянная джигитовкой казаков и горцев, ловких наездников и метких стрелков, эта разновидность военно-спортивных конноакробатических упражнений выделила ряд первокласснейших русских исполнителей. Динамичный и бравурный жанр этот не замедлил завоевать громадный успех в Западной Европе и Америке. Робкие попытки выявить русский конный цирк в других специфических национальных формах (номера на тройках или в санях,

бутафорские полозья которых покоились на небольших замаскированных колесах) не привились. Серьезного развития не получили и другие попытки обновления стандартных жанров, и только в области клоунады была найдена своя, глубоко отличная линия развития.

Лекция 13. Русская клоунада

С этой же эпохой связана фигура Анатолия Дурова, выдающегося политического клоуна-дрессировщика, чья артистическая деятельность представляет едва ли не высшее достижение русского циркового искусства. Имя Анатолия Леонидовича Дурова (1864—1916) обросло легендарным ореолом, сквозь который в силу ряда привходящих обстоятельств не всегда легко рассмотреть эту до крайности своеобычную фигуру, что заставляет быть особенно осторожным в суждениях. Анатолий Дуров начал артистическую деятельность в конце 70-х годов, появившись на московских балаганных раусах вместе со своим старшим братом, Владимиром Дуровым. «Будучи приглашен в 1878 или 1879 году — точно не скажу — к знаменитому в Москве разъездному балаганщику Вайнштоку, — вспоминает один из старейших русских цирковых артистов, — я столкнулся у него с двумя юнцами, братьями Дуровыми. Это были незаконнорожденные дети пристава Тверской или Сретенской части. Младший, Анатолий, уже тогда был разносторонне одарен, весьма неплохо рисовал, сочинял стихи, во всех отношениях был находчив и гибок. Старший, Владимир, казался бледнее и однообразнее. Они имели одну подушку и одно одеяло и так на одной подушке спали. Акробатами они были неважными, и, как это было принято тогда, я на досуге подучивал их. В то время они работали в балагане Вайнштока парное антре». Вскоре братья Дуровы разошлись и стали выступать самостоятельно как разговорные соло-клоуны с дрессированными животными.

К концу 80-х годов двадцатипятилетний Анатолий Дуров, выдвинувшийся в цирке МаксимилианоТруцци и уже побывавший в Петербурге у Чинизелли (1887), завоевал репутацию первоклассного артиста.

В это же время предпринятая им гастрольная поездка в Германию и Францию (1892), первая поездка русского клоуна за границу, увенчалась отличным успехом, сопровождалась рекламной газетной шумихой почти что политического характера (Дуров приписывал себе честь оскорблении Вильгельма II с арены цирка) и окончательно укрепила его славу. На фоне молодого русского цирка 90-х годов значение Анатолия Дурова было громадным. Это был первый русский разговорный сольный клоун-дрессировщик, первоначально работавший в манере немецких *Spaßclown'ов*, то есть клоунов-шутов, но со временем существенно видоизменивший этот жанр применительно к условиям русской действительности и особенностям личного дарования. Как дрессировщик Анатолий Дуров работал преимущественно с мелкими домашними животными. Питомцами его являлись обезьяны, свиньи, бараны, собаки, петухи, крысы и пеликан, с которыми он разыгрывал маленькие фарсы. В области построения номеров Дуров стремился к связной, тематически оправданной композиции отдельных трюков, демонстрируя трюк не как самодовлеющий «кунстштюк», но как звено в общем сюжетном стержне какой-либо логически осмыслинной сценки («Дуровская железная дорога», «Война зверей», «Крысолов из Гаммельна»).

Но не в этом заключалось значение Анатолия Дурова. Незабываемая его заслуга состоит в том, что, не лишая клоунаду ее специфически циркового стиля, он сумел внести в нее элементы политической и бытовой сатиры. Анатолий Дуров первым отвергнул ломаный иностранный говор, которым до него то в силу национальности, то в силу традиции неизменно пользовались цирковые клоуны. Дуров первым заговорил с арены на чистой русской речи. Он обладал чудесным московским произношением и имел недюжинные декламаторские способности, позволявшие ему выступать с чтением монологов даже на концертной эстраде. Прирожденный балагур, умница, остряк и поистине блестящий импровизатор, Анатолий Дуров держался на арене с исключительной уверенностью, комментируя работу

своих животных шутками, прибаутками, репризами и каламбурами. Его слава особенно возросла с начала 900-х годов, когда уже начал чувствоватьться прибой революционных волн, и Анатолий Дуров все чаще стал вводить в свои выступления крайне находчивые и меткие шутки по поводу актуальных событий общественно-политической жизни, нередко осмеивая мероприятия бюрократии и полиции и при этом задевая личность конкретных носителей зла, за что не раз подвергался штрафам. Выявлявшиеся в форме вступительных монологов, словесных реприз, импровизированных разговоров с публикой, делавшихся почти что в манере конферанса, или, наконец, небольших сюжетных сценок с животными, эти ярко оппозиционные отклики на общественно-политическую злобу дня подняли Анатолия Дурова на высоту клоуна-публициста и стали идеальной формой связи цирковой клоунады с актуальной тематикой: его отношение к миру животных было отношением баснописца, и он мастерски пользовался дрессированными четвероногими как объектом для политического каламбура. Именно эта сторона дела представляет для нас наибольший интерес. К сожалению, она остается недостаточно выясненной, и сквозь ореол легендарности, окутавшей фигуру Анатолия Дурова, кое-что, кажется нам, приобретает преувеличенную видимость.

Подлинное положение дел в большой степени исказил сам Анатолий Дуров, склонный к мистификаторству и пользованию слишком широко примененной рекламой. Сюда же присоединяется и та ожесточенная полемическая борьба, которую он повел против своего брата, копировавшего его жанр. В пылу этой борьбы, с обеих сторон страдающей очевидными преувеличениями, было наговорено многое такое, чего никогда не существовало в природе. Но внимательно разобравшись во всех этих противоречивых излишествах, имеющих целью то канонизировать Анатолия Дурова, то совершенно уничтожить его, нельзя не прийти к выводу, что Анатолий Дуров явился первым русским клоуном-публицистом, смело заговорившим с ареной о язвах царского строя и увековечившим этим славу

имени Дуровых. Это был необычайно даровитый человек, наделенный широким кругозором, анархо-индивидуалист по существу, то, что называлось «свободомыслящий», непримиримый враг всяческой косности и при всем этом несносный самодур, встреча с которым не предвещала ничего хорошего.

В личной жизни это был авантюрист-романтик, и живи он в XVIII веке, он затмил бы графа Калиостро. Он любил романтические приключения, окутанные дымкой мистификаторства, и купался в них вдоволь: это была его стихия. Он не раз держал собственные цирки, «вспрыскивал дельце» реками шампанского, прогорал напропалую, не платил никому из артистов и исчезал из города самым неожиданным образом, обставив всех и вся. В каком-то странно преувеличенном ракурсе он отразил в себе всю систему, весь быт и всю мораль русского провинциального цирка. Не только на арене, но и в личной жизни он, что называется, «ломал шута», окружал себя телохранителями-бashiбузуками сверхъестественной внешности, карликами-уродами удивительного типажа, расхаживал по улицам провинциальных городов с какой-то бриллиантовой звездой на сюртуке, в этом же виде в окружении своей свиты разъезжал верхом на свинье под самыми окнами губернаторского дома, подкупал полицию и затем сам же на своем бенефисе разоблачал ее, выкладывая перед ложей полицмейстера расписки приставов и околоточных, выданные ему под пьяную лавочку: это был шут, какого более не знало XX столетие. Он говорил о себе с гордостью, что он «король шутов», но «не шут королей», — и ушел, оставив по себе в цирковом мире исключительную память, неувядающую память о прирожденном шуте.

В цирковой среде его сравнивали с Шаляпиным. Он держался надменно, обставлял свои гастроли чрезвычайной помпой, выходил сквозь выстроенные шпалеры униформистов, принимал обязательные хлеб-соль, подношения, под перекаты туша и овации публики обходил манеж в своем атласном клоунском комбине, характерным округлым жестом потрясая в воздухе приподнятыми руками, на которых горели бриллианты. Он

пользовался такой рекламой, которой до него вряд ли пользовался кто-либо из цирковых артистов, и поднял свой гонорар до чудовищных размеров. Он категорически отверг всякие ставки и брал пятьдесят процентов сбора, пятьдесят процентов с вала, ибо имя «Анатолия Дурова первого, старшего и настоящего», как он демонстративно писал на афишах, поднимало сборы на двести процентов.

Еще в молодые годы известность его была настолько широка, что появился длинный ряд клоунов-дрессировщиков, в мельчайших деталях копировавших созданный им жанр. Появились «русские соло-клоуны с животными», как Козлов, Лавров, Чукаев и десятки других, но никому не удалось хоть приблизительно подняться на желанную высоту. Наиболее близко к характеру и стилю работы Анатолия Дурова одно время стал приближаться его брат Владимир Дуров.

Тогда Анатолий Дуров повел против брата неслыханную борьбу. Он задевал его с манежа — а задевать он умел очень зло: он подстраивал ему всевозможные каверзы, он выпустил против него специальную газету «Чужие крылья» 26 и шельмовал его как хотел. Владимир Дуров старался не оставаться в долгу — так завязалась злейшая распря двух братьев, распря, о которой можно написать роман. Вражда братьев Дуровых достигла гиперболических размеров, с обеих сторон была завещана следующему поколению и во многом исказила подлинные артистические достоинства Анатолия и Владимира Дуровых.

Владимир Леонидович Дуров (1863—1934) выделялся преимущественно как дресировщик. Копируя вначале жанр и репертуар своего брата, он еще в предвоенные годы все заметнее отходил от элементов клоунады и сатиры и все более замыкался в область дрессуры. В этом направлении Владимир Дуров достиг ценных результатов, в первые годы Октябрьской революции сумев заинтересовать своим практическим опытом научные силы, работавшие в области зоопсихологии. Увлекшись экспериментальными задачами и пропагандируя метод «безболевой», или, по

его определению, «эмоциональной дрессировки», Владимир Дуров после Октябрьской революции стал придавать своим выступлениям научно-показательный характер, совершенно отказавшись от сатирически-клоунских элементов, заменяя тематически оправданный трюк демонстрацией разнообразных опытов воздействия на животных и сопровождая свои выступления популярными пояснениями лекционного характера. Пользуясь большой известностью (широкая публика путала обоих братьев, из которых каждый именовал себя старшим), Владимир Дуров сыграл среди массового зрителя бесспорную популяризаторско-просветительскую роль, что было отмечено присвоением ему звания заслуженного артиста республики (1927) и переименованием одной из улиц Москвы (Старая Божедомка), где находится его зоолаборатория и музей, в улицу Дурова.

Расширив свою деятельность далеко за пределы цирка, шестидесятилетний Владимир Дуров замкнул круг своих интересов исключительно областью зоопсихологии, появляясь в манеже с глубоко своеобразным и по существу совершенно не цирковым жанром. Из многочисленной родни братьев Дуровых, выступавшей в цирке, следует упомянуть Анатолия Дурова-младшего, сына Анатолия Леонидовича от первого брака, высокодаровитого салонного клоуна-дрессировщика, выдвинувшегося в послереволюционное время. В 1928 году он был трагически застрелен на охоте близ Ижевска 27.

На эволюцию русской клоунады Дуровы оказали громадное влияние. Та плеяда подражателей, которая появилась вслед за Анатолием Дуровым, еще в конце 90-х годов утвердила новое амплуа, которое очень метко начали обозначать как амплуа «интеллигентного клоуна». В непосредственной связи с появлением «интеллигентного клоуна» в манеж стали проникать различнейшие сатирики-куплетисты. Наиболее устойчивую репутацию в этом отношении завоевали Бим-Бом. Возникший летом 1890 года в петербургском Крестовском саду в составе И. С. Радунского и Феликса Кортези, этот музыкальный сатирический дуэт вызвал бесчисленные

подражания и оказался родоначальником самостоятельного жанра. Сохраняя в костюмах разделение на клоуна и августа, Бим-Бом резко отходили от всех выразительных средств классической клоунады и ограничивались распеванием куплетов на бытовую злобу дня, перемежая их репризами и незамысловатой музыкой, исполняемой на дровах, пузырях, горшках, блюдцах, стеклах и других звукоиздающих предметах. Выступления Бим-Бом сопровождались громадным успехом, записывались для граммофона и В тысячах экземпляров расходились по России. Клоунский номер, записанный на граммофонной пластинке, — вот лучшее доказательство упадка: слышать цирк нельзя, цирк можно только видеть. Клоунада, которую можно было слышать в граммофоне, переставала быть клоунадой: она становилась эстрадой, а не цирком, сколько бы раз ее ни повторяли на арене.

Да, в предвоенное десятилетие модернизации русского цирка эстрадные разговорные жанры стали настойчиво проникать в манеж, вытесняя подлинных мастеров классической клоунады, свидетельствуя о дальнейшем распаде и в этой области. Классическая клоунада, до крайности отвлеченная и не признававшая общественно-политической целеустремленности, обладала весьма богатыми формальными возможностями. Четкие типажи и маски, выверенные движения и интонации, неистощимое изобретательство в области создания гротескного реквизита, наконец, разработка антре разнообразнейшими средствами циркового искусства — все это поднимало изобразительную сторону классической клоунады до степени высокой выразительности. Жанр «злободневных сатириков» и куплетистов-балалаечников пользовался прямо противоположными средствами. Перенеся центр тяжести своего выступления на обыденное слово и нанизывая все части на стержень единой темы, далеко не всегда имевшей сколько-нибудь существенное значение, сатирики создавали жанр, лишенный всего разнообразного богатства цирковой выразительности, снижали этим цирковое мастерство и вносили в манеж простейшие элементы разговорных эстрадных жанров.

Рассмотренная эволюция цирковой клоунады, начиная от деятельности Анатолия Дурова и кончая появлением «злободневных сатириков», составляет одну из характернейших особенностей развития русского цирка и в этом отношении в Западной Европе не находит никаких параллелей. А в остальном все шло по наметившимся руслам, пока не вспыхнула мировая война. Если период империалистической войны в Западной Европе отразился на цирке самым пагубным образом, то в России влияние его, пожалуй, было еще более разрушительным. Как и на Западе, цирковые артисты десятками уезжали на фронт, как и на Западе, распадались труппы и гибли цирковые семьи, реквизировались конюшни, обострялись фуражные и транспортные затруднения, сужался рынок артистического труда, лопались предприятия, падало мастерство и сказывалась острая нехватка номеров, так что поредевшие программы поневоле все гуще заполнялись эстрадниками.

Потом, в дни Февральской революции, обескровленный цирковой мирок на время зажил приподнятой жизнью. Начались общие собрания, потянулась полоса цирковых спектаклей-митингов, и давно заколоченный цирк «Модерн» увидел на своей арене первых большевистских агитаторов. С этими днями связано некоторое профессиональное брожение, вылившееся в организацию первого в России цехового союза цирковых артистов. Новое объединение, возникшее в Москве в апреле 1917 года в противовес РОАВЦ'у, именовалось Международным союзом артистов цирка (МСАЦ) и имело собственный печатный орган «Эхо цирка». Организационный комитет союза возглавлялся И. С. Радунским, его новым партнером М. А. Станевским и А. М. Данкманом, перешедшим из РОАВЦа и, как и там, исполнявшим обязанности юрисконсультта.

Лекция 14. Цирковая борьба в России

Начиная с 1904–1905 годов, соревнования по борьбе заняли очень заметное место на цирковых аренах. Подобные матчи устраивались и

раньше, но теперь проводятся чемпионаты по французской борьбе с участием многих борцов, разыгрываются призы вплоть до звания чемпиона мира, Европы и России. Заметим, что чемпионаты борьбы проводились не только в цирках. Так, в Петербурге их устраивали в летнем саду "Фарс", в помещении скетинг-ринга на Невском проспекте. В Москве боролись в летних театрах сада "Аквариум" и Зоологического сада. А вот объявление тифлисского электротеатра "Лира": "Открытие международного мужского чемпионата борьбы... Борцы выступают после каждого сеанса". Но чаще всего чемпионаты устраивали на цирковых аренах. Причины тому следующие: во-первых, цирк всегда был близок к спорту; во-вторых, обычно в городе цирк был самым вместительным зрительным залом, в-третьих, мягкое покрытие арены спасало от ушибов и травм, и, наконец, в-четвертых, круглый цирковой амфитеатр наиболее удобен для восприятия всех тонкостей борцовских схваток.

Тем не менее борьбу нельзя отнести к разряду специфических цирковых жанров — это сфера спорта, а не искусства. Когда же борьбу пытались театрализовать, она часто опошлялась и, не приобретя подлинной художественности, теряла спортивность. Ниже об этом будет сказано подробнее. Борцы, как правило, не входили в состав цирковой труппы: первые два отделения шла цирковая программа, третье отводилось борьбе. Руководитель чемпионата получал от директора цирка определенный процент от сбора. В чем же была причина успеха борьбы? Почему она получила такое широкое распространение? Прежде всего, этим она обязана развитию спорта. Справочное издание сообщало, что только в Москве в 1910 году насчитывалось тридцать две спортивные организации. Столько же, если не больше, было кружков в Петербурге. Существовали спортивные союзы и кружки также в провинции. Во многих из них культивировали тяжелую атлетику, тогда включавшую борьбу, бокс и поднятие тяжестей, причем борьба занимала доминирующее место.

В 1898 году в Петербурге в манеже графа Г.И. Рибопьерапрходил Первый всероссийский чемпионат по борьбе. Впрочем, всероссийским он был весьма относительно, так как из иногородных участвовали только два рижских спортсмена. В апреле 1898 года был проведен Второй всероссийский чемпионат по борьбе; в нем наряду с любителями выступали профессионалы. В 1899 году Велосипедно-атлетическое общество, во главе которого стоял В.Ф. Краевский, провело в Михайловском манеже международные соревнования по борьбе. В 1900 году в том же Михайловском манеже в Петербурге состоялся Первый международный чемпионат по борьбе. В 1904 году в цирке С. Чинизелли начал выступления во главе группы борцов чемпион мира француз Поль Понс. Через год Атлетическое общество организовало и провело в цирке Чинизелли Первый международный чемпионат среди борцов-профессионалов. С этого времени профессиональная борьба получает особенно большое распространение. Н. Шебуев писал: "Ни одно зрелище сейчас не привлекает так публику и не волнует так зрителей, как борьба". Конечно, борьба увлекает как спортивное соревнование, в ней есть азарт, страсть, активное стремление к победе. И каждая борцовская схватка - своеобразная и волнующая премьера. И все же это не в полной мере объясняет, почему именно в предреволюционные годы так вырос интерес к борьбе. И здесь мы обращаемся к предисловию А.А. Блока, написанному им к поэме "Возмездие". Поэт писал: "1910 год — это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем - громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытностьисканий - вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность - мудрая человечность... Уже был ощутим запах гари, железа и крови. Весной 1911 года П.Н. Милюков прочел интереснейшую лекцию под заглавием "Вооруженный мир и сокращение вооружений". В одной из московских газет появилась пророческая статья: "Близость большой войны". В Киеве произошло убийство Андрея Ющинского и возник вопрос об употреблении

евреями христианской крови. Летом этого года, исключительно жарким, так что трава горела на корню, в Лондоне происходили грандиозные забастовки железнодорожных рабочих, в Средиземном море - разыгрывался знаменательный эпизод "Пантера Агадир".

Неразрывно со всем этим связан для меня расцвет французской борьбы в петербургских цирках; тысячная толпа проявляла исключительный интерес к ней; среди борцов были истинные художники; я никогда не забуду борьбы безобразного русского тяжеловеса с голландцем, мускулистая система которого представляла из себя совершеннейший музыкальный инструмент редкой красоты. В этом году, наконец, была в особенной моде у нас авиация; все мы помним ряд красивых воздушных петель, полетев вниз головой - падений и смертей талантливых и бездарных авиаторов. Наконец, осенью в Киеве был убит Столыпин, что знаменовало окончательный переход управления страной из рук полудворянских, получиновничьих в руки департамента полиции".

То, что Блок ставит борьбу в один ряд с важнейшими политическими, общественными и художественными событиями, характерно. На самом деле, после поражения революции 1905 года депрессия охватила значительную часть русской интеллигенции. Бездельное и бессильное общество особенно тосковало по силе, искало силу, опьянялось ею на борцовских соревнованиях. С другой стороны, усиленно готовясь к войне, правительство и буржуазные классы всячески пропагандировали русскую мощь, ломающую всякую противоборствующую ей силу. Однако, при этом нельзя забывать, что сила всегда вызывала восторг у самых широких масс народа. Силой гордились, ее прославляли. В силе видели ту потенциальную возможность, которая рано или поздно разрушит мир несправедливости. Знаменитая "Дубинушка" также прославляет прежде всего силу. В борьбе все равны. Здесь все решает сила, и только она.

Теперь несколько слов об особенностях профессиональной борьбы. Прежде всего, в ней нет деления борцов на весовые категории.

Профессиональная борьба отрицает ничьи, она знает только победы и поражения. Первая схватка ограничивается, если победа не наступает раньше, двадцатью минутами, вторая - сорока минутами, третья, так называемая бессрочная, продолжается до результата. Победитель должен заставить своего противника не только коснуться лопатками ковра, но и удержать его на лопатках на протяжении трех-четырех секунд. Перекат через лопатки за поражение не засчитывается. Разрешены некоторые приемы, запрещенные в борьбе любительской: среди них - двойной нельсон и "макароны" - удары по шее и по спине противника ладонями и предлоктевым суставом. Как в любительской, так и в профессиональной французской борьбе запрещены захваты ниже пояса, удары головой, выламывание суставов, удушение, подножки.

Но главное в профессиональной борьбе состоит в следующем: ни один атлет не может изо дня в день вести борьбу, да еще с сильными противниками, да еще на протяжении двадцати, а то и более минут. Поэтому борцы-профессионалы заранее договариваются о результате схватки и даже о том, какие приемы они будут применять. Это дает им возможность работать смело, свободно, не опасаясь поражения. Такая борьба с заранее предрешенным результатом называется на профессиональном языке "шике", ей противостоит борьба "бур", то есть настоящая спортивная борьба.

Не следует думать, что борьба шике — это всегда жульничество. На тренировках борцы познают силу друг друга и понимают, кому в результате должна достаться победа. Выступая перед публикой, они показывают, так сказать, модель настоящей борьбы, но модель, украшенную разными эффектами. При всех условиях профессиональный борец должен быть человеком сильным, смелым и хорошо владеющим техникой борьбы. Возможны вызовы из публики, от которых нельзя отказываться. В азарте схватки двух профессионалов противник может перейти от шика к буре, начать "буриТЬ", как говорят профессионалы. Да и для того, чтобы каждый день проводить шике, необходимы незаурядная сила, ловкость и мастерство.

Откуда пришло в цирк первой поколение борцов? Начинали бороться кое-кто из артистов, но чаще всего борцы выдвигались из числа грузчиков, молотобойцев и представителей других профессий, требующих незаурядной силы. Типичной можно считать биографию борца Дмитриева. С десяти лет он работал конюшенным мальчиком. Его хозяева Ф.С. и Л.С. Калмыковы увлекались гиревым спортом и постепенно втянули в это занятие молодого человека. Когда в город приехал цирк Коромыслова, Дмитриев сделал вызов атлету Елисееву. В Ирбите он вступил в чемпионат, работавший в цирке С.Ф. Павлова. В дальнейшем он то боролся в чемпионатах, то делал вызовы, теперь уже фиктивные, для того чтобы поднять интерес к борьбе. Дмитриев рассказывал, как по договоренности с руководителем чемпионата надевал он картуз, красную рубаху под пиджак, то есть изображал мастерового, и отправлялся на галерку. "Ну вышел чемпионат, и начал арбитр представлять Михайлова как победителя Поддубного на поясной борьбе. Я выбежал с галерки и кричу: "Ежели он такая знаменитость, так вот, я желаю с ним бороться и ставлю за себя сто рублей, что брошу его точно на заказ".

Среди борцов-чемпионов мира первое место принадлежит, бесспорно, И.М. Поддубному. Это был, безусловно, борец мирового класса, охотно "буривший" с самыми выдающимися русскими и иностранными борцами и обычно клавший их на лопатки. Поддубный пришел из деревни в Севастополь на заработки. Став старшим рабочим в фирме "Ливас", самостоятельно начал заниматься спортом. Потом переехал в Федосию. Когда в 1897 году сюда прибыл цирк Бескоровайного, Поддубный начал бороться на поясах (русско-швейцарская борьба). Так же, на поясах, он боролся и в цирке Труцци. На молодого борца обратил внимание доктор Гарнич-Гарницкий, возглавлявший в Киеве кружок тяжелой атлетики. Под его руководством Поддубный стал изучать приемы французской борьбы. Потом спортсмен занимался в Петербургском обществе атлетов, где его три месяца тренировал артист Эйжен, в прошлом профессиональный борец. В 1903 году Общество атлетов отправило Поддубного в Париж для участия в

соревнованиях. При росте 184 см, охвате груди 134 см, пояса 103 см, бицепсов 50 см русский богатырь весил 120 кг. Обладая колоссальной силой и великолепным мышечным аппаратом, Поддубный в то же время отличался быстротой реакции и хорошо проводил самые сложные приемы. Это был умный борец, рассчитывавший свои силы и хорошо ориентировавшийся в возможностях противника. Ко всему этому, как утверждал Гарнич-Гарницкий, у Поддубного было неоценимое для каждого спортсмена качество - спортивное сердце не только в физиологическом, но и в психологическом плане. Этот борец был способен развить в нужные минуты колоссальную энергию, "подобную взрыву и не терять в "кураже" в самые тяжелые и опасные моменты борьбы". В 1905 году, выступая в чемпионате у Чинизелли, Поддубный занял первое место и был объявлен чемпионом мира. С тех пор он постоянно в цирковых чемпионатах занимал первые места.

Другим выдающимся борцом и, бесспорно, выдающимся артистом был И.М. Заикин. Родился он в селе Верхнее Талызино Симбирской губернии, в семье бурлака. В 1889 году семья Заикиных, гонимая голодом, переехала в Самару. Девятилетний Иван Заикин пошел поводырем к слепому, просившему подаяние, потом служил подпаском у уральских казаков, рабочим на мельнице, грузчиком на пристани. Попал в цирк, сделал вызов борцу Снежкину и победил его. Заикиным заинтересовался К.И. Меркурьев, владелец нефтяной фирмы, сам любивший побаловаться гилями и побороться. Он взял молодого силача к себе в рассыльные, а в 1902 году отправил на свой счет в Петербург, где Заикин некоторое время занимался на арене графа Рибопрьера. Меркурьеву было лестно, что его служащий - такой силач. В 1904 году Заикин поступил в цирк Яковleva, гастролировавший в Твери; здесь встретился с Поддубным. На протяжении шести лет Заикин работал в цирке Никитиных, впоследствии он написал: "Собственно говоря, цирк Никитина сделал из меня всесторонне развитого тяжелоатлета, а не просто борца, знающего одно дело - борьбу".

На арене Заикин выступал как исполнитель тяжелоатлетических номеров, носил на плечах якорь весом в 25 пудов, на его плечах гнули железную балку и даже ломали телеграфный столб. На лежавшего на арене атлета клади доски, и по этим доскам проезжал автомобиль с пассажирами. Он любил театрализовать свои атлетические номера. В.Е. Лазареновспоминал: "Оркестр играл "Эй, дубинушка, ухнем". Из-за кулис появлялся Заикин в русской рубахе и лаптях, и на плечах он нес необычайно большой бочонок. Обносил кругом арены. Потом у него снимали бочонок, и он рассказывал публике свою биографию. Рассказывал, как он из грузчиков саратовской пристани попал в чемпионат, как он сделался чемпионом мира". Высокую оценку Заикину давал писатель А.И. Куприн, сам сильный человек и любивший силачей. Он писал Заикину в 1925 году: "А ведь ты, Ваня, первый показал, что в борьбе надо иметь в своем багаже, кроме силы и смелости, еще и расчеты и мягкость, понимание души противника и снисходительность, и мудрую экономию во всех своих средствах, и многое другое, что давно поставило тебя борцом вне класса". Куприн вспоминал, как мечтал Заикин организовать питомник физической культуры.

Иван Шемякин окончил Петербургское городское училище, служил солдатом в гвардии, рабочим на железной дороге. Занимался в кружке Краевского и по его настоянию перешел на цирковую арену. Иван Романов родился в Риге, в рабочей семье и сам работал на заводе, где был создан спортивный кружок, ставший для него школой. А оттуда прямой путь вел на арену. Иван Чуфистов - крестьянский сын, родом с Рязанщины. Переехал в Одессу и поступил на конку в качестве конюха. Перебрался в Москву, начал заниматься в спортивной школе Чаплинского и перешел в чемпионат. С 1908 года Чуфистов - профессиональный борец. П.М. Янковский (Папаша) - выходец из обедневшей семьи польских дворян. Атлетикой стал заниматься в лейб-гвардии уланском полку, где служил вахмистром. Николай Вахтуров, один из немногих учеников Поддубного, человек феноменальной силы, окончил сельскую школу, с борьбой познакомился в Петербурге, где служил

в grenадерском полку. Став профессиональным спортсменом, Вахтуров писал: "Я люблю борьбу больше всего на свете, люблю так, как художник любит свою картину, композитор любит свое музыкальное детище, артист - свою выигрышную роль".

Несколько особняком стоял П.Ф. Крылов. Его отец был управляющим на винном заводе, и Крылов учился сначала в гимназии, а потом в реальном училище. Окончил он также мореходные классы, получив специальность штурмана. Но его всегда влек силовой спорт. В юности Крылов упражнялся дома утюгами и поднимал гири в торговых лавках. В 1898 году пришел на спортивную арену Кистера. Еще раньше, в 1895 году, бросив штурманское дело, начал как атлет выступать в балагане Лихачева в Москве на Девичьем поле. С этим же балаганом поехал в провинцию, показывал упражнения с гирями и вызывал бороться на поясах всех желавших. Перешел в цирк Камчатного, где выступал в день до пятнадцати раз, да еще стоял на раунде. Какая для этого нужна была сила и какое здоровье! От Камчатного Крылов в Уфе перешел к Боровскому, с его цирком колесил по Сибири. В 1906 году вступил в чемпионат, действовавший в варшавском цирке А. Чинизелли, и здесь начал обучаться французской борьбе. Крылов был фанатиком силы. Однажды кто-то из зрителей назвал его быком, и Крылов ответил: "Этот господин говорит, что я бык... Хотя я человек интеллигентный, но работаю на арене, потому что люблю силу. А в общем я нахожу, что лучше быть сильным быком, нежели слабым ослом, хотя бы в чиновничьей фуражке, как сей субъект".

Спора нет, борцы сыграли известную и даже значительную роль в деле развития спорта в России. Там, где они выступали, возникали спортивные союзы, общества, арены. Выходя из чемпионатов, борцы зачастую становились тренерами. В царской России именно борцы вели наглядную агитацию за физическое развитие человека, за его физическую красоту. И нельзя не согласиться с Г.Г. Лурихом, одним из выдающихся борцов и гиревиков: "Атлет-профессионал, атлет, любящий и уважающий свои

занятия, возвышающий свой любимый спорт на степень искусства, является пионером в деле повышения красоты и силы тела". Дело в том, что борьба и атлетика, показывавшиеся в цирке, нередко профанировались и опошлялись. И в связи с этим следует назвать имя И.В. Лебедева (Дяди Вани), сделавшего для пропаганды борьбы чрезвычайно много и в то же время сыгравшего в ее истории роковую роль. Лебедев был организатором чемпионатов и арбитром (судьей) борцовских схваток. Популярность его была огромна. Ученик Краевского, студент юридического факультета Петербургского университета, человек большой силы, невысокий, но крепко сбитый, красивый, обладатель великолепного голоса, Дядя Ваня буквально пленял зрителей. Он выступал в русской поддевке, лакированных сапогах, поверх жилета надевал массивную золотую цепочку с множеством брелоков. Но на голове Дядя Ваня носил студенческую фуражку. И в этом был особый шик, особый тон. О нем писали: "Дядя Ваня по-прежнему добродушен, массивен и стилен. У него все тот же задушевный голос и богатство интонаций, которым позавидовал бы любой актер. И в самом деле он большой актер". Известный советский цирковой артист А.Н. Ширай, много раз видевший Дядю Ваню и хорошо его знавший, говорил: "Режиссерским талантом Дядя Ваня обладал недюжинным, и фантазии ему было не занимать. Он изобрел "амплуа" борцов - "любовников", "зверей", "комиков". На представлении он умел доводить зрителей до неистовства. Самые солидные буржуа колотили кулаками по барьеру лож и кричали: "Неправильно". И чопорные, осыпанные бриллиантами супруги вели себя не лучше".

Собственно, актерское и режиссерское начала, счастливо сочетавшиеся в Дяде Ване, частенько подводили его как спортсмена. Он мечтал о театре и даже делал попытки держать антрепризу, режиссировать и играть. В театре он больше всего любил мелодраму с ее сильными страстями и удивительными эффектами. И если можно так сказать, мелодраматизировал чемпионаты. Дядя Ваня впервые выступил как арбитр в 1905 году, и он первый, во всяком случае в России, ввел парады. Все борцы выходили на

арену, становились полукругом, а арбитр представлял их публике. При этом каждый борец должен был держаться установленного для него характера, играть определенную роль. Представляя борцов публике, Дядя Ваня наделял их такими удивительными званиями, титулами, прозвищами, что оставалось только диву даваться. Дядя Ваня ввел за правило проводить борьбу под музыку. В руководимых им чемпионатах борцы стали постоянно бороться под масками (на профессиональном языке - под чулком, под шапито), естественно этим еще больше интригую зрителей. Борец обязан был снять маску в том случае, если оказывался побежденным. Каких только не было масок: "Красная", "Черная", "Золотая", маска "Инженер", "Металлист", "Красный полумесяц" и тому подобное. В каждом чемпионате обязательно один или несколько борцов боролись под масками.

Дядя Ваня привлекал в свои чемпионаты великанов, толстяков, иногда физически слабых, вовсе не способных к борьбе, но эффективно выглядевших в параде. Он сам писал об одном из таких борцов, Франце Бенковском (Циклопе): "В сущности говоря, хорошим борцом он никогда не был и устрашал всех и вся своими размерами и своими атлетическими трюками". В жизни человек добродушный, Циклоп на арене играл человека-зверя: обильно раздавал "макароны", особенно легковесам, рычал. В то время, когда Циклоп боролся, возмущенная его поведением публика бросала на арену палки, зонты, бинокли и даже картошку.

А вот рассказ Дяди Вани, относящийся к 1907 году: "Недавно закончилась война с Японией, и, стало быть, бесспорным аттракционом стал бы японский борец. Но не выписывать же японского борца из Токио".

В это время один китаец открыл в Петербурге пивную и прогорел. Дядя Ваня встретился с ним.

- Как зовут?
- Борис Иванович Жандорфу.
- Китаец?
- Да.

- Согласен быть японцем?
- Мне все равно, потому что моя пивная прогорела.
- И будешь ты теперь уже не Жандорфу, а КацукумаСаракики.

Согласен?

- Согласен".

"В течение недели, - продолжал рассказ Дядя Ваня, - пробовал я его учить некоторым приемам, но вижу, что в схватках с ним самое главное - держать его самого, чтобы он не свалился нечаянно с ног".И Дядя Ваня решил из Саракики сделать "чудовищного грифера"."Вот так, говорю, ты с каждым борцом будешь бороться: минуты две-три держи его за руку, затем бери противника в обхват под мышки, подними его и сразу на пол. Да не бойся, борец сам постараится упасть на обе лопатки.Весь 1907 год прошел у меня под знаком Саракики".Свои воспоминания Дядя Ваня закончил так: "Ведь и до меня борьба на девяносто процентов шла с ранее предрешенными результатами... я внес только больше художественной отделки и культуры в театрализацию".

Конечно, Дядя Ваня стремился заинтересовать публику своими постановками, в этом был для него смысл всей деятельности. Но, прежде всего, он был спортсмен, спортивное начало для него всегда оставалось существеннейшим в чемпионате.При всех фокусах в результате победителем чемпионата всегда выходил сильнейший. "Это художник атлетического спорта, - говорил журналист, - ему доставляет больше удовольствие самому следить за схваткой интересной пары, он весь загорается вниманием".

Организацией чемпионатов занимался не один Лебедев. Но в других чемпионатах дело, как правило, обстояло хуже. Хозяевами многих чемпионатов были сами борцы, и они, естественно, не хотели кому бы то ни было проигрывать. В результате они, по существу, сами себя награждали чемпионскими лаврами. П.Д. Ярославцев, в прошлом спортсмен и арбитр в профессиональных чемпионатах, в 1913 году выпустил брошюру, в которой писал: "Чемпионом мира теперь называют себя свыше ста борцов, но ни один

из них не имеет на это никакого права, так как этими званиями он наградили сами себя в своих чемпионатах, борцы которых ложились под этих "знаменитостей" по их же приказанию".

Но чаще всего во главе чемпионатов оказывались откровенные дельцы: Петров, Мейер, Векштейн, Рафаэль и другие. Единственным богом для них была нажива, и они ради нее шли на любое опошление борьбы. Вот до чего доходило. Борец Ф.Ф. Бесов объявлял, что он плечом сдвинет с места паровоз, не больше, не меньше! Другого борца, Робине-Хасаева, объявляли диким человеком и водили по городу в цепях. Он сообщал, что поднимет котел весом в 90 пудов, будет бороться с разъяренным быком и львом. Борец де Фосс (Николаев) на всю Россию славился своими скандалами. На арене перед борьбой на потеху публики он съедал поросенка и выпивал четверть водки. Когда де Фосс боролся, трико лопалось и оттуда начинали сыпаться опилки.

В профессиональном борьбе все приемы считались хороши, лишь бы они нравились публике или какой-то ее части. Борец Меделаури, работавший в цирке Грикке в Харькове, действовал руками, ногами, головой и даже кусался. Публика, посещавшая рязанский цирк Гореца, "собиралась поднести борцам Торквемаде и Михелю Майеру по хорошему наморднику - чересчур злы". Полиция оказалась вынуждена закрыть чемпионат в петербургском Новом цирке (дирекция Злобина), "так как борцы усвоили хулиганские манеры, которые переносили на арену". Уже в самом выходе борцов было что-то грубое, жестокое, дикарское. "они выползают, как автомобили, нагнувшись лбы, раскачивая руками. У некоторых есть порядочные лысины, у некоторых порядочное брюшко". А в каких ужасных условиях приходилось зачастую бороться. Из Нежина, где гастролировал цирк Орлова, сообщали: "Хороший наш город для борьбы, любим мы борьбу, как сильный спорт, но сидеть в сильные морозы под парусиновой крышей... бр-бр! И публика мерзнет, и борцы от холода исполняют во время парада какой-то

замысловатый индийский танец. Манеж мерзлый, и борются не на ковре, а на куске брезента".

А.И. Куприн писал И.М. Заикину: "Публика жаждет увидеть зрелище, как разобьется, искалечится, угробится на трясе...И силой ее не удивишь. Ведь есть же эффектные, вовсе не трудные, но сногсшибательные номера. Ими ее удивишь гораздо больше, чем сверхъестественным напряжением или мировым, но спокойным рекордом. Лучше меня ты это знаешь". Но тот же Куприн восхищался подлинно красивыми борцовскими схватками, которых, право, было немало, пусть даже они были "шике", когда "после неуловимого шепота победителя "сдавайся", зритель весь впивается в последний аккорд борьбы, какое-нибудь бра руле или тур де тет". Хорошо организованный чемпионат — это труппа с достаточно точным распределением по амплуа. Вот запись человека, безусловно хорошо знавшего чемпионат И.М. Заикена. Он отлично подобрал состав: "Был трагик Жак Сабатье, француз, около девяти пудов веса, смешно раскланивавшийся на парадах и кровожадно кидавшийся на противника, зачастую заматывавший его до бесчувствия и... в то же время беспрекословно ложившийся под кого и когда ему прикажет Заикин. Был легковес Форст, показывавший поистине чудеса техники, так как во время борьбы ему противник помогал делать тот или иной прием. Был негр Бамбула с острова Мартиника, залпом выпивавший бутылку коньяку, выкатывавший глаза и "работавший" на ролях комика. И, наконец, была, так сказать, группа любовников, к числу относился Иван Заикин, самоуверенный Франц Миллер и замечательно красиво сложенный, с классическим лицом римского патриция Гирш Бродский".

Профессионалы делили участников чемпионата на три основные группы: чемпионов, или гладиаторов, апостолов и яшек. Первые, наделенные большой силой и владеющие техникой борьбы, претендовали на призовые места; апостолы - борцы с хорошими фигурами - давали возможность чемпионам выявить свою квалификацию и, наконец, яшки, иногда их

презрительно называли подкладкой, - это или старики или совсем неопытные молодые борцы, которым предписывалось ложиться на лопатки.

Помимо борьбы участники чемпионатов показывали атлетические номера: упражнялись со штангой и гирями, поднимали людей, гнули на плечах железные балки. Через груды атлетов переезжал автомобиль. Первым этот трюк показал Александр Шнейдер. Популярен был номер "Адская кузница". На грудь атлета ставили наковальню, и на ней кузнецкими молотами ковали железо. Или же разбивали на груди атлета громадный камень. Для исполнения подобных трюков требовалась незаурядная сила, но необходимо было знать и некоторые секреты, благодаря которым исполнение атлетических номеров значительно облегчалось.

В чемпионатах иногда пробовали демонстрировать приемы национальной борьбы, так же, как и бокс, но делали это крайне неумело, зачастую дело сводилось к простой халтуре. Исключение составляла исландская борьба Глима, ее показывали Иозефсон и его ассистенты. В этой борьбе широко используются подножки и болевые приемы. Очевидец вспоминал, что Иозефсон вызывал всех желающих с ним бороться, и "смешно было видеть, как его молниеносные подножки скашивали смельчаков или сомневающихся".

И еще одно "спортивное" мероприятие проводилось в цирке - чемпионаты женской (дамской) борьбы. Первый такой международный чемпионат проходил в Москве в саду "Аквариум" в 1907 году. Потом на протяжении многих лет дамский чемпионат, считавшийся "лучшим", возглавлял Алекс Миллер. Профессиональный журнал правильно отмечал: "Для мышиных жеребчиков и молодящихся старичков, равно как и для оставшихся на второй год гимназистов, это зрелище, достойное всякого внимания". И, давая отчет о дамской борьбе, сотрудник газет сообщал: "Борчихи тренированы очень скверно, приемы и парады делаются ими нечисто, незаконченно, неумело. Само собой разумеется, что благодаря этому вместо изящного демонстрирования тех или других приемов борьбы

получается в высшей степени некрасивая возня двух растрепанных существ женского пола, напоминающих ведьм из "Макбета". Дело дошло до того, что в Ярославле в цирке в одном чемпионате боролись борцы и борчихи и они устраивали схватки друг с другом. Конечно, это была откровенная похабщина.

Так под влиянием вкусов буржуазной публики цирковая борьба все больше опошлялась. Хотя, конечно, были в ней и здоровые спортивные начала, а среди борцов - истинные спортсмены. В какой-то мере цирковая борьба служила пропаганде физической культуры. Но и дурного несла также достаточно.

Лекция 15. Становление советского цирка

«Империалистическая война надолго останавливает развитие цирка. Гибнут сотни артистов на фронтах, гибнут лошади, разваливаются здания, распадаются труппы, работавшие в течение многих лет вместе. В России благодаря революции и затянувшейся гражданской войне цирковое искусство должно было безнадежно погибнуть. Казалось, что вследствие отъезда за границу всех артистов и директоров не было уже никакой возможности что-либо поправить. Цирка не существовало совсем». Так совершенно правильно характеризовал Вильямс Труцци положение циркового дела в России к моменту окончания гражданской войны: действительно, к тому времени в России цирка уже не существовало вовсе. В обстановке все более сгущавшегося циркового распада еще в первые месяцы Октябрьской революции некую организующую роль начала играть Москва, где как-никак имелось два цирка и заседал возникший в дни Февральской революции «Международный союз», объединявший три-четыре десятка уцелевших в столице цирковых артистов.

Осенью 1918 года в Москве, на Тверской, вырос «Дом цирка», или «Студия цирка», как иногда называлось это полукультурническое,

полукоммерческое артистическое кафе. Понедельники являлись тогда выходными днями для зреищных предприятий, и в эти дни «Дом цирка» устраивал диспуты, привлекавшие не столько цирковых артистов, которых почти не оставалось в опустевшей Москве, сколько артистов эстрады, молодежь театральных студий и левую художественную интеллигенцию, последние годы тяготевшую к цирку. На одном из таких понедельников выступил народный комиссар просвещения А. В. Луначарский. Доклад его, поднятый на принципиальную высоту, явился первой заявкой Советской власти в области цирка. Подчеркнув, что Комиссариат просвещения, развивающий значительную деятельность в области театра, не пройдет мимо цирка, в условиях пролетарской революции имеющего все данные стать наиболее массовым видом зреищ, Луначарский изложил ближайшую программу действий. Доклад его, в сущности, представлявший декларацию, появился затем в форме статьи в «Вестнике театра», руководящем органе Наркомпроса, и в значительной мере послужил той идеологической базой, на основе которой в течение ближайших лет развивался советский цирк.

Прежде всего Луначарский счел нужным предостеречь от высокомерного отношения к цирку, которое могло быть вызвано либо тем, что кое-где (в частности, на Украине) цирк считали искусством чисто буржуазным, либо тем, что в преобладающей части интеллигенции цирк считали искусством низовым, низменным, плебейским. «Подите в цирк, — говорил Луначарский. — В нынешний цирк, всегда грубоватый, а ныне впавший в порядочное убожество за разъездом лучших артистов, обнищанием средствами, отсутствием фуража. Присмотритесь к публике: это наша публика. Это та публика, которую мы только еще начинаем зазывать в театр: на девять десятых красноармейцы, рабочие и их семьи. Это наша публика. И один тот факт, что она до страсти любит цирк, показывает, что мы не смеем быть к нему равнодушными и что те из нас, которые расходятся в этом отношении с нею, скорее неправы, чем она». Ближайшей задачей обновленного цирка нарком просвещения считал очищение репертуара от

той гнили, которую внес буржуазный антрепренер, создание политической клоунады и постановку революционных карнавальных зрелищ, причем эти выводы Луначарский обосновывал несколько общим, но весьма острым анализом циркового искусства. «Первым самым значительным элементом цирка, — говорил Луначарский, — является демонстрация физической силы и ловкости, физической красоты человеческого организма. Отнюдь не требуется, чтобы средний человек был акробатом, жонглером или атлетом. Но никогда высокий средний уровень не достигается без значительного количества мастеров. Таких мастеров мы имеем в цирке. Совершенные пустяки, когда представители строгой гимнастики заявляют, будто бы зрелищный характер циркового искусства вредно отражается на его сути. Это вздор, потому что в стране величайшего физического развития — в Древней Греции — оно носило целиком зрелищный характер. Добавочным элементом к культу физической красоты тела в его строении и движениях является культ смелости. Цирк есть школа смелости. Конечно, чудовищно приучать публику к азарту путем головоломного риска человеком своей жизнью, что так часто имеет место. Но значило бы лишить цирк части его мужественного сердца, если бы отнять у него его превосходных представителей — специалистов отваги. Вторым элементом цирка является тот род комического, который переходит в фарс, шарж, буффонаду. О клоунах, о тех, кто получает пощечины, писалось многократно. В цирковом мире считается общепризнанным, что толпа гогочет больше всего над зрелищем человеческого унижения и что полдюжины звонких пощечин на каждый клоунский выход есть необходимая приправа. Это величайший вздор, и сотни раз доказано, что мало-мальски хороший комик-клоун может совершенно отбросить от себя этот наивный и отвратительный трафарет. А в остальном нет ничего лучше клоунады. Даже так, как она есть, она представляет собой одну из вершин комического. Яркие, пестрые, шумные, обладающие ловкостью обезьян, курьезно играющие чуть не на всех инструментах, окруженные послушными животными, сыплющие шутками,

клоуны-шуты его величества народа — прекрасное эстетическое явление. Но мы требуем от клоуна большего. В обновленном цирке клоун должен иметь высокий в своем комизме репертуар. Клоун смеет быть публицистом. Его великий праотец — Аристофан. И сатира клоуна, народного шута, должна быть целиком правдива, остра и глубоко демократична. Наконец, третий элемент циркового зрелища — пантомима и карнавал. Веселое действие без слов, разодетые толпы, ритмически движущиеся и танцующие на арене. Века прошлого или плод чистой фантастики, многоцветно выброшенный в цирковой круг, плещущийся с берега мест для зрителей и порой входящий с ними в живое сочетание. Побережем традиции циркового мастерства, — заканчивал Луначарский, — приедем на помощь труженикам цирка, людям огромной преданности своему делу, напряженной работы над собой. Очистим их искусство от грязи, удалим из него постепенно всякие безвкусные трюки и оставим за цирком его великие задачи: демонстрировать силу, ловкость, отвагу, возбуждать смех и восхищение блестящим, ярким и преувеличенным зрелищем».

Сигнал был дан. И в январе 1919 года при театральном отделе Наркомпроса организовалась секция цирка, имевшая целью провести национализацию московских стационаров и выработать ближайший план реформ. Секция была сформирована из театральных деятелей левого направления. Поэты Иван Рукавишников, Вадим Шершеневич и Василий Каменский, режиссер Н. М. Форегтер, балетмейстеры А. А. Горский и Касьян Голейзовский, композитор Потоцкий и художники С. Т. Коненков, Павел Кузнецов и Борис Эрдман составили ее основное творческое ядро. Н. С. Рукавишникова, жена поэта, была назначена председателем, а А. М. Данкман — ученым секретарем секции.

Чтобы понять ближайшую эволюцию советского цирка, необходимо обернуться к театру. Еще в предвоенные годы формальные завоевания новой режиссерской школы выдвинули проблему театрального здания. Традиционная сцена-коробка менее всего была пригодна для тех задач,

которые теперь выдвигались. В поисках иного сценического рельефа Макс Рейнгардт первым обратил внимание на цирк, аrena которого значительно превосходила глубинную сцену как в смысле интимного единения с публикой, так и в смысле многообразия физических точек зрения на зрелище. В берлинском стационаре Шумана Рейнгардт осуществил постановку «Царя Эдипа» и, совершив с ней турне по циркам Европы, популяризировал идею использования арены для театральных целей. В ближайшие годы во всех цирках Европы были поставлены драматические спектакли, причем в России в этом направлении наиболее видную роль сыграл народный артист Ю. М. Юрьев, в 1918 году осуществивший постановки «Царя Эдипа» и «Макбета» в петроградском цирке Чинизелли.

Но этот интерес людей театра к цирковому зданию представлял только одну сторону дела. Другая сторона заключалась в повышенном внимании передовой русской режиссуры к акробатике и клоунаде. Дело в том, что актер дореволюционного театра, выросший на психологической драме и привыкший, сидя в кресле, переживать разные «кризисы души», теперь, при резком отходе от прежнего репертуара, обнаружил всю свою косность в области движения. Между тем новый репертуар, в частности, именно тот классический репертуар, который преобладал в первые годы революции, предъявлял высокие требования в области сценического, движение. Необходимо было сильное противоядие. И в качестве такого противоядия молодая театральная режиссура избрала акробатику. И именно к акробату рекомендовалось идти на выучку заслуженным артистам бывших императорских театров. Во всех этих манифестах было немало нарочитого «заострения вопроса» и попросту ошибочных утверждений. Люди театра, крайне поверхностно знакомые с цирком, близоруко разглядели ограниченную категорию партерных акробатов, второпях смешали это ответвление акробатики с цирком и провозгласили, как тогда выражались, «циркизацию театра» и «оциркачение драматического актера» *. В течение 1919 и 1920 годов воздействие цирка на театр — или, вернее, акробатики на

технику движения драматического актера — было весьма значительным. Работам Сергея Радлова в ленинградском театре Народной Комедии и Сергея Эйзенштейна в московском Пролеткульте было суждено достичь наиболее крутых вершин в области взаимодействия театра и цирка, которое, вообще говоря, не раз заканчивалось весьма и весьма комическими результатами. В такой обстановке приход передовых литературных и театральных работников в цирк казался вполне закономерным, тем более что больше ни на кого нельзя было опереться.

Весной 1919 года секция цирка театрального отдела Наркомпроса развернула работу и нарождавшийся советский цирк вступил в период театрализации, первый период своего существования. Летом 1919 года старые владельцы были выбиты из седел и оба московских цирка объявлены национализированными. Цирк Саламонских получил название Первого государственного цирка, а цирк Никитиных — Второго государственного цирка. Оба цирка, открывшиеся под государственной маркой в октябре 1919 года, управлялись директорией, в которой все более заметную роль начинал играть Ф. Р. Дарле, австрийский подданный, бывший военнопленный, мелкий эстрадно-цирковой артист, по специальности жонглер обручами. Первые заботы секции и директории сводились к очищению циркового репертуара от налета варьете и эстрады, особенно сгустившегося в годы войны и революции, к насыщению программ содержательными клоунскими антре, к постановке пантомим, а также к улучшению внешнего оформления тех немногих номеров, которые, застряв в Москве, не сходили с афиш. «Не считаясь с особенностями, свойственными цирку, — вспоминал впоследствии художник Борис Эрдман, — мы строили цирковое представление, как театральный спектакль. Нас не удовлетворяли темные цвета костюмов у рыжих, однообразие трико акробатов и ковбойские костюмы наездников. Мы решили сделать цирк «театром беззаботной радости», одеть его участников в яркие и пестрые костюмы. Им, привыкшим к целомудренному и экономному отношению к цвету, было мучительно

стыдно выходить в манеж в наших пестрых костюмах. Костюмы эти им мешали, понижали их трудоспособность. В пылу азарта мы, конечно, с ними не соглашались. И нам ничего не стоило внести в костюм каркас, спартри или картон для того, чтобы придать костюму желательную нам форму. К нашему вмешательству в работу цирка артисты не могли отнестись иначе, как к издевательству над их элементарными производственными правами, И они стали по отношению к нам в резкую оппозицию. Но необходимость в «ренессансе цирка» была выше неудобств, и мы упорно проводили театрализацию».

Параллельно театрализации внешнего оформления номеров, которое в общем шло по линии внедрения в цирк традиций эстетического и условного театра, проводилась работа по постановке клоунских антре и скетчей на общественно-политические и бытовые темы. Здесь — особенно в первое время — был достигнут ряд несомненных удач. Клоун-прыгун Виталий Лазаренко завоевал в эти годы большую популярность в качестве политического шута. В своем характерном «нахохлившемся» парике шапчонка набекрень и брови ласточкой, Виталий Лазаренко выбегал в футуристическом костюме, пародировавшем самоновейшие фантастические пижамы молодого московского актерства, и, прыгая и скача, сыпал каламбурами, из которых многие были — или по крайней мере в то время казались — весьма остро приправленными. В области пантомимы дело обстояло хуже всего: пойдя по пути отвлеченного карнавального представления, а не по пути героико-батальных мимодрам, которые сами собой напрашивались в эти дни, советские цирки, естественно, не сумели ни ответить на общественно-политические запросы современности, ни достичь сколько-нибудь серьезных удач в новом жанре.

Во Втором госцирке, расписанном, дабы его «облагородить», кружевной росписью Павла Кузнецова, Касьян Голейзовскийставил своего балетного «Пьера». К проблеме разрешения «кризиса цирка» Голейзовский подошел, не мудрствуя лукаво: он просто поставил балетный

спектакль, в котором занял балетных артистов своей студии, а циркачам предоставил место в первом отделении, шедшем до балета. В то же время Иван Рукавишников заканчивал для Второго госцирка пантомиму «Карусель», вслед за которой должно было идти «балаганное действие» «Торжествующая Минерва».

А в Первом госцирке шла пантомима «Любовь с превращениями», которую критика приветствовала как первый реальный шаг на пути «эстетизации цирка», а вслед за ней С. Т. Коненков с группой борцовставил стилизованные живые картины на библейский миф о Самсоне, побивающем филистимлян ослиной челюстью, после чего должна была состояться премьера пантомимы «Шахматы» в постановке балетмейстера Московского Большого театра А. А. Горского. «В Первом госцирке шло героико-сатирическое представление «Шахматы», которое почему-то называлось пантомимой, — вспоминал впоследствии Борис Эрдман. — Текст его был написан поэтом Иваном Рукавишниковым, причем сам автор в костюме герольда на белом коне произносил пролог. Это было зрелище погребального характера, и единственным местом, где публика смеялась, был торжественный выезд Ивана Рукавишникова на белом коне». Пантомиму эту, роскошно обставленную, постигла общая участь: после семи или восьми представлений она была снята с афиши. Ни «Торжествующая Минерва», ни «Гадание», ни «Сказки о трех девах» на афишу уже не попали: период театрализации цирка, сопровождавшийся неудачами, явно приближался к концу, тем более что в связи с переходом на новую экономическую политику снова открывалась возможность широкого использования заграничных номеров, отсутствием которых в значительной степени и были вызваны поиски новых форм циркового спектакля.

Так окончился период театрализации, первый период существования советского цирка, продолжавшийся в Москве с осени 1919 по весну 1921 года. И оглядываясь на это время, нельзя не признать, что, несмотря на всю расплывчатость общественно-политической установки и несомненную

«художественную интеллигентщину», это все же был период плодотворных исканий, отказа от существующих норм и канонов и попытки активно воздействовать на цирковой репертуар. Наступила эпоха новой экономической политики, и вместе с ней советский цирк вступил во второй период своего существования, в дальнейшем принявший такие черты, которые в конечном счете позволяют определить его как период цирковой бизнес-политики.

Период этот начался приблизительно с осени 1921 года, когда советские цирки перешли на вполне испытанную художественно-производственную политику, оправдывавшуюся тем, что в то время и в той обстановке основная задача заключалась в возрождении самого циркового дела в Республике, в восстановлении той материальной базы, на которой впоследствии можно было бы приступить к стройке советского циркового искусства. В связи с реорганизацией Наркомпроса, вызванной приспособлением госаппарата к особенностям нэпа, секция цирка в 1922 году была переформирована в Центральное управление государственными цирками (сокращенно ЦУГЦ), трестированное предприятие на хозрасчете. Председателем Центрального управления госцирками была назначена Н. С. Рукавишникова, ее заместителем — А. М. Данкман, членами управления — А. Д. Розовская, Вильямс Труцци и Ф. Р. Дарле, состоявший директором обоих московских госцирков. Руководящие советские органы в это время придерживались той точки зрения, что «цирк может стать популярнейшим зрелищем среди широчайших масс трудящихся и, пропагандируя высшие достижения физкультуры, спорта и техницизма, дополненные сатирико-агитационной клоунадой и пантомимой, в состоянии нести свою долю содействия культурному строительству». Исходя отсюда, Советская власть при переводе госцирков на хозрасчет оформила их организационно в виде зрелищного треста со значительными правами, предоставив, между прочим, ряд важнейших льгот в области экономической и финансовой политики. На этой базе начался рост Центрального управления госцирками, стремившегося

объединить все цирки РСФСР, совершенно справедливо доказывая, что только при полной организационной централизации циркового дела в ведении специального органа может быть обеспечена плановая художественная политика, достигнута систематическая переброска из одного города в другой, сокращение накладных расходов по приглашению иностранцев, длительная контрактация большого числа номеров и гарантия выпуска на рынок действительно доброкачественной продукции. Определившиеся задачи были крайне ответственны прежде всего в смысле организационном и финансовом, требовали значительного подготовительного периода и развернулись лишь с весны 1923 года.

Промежуточный период ушел на организационную подготовку. Советские цирки, все еще ограниченные двумя московскими предприятиями, свернули на испытанные рельсы, и, комментируя очевидное наступление некоторой реакции, А. В. Луначарский не без досады отмечал, что «мы вернулись к старому цирку». Данное замечание надо понимать как протест против отхода от активной художественной политики, как протест против механического «проката» заграничных номеров, как протест против демонстрации первоклассной формы за счет недоучета социальной насыщенности и соответствия нашим художественным задачам. И все же в то время и в той обстановке это была единственная возможная политика. Художественным руководителем московских госцирков и это время состоял Вильяме Труцци, школьный наездник, конный дрессировщик и режиссер, оказавший молодому советскому цирку немало услуг на данной стадии его становления.

К началу Октябрьской революции, в связи с организационно-производственными затруднениями, Вильяме Труцци работал с численно незначительной конной группой на юге России. Очутившись в наиболее боевом районе гражданской войны, он был вынужден прервать артистическую деятельность, после чего ездил в Одессе извозчиком, работал чернорабочим, а затем служил красноармейцем в кавчастях Одесского

укрепленного района, когда в 1921 году Наркомпрос назначил его заведующим художественной частью московских госцирков. Сохранив и продолжив традиции эпохи модернизации, Вильяме Труцци развил лучшие приемы дрессировки Альберта Шумана. Умение связно компоновать номера, находчивость и смелость, пышная театрализация (подчас несколько слащавого характера), использование принципов европейского мюзик-холла, безупречная по чистоте дрессировка, артистизм, соединяющийся с личным обаянием в манеже, крайне стремительные темпы работы, неизменное новаторство и весьма широкий художественный кругозор — таков актив артиста, который очень быстро восстановил свою погибшую конюшню, подготовил обширный репертуар и уже в 1925 году смог успешно гастролировать в Лондоне, Брюсселе, Париже и Мадриде.

В области конного цирка Вильяме Труцци является блестящим новатором-модернистом. В своих композициях он сплетает воедино такие жанры, которые до сего времени существовали в разобщенном виде (его излюбленный прием — органически соединять в связном акте элементы высшей школы, дрессировки на свободе и конной акробатики), причем он стремится пронизать всякий номер отчетливой идеей и в каждом отдельном случае создать единый целеустремленный художественный образ, в котором все элементы конного цирка растворялись бы в качестве специфического выразительного средства. Из ряда его композиций («Ковбой», «Карнавал в Гренаде», «1001 ночь», «Соколиная охота»), быть может, наиболее выигрышное место занимает «Ковбой», весьма разнообразная по трюкам и исключительная по динамике композиция смешанного типа, которую Вильяме Труцци проводит с громадной художественной убедительностью. Когда в одном из финальных звеньев этого номера Вильяме Труцци в модернизированном, облике ковбоя летит стрелой верхом на богато гарнированном горячем жеребце во главе фаланги коней, мелькающих в каком-то чисто скаковом темпе, вы не замечаете, что все это условности, что наездник в двадцатый раз кружит по манежу или в тревожном свете факелов

в десятый раз перерезает его по диагонали («змейка») под звуки рапсодии Листа: кажется, что отважный всадник темной ночью скачет на каком-то необъятном просторе, так что от топота копыт пыль по полю летит, и мы все — весь зрительный зал — скачем и несемся вместе с ним. Перед нами художественный образ, выявленный специфическими средствами цирка и удивительный по силе воздействия. Мастер европейского масштаба и, если можно так выразиться, западноевропейской ориентации в своем творчестве, Вильяме Труцци вряд ли мог сделаться нашим единомышленником в деле реконструкции советского циркового искусства. Но на данной стадии роста государственных цирков он мог — и сумел — стать наиболее близким попутчиком и в обстановке первых лет нэпа, а затем и несколько позднее — вплоть до начала своей трагической болезни — оказал советскому цирку весьма существенные услуги художественного и организационного порядка.

Развитие Центрального управления госцирками началось на фоне расцвета новой экономической политики, а именно осенью 1923 года, когда, выйдя из «московской черты», ЦУГЦ открыл цирк на Нижегородской ярмарке. Центральное управление получило к этому времени монопольное право на приглашение заграничных номеров (оно, впрочем, не всегда соблюдалось) и, переполнив программу крупнейшими иностранными аттракционами, подняло флаг в Нижнем. В ближайшие же годы стремительно развернулся рост сети государственных цирков. В течение одного только сезона 1924/25 года с чисто американской быстротой были отремонтированы и открыты цирки в Киеве, Ростове-на-Дону, Орле, Твери и Ленинграде, где цирк, в годы революции эксплуатировавшийся коллективом артистов, пришел и окончательную негодность, ибо в виду приближавшегося истечения арендного договора Чинизелли вполне заблаговременно перестал поддерживать здание. В следующем году были открыты цирки в Казани, Иваново-Вознесенске и Туле, и, как и в предыдущем сезоне, по всей этой сети гастролировали лучшие европейские номера.

Действительно, с осени 1924 года советские цирки увидели на своих аренах избранных цирковых артистов Западной Европы. При стремительном развитии циркового дела, внезапно потребовавшем громадного числа номеров, нельзя было и думать обойтись русской артистической силой: в то время она стояла на весьма невысоком качественном уровне и количественно была совершенно недостаточна. Эта правильная в то время предпосылка вызвала перенасыщение программ иностранными номерами, которые в сезон 1924/25 года, согласно официальным данным ЦУГЦа 8, «оставили семьдесят пять процентов общего числа, находившегося в обороте номеров, причем по отдельным предприятиям этот процент несомненно стоял еще выше.

Отказавшись от активного воздействия на артистическую силу, Центральное управление госцирками ограничивалось теперь демонстрацией готовой западноевропейской продукции. В заново отремонтированных, как стеклышико чистеньких, цирковых общежитиях теперь только и слышалась немецкая речь, изредка перебиваемая недолговечным словом француза, в цирковых канцеляриях висели списки телефонов иностранных консульств, берлинская посредническая агентура Пауля Спадони отсыпала артистов непосредственно от Буша в Тверь или Орел, в ответ на что Москва в иностранной валюте переводила Паулю Спадони комиссионные проценты, иностранцы один за другим непрерывным потоком следовали через таможню с готовенькими номерами в чемоданчиках, которые только оставалось распаковать, и надо всем этим порхала фигура Рукавишниковой, председателя Центрального управления госцирками.

Выдвинувшись вместе с той группой левой художественной интеллигенции, которая в первые годы революции работала в московских госцирках, Н. С. Рукавишникова, женщина передовая, увлекающаяся и несомненно артистичная, почувствовала себя в седле. Она вошла в доверие, сумела стать кандидатом в партию, но в первые же месяцы нэпа была вычищена как выходец из среды крупного купечества и, разойдясь с поэтом Рукавишниковым, вышла замуж за Ф. Р. Дарле. Это создало ряд неудобств,

так как директор обоих московских госцирков, подконтрольный председателю Центрального управления, являлся ни больше ни меньше как мужем указанного председателя, который не только в цирке, но и в жизни держал себя довольно-таки эксцентрично. В декабре 1926 года постановлением коллегии Наркомпроса Н. С. Рукавишникова была отстранена от работы. Ближайшим предлогом явились какие-то сравнительно мелкие деяния, но это была, так сказать, лишь внешняя сторона дела: накопилось слишком много горючего материала. Ф. Р. Дарле из солидарности вышел в отставку, и через неделю-полторы супруги отбыли за границу. Уже после их отъезда многое стало дорисовываться, и мы решаемся высказать уверенность, что под прикрытием стремительного расширения сети государственных цирков и вполне правильной первое время установки на максимальный импорт заграничных номеров, что в целом создавало иллюзию исключительно блестящего состояния циркового дела в Республике, Дарле и Рукавишникова попутно провели ряд операций, имевших, если можно так выражаться, чисто персональный интерес. Итоги оказались следующими: Центральное управление госцирками недалеко продвинулось в деле создания советского цирка (если понимать под этим не ремонт зданий, а содержание и форму искусства) и в то же время имело дефицит настолько крупный, что руководящие органы при условии самой удачной операционно-финансовой работы госцирков определили возможность его погашения не ранее чем через полтора года.

Коллегиальное руководство ЦУГЦа было упразднено, во главе объединения был поставлен единоличный управляющий госцирками Республики — должность, на которую был назначен А. М. Данкман, — и перед новым руководством была поставлена задача выпрямления общеполитической, художественной и хозяйственной деятельности государственных цирков. С последней из этих задач новое руководство справилось в кратчайший срок: менее чем через год дефицит был полностью

погашен и Центральное управление госцирками смогло приступить к капитальному строительству новых цирков в промышленных районах.

Лекция 16. Творческие достижения советского цирка

В области художественной была взята установка на резкое сокращение иностранных номеров и увеличение числа занятой в предприятиях ЦУГЦа русской артистической силы. Заполнение цирковых программ первых лет нэпа почти исключительно иностранными артистами принесло теперь как сладкие, так и горькие плоды. С одной стороны, оно заставило русских цирковых артистов подтянуться и весьма сильно стимулировало их рост, так что с сезона 1927/28 года, когда поле для русских артистов было расчищено, многие из них смогли в весьма достойном свете показать себя на аренах госцирков. С другой стороны, прежние программы, состоявшие преимущественно из номеров аттракционного характера, ослабили интерес части публики и критики к циркам, и потому, что их программы стали менее насыщены иностранцами, и потому, что конкурировать с европейскими артистами в смысле изобретательности и совершенства внешних форм работы русские артисты все же были не в состоянии. Все это вместе взятое не раз приводило к объективно совершенно неправильным оценкам печати, не понимающей ни специфики, ни, в частности, творческих задач советского циркового искусства. Наряду с этим изменением принципа комплектования программ были предприняты работы по использованию классических традиций цирковой пантомимы для создания масштабных героических и сатирических постановок, посвященных актуальной тематике. Работы в этом направлении были начаты в 1927 году, проводились испытанными театральными режиссерами и после ряда крупных неудач («Цирк в эпохах» и

«Взятие Перекопа» в Москве в Первом госцирке) были доверены Вильямсу Труцци, осенью 1927 года возвратившемуся в СССР из своего заграничного гастрольного турне и назначенному артистическим директором государственных цирков Республики.

Постановка водяной пантомимы «Черный пират», осуществленная Вильямсом Труцци в Москве в Первом госцирке весной 1928 года, явилась первым удачным опытом в этом направлении. Спектакль был еще очень далек от актуальной тематики, но это сознательно входило в намерения, дабы в случае неполной удачи не скомпрометировать ни нового начинания, ни ответственной темы. Спектакль этот являлся как бы монтировочной репетицией всех выразительных средств пантомимы, и он воочию доказал всю выигрышность специфически циркового производственного пространства (*Circusspielflache*) для постановщика, все то многообразие физических точек зрения на зрелище, которое свойственно цирку с его стандартной ареной тринадцати метров в диаметре и амфитеатральным расположением зрительских мест, охватывающих арену возвышающимися концентрическими кругами.

Вслед за «Черным пиратом», впоследствии возобновленным в Ленинграде и Киеве, Вильяме Труцци весной 1929 года осуществил в Москве постановку «Махновщины» («Гуляй-поле»). Не ставя себе задачей отразить махновщину как социально-экономическое явление, что не соответствовало бы наличным возможностям цирка, пантомима эта, сделанная на дрожжах старой героико-батальной ми-модрамы, стремилась воссоздать эпизоды данной эпохи, выявив их специфическими выразительными средствами циркового искусства, условно связав воедино события гражданской войны и роль Красной Армии с социалистическим строительством и общественно-политическими лозунгами сегодняшнего дня. В качестве пружины, движущей действие, «Махновщина» все еще пользовалась индивидуальной любовной интригой, но наряду с этим стремилась достичь обогащения выразительных средств пантомимы и овладеть значительной тематикой.

«Махновщина» имела отличный прием у зрителя и прессы, была возобновлена в Ленинграде и Киеве и явилась поворотным пунктом в деле сближения советского цирка с реконструктивными задачами в области искусства.

На отвоеванной почве стали возможными опыты более смелые, и весной 1930 года Первый московский госцирк осуществил постановку «Москва горит» по сценарию Владимира Маяковского на тему о революции 1905 года. «Москва горит», поставленная по режиссерской экспозиции Сергея Радлова, делала попытку прежде всего четко и ясно определить общественно-политические ситуации эпохи первой революции, выявляя их выразительными средствами цирка. Маяковский весьма смело сплел символические обобщения с чисто бытовыми сценами, отказался от какой-либо индивидуальной интриги и широко пользовался словом. Поставленные им задания предъявили особые трудности и не всегда были разрешены удачно, но несомненно, что прицел был взят совершенно правильно, так как на данной стадии развития советской пантомимы суть дела заключалась именно в том, чтобы суметь насытить ее полноценным смысловым грузом, подведя под ее формы актуальное и ничуть не опрошенное содержание.

Во всяком случае, именно в области пантомимы были достигнуты наиболее значительные успехи по линии советизации циркового искусства. Ежегодная постановка одной пантомимы стала производственной традицией Первого московского госцирка. Осуществляемая непосредственно в Москве, каждая новая пантомима на следующую весну переносилась в Ленинградский и Киевский госцирки, оборудованные водяными монтажами новейшего технического устройства. Очевидные удачи, достигнутые в области пантомимы, никоим образом, однако же, не могли сгладить того неблагополучия, которое все более обнаруживалось в повседневной практике советских цирков. Да это и понятно, поскольку пантомима составляла самую незначительную часть текущего репертуара, доступную только трем крупным стационарам, тогда как основной репертуарный массив

государственных цирков слагался из индивидуальных номеров переменного состава.

Что же происходило в этой основной области? В свое время была взята установка на максимальное использование иностранных номеров и возможно более быструю их переброску по сети государственных цирков (как правило, иностранные номера задерживались в каждом отдельном цирке две недели, что дало повод сравнивать цирки с кинематографами в смысле быстроты обновления программ). В условиях первых лет нэпа такая установка была вполне правильной, так как основная цель заключалась в восстановлении циркового дела и создании той материальной базы, на которой впоследствии можно было бы приступить к стройке советского циркового искусства. Однако данная установка в дальнейшем была канонизирована и механически продолжала применяться при совершенно изменившейся ситуации.

В 1927 году — а это был год театрального партсовещания и десятилетия Октября, несомненно поворотный год для советской художественной культуры — руководство Центрального управления госцирками выдвинуло лозунг «цирк — массам» и повело борьбу за увеличение процента занятой в производстве русской артистической силы, но оба эти мероприятия, будучи лишенными подлинной художественно-политической установки, чисто механически разрешали задачу. Лозунг «цирк — массам» понимался как лозунг приближения цирков к массовому зрителю, в сущности говоря, как лозунг увеличения «рабочей полосы» в цирках (был период, когда и так понятый лозунг имел вполне актуальное значение), но не как призыв к подчинению художественного производства цирков общественно-политическим интересам пролетарского зрителя. Борьба за увеличение числа занятых в производстве русских номеров также была лишена четкой целеустремленности. С одной стороны, она совершалась сама по себе, чисто пассивно, в силу общегосударственных мероприятий по экономии валюты. С другой стороны, возникавшие русские цирковые

номера, будучи лишены художественного руководства, в подавляющем большинстве случаев рабски копировали традиционные западноевропейские образы и формы. В результате текущие программы советских государственных цирков все более ухудшались по качеству, в то же время по своему характеру мало чем отличаясь от «заграничных программ» первых лет нэпа (в сезоне 1930/31 года русские номера заполнили свыше девятисот текущих программ государственных цирков).

К цирку продолжали подходить как к некоему абстрактному действованию, расценивая его с точки зрения отвлеченных «физкультурных тенденций» («цирк — зарядка бодрости») и игнорируя его общественно-политическую сущность. Центральное управление госцирками по-прежнему продолжало политику проката готовых вне своего организационного и художественного воздействия оформившихся цирковых номеров, отнюдь не форсируя разрешения первоочередных проблем советского цирка. Исключительная специфичность циркового искусства, неразработанность его основных творческих задач, культурно-политическая ограниченность и идейная бесперспективность большинства русских цирковых артистов, полнейшее равнодушие критики и прессы — все это закрепляло создавшееся положение. Последствия этой «системы проката» готовых вне активного художественного воздействия ЦУГЦа оформившихся номеров отчетливее всего сказались на положении разговорных жанров, в частности же, на положении клоунады, которая вызывала наибольшее число нареканий. Действительно, отставание советских цирков от задач реконструктивного периода именно в этой области было наиболее очевидным. Нельзя сказать, чтобы оно было более глубоким, чем в остальных областях, но благодаря особенностям всякого разговорного жанра оно, если можно так выразиться, воспринималось простым невооруженным глазом, тогда как для критического суждения о целом ряде других цирковых жанров требовался совершенно иной багаж. На фоне этой «системы проката» и обусловленной ею деградации художественного уровня наших стационаров постепенно

развертывался ряд мероприятий творческого порядка, имевших целью теми или иными средствами содействовать реконструкции советского цирка.

Мы остановимся на трех основных проблемах этого порядка: на проблеме воспитания новых артистических кадров, на проблеме научно-исследовательской и теоретической проработки основных вопросов циркового искусства и, наконец, на проблеме реконструкции цирковых номеров. Проблема кадров встала с первых же дней восстановления циркового дела и, в сущности, должна была сделаться центральной проблемой, поскольку возрождение самого цирка могло рассматриваться только как переходная ступень к стройке советского циркового искусства. В основном было очевидно, что в этой области стоит задача воспитать синтетического циркового артиста с широким художественно-политическим кругозором, такого универсального циркового артиста, который в удачно взятых пропорциях соединил бы в себе акробата, гимнаста, танцора, мимиста, актера, музыканта и разговорника и умел бы выявить эти навыки в классово-целеустремленной художественной форме. Эта основная установка упиралась в целую систему организационных мероприятий, которые должны были заменить прежнее «родовое» ученичество совершенно новыми устоями советской педагогики. К решению проблемы кадров Центральное управление госцирками практически подошло в 1926 году, когда в Москве были организованы Курсы циркового искусства (сокращенно КЦИ), впоследствии переименованные в Техникум циркового искусства.

Результаты работы московского техникума на сегодняшний день (1931) еще недостаточно ясны, но, судя по наличным итогам, поставленную задачу не удалось разрешить. Так, первая партия питомцев техникума вышла со школьной скамьи на производство (1930) с плохо сделанными копиями гастролировавших у нас в первые годы нэпа заграничных номеров. Идея номера, его тематический стержень, его структура и разверстка трюков, наконец, его образы — все это оказалось рабски скопированным у иностранных мастеров. К тому же тренированный глаз мог тотчас же

установить, что выпущенная курсами молодежь не представляет собой всесторонне развитой артистической силы, но что она «натаскана» исключительно на данный номер и на трюки данного номера. Получался худший вид узкой специализации, которую как раз предстояло изживать. Таковы были практические последствия недостаточно-критического отношения к доставшемуся нам «цирковому наследству» и недостаточного внимания к вопросам теории и истории циркового искусства. На сегодняшний день проблема кадров продолжает стоять как центральная проблема: реконструкцию советского цирка необходимо начинать с реорганизации профессионального ученичества и выработки нового типа циркового артиста.

Научно-исследовательская и теоретическая проработка основных вопросов циркового искусства пока что наиболее плодотворно развернулась в Музее цирка и эстрады. Основанный в Ленинграде осенью 1928 года по инициативе В. Я. Андреева и Е. П. Гершуни, этот первый в мире Музей цирка и эстрады поставил себе целью не только академическое собирательство всевозможных материалов по истории цирка и эстрады, но также их изучение, обработку и использование в производственной жизни наших цирков. Это чисто практическая установка, это очевидное намерение работать, исходя из практики и во имя практики, позволила молодому музею весьма плодотворно развернуть свою работу. Созданный при Ленинградском цирке, находившийся в непосредственно тесном общении с артистами и зрителями, Музей цирка и эстрады сумел заинтересовать обе стороны своей деятельностью и в течение полутора-двух лет собрал у себя громадное число экспонатов (свыше двадцати пяти тысяч названий), среди которых встречаются материалы исключительной ценности. Если собирательская к пропагандистской работе (периодические выставки в фойе Ленинградского цирка) музея дали весьма наглядный эффект, то непосредственно научно-исследовательская его деятельность и применение ее к повседневной практике в силу ряда причин далеко не достигли такого же показательного

уровня. Именно в подтягивании этой стороны должен видеть свою задачу музей, являющий собой богатейшую-коллекцию материалов по цирку, эстраде и соприкасающимися с ними смежными искусствами (балаган, народное гулянье, городской увеселительный сад и т. д.), вне учета которой теперь стало невозможным делать какие бы то ни было критические и теоретические суждения об этих областях.

Проблема реконструкции цирковых номеров практически стала ставиться приблизительно со второй половины 1929 года. Мы коснемся только одного опыта, сделанного и этом направлении, а именно полугодового опыта работы ленинградской мастерской Центрального управления гос-цпрками, так как, с одной стороны, опыт этой работы известен нам лучше остальных, поскольку мы принимали в нем активное участие, а с другой стороны, при всех своих недочетах он все же представляется нам наиболее существенным. Основная задача, которую преследовало руководство Ленинградской мастерской ЦУГЦа, состояла в том, чтобы практически доказать, что цирк не есть некая абстрактная «зарядка бодрости», но что во всех своих проявлениях он может и должен быть идейно обусловлен и идейно направлен, что простое выступление физкультурника в трусиках снижает художественный уровень цирка, низводит его до степени беспринципного зрелища, что реконструкция цирка должна идти через реконструкцию циркового образа, что именно через образ утверждается в цирке ja или иная классовая идеология, наконец, что обычный «рекордсменский» показ разрозненных трюков может быть заменен тематическим стержнем, который будет выявляться при посредстве трюка.

«Ленинградская мастерская ЦУГЦа в своей практической работе исходит из того положения,— гласил основной пункт производственного плана мастерской,— что абстрактная «рекордсменская» демонстрация разрозненно-чередующихся трюков, рассматриваемых как самодовлеющее начало, должна заменяться связной композицией циркового номера как единого тематически-мотивированного целого, пользующегося современным

типажем (создающего современные цирковые образы), реквизитом и аксессуаром и подкрепленного по возможности широко развернутыми игровыми моментами к трюку (социальная оценка)». К сожалению, Ленинградская мастерская с самого начала была поставлена в неблагоприятные условия работы, в частности, в том отношении, что она принуждена была экспериментировать с второстепенными артистическими силами. При том кризисе цирковых номеров, который обнаружился, лишь только прекратился приезд иностранцев, все мало-мальски сильные номера были законтрактованы ЦУГЦом и согласно заранее составленным графикам кружили по сети государственных цирков. Попытки заполучить отсюда значительные артистические силы для экспериментальной работы не увенчались успехом, и нам оставалось проверять наши положения на весьма и весьма несовершенном материале, который именно вследствие этого не был законтрактован ЦУГЦом. Мастерская, таким образом, была вынуждена начать работу по реконструкции цирковых номеров (или по советизации цирковых номеров, как тогда выражались) отчасти с полубезработными «разовиками», застрявшими в Ленинграде, отчасти с сырой молодежью весьма средних профессиональных навыков, отчасти же просто с начинающими учениками, так сказать, воодушевленными лучшими намерениями когда-либо в будущем стать артистами.

Первая экспериментальная работа мастерской была осуществлена с силовым жонглером А. И. Устиновым (по афише — «Капитан Рено»). Это был заурядный, по-традиционному штампованный номер, в обедненном и расхлябанном виде повторявший некогда блестящие исполнительские традиции крафт-жонглеров типа Конкаса или Спадони: появлялся лощеный морской капитан в белоснежном кителе при кортике и принимался жонглировать ядрами и пушкой, заканчивая каждый трюк комплиментом и в течение наступившей паузы обтирая руки тальком. Из этого материала был создан номер «Краском Устинов» (такое название, как нам тогда казалось, должно было подчеркивать нашу установку также и в смысле отмены

«звонких» цирковых псевдонимов, этих бесконечных Жанов, Пьеров, Матильд и прочих Эльзевир Ренессанс). Жонглеру Устинову был дан ассистент-комик (партерный акробат-каскадер), и номер был заново разверстан на основе сюжетного стержня. Под тревожные звуки военной зори в скрещивающихся лучах прожекторов на арену выбегал «краском» (условно-деформированный образ красноармейца) в противогазе и с винтовкой наперевес и начинал производить военные упражнения тремя винтовками (попытка ввести осмысленное жонглирование исходя из трудовых процессов бойца-красноармейца). При случайном выстреле одной из винтовок с мест для публики срывался фатовый «пижончик» (гротескный образ франта) и испуганно улепетывал к выходу; «краеком» преграждал ему путь, легким ударом приклада перекидывал его в манеж и начинал «обучать» военному делу; все трюки, насколько это было возможно, должны были выявлять степень тренировки «краскома», который был показан как бесстрашный и ловкий красноармеец, тогда как «пижон» по ходу действия все более и более высмеивался за свою трусость, «хилость», неуклюжесть и фатоватую разинченность; многочисленные пантомимические прослойки (своеобразная цирковая предыгра) были призваны, насколько можно, более отчетливо выявлять сюжетный стержень номера; самый номер развертывался на большом ковре из брезента защитного цвета, с медными люверсами по краям и с такого же медного тона буквами «СССР» в центре, что давало ассоциацию с лагерными палатками и своеобразно акцентировало весь стиль номера. Номер этот не удался, хотя во всех городах, где он впоследствии гастролировал, он удостоился похвальных отзывов прессы. Но все же не удалось основное: превратить набор разрозненных трюков в связный, целиком оправданный, целиком понятный зрителю акробатико-ジョンглерский скетч и создать отчетливые социально-насыщенные цирковые образы. Виной неудачи была как неудовлетворительность того материала, из которого приходилось строить номер, так и неопытность руководства мастерской, не овладевшего спецификой циркового показа и перетяжелившего номер

элементами театральщины. Однако несомненной удачей было применение специального — как мы тогда формулировали «тематического» — ковра. Применительно к тем задачам, которые мы перед собой ставили, «тематический ковер» был настоящей находкой, потому что в условиях цирковой проекции ковер является для циркача тем же, чем задник для драматического артиста: фоном, помогающим создавать нужный образ. Изображая футбольную площадку, проселочный перекресток, торцовую мостовую с тротуарами, наконец, даже внутренность комнаты, как бы заснятой сверху, с потолка, «тематический ковер» помогает совершенно по-новому акцентировать те же трюки и служит незаменимым «задником».

Вторая экспериментальная работа мастерской была осуществлена с группой молодых партерных акробатов, которой была предложена крайне интересная схема номера «Уличная акробатика». В данном случае мастерская ставила перед собой задачу тематически оправдать рабочий реквизит, то есть отказаться от абстрактных снарядов гимнаста и акробата и добиться сюжетной оправданности и чисто бытового назначения используемых для номера рабочих приспособлений. Номер «Уличная акробатика» строился как бы на фоне уличных ремонтно-строительных работ. Неподалеку от форганга устанавливался высокий уличный фонарь, центр манежа занимали два бака для варки асфальта, в середине которых находились замаскированные батуды (или, вернее, два круглых батуда, замаскированных под баки для варки асфальта), тогда как поодаль валялись-две бочки «из-под цемента». Весь номер развертывался (или, лучше сказать, должен был развертываться) как задорная динамичная возня четырех подростков, прослоенная чисто бытовыми игровыми вставками и в центральной части построенная на всестороннем акробатическом обыгрывании бочек, на прыжках с бака на бак и на фонарь, сопровождаемых шутливыми каскадами. Исполнители были выпущены в гротескно-деформированных обликах городских подростков-фабзайчат *, и этот нарочитый отказ от цирковой лощености и красивости при данной композиции номера мог бы зазвучать как настоящий манифест

новых веяний в цирке, если бы только он исполнялся мастерами циркового искусства. При данных же исполнительских силах сколько-нибудь значительного эффекта добиться не удалось, и самый номер довольно скоро распался, во время своих странствований по сети госцирков подвергнувшись настолько сильным «самодеятельным коррективам», что в один прекрасный день руководству мастерской худполитсоветом Киевского госцирка было предъявлено обвинение во... вредительстве за постановку номеров, «явно пропагандирующих... хулиганство. беспризорника»! Таковы были плоды отсутствия художественного контроля и руководства на местах: как не имеют художественных руководителей центральные советские цирки, так точно лишены художественных руководителей и цирки провинциальные, периферийные, а при подобном положении невозможно осуществлять самый элементарный художественный контроль. Таковы результаты бизнес-политики и «системы проката».

Мы задержались на примерах «Краскома Устинова» и Уличной акробатики» лишь для того, чтобы дать наглядное представление об установке и методах работы Ленинградской мастерской на путях реконструкции циркового искусства. По таким же принципам и в большинстве случаев с таким же относительным успехом была проведена работа над номером «Три мушкетера» (попытка заменить традиционный образ «римских гладиаторов» образами мушкетеров, органически введя фехтование на дагах и шпагах), над акробатическим скетчем «Мещанская вечеринка» (попытка средствами акробатики изобразить скорую в мещанской семейке), над гимнастическим номером на турниках «Торнео» (попытка соединения четверного турника с батудом) и т. д. и т. д.

Полугодовой опыт работы Ленинградской мастерской был вполне достаточен, чтобы убедить в возможности коренной реконструкции большинства цирковых жанров. Основная задача — и с нашей точки зрения основная заслуга — Ленинградской мастерской заключалась в правильной постановке вопроса о реконструкции цирковых номеров. Не в правильном

разрешении задачи — здесь не удалось достичь сколько-нибудь решающих успехов,— но именно в правильной ее постановке. Вопреки укрепившимся мнениям об абстрактности («трусики» и «зарядка бодрости») Ленинградской мастерской удалось совершенно безоговорочно провозгласить его тематичность, возможность использования циркового трюка не в качестве самодовлеющего начала, но в качестве средства для создания тех или иных классово-обусловленных образов, для воспроизведения тех или иных ситуаций, положений и чувств. Разумеется, в этой установке не было ничего нового: она вытекала из критического анализа всего процесса исторического развития цирка.

Дальнейшая работа могла идти только по линии углубления первоначальных опытов, по линии развертывания экспериментально-производственной деятельности в этом направлении. В силу ряда причин подобная работа не могла развернуться, и Ленинградская мастерская закрылась поздней осенью 1930 года. Опыт ее работы послужил основой для некоторых дальнейших — к сожалению, достаточно робких — попыток реконструкции цирка.

Таковы в самых общих чертах те мероприятия творческого порядка, которые наряду с постановкой пантомим имели целью теми или иными средствами содействовать реконструкции советского цирка. Они единичными тенями мелькали на фоне пресловутой «системы проката» и обусловленной ею деградации художественного уровня советских стационаров. Здесь не время и не место полемизировать с практической установкой государственных цирков: сейчас нам предстоит дописывать нашу книгу и суммировать те выводы, к которым мы пришли в результате критического анализа исторического развития цирка.

Лекция 17. Советское цирковое искусство второй половины 1950-х —1960—х гг.

Творческому подъёму искусства цирка в СССР во второй половине 50-х годов во многом способствовали смотры и конкурсы, которые начали проводиться ещё в военные годы. Они активизировали поиск новых форм спектаклей, подготовку оригинальных произведений. Ведущие артисты и режиссёры стали стремиться к тому, чтобы все компоненты, составляющие цирковое произведение: трюки, композиция идея, костюмы, актёрская выразительность, пластика, музыкальное и световое оформление, грим - были подчинены единому замыслу - созданию художественного образа.

Обсуждению творческих и организационных проблем было посвящено режиссёрское совещание, которое проводилось в 1955 году в Москве Главным управлением государственных цирков. Впервые был осуществлён просмотр и обсуждены номера многих артистов разговорного жанра. В результате чего из циркового репертуара было исключено свыше трехсот устаревших произведений. Взамен артисты получили репризы, клоунады, сценки, интермедии, монологи на современную тематику. На конференции говорилось, что за последнее время удалось привлечь для создания нового репертуара большую группу писателей. К ведущим клоунам - Карандашу, К.Берману, Б.Вяткину и другим известным комикам были прикреплены группы авторов, драматургов для подготовки персонального репертуара. С клоунами успешно сотрудничали в те годы В.Масс и М.Червинский. Н.Эрдман, В.Поляков, Г.Рыклинов, В.Бахнов и Я.Костюковский, Н.Лабковский, И.Финк, Ю.Благов, В.Дыховичный и М.Слободской, В.Ардов и многие другие, в том числе постоянные авторы сатирического журнала "Крокодил".

В дальнейшем лучшие произведения, созданные, драматургами и писателями для клоунов советского цирка, как образцы новых и современных реприз, интермедий, сценок, были позаимствованы артистами из Болгарии, Венгрии, Румынии, Польши, Чехословакии, Монголии, Вьетнама, Кубы. Творческие совещания имели принципиальное значение, так как пожелания, советы, замечания и конкретные предложения мастеров

арены были направлены на выявление специфики и улучшение циркового дела. Теоретические споры и диспуты, в которых принимали участие видные историки и практики отечественного искусства, исследователи и деятели культуры помогали уточнить и прояснить дальнейшую линию развития советского цирка.

Весной 1955 года в Государственному училище циркового искусства, основанного в 1926 году, открылось отделение клоунады и музыкальной эксцентрики. С этого времени в училище ведётся планомерная подготовка артистических кадров в жанре клоунады.

Летом 1955 года большая группа молодых артистов успешно выступила на V Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве. Гастроли артистов советского цирка за рубежом, носившие в 1920-30 х годах эпизодический характер, со второй половины 50-х годов стали проводиться постоянно.

Первый международный фестиваль циркового искусства, проходивший в Варшаве в 1955 году - этапный момент в истории отечественного искусства. Первое место в этом соревновании заняла программа советского цирка. Она была отмечена золотой медалью и дипломом. Кроме того, группа ведущих мастеров была награждена золотыми и серебряными медалями: клоун Олег Попов,дрессировщик В.Филатов, эквилибрист Л.Осинский, танцовщица на проволоке Н.Логачёва, акробатка М.Демкина, жонглёр И.Хромов, эквилибрист Ю.Половнев,дрессировщик Н.Ермаков, акробат В.Плинер, режиссёр-постановщик программы А.Арнольд. Международное жюри своей высокой оценкой официально поддержало новый стиль и творческие принципы советского цирка.

В 1957 году в Москве был проведён Второй международный фестиваль циркового искусства в рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Молодые мастера отечественного цирка вновь заняли первые места и многие из артистов удостоились звания лауреатов. Вместе с советскими исполнителями на Всемирном форуме молодежи выступило

около двухсот пятидесяти артистов: из Болгарии, Венгрии, Германской Демократической Республики, Китая, Монголии, Польши, Румынии и других стран. 31 июля 1957 года они приняли участие в цирковой кавалькаде и грандиозном представлении, проходившем на футбольном поле стадиона "Динами". В этот день из ворот Центрального парка культуры и отдыха имени Максима Горького выехала вереница, красочно разрисованных открытых автомашин. На них разместились акробаты, жонглёры, дрессировщики и животными, гимнасты, эквилибристы и, конечно, клоуны. Впереди всей кавалькады вышагивал Олег Попов. Он тащил за собой на толстом канате машину, в которой артисты на ходу демонстрировали отдельные трюки и фрагменты номеров. Нарядно разукрашенная процессия проследовала по улицам Москвы и вышла на гаревые дорожки стадиона "Динамо". Здесь на пяти больших аренах, расположенных по зеленому полю, одновременно начались выступления артистов цирка из разных стран. Клоуны во главе с Олегом Поповым разыгрывали сценки, придуманные специально для показа на стадионе. Зрители восторжено принимали пародийную интермедию на футбольный матч. Олег Попов выступал две команды, разумеется, это были две клоунские группы. На этих "спортсменов" невозможно было смотреть без смеха: высокие и маленькие, толстые и худые - все в одном ряду. При этом на майках футболистов повторялась единственная цифра "13". С первого удара по мячу на поле поднималась клоунская кутерьма. То там, то здесь возникали забавные потасовки: с кого-то стаскивали майку, кого-то выносили с поля. Счёт в матче велся не по забитым голам, а по выведенным из строя спортсменам. Пострадавших укладывали на одном и другом краю футбольного поля. В какой-то удобный момент членам одной команды удавалось, преодолев большие трудности, развинуть ворота противника, а свои сузить. Мало того, перед створом своих ворот они выстраивали настоящий дощатый забор, представлявший "стенку". Заканчивалось необычное соревнование тем, что один из футболистов ловил мяч на голову и тот вдруг раскалывался. Оказывается, вместо мяча по полу гоняли арбуз. С

аппетитом уплетая лакомые кусочки, довольные "спортсмены" покидали поле под смех и аплодисменты зрителей.

Во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов на манеже московского цирка на Цветном бульваре демонстрировалась водная феерия "Юность празднует" автор В. Беляков, режиссёр-постановщик М.Местечкин. Первое отделение шло на сухе, а второе на воде. Для этого арена, особым образом переоборудованная, заполнялась водой, и цирковые артисты выступали в непривычной для себя обстановке. Появление на арене огромного количества воды походило на яркий феерический трюк - шумный и эффектный. Бурные потоки, подсвеченные разноцветными огнями, с ревом, подобно мощному водопаду, обрушивались на манеж с рампами, находящейся почти под куполом цирка. Барьер, окружающий арену, мгновенно превращался в каскад фонтанов, выбрасывающих высоко вверх звонкие струи брызг Проливной дождь, внезапно проливавшийся из-под циркового поднебесья, вспенивал бурлящую поверхность арены. Такое необычное зрелище в цирке было показано впервые и сопровождалось восторженным приёмом зрителей.

Центральным действием, показанным в водной стихии, была дерзкая игра дрессировщицы М.Назаровой с тигром Пуршем. Опасный хищник, как громадный ласковый котёнок, ревился, прыгал, гонялся в воде за мячами. Хрупкая, отважная блондинка и грозный зверь, находящийся на свободе, вызывали восхищение публики. Не было жестокого укрощения, не было обязательной клетки, а была потрясающая воображение рискованная игра, убедительно иллюстрирующая гармоническое сочетание Человека и Природы. Большое место в программе отводилось клоунам. Ковёрным был Олег Попов. Ему помогали Анатолий Векшин и первые выпускники отделения клоунады ГУЦИ Андрей Николаев, Валерий Колобов.

Во втором отделении на воде показали новый номер Татьяна и Юрий Никулин, Михаил Шуйдин. Они исполнили пантомимическую сценку "Весёлые рыболовы". Главная тема спектакля "Юность празднует"- единство

молодежи всего мира, борьба за счастье человечества - была выделена и в репертуаре артистов разговорного жанра. Клоуны успешно справились с этой непростой и непривычной для них задачей. Впервые в истории отечественной клоунады в репертуаре Олега Попова рядом с эксцентрическим номером на свободной проволоке и потешными репризами нашла место и лирическая тема. Клоун сыграл шуточную сценку о неудачливом влюбленном. В этой интермедии комедийный талант Попова заискрился новыми гранями, что отметили зрители и рецензенты. Анализируя игру молодого ковёрного, журналисты писали, что он создавал характер наивный, рассеянный, но в то же время поэтический даже в самых смешных моментах. В многочисленных рецензиях говорилось, что в репертуаре Попова нет ни капли вульгарности или пошлости. Артист не прибегал к легким способам комикования, чтобы вызвать смех зрителей.

Яркая творческая жизнь отечественного цирка содействовала тому, что в октябре 1957 года у мастеров арены появился свой журнал "Советский цирк". Он был создан по инициативе историка и теоретика циркового искусства Е.Кузнецова, ставшего главным редактором ежемесячника.

В 1958 году коллектив артистов советского цирка вновь выступал за рубежом. В Брюсселе во время Всемирной выставки была показана оригинальная цирковая программа. В эпилоге представления на ярко-красный ковёр со всех сторон слетались белоснежные голуби, а вокруг манежа проносилась модель недавно запущенного в космос спутника Земли, сопровождаемая огневым следом. Этот эпилог, поставленный режиссёром Н.Зиновьевым, впечатляюще раскрывал истинный дух советского цирка, его красоту, оптимистическую веру в победу человеческого разума, устремлённость нашего народа в мирную жизнь, счастливое будущее.

Выход на мировую арену советского цирка совпал с периодом бурного расцвета в нашей стране многонационального циркового искусства. В братских республиках по примеру Азербайджана и Узбекистана развернулась работа по организации больших цирковых коллективов. К концу 50-х годов в

системе Союзгосцирка (так с 1957 г. стало называться Главное управление цирками) действовали: Азербайджанский ансамбль (созданный в 1945 г.), Узбекский цирковой коллектив (сформированный в 1942 г.), Литовский ансамбль, премьера которого состоялась в 1954 г., Латвийский (созданный в 1955 г.). К ним присоединились в 1956 г. Украинский и Армянский, в 1958 г. - Грузинский, в 1959 г. - Белорусский.

В ряде национальных коллективов, наряду с оригинальными номерами, вовравшими в себя элементы народного искусства, выступали клоуны, самобытные маски и репертуар которых удачно сочетали фольклорные традиции с современностью. Так, в программе Литовского ансамбля в паузах между номерами действовал ковёрный Барнабас. Это был псевдоним народного артиста Литовской ССР Йонаса Раманаускаса. Он играл плутоватого деревенского мужичка, типичную фигуру для литовского фольклора. В Украинском коллективе выступал ковёрный Василий Байда с партнёрами. Это был парубок длинный, нескладный, он любил розыгрыши и озорные шутки, уподобляясь святочным ряженым. Высоченного роста, худощавый Байда, перехитрив своего партнёра, вдруг застенчиво улыбался и, смущившись, торопливо улепетывал с манежа. В Латвийском коллективе в паузах между номерами появлялись заслуженные артисты Латвийской ССР Антонио (Антонас Маркунас) и Алексей Шлискевич. Дуэт их напоминал взаимоотношения младшего и старшего братьев. Антонио с восторгом и завистью смотрел на поучающего и опекающего его Шлискевича. Когда младший проказничал, норовил выйти из повиновения, старший прибегал к разным хитрым уловкам, чтобы вразумить бедокура. Появление на манеже этой пары всегда вызывало у зрителей улыбку. Крупный Шлискевич, на котором был надет короткий пиджак и короткие брючишки, в огромной кепке и огромных ботинках неторопливой походкой вышагивал по арене, а рядом семенил Антонковзорошенный, невысокого роста, в свободно висящем костюме. Удачнее всего фольклорные традиции с современностью сплавились в творчестве Акрама Юсупорва. Это был один из выдающихся

клоунов советского цирка. Народный артист Узбекской ССР Юсупов снискал признание и на родине и за рубежом. Покоряла удивительная человечность его дарования. Клоун буквально излучал доброту. Сценки, разыгрываемые комиком, были не только смешны, но и трогательны. Проникнутые мягким юмором, сдобренные милой, чуть напевной речью с неожиданно смешными словечками, клоунские интермедии просто очаровывали публику. Актёрское решение реприз всегда было прозрачно и в то же время чрезвычайно тонко. В исполнении Юсупова все было естественно, правдиво, бесхитростно. Подкупала беспредельная вера клоуна в происходящее и непосредственность, граничащая с детской.

По вопросам развития клоунады с 25 по 27 ноября 1959 г. проводилась конференция. Так, в Москве в Центральном Доме работников искусств СССР проходили заседания, звучали доклады, а в цирке на Цветном бульваре были показаны представления, состоявшие из клоунских номеров. Причем комики, специально приглашенные в столицу, играли лишь по одной репризе или сценке, разумеется, самой лучшей из своего репертуара. Это позволило присутствующим, а среди них были театральные критики, писатели, драматурги, коллеги-артисты, руководящие работники и т.д., воочию увидеть, что представляет собой разговорный жанр в цирке на данном творческом этапе. Этот своеобразный смотр цирковых смехотворцев стал значительным событием в истории развития отечественной клоунады. Конференция всесторонне проанализировала состояние современного комедийного искусства цирка. Особо подчеркивалось, что появились и получили развитие новые, оригинальные клоунские маски, в которых концентрировались разнообразные человеческие типы, пропущенные сквозь эксцентрическое восприятие.

Важным достижением советского цирка стала ежегодная подготовка артистических кадров во всех жанрах на базе Государственного училища циркового и эстрадного искусства. Появился ряд замечательных артистов, демонстрировавших номера, в которых фольклорные традиции сочетались с

высочайшим актёрским мастерством, уникальными трюковыми достижениями, виртуозной исполнительской техникой.

В 60-е годы советский цирк упрочил свой авторитет за рубежом. Его выдающиеся представители обрели популярность во многих странах мира. Наиболее тесные творческие контакты установились у деятелей советского цирка с коллегами из социалистических стран. Наладился обмен репертуаром среди клоунов. Артисты и режиссёры, выезжая в цирки Болгарии, Монголии, Вьетнама и ГДР, помогали в подготовке творческих кадров, работали над номерами, аттракционами своих зарубежных коллег. В Государственном училище циркового искусства начали обучаться посланцы из Монголии, Болгарии, Вьетнама, Чехословакии и других социалистических стран.

Широко развернулось строительство новых цирков. Оно было вызвано тем, что в годы войны многие помещения погибли, а из сохранившихся некоторые давно обветшали. Было принято решение о строительстве сорока девяти зданий. Рядом с цирками впервые стали возводить гостиницы, оборудованные под квартиры для артистов и членов их семей, а до этой поры им приходилось снимать комнаты у частных лиц. Рост цирковых предприятий потребовал значительного увеличения артистического контингента. При создании национальных цирковых коллективов, например, таджикского, казахского, татарского, руководство Союзгосцирком широко развернуло студийную форму подготовки номеров и аттракционов. Будущие участники новых ансамблей обучались два года в специальных студиях, организованных в республиках. Под наблюдением опытных педагогов и тренеров молодые артисты постигали азы цирковых жанров, отрабатывали новые номера; им читали лекции по истории цирка, театра, музыки; они посещали занятия по мастерству актёра, гриму, танцу и прочим дисциплинам. Однако подготовка артистов разговорного жанра по-прежнему была в основном сосредоточена в Государственном училище циркового искусства в Москве. В числе первых выпускников отделения клоунады ГУЦИ, сумевших привлечь внимание зрителей и специалистов, следует

назвать ковёрных Леонида Енгибарова, Андрея Николаева, Валерия Колобова, Геннадия Маковского и Геннадия Ротмана, буффонадных клоунов Анатолия Смыкова и Валентина Костеренко, которые, играя с разными партнёрами, действовали в самобытной маске Рыжего.

На рубеже 50-х и 60-х годов на амплуа ковёрных перешли Ю.Никулин и М.Шуйдин. Оставаясь приверженцами пантомимы, они большинство своих миниатюр разыгрывали без слов, используя элементы акробатики, иллюзии. Цирковые специалисты называли Никулина и Шуйдина драматическими клоунами. В их репризах и сценках рядом оказывались и смех, и грусть, и лиризм. Эта большая редкость, когда клоунам удаётся в своём выступлении сочетать смешное, трогательное и серьёзное. Новаторской клоунадой "Шипы и розы" Ю.Никулин и М.Шуйдин способствовали утверждению лирико-комедийного направления в советском цирке.

В 60-е годы одной из форм пропаганды циркового искусства среди зрителей, проживающих в отдалённых городах и сёлах, стала кавалькада, впервые показанная в Москве в дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Утром 10 октября 1957 года жители Москвы вновь наблюдали необычное зрелище. На Пушечной улице одна за другой стояли двадцать нарядно оформленных автомашин. Расписанные клоунскими масками, изображениями цирковых сцен и животных, они имели броский, праздничный вид. Впереди на вздыбленном бутафорском коне лихо восседал клоун Петр Кукушкин, как бы ведущий за собой весь весёлый кортеж. Так отправлялась в путь цирковая кавалькада по маршруту Москва - Донбасс - Кубань. В составе кавалькады артисты разных цирковых жанров, подготовившие для зрителей несколько программ. Каждый автомобиль — это своеобразная сценическая площадка с бутафорией, аппаратной, реквизитом. Красочный, пестрый артистический поезд продвигался по улицам Москвы, направляясь на юг. В масках зверей играли оркестранты. Многочисленных зрителей приветствовал поднятой лапой знаменитый медведь Гоша. Минуя подмосковные посёлки и города, цирковая кавалькада

в тот же день прибыла в Тулу. Появление артистов превратилось в массовый праздник цирка. Тысячи зрителей аплодировали, когда раздались слова приветствия и началась демонстрация цирковых номеров. Вот так в каждом городе участники кавалькады давали по нескольку представлений.

За месяц цирковая кавалькада посетила двадцать три города. Десятки тысяч зрителей видели на площадях и стадионах, выступления цирковых мастеров. В 1958 году уже шесть цирковых кавалькад двинулись из разных городов по следующим маршрутам: Казахстан - Киргизия - Узбекистан; Урал - Западная Сибирь; по Украине; Ленинградская область - Белоруссия - Латвия - Литва - Эстония; Московская область - Поволжье; Новосибирская область - Кузбасс - Алтай. Кавалькады устраивались и в последующие десятилетия вплоть до конца 80-х годов.

Организационный опыт и практические навыки, приобретенные во время проведения цирковых представлений на стадионе "Динамо", пригодились при создании в 1958 году постоянной дирекции для систематических показов масштабных цирковых спектаклей на спортивных аренах. Первая программа "Цвети наша молодость!" (сценарий П.Вернадского и Н.Коваля, реж. – постановщик Е.Рябчуков) была продемонстрирована в Вильнюсе. В 1959 году на стадионах давали представления Пензенский, Куйбышевский, Ташкентский цирки. В 1959 г. московский цирк на Цветном бульваре подготовил специальную программу для стадионов - "Праздник цирка" (постановщики М.Местечкин и Е.Рябчуков, худ. Л.Окунь, А.Цемель, текст стихов и интермедий Ю.Благов). В представлении принимали участие: группа выдающихся акробатов-прыгунов под руководством В.Довейко, замечательные канатоходцы под руководством Я.Гаджикурбанова, всемирно-известные джигиты под руководством А.Кантемирова и М.Коченова, клоунская группа во главе с О.Поповым, дрессировщик М.Кудрявцев с медведем Гошей, Воздушные гимнасты Е.Морус, Д.Доиато, Р.Немчинская демонстрировали рискованные трюки гимнастики под фюзеляжами парящих над стадионом вертолетов;

мотоциклисты-гонщики И.Иванов и Г.Левин показывали прыжки на мотоциклах с трамплина.

В 1960 г. Союзгосцирк совместно с Всесоюзным гастрольно-концертным объединением и спортивным обществом "Динамо" создали детское тематическое представление "Последний звонок" по сценарию Ю.Благова, режиссёром-постановщиком был Н.Зиновьев. С 1961 г. выступления на стадионах страны осуществляла главным образом московская группа "Цирк на сцене", созданная ещё в 1935 г. Постановочной группой, возглавляемой В.Мильрудом, были подготовлены и показаны следующие спектакли: "Весне навстречу" (1961г.), "Эстафета весёлых друзей" (1963г.), "Цирк на стадионе" (1965г.), "Озаренные солнцем" (1967г.) и другие.

В поисках новых форм спортивно-цирковых представлений масштабного формата были подготовлены программы для водных стадионов - "На голубой арене" (1959г. по сценарию И.Финка, постановщик режиссёр Н.Безносик) и "Загадочный кристалл" (1960г. сценарий И.Луковского и А.Арнольда, режиссёр А.Арнольд, главную роль волшебника играл А.Шаг, комическим героем был А.Юсупов). В этих спектаклях цирковые номера перемежались выступлениями мастеров по фигурному плаванию и прыгунов в воду.

В 1961 г. в Ростове - на - Дону цирковой коллектив "Семеро весёлых" выпустил представление "Пароход идёт "Анюта". Авторами были В.Ардов, М.Тривас, Э.Шапировский, режиссёром-постановщиком - Е.Рябчуков. В оформлении художником А.Фальковским были использованы элементы цирковой условности. Манеж превращался в палубу. Для этого его закрывали специальным ковром, расписанным под дощатый пол. Барьеры арены декорировались под фальшборт округлого судна. В артистическом выходе возвышался капитанский мостики, а на противоположной стороне размещалась носовая часть парохода. Сюжет был таков: "Анюта" отправлялась в очередной рейс. Заканчивалась посадка пассажиров. Среди

них была группа цирковых артистов, которые направлялись на открытие новой электростанции. Они должны были участвовать в предстоящем праздничном концерте по поводу пуска новостройки. Пароход отчаливал от берега и тотчас выяснялось, что в группе артистов отсутствует дрессировщик медведей. А без него представление состояться не может. Все были в панике. Чем ближе "Анюту" была к цели, тем больше волновались и переживали окружающие, стремясь найти выход из создавшейся ситуации. Неожиданно дрессировщик появлялся на палубе парохода, догнав "Анюту" на вертолёте. Его выступление с медведями было последней точкой в импровизированной праздничной программе. Завершался спектакль прощальной песенкой, под мелодию которой на палубу выбегали в праздничных костюмах участники представления. Пантомима была сыграна более тысячи раз. Её показывали во многих цирках страны.

Ярким явлением в истории отечественного искусства стала водяная пантомима "Карнавал на Кубе", посвященная революционным событиям на острове Свободы. Сценарий спектакля написали Л.Кулиджанов, Ю.Никулин, М.Местечкин, режиссёром-постановщиком был М.Местечкин, художником Л.Окунь, балетмейстером П.Гродницкий. Премьера состоялась в октябре 1962 г. в московском цирке на Цветном бульваре. В этом синтетическом представлении была сделана попытка раскрыть средствами цирка, кино, музыки и балета романтику героического подвига кубинского народа в его борьбе за свободу. Феерическое зрелище сопровождалось великолепными водяными каскадами, фонтанами, принимавшими различные причудливые формы; фейерверками, рассыпавшимися по цирковому куполу золотымиискрами огней; народными песнями, танцами, превосходными номерами, отчаянными схватками с бандитами и захватывающими погонями за диверсантами. В начале пантомимы И.Кобзон исполнял песню "Куба - любовь моя!", а по ходу спектакля Е.Евтушенко читал свои стихотворные произведения, посвященные событиям, на мятежном острове. Главные роли играли: Ю.Никулин-рыбак Пипо, М.Кантемиров-революционный боец

Рамон, Г.Леонтенко - красавица Кончита, М. Шуйдин - главарь бандитов Родригес. Пантомима-феерия "Карнавал на Кубе" вошла в золотой фонд отечественного искусства.

Особое место в истории советского цирка заняла конно-балетная пантомима "Бахчисарайская легенда" по мотивам поэмы А.Пушкина "Бахчисарайский фонтан". Авторы сценария и постановщики - Н.Зиновьев и И.Курилов (балетмейстер), художники А.Фальковский и Р. Вайсенберг. В "Бахчисарайской легенде" была использована музыка из балета Б.Асафьева "Бахчисарайский фонтан". Премьера спектакля состоялась в сентябре 1963 г. в Минском цирке. В пантомиме были широко использованы цирковые номера,дрессировка лошадей, акробатика, джигитовка, иллюзия. В главных ролях действовали цирковые артисты: В.Манжелии (хан Гирей), Л.Лукьянова (Мария), А. Зотова (Зарема). Великолепно играл хана Гирея дресировщик лошадей Б. Манжелли. Беспощадный и кровожадный в первых сценах, он в конце спектакля, стоя у фонтана слёз, выражал такую скорбь и отчаяние, что без слов становилось понятно: утраченная любовь изменила его жестокосердную душу.

Следующий цирковой спектакль в жанре пантомимы связан с творческими поисками Олега Попова. В 1964 г, на арене московского цирка на Цветном бульваре было показано представление "Лечение смехом" (авторы Ю.Благов, М.Местечкин, О.Попов, режиссёр-постановщик М.Местечкин, художник А.Фальковский). Центральным персонажем представления был О.Попов. Созданию весёлой атмосферы спектакля помогало художественное оформление. В начале представления манеж накрывали декоративным ковром с изображением Олега Попова. С первыми звуками увертюры, когда в цирке постепенно выключался свет, глаза комика оживали и портрет лукаво подмигивал зрителям. Для достижения этого эффекта использовалось светопроекционное устройство. Среди действующих лиц представления были директор цирка и новый режиссёр - Мешалкин. Директор получал указание о том, что в цирке должен быть смех. Он в свою

очередь давал распоряжение режиссёру и требовал, чтобы тот "накачал" как следует артистов. Мешалкин воспринимал приказ в прямом смысле и, взяв насос, начинал добросовестен накачивать Олега Попова. Его чрезмерные старания приводили к тому, что клоун лопался. Его срочно направляли в поликлинику, и он попадал на прием к главному врачу. Но того вызывали на экстренное совещание по вопросу улучшения обслуживания больных. Пострадавший Попов, находясь в полуубморочном состоянии, случайно надевал докторский халат. Пациенты принимали его за настоящего врача и заставляли новоявленного доктора продолжать прием. Попову не удавалось убедить окружающих, что он накинул халат по ошибке, и клоун вынужден был занять место главного врача. К нему вереницей потянулись различные больные, причем каждый страдал каким-нибудь странным недугом. Приходил акробат на костылях с забинтованной ногой. Попов рекомендовал ему чисто цирковое лечение. Он советовал больному больше ходить на руках, а не на ногах. Акробат тут же отбрасывал кости и вставал на руки. Довольный, он проделывал несколько сложных трюков, доказывая, что действительно так ходить ему гораздо удобнее. Он покидал приемную врача вверх ногами.Появлялся больной-совместитель, мучающийся из-за того, что не может поспеть одновременно в два места работы. И в этом случае Попов находил радикальный метод лечения. Он укладывал пациента на хирургический стол и распиливал его на две равные части. Счастливый совместитель тотчас "разбегался" в разные учреждения: в одну сторону направлялась голова и половина туловища, в другую - все остальное.На приеме у "главного врача" оказывался пьяница. Он скандалил, требуя бюллетень. Хитрый доктор его разоблачал. Он подносил к лицу проспиртованного субъекта горящий факел и просил дыхнуть. Тотчас изо рта пьяницы, как из пасти Змея Горыныча, вырывался столб пламени. Симулянт с позором бежал из кабинета.

В Туле в 1964г.состоялась премьера уникального представления "Цирк на льду". Этот удивительный ансамбль был создан по сценарию Н.Эрдмана и

А.Арнольда, режиссёром-постановщиком был А.Арнольд, балетмейстером В.Бурмейстер, художником Е.Чемодуров. В программе различные цирковые номера - воздушная гимнастика, акробатика, эквилибристика, жонглирование, клоунада - исполнялись на коньках. В представлении дрессировщик А.Майоров и его четверолапые партнёры-медведи демонстрировали забавную о сценку, разумеется, на коньках "Медвежий хоккей". "Цирк на льду" с постоянным успехом вплоть до 90-х годов гастролировал по стране и за рубежом.

В 1967 г. был выпущен новый оригинальный коллектив, получивший название "Цирк на воде". Сценарий написали С.Михалков и А.Аронов. Поставил этот спектакль режиссёр А.Аронов. Цирковое действие развертывалось в специальном бассейне, установленном вместо арены и заполненном до краев водой. В роли героев представления выступали три клоуна: А.Глушенко, игравший капитана, С.Щукин - боцмана, В.Серебряков - юнгу. Цирковые номера демонстрировались непосредственно на воде, под водой или на специальных сценических площадках в виде мостиков, плотиков и лодок.

В 1966 г. произошло событие, существенно повлиявшее на развитие советского цирка. В Государственном институте театрального искусства имени А.Луначарского открылся заочный факультет цирковой режиссуры. Руководителем первого циркового курса стал М.Местечкин. С этого времени один раз в два года проводится приём на курс цирковых режиссёров.

Среди окончивших ГИТИС по специальности "цирковая режиссура" немало артистов, которые, не прекращая выступлений на манеже, продолжали заниматься режиссёрской практикой: В.Головко, М.Запашный, В.Суркова, В.Аверьянов и другие. Впервые в 27 июня 1967 г. Союзгосцирк провёл на Всесоюзной выставке народного хозяйства СССР "День цирка". В два часа дня по улицам Москвы прошла красочная цирковая кавалькада. Артисты на машинах, мотоциклах, верхом на лошадях проследовали по Садовому кольцу и проспекту Мира к Выставке. Когда шествие достигло

главных ворот ВДНХ, на эстрадах начались цирковые представления. На центральной эстраде выступала большая группа артистов вместе с популярным клоуном Карандашом, вели представление ковёрные Ю.Никулин и М.Шуйдин. В этой же программе участвовали артисты венгерского цирка и большая группа выпускников ГУПИ.

Заботясь о творческом росте артистов, руководство Союзгосцирка объявило в 1967 г. конкурс на лучший сценарий представления, а в 1968 г.- смотр новых произведений циркового искусства. При подведении итогов отмечалось, что заметного успеха добились молодые артисты, выступающие в различных жанрах циркового искусства и в том числе в клоунаде.

В 1964 г. Л.Енгибаров завоевал первую премию на международном конкурсе клоунов в Праге, ему был вручен приз имени известного чешского писателя Эдуарда Басса. Вместе с советским артистом приз оспаривали представители Польши, Венгрии, ГДР, Чехословакии, Болгарии. Мимиические сценки Л.Енгибара были новым явлением в клоунаде мирового цирка. Миниатюры мастера, были похожи на удивительные рассказы без слов о радости и печали человека. Созданию некоторых реприз Л.Енгибара предшествовали литературные миниатюры, которые писал сам исполнитель. Разумеется, не все изложенное автором Енгибаровым на бумаге удавалось клоуну Лене (таков был псевдоним Леонида Енгибара) перенести на манеж, но, что важно, была сохранена его художественная позиция и взволнованно-ироническая интонация. Леонид Енгибаров сыграл классическое цирковое анtre "Бокс", которое многократно было показано другими коверными и буффонадными клоунами. Клоун интерпретировал сценку по-своему. В ней появились лирические и героические мотивы. По ходу клоунады здоровенный верзила избивал тщедушного паренька подлогом того, что он, дескать, обучает приемам бокса начинающего спортсмена. Слабосильный юноша уже намеревался улизнуть с манежа. И вдруг одна из зрительниц, сидящих в первом ряду, бросала измученному спортсмену цветок. Здоровенный соперник, нагло улыбаясь, подходил к

цветку и пренебрежительно отбрасывал его ногой. Леня, потрясенный этим хамством, нежно взглянув на девушку и жестом успокоив её, бросался в битву с грубой силой и наглостью. Неравная схватка заканчивалась тем, что хилый паренек с сердцем благородного рыцаря одерживал блестящую победу над жестокостью, хамством и бездушием. Душевному состоянию комического персонажа Енгибарова был характерен особый лирический настрой. Оказываясь в различных комедийных ситуациях, его герой вызывал не только смех, но и трогательные симпатии зрителей. Победа выдающегося мастера на конкурсе в Праге утвердила в искусстве цирка "енгибаровское" направление, в котором органично соединились выразительная мимика, самобытный трюк, эксцентрическая мысль, музыка и свет, создававшие особый, лирический настрой. В 1965 г. А. Николаев был удостоен звания лауреата на международном фестивале циркового юмора в Софии, а в 1969 г. на международном конкурсе клоунов имени Грока, проходившем в Милане, ковёрный Николаев, выступавший под псевдонимом Андрюша, завоевал приз "Золотая маска". За рубежом эта награда считается высшей в жанре клоунады.

Лекция 18. Развитие советского цирка

в период 1970-х – начала 1990-х гг.

Семидесятые годы характеризовались новым творческим взлетом и теоретическим осмысливанием искусства цирка. В практику вошло проведение научных конференций по актуальным проблемам цирка совместно с коллегами из стран социалистического содружества. Одна из таких конференций, организованная в ноябре 1971 г. министерством культуры СССР совместно с Главным управлением эстрады и цирка министерства культуры ГДР, открылась докладом на тему "Теоретические принципы эстрадного и циркового искусства". Участники совещания пришли к мнению,

что в настоящее время созданы благоприятные условия для дальнейшего расширения международных связей циркового искусства стран социализма.

Укреплению контактов деятелей советского цирка с коллегами из братских стран содействовала и международная конференция, проходившая в Москве с 14 по 17 января 1975 г. в Доме Союзов. За круглым столом собрались делегаты восьми стран: Болгарии, Венгрии, ГДР, Монголии, Польши, Румынии, Советского Союза и Чехословакии. Шел разговор о творческих позициях циркового искусства в странах социалистического содружества о цирковом мастерстве, новаторстве и драматургии, режиссуре, о повышении художественного уровня номеров, аттракционов и исполнительской культуры артистов, о музыкальном, световом, художественном оформлении программ и спектаклей,

В докладах отмечалось, что в Советском Союзе, ГДР, Венгрии, Вьетнаме, Монголии, Польше существует организованная подготовка цирковых артистов в специальных школах и студиях. Так, в нашей стране помимо существовавшего в Москве циркового училища было открыто ещё два учебных заведения - Государственное эстрадно-цирковое училище в Тбилиси (1969) и так же училище в Киеве (1975). В Болгарии, Чехословакии, Польше, ГДР созданы подобные творческие центры - студии, в которых артисты совместно с режиссёрами, художниками, композиторами, балетмейстерами, инженерами готовят новые произведения для показа на цирковых аренах. Конференции способствовали дальнейшей консолидации творческих сил цирковых деятелей стран социалистического содружества.

В апреле 1971 г. в Москве открылся цирк на Ленинских горах. Впервые в стационаре было сконструировано три манежа для показа в одном спектакле водяных пантомим, феерий, номеров на льду, иллюзионных аттракционов. Во время демонстрации цирковой программы происходила смена одной арены на другую. Цирк показал первое представление "Огни нового цирка" (1971), в котором участвовали мастера трёх поколений артистов советского цирка. Среди постановок ярко выделялись: "Русские

"самоцветы" (1971), "Молодость нашей страны" (1974), "Баллады о смелых" (1975), "Русская зима" (1976) и другие.

В начале 70-х годов Леонид Енгибаров подготовил два представления "Причуды клоуна" (1971г.) и "Звездный дождь" (1972г.). Он выступил и драматургом и исполнителем этих произведений, а режиссёром-постановщиком был Ю.Белов. Литературный дар и артистический талант мима раскрылись наиболее ярко именно в этих необычных по форме спектаклях, где лирические миниатюры нашли неожиданное сочетание с броской цирковой эксцентрикой. Представление "Причуды клоуна" состояло из пантомимических сценок, которые были придуманы и разыграны Енгибаровым, а в спектакле "Звездный дождь" отдельные мимические интермедии переплетались с короткими новеллами, как бы дополняющими друг друга. Так, например, ведущий спектакля Ю.Белов читал лирическую миниатюру "Тореадор": "Она его любила. Она знала, что он самый искусный тореро. Он лучше всех владел мулетой, а сверкающая шпага казалась продолжением его гибкой руки. Но хотя он был самый ловкий и быстрый, и самый бесстрашный, он так и не стал знаменитые матадором. Для матадора он не умел самого главного. Он не умел убивать. И за это она его любила".

С последними словами ведущего на сцене появлялся мим в образе тореадора и разыгрывал пантомиму "Дебют тореадора". Исполняемые мимические интермедии не были иллюстрацией к только что прочитанным лирическим миниатюрам. Пантомимы исполнялись как импровизационные этюды на ту же тему, но рождавшие совершенно иные ассоциации.

В 1972г. жизнь народного артиста Армянской ССР Л.Енгибара внезапно оборвалась. Большой, сложный, эксцентрический мир, созданный этим удивительным художником, внес огромный вклад в развитие искусства как советского, так и мирового цирка.

В течение 70-х годов сформировались новые национальные цирковые коллективы: Киргизский, Казахский, Татарский, Таджикский. В 1973 г. на арену вышли молодые артисты нового Башкирского коллектива, а в 1974г. -

Молдавского циркового коллектива. В каждом ансамбле были номера и в том числе клоунские, строившиеся на фольклорном материале.

Важным событием стало открытие в сентябре 1975 г, в ГИТИСе им. А.Луначарского кафедры "Цирковое искусство" основателями которой, были педагоги: Ф.Вардиан, В.Крымко, М.Местечкин, С.Макаров. Началась осуществляться систематическая подготовка на очном и заочном отделениях режиссёров как для советского цирка, так и для цирков Болгарии, Монголии, Польши, Вьетнама, Кампучии и др. Уже к концу 70-х г. в системе Союзгосцирка работало пятнадцать главных режиссёров и тридцать очередных. Среди них были первые выпускники кафедры "Цирковое искусство" ГИТИСа.

В течение 1977-1978гг. в стране проводился творческий смотр среди артистов, авторов и режиссёров на лучший спектакль для детской аудитории. Почти одновременно с этим соревнованием с декабря 1978г. по май 1979 г. Союзгосцирк совместно с Союзом писателей СССР провели конкурс на лучший репертуар для клоунов. Литературный материал, одобренный членами жюри, лег в основу оригинальных сценок, интермедий, реприз и клоунад, вошедших в репертуар ковёрных.

Оригинальный и весёлый спектакль, поставленный А.Николаевым, увидел свет в 1977г. В луче прожектора возникала фигура в обычном сером костюме. Это был Андрей Николаев. Стихи песенки и весь текст представления "Я работаю клоуном" написал сам А.Николаев. Он пел о том, что в нашей жизни все перемешано - комическое и трагическое, грустное и весёлое. После взлёта на гребень славы человека подстерегает оглушительный провал, а неудача часто сменяется удивительным везением. Трудно балансировать между крайностями, но ещё сложнее всегда оставаться Человеком. Вспыхивал свет и тут же, на глазах зрителей, А.Николаев трансформировался в клоуна Андрюшу. На носу появлялась курносая нашлёпка, на макушке - красный берет, а серый костюм, вывернутый наизнанку, становился клоунским одеянием привычного синего

цвета. Он предлагал зрителям отложить все заботы до следующего дня, а сегодня веселиться вместе с участниками представления. И зрителям действительно не приходилось скучать, Андрюша поражал многогранностью дарования, заставляя не только смеяться до коликов, но и размышлять над тем, что происходило на манеже.Андрюша был главным героем спектакля. Он заполнял паузы и входил во все номера программы, являясь одним из основных исполнителей. Его антагонистом выступал скучно-надоедливый долговязый ведущий, который постоянно норовил одернуть озорника, придать уныло-благопристойный вид происходящему. Но пресекая шалости Андрюши, он сам попадал в нелепые ситуации, вызывая смех зрителей. Андрюша выходил победителем из всех положений, и веселое остроумие торжествовало, одерживая верх над скучой и тоской. В спектакле были необычные для цирка персонажи, такие, как весёлый трубочист, вступающий в битву с пауком, вычурные танцоры, исполняющие демоническое танго, бабая-яга, обольщающая наивного Андрюшу, и другие фигуры.Интересен был номер на батуте, называющийся "Бал шутов".Высоко над манежем на троне восседал король- клоун Андрюша. Вокруг него прыгали придворные в пестрых средневековых одеяниях, доказывая свою преданность монарху и стараясь заслужить его благосклонное внимание. Но вдруг король пропадал и трон оказывался не занятым. Тотчас чопорные придворные, забыв об этикете, устраивали потасовку, борясь за вожделенное место. Прыгая, они отталкивали друг друга, сбивали с ног. Оригинальная режиссёрская трактовка придала традиционному акробатическому номеру весьма сатирическое звучание - такие пороки, как низкопоклонство, карьеризм, борьба за власть, не уходят из жизни сами собой вместе с исчезновением королей и диктаторов. Они живучи, и люди должны помнить об этом даже в демократическом обществе.Спектакль "Я работаю клоуном" высветил новые возможности цирковой клоунады и показал богатый творческий потенциал комиков цирка.Выступая на манеже А.Николаев занимался педагогической

деятельностью. Он профессор, преподает мастерство актёра и режиссуру в ГИТИСе им. А.Луначарского.

В 1970-е годы в системе Союзгосцирка существовало пятьдесят коллективов "Цирк на сцене", которые несли своё искусство в самые отдаленные уголки страны. Их выступления проходили на стадионах небольших городов, во дворцах спорта, в домах культуры и в клубах, на палубах кораблей, полевых станах, и просто на строительных площадках. В течение одного года коллективы "Цирк на сцене" давали до пятнадцати тысяч представлений.

Впервые в истории советского цирка в 1978 г. за создание грандиозного воздушного аттракциона "Прометей" автор, режиссёр, артист В.Волжанский был удостоен Государственной премии СССР. В этом новаторском произведении мастера арены, используя выразительные средства циркового искусства, на оригинальных канатах, натянутых в разных плоскостях и на разной высоте, разыгрывали древний миф о Промете, одарившем огнём и в том числе творческим людей. Эффектное и необычное действие сопровождалось музыкой А.Скрябина, а также стихотворным текстом. Главное действие происходило над манежем, который был украшен изображениями спирали галактики, Земли, окруженной россыпью сверкающих звёзд.

В Ленинградском цирке в 1979 г. состоялась премьера спектакля "Руслан и Людмила" по мотивам произведения А.Пушкина. Режиссёры и сценаристы А.Сонин и А.Шаг создали занимательную и красочную феерию, в которой были включены: танцы, а также конные, акробатические, воздушные, иллюзионные номера, клоунады. Пантомима "Руслан и Людмила" успешно гастролировала по циркам СССР.

Артисты советского цирка с 1976 г. начали участвовать в самом престижном международном конкурсе, который проводится в Монте-Карло (открытие его произошло в 1974г.). Званиями лауреатов были награждены: акробаты-вольтижёры под руководством В.Шемшур (1976г., приз

Серебряный клоун), акробаты с подкидной доской под руководством В.Белякова (1978г., приз Золотой клоун), эквилибристы на персах под руководством Л.Костюк (1979г., приз Золотой клоун).

Осенью 1979 г. в Москве проходила международная научно-практическая конференция, посвященная 60-летию Советского цирка. На ней были подведены итоги развития этого вида искусства, определена его роль и место в социалистическом обществе, рассмотрены задачи, стоявшие перед цирками стран социалистического содружества. В работе конференции приняли участие представители Болгарии, Венгрии, Вьетнама, ГДР, Кореи, Кубы, Лаоса, Монголии, Польши, Румынии, Чехословакии. Они говорили, о значительном интересе, который представлял для цирков этих стран опыт советского искусства манежа. На конференции был выработан и подписан итоговый документ - "Рекомендация", который закреплял основные принципы дальнейшего развития циркового искусства в странах социалистического содружества.

В дни юбилея большая группа цирковых артистов, деятелей советского цирка за творческие достижения была отмечена высокими правительственные наградами и почётными званиями. Впервые артисты цирка были удостоены высоких званий - Героев Социалистического Труда с вручением Ордена Ленина и Золотой медали "Серп и Молот". Это - народные артисты СССР: И.Бугримова, Е. Милаев и М.Румянцев, выдающийся мастер советского цирка Карандаш.

Начало 1980-х годов совпало с успешным выступлением советских артистов на международных фестивалях, смотрах циркового искусства в Гаване и Париже. Вместе с этим на представительном международном конкурсе в Монте-Карло званиями лауреатов были отмечены: клоун Олег Попов (1981г., приз Золотой клоун), воздушные гимнасты П.Любиченко и Л. Головко (1981г., приз Серебряный клоун), жонглёр С.Игнатов (1983 г., приз Серебряный клоун), конный аттракцион "Горская легенда" под руководством Т.Нугзарова (1984г., приз Золотой клоун), воздушные гимнасты на штейн-

трапе Н.Васильева и Ю.Александров (1984г., приз Серебряный клоун), акробатический ансамбль "Романтики" под руководством В.Довейко (1985г., приз Золотой клоун), клоун Ю.Куклачев (1985г., приз Серебряный клоун), воздушный полет под руководством В.Станкеева (1988г, приз Серебряный клоун), соло-эквилирист на моноколесах А.Цуканов (1988г., приз Серебряный клоун), акробатический дуэт артистов Коцуба (1989г., приз Серебряный клоун).

Мастера советского цирка продолжали оказывать творческую помощь коллегам из цирков социалистических стран. В ТИ В ГИТИСе им. А.Луначарского и ГУЦЭИ (так с 1962г. стало называться ГУЦИ) велась интенсивная подготовка артистов, режиссёров, педагогов для цирков Болгарии, Вьетнама, Кубы, Монголии, Лаоса, Кампучии, Йемена.

Очередным масштабным произведением, подготовленным в цирке, стал публицистический спектакль "Город Мир". Он был показан в 1983 г. в Тульском цирке. Его создателями были Ю.Куклачев и А.Калмыков. На улицах символического циркового города живут Смелые, Ловкие, Сильные люди, но есть здесь и такие закоулки, где притаились Зло, Жестокость. Путешествуя по необычному городу, клоун встречается как с Красотой, Радостью, Добротой, так и с черными силами, сеющими Войну и Смерть. Герой Куклачева, объединив вокруг себя силы Света и Разума, решительно вступает в битву со Злом, отвоевывая для жителей города Счастье и Жизнь. Публицистический спектакль "Город Мир" затрагивал остройшую тему борьбы человечества за мир, прогресс на земле.

Творческие поиски ведущих артистов, режиссёров убедительно доказывали, что искусство цирка вступило в новую фазу развития. Оно наполнилось новым содержанием. Теперь мастерам арены стали доступны и высокая поэзия и острое злободневное слово, лирика и публицистика. Однако, со второй половины 80-х годов (с началом "перестройки") негативные явления, проявившиеся в жизни нашего многонационального государства, сказались и на цирке. Развитие искусства и

появление новых произведений сдерживалось тяжелым экономическим положением в стране. В поисках выхода из сложной ситуации Союзгосцирк с 1987 г., был переименован в творческо-производственное объединение. Это было сделано для того, чтобы усилия цирковой организации в первую очередь были направлены на улучшение художественных процессов. К тому же переход циркового объединения на новые условия хозяйствования существенно расширял права Союзгосцирка в области планирования творческой и финансовой деятельности.

В феврале 1988 г. на манеже Московского цирка на Ленинских горах демонстрировалась новая пантомима "Гусарская история", в основу которой была положена пьеса А. Гладкова "Давным-давно". Б спектакле исполнялись сложные трюки, оригинальные композиции конной дрессуры, но, увы, из-за финансовых проблем пантомима просуществовала не долго.

В октябре 1989 г. в Москве в Доме Союзов проходила очередная научно-практическая конференция, посвященная 70-летию Советского цирка. В течение двух дней обсуждался круг вопросов, связанных с творческим и финансовым состоянием циркового искусства в разных странах. В дискуссии приняли участие представители Аргентины, Венгрии, ГДР, Китая, Кубы, Монголии, США, Франции, Чехословакии. Рассматривались проблемы подготовки артистических кадров, о зрительском интересе в США и Канаде к советскому цирку, о месте цирка в мировой культуре, о развитии фестивального движения в цирковой среде. Многие отмечали, что теперь цирковой фестиваль не только состязание артистов и режиссёров, это и грандиозная артистическая биржа. Именно поэтому цирковые конкурсы проводятся с октября по февраль - в то время, когда директора частных цирков формируют программы на весь предстоящий сезон. Во время фестивального марафона импресарио, директора цирков и журналисты переезжают с одного конкурса на другой в надежде увидеть новые номера, заключить выгодные контракты, обменяться информацией и впечатлениями.

В дни конкурсов между специалистами возникают жаркие дискуссии, которые подчас выплескивались за рамки научно-практических конференций. В Италии, где более 40 частных цирков и много номеров с животными, каждый фестиваль превращался в повод для жестоких стычек между деятелями цирка и представителями партии "зеленых". В Москве специалисты говорили о том, что расцвет фестивального движения пришелся на середину 80-х годов. С 1984г. в Барселоне проходит международный фестиваль комиков, посвященный памяти знаменитого испанского клоуна Шарля Ривеля. С 1985г. в Риме проводится международный фестиваль в "Золотом цирке" Лианы Орфей, Кроме того, в разных городах Италии периодически собирается фестивальная программа с участием советских артистов "Большая премия международных цирков". Раз в два года проводится фестиваль акробатического искусства в Китае. Он был учреждён в 1987г. в провинции Учао. Участники дискуссии подчеркивали, что международные фестивали и конкурсы способствуют дальнейшему развитию современного циркового искусства. Творческое общение и дух соревнования стимулируют создание новых и оригинальных произведений. А уникальные достижения становятся не только достоянием победителей - их рекорды остаются в истории мирового цирка.

С этого времени несмотря на тяготы, выпавшие на долю мастеров советского цирка, они не прекращали принимать участие в международных цирковых фестивалях и конкурсах. И даже становились лауреатами, получая высшие награды. Например, в Монте-Карло: аттракцион "Суматранские тигры" под руководством Н.Павленко (1990 г., приз Золотой клоун), акробаты со скакалкой под руководством В.Акишина (1990г., приз Серебряный клоун).

Казалось, что подготовка и выпуск масштабного и величественного спектакля "Спартак" по мотивам романа Р.Джованьоли будет новой яркой страницей в истории отечественного цирка. Постановку осуществлял сценарист и режиссёр, а также главный исполнитель роли Спартака -

М.Запашный. Премьера состоялась 15 декабря 1990г. Представление было выпущено и сыграно лишь в одном Калининском цирке. Отсутствие финансовых средств не позволило артистическому ансамблю начать со "Спартаком" гастроли по стране.

Период 1990-1992гг. характеризовался наличием кризисных явлений в системе советского цирка, связанных с распадом единого циркового комплекса на территории бывшего СССР. Возникла угроза исчезновения отечественного цирка с его высоким культурным, эстетическим, профессиональным уровнем, традиционно считавшимся одним из лучших в мире. Разрушительные тенденции в сфере циркового искусства в России были приостановлены и положение в определенной степени стабилизировалось в результате создания 9 января 1992 г. Государственной Компании "Российский цирк". Это позволило в новых экономических, организационных и правовых условиях определить основное начала деятельности цирковых учреждений и предприятий, сохранившихся в рамках общей системы "Росгосцирк" объединил 42 цирка, 17 передвижных цирков-шапито, 9 зооцирков - всего в систему вошло около трёх тысяч артистов. Подготовкой номеров для "Росгосцирка" по-прежнему занималось ГУЦЭИ, где продолжали работать над новыми произведениями режиссёры, балетмейстера, педагоги. Всё это позволило избежать полного раз渲ала уникальной системы государственных цирков, сохранить творческий состав, а также не утратить былой высокий уровень циркового искусства в России.

Лекция 19. Истоки белорусского цирка

Истоки эстрадно-циркового искусства Беларуси лежат в народной обрядности. В игрищах выявлялись наиболее талантливые исполнители – потешники и глумцы, которые со временем, помимо общего названия «скоморохи» в Беларуси получили множество имён: «бахари», «скрипники»,

«медвежатники», «смехотворцы», «блазны». В искусстве этих синкетических артистов можно было проследить истоки всех основных цирковых жанров (акробатика, дрессура, гимнастика, жонглия, эквилибр), жанров, которые мы можем отнести как к эстраде, так и к цирку (клоунада, престижитация, музыкальная эксцентрика, чревовещание), а также жанров, специфичных исключительно для эстрады (искусство рассказчика, пантомима, вокал, игра на дудках и гуслях хореография).

Наиболее древнее изображение этого вида искусств, которое дошло до нас – миниатюры Радзивиловской летописи 13-15 столетия. В центре одной из миниатюр среди танцующих изображена «Вила» (русалка). Она исполняет стародавний языческий танец, который восходит к тематическим верованиям племён. Одетая в длинное платье с рукавами, свисающими с кистей на длину локтя, танцует, изображая птицу-деву, которая размахивает белыми крыльями. Рядом находятся два музыканта. Один играет на свирели, другой – на трубе. Два скомороха танцуют, подняв руки вверх. Один из них изображает «русланца», который отбивает ритм «билом» по бубну, другой одет в маску животного, изображает его движения. Эти «сборища идольские», как называли народные игрища церковники, сопровождались гуляниями «переодетыми в хари и личины косматые и зверовидные». Таким образом, использование масок и переодевание (ряжение), танец, звуко-ритмическая импровизация и инструментальный аккомпанемент можно считать первоначальными элементами и жанрами эстрадно-циркового искусства Беларуси. На второй миниатюре Радзивиловской летописи «Испытание святого Исакия» показано, как дьяволы искушают при помощи игры на музыкальных инструментах. Оркестр по количеству и составу инструментов, по манере игры и размещении чертей-музыкантов напоминает стародавний оркестр музыкальных инструментов. Крылатые и хвостатые «нечистики» играют на свирелях. Средний играет на бубне. Они выполняют в процессе игры акробатические трюки. Таким образом, мы видим древнее

синтетическое зрелище, сочетающее в себе инструментальный жанр, хореографию и акробатику.

Народная эстрадно-цирковая культура Беларуси как специфическое профессиональное явление начинает складываться в 15-17 столетиях. Подтверждением этому является гравюра 1955 года из произведений ОлавсаМангуса. На гравюре изображена работа белорусского медвежатника с двумя медведями без намордников. На другой гравюре, датируемой 16 столетием, отражено представление с медведем в сопровождении акробата, который танцует на руках. Выступление с животными - наиболее древняя цирковая традиция белорусов. В 17-18 столетиях наибольшей известностью пользуется «Сморгонская академия», как её с юмором прозвали в народе. Её воспитанники,дрессированные медведи, экспорттировались в Россию, Италию, Венгрию, Испанию, Францию, Германию, Скандинавию и на Балканы. Школа находилась недалеко от Сморгони, на холмах в районе нынешней Сморгонской районной больницы, где были построены специальные сооружения и манежи. На вершине холма рыли глубокую (до трех метров) яму, на половину её глубины опускали железную клетку с медным дном. На высоте одного метра от основания прорывали ход, куда клади валежник и хворост, который поджигали. По другой версии школа представляла собой «особое каменное строение», в котором «каменный пол второго этажа накаливался печью из нижнего этажа». Для обучения набирали только молодых самцов. Обучение длилось около 6 лет, включая тренировки которые проводили после возвращения «медведников» со своими воспитанниками на зимовку. Медведей дресировали в несколько приёмов. Вначале молодых медвежат учили «танцевать», для чего их по 2—3 помещали в клетку, металлическое дно которой подогревалось, и приучали стоять на задних лапах, обутых в лапти. Пол постепенно нагревался, и медвежата, которым становилось невмоготу, поднимались сначала на задние лапы, а потом начинали переминаться с одной лапы на другую. В этом момент «дрессировщик» бил в бубен. Так было ежедневно в течение месяца-

двух. Потом медвежат выводили из клетки на волю и продолжали упражнения с бубном. При первых же ударах медвежата становились на задние лапы и под звуки бубна переминались без подогрева. Следовало поощрение в виде куска хлеба или моркови. Приучив их стоять на задних лапах и переминаться с одной лапы на другую под звуки бубна и рожка, переходили к следующему этапу дрессировки: бороться, кланяться и т. д.

"Медвежья потеха была 3-х видов: травля (медведь против собак), медвежьи бои (медведь против человека, медведь против медведя) и комедия (цирковые представления). Животные проделывали сложнейшие трюки - кланялись, танцевали, маршировали, смотрелись в зеркало. "Академия" в буквальном смысле расцвела при короле Станиславе Радзивилле по прозвищу Пане Коханку. Но после раздела Речи Посполитой и вхождения Сморгони в состав Российской империи просуществовала недолго. Медвежьи комедии были запрещены в 1866 г.

В 19 столетии народные цирковые школы находились в местечке Семежеве (бывшего Слуцкого повета), где из поколения в поколение передавалось мастерство белорусских фокусников. А в кобрине, по свидетельству исследователя П. Шпилевского, в 50-е годы давали представления канатные танцоры и разные фокусники во главе со знаменитым фокусником Довгялом. Народные цирковые артисты делали показы на ярмарках. Они арендовали балаганы или выступали просто под открытым небом. Тут же демонстрировали своё мастерство кукольники- батлеечники.

Дворяне Беларуси заводили частных цирковых артистов. В первой половине 19 столетия помещик Л. Ашторп открывает в своём имении Дукора Цирк, на арене которого выступают как собственные крепостные артисты, так и приезжие фокусники и клоуны-акробаты. В другом имении Холм у помещика Г.А. Глинки во второй половине 19 столетия во время обедов гостей веселили шуты и домашние скоморохи, которые бились на палках, киях, шутили друг с друга, придумывали шутки.

Издавна в Беларуси народные музыканты и умельцы работали в жанре музыкальной эксцентрики. Белорус Михаил Иосиф Гузиков, уроженец г. Шклова играл на народном музыкальном инструменте, носившем название «соломенная гармоника», которая представляла собой примитивный набор дощечек, лежащих на соломе. М.И. Гузиков его серьёзно усовершенствовал, создав, по сути, современную модель четырёхрядного ксилофона. Увеличив количество пластинок до 21, двух октав хроматического звукоряда, расположил их в особом порядке, облегчающем исполнение, укрепив пластинки на трубах из плетёной соломы, добившись их свободной вибрации, он добился большей силы звука. За три года он достиг высокой степени мастерства и стал давать сольные концерты. Позднее он стал гастролировать по Европе. Концерты, на которых музыкант выступал в традиционном еврейском костюме в сопровождении ансамбля из его родственников, имели огромный успех. Он не знал нот, исполнял преимущественно белорусские, русские, украинские польские и еврейские народные песни в собственном переложении. Также он играл собственные обработки для ксилофона пьес Паганини, Вебера, Гуммеля, арий Дж. Россини, вариации и попурри на популярные оперные мелодии. Благодаря музыканту-эксцентрику ксилофон стал полноценным инструментом классической музыки, вошёл в состав симфонического оркестра. Модель его ксилофона использовалась практически без изменений в течение нескольких десятилетий.

В 19 столетии в городах Беларуси появляются разнообразные «музеумы» и кабинеты, где демонстрировались физические опыты и показывались «оптические картинки», фокусы и магия. А профессиональным учёным-основоположником жанра «Занимательная наука» стал белорус Я. Перельман, который родился в 1882 году в городе Белостоке Гродненской губернии. Значительной вехой в деятельности учёного и популяризатора науки Я.И Перельмана стало открытие 15 октября 1935 года в бывшем дворце графа Шереметьева ленинградского Дома занимательных наук. Это

был один из самых удивительных музеев мира. Вместо предупреждений «Руками не трогать! И «За ограждение не заходить!» здесь все экспонаты не только можно, но и нужно было трогать, и даже пытаться сломать. Начинались чудеса прямо у входа. От решётки ворот на мостовой вела к входной двери широкая белая полоса. А около дверей гостей встречал каменный столбик с табличкой: «собственный меридиан Дома занимательной науки». Торговые весы здесь отгадывали любое загаданное число или фамилию. Даже буфет был устроен с причудами. Наряду с обычными стаканами, блюдцами, чайными ложками здесь попадалась «оперельманенная» посуда. Из бутылки, стоящей в битом льду, наливали кипящий чай, а чайная ложка таяла, быстрее сахара, который она размешивала. Восторг у зрителя вызывал макет звездолёта, установленный в зале астрономии. Сюда приглашали залезть, захлопнуть дверь и начать «полёт». В музее также можно было увидеть маятник Максвелла, двухметровую модель ракеты по эскизу Циолковского. К сожалению, большая часть экспозиции погибла во время войны.

В 1884 году на Соборной площади Минска появилось деревянное здание первого в городе цирка-шапито, известное как "Цирк братьев Никитиных". Петр Александрович Никитин, один из братьев Никитиных, известных на всю Россию циркачей, обратился к минскому городскому голове. Он "нижайше просил" разрешить ему построить деревянный цирк. Городские власти дали "добро", и уже через три месяца, 16 ноября 1884 г., здание цирка на 800 мест было возведено. В 1885 году в Минск на гастроли со своей программой приехал Сципионе Чинизелли. В цирке на Соборной площади давали не только цирковые, но и театральные представления. Однако место для цирковых представлений - на Соборной площади (ныне - площадь Свободы) - было выбрано неудачно: по соседству находились храмы. Это вызывало недовольство как духовенства, так и прихожан. В конце 1885 года здание цирка с Соборной площади убрали, дабы не оскорблять чувства верующих. Сначала его разместили на Троицкой горе, позже - на

Комаровском поле. В начале 1900-х годов цирк перебрался в Губернаторский сад (ныне – парк Горького). Здесь выходили на манеж такие корифеи цирка, как Дуров, Никитины, Феррони, Танти. В конце XIX в. в городе часто устраивались шапито (разборные конструкции из легких мачт и натягиваемого на них брезента). По окончании сезона эти конструкции разбирали и увозили. В таком шатре, например, в 1890 г. выступал французский цирк Хука. Его представления давались на углу улицы Подгорной и Игуменского тракта (современных улиц Карла Маркса и Свердлова). В 1901 году новый стационарный цирк в городе выстроил антрепренер Девинье. Деревянное здание расположили на пересечении Петербургской и Коломенской улиц (теперь здесь - Михайловский сквер). Первыми на его манеж вышли артисты братья Труцци (они гастролировали в Минске и в 1905 году). Братья Труцци держали цирки во многих городах России. У них выступали такие знаменитости, как клоун Анатолий Дуров, дрессировщик Владимир Дуров, борцы Иван Поддубный и Иван Заикин, клоуны Бим и Бом. Блестящими артистами были и сами представители известной цирковой фамилии. Так, "Минское слово" в 1911 году сообщало, что "Вильямс Труцци изумлял публику на своих чудных дрессированных лошадках". Различные цирки, выступавшие в городе, конкурировали между собой. Для привлечения публики, например, делались ставки на зрелищную и популярную тогда "французскую борьбу". Сражения российских и иностранных богатырей проходили при аншлагах. Победителей ожидали весомые призы: за первое место – 600 руб., за второе – 400, за третье – 200. Прибегали владельцы цирков и к другим способам заманить зрителя. Например, Девинье завел у себя лотерею, где по входным билетам можно было выиграть довольно дорогой приз. Конечно же, счастливчиками становились лишь единицы. К слову, такой же коммерческий ход был применен в минском цирке и в 1920-е годы.

Первые документальные упоминания о цирковых представлениях в Гомеле относятся ко второй половине XIX века, проходили они на базарной

площади: "Здесь возводили временные балаганы, где за небольшую плату можно было посмотреть цирковую программу. Вокруг балаганов размещались различные аттракционы, раскладывали свои реквизитные приспособления фокусники, выступали уличные акробаты, жонглеры..." К середине 90-х годов XIX века, когда численность населения в городе приблизилась к 35 тысячам, частный предприниматель И. Слободов возвёл на Конной площади (нынешний Центральный рынок) первый в Гомеле деревянный цирк. В цирке И. Слободова выступали весьма известные в те времена труппы: К. Мимино, Л. Девинье, "Русский колизей" Ф. Дурова, китайско-японская труппа Далай-Ламы, цирк "Декаданс", цирки А. Лапиадо и Н. Лара. Гастроли собирали полные залы и находили отклики в местной прессе. Вот фрагмент одной из заметок 1909 г.: "Труппа производит весьма благоприятное впечатление, причем весьма крупную величину составляет сам директор цирка Лапиадо — великолепней атлет, легко и свободно демонстрирующий ряд трудных номеров. В труппе имеются три китайца, номера которых нравятся публике. Недурны и музыкальные клоуны труппы". Вплоть до 1917 года цирк приносил своему владельцу немалые доходы, пользуясь у горожан неизменной популярностью. Но в семнадцатом деревянное здание сгорело. Новая экономическая политика (нэп), объявленная в России в двадцатые годы, породила небывалый доселе цирковой бум. Созданное в 1923 г. Центральное управление государственными цирками (ЦУГЦ) вскоре не только объединило все цирки РСФСР, но и развернуло массовое строительство новых зданий. В 1926 году новый цирк был построен и в губернском центре РСФСР Гомеле (белорусским Гомель стал уже после этого — в декабре 1926-го, сначала окружным, а с 1938 г. — областным центром). Здание цирка на Комсомольской улице (бывшей Замковой, а ныне — пр-т Ленина) было деревянным, неотапливаемым. Зрители в любую погоду сидели в зале в верхней одежде (гардеробы не были предусмотрены), а в антракте выходили не в фойе, а в узкий круговой коридор, красиво и звучно именовавшийся

"променуар". При этом зал был весьма вместительным — 2000 мест. Фасад цирка с непременным балконом-раусом, с которого зазывалась на представление "почтеннейшая публика", был украшен декоративной резьбой и удачно выделялся среди зданий улицы.

Первой в советском цирке женщиной, создавшей большой иллюзионный аттракцион, стала гомельчанка Клео Доротти (Клавдия Карасик). В 1915—17—годах она танцевала в балагане Я. Белецкого, в 1917-29 работала ассистенткой в иллюзионном аттракционе К. Касфикиса. Из оригинальных трюков Клео Доротти - манипуляция с пустой вазой: на глазах у зрителей артистка наполняла вазу до краёв водой, вслед за этим оттуда выходили совершенно сухими её ассистентки.

К успехам белорусского цирка 1930-х гг. можно отнести и номер «Воздушный полёт с амортизатором». Уроженец г. Гомеля Анатолий Вязов подготовил оригинальный номер в жанре воздушной гимнастики с резиновыми амортизаторами (без сетки), позволявшими демонстрировать "падение" пролетающего мимо ловитора артиста до расчетного предела (1,5—2 м от поверхности манежа). Трюк этот повторялся в различных комически обыгрываемых комбинациях. В 1950-е годы это была история популярного тогда персонажа Чарли Чаплина. Анатолий Вязов, появлявшийся на манеж в узнаваемом костюме с тросточкой в руке, летал под куполом на трапеции, срывался, но, благодаря амортизатору до земли не долетал. При этом каждый заход на трюк являлся новым драматическим узлом, все трюки были юмористически переосмыслены.

Одновременно с выступлениями профессиональных артистов еще до Великой Отечественной войны в Гомеле зародилось и успешно развивалось самодеятельное цирковое искусство. В 1937 г. во Дворце культуры железнодорожников им. В. И. Ленина из акробатической группы В. Володиным был создан цирковой коллектив. В 1951 году руководителем коллектива стал один из основоположников белорусской акробатики мастер спорта СССР заслуженный тренер БССР А. З. Гинзбург (29.05.1923 г. -

8.03.1988г.). Под руководством этого большого энтузиаста самодеятельного циркового искусства коллективу в 1965 году было присвоено почетное звание "народный".

С 1976 г. по 1990 г. руководителем этого циркового коллектива являлся М.М.Брук - ученик и воспитанник А. З. Гинзбурга. В программе выступлений коллектива были номера акробатов-прыгунов, эквилибристов на вольностоящих лестницах, жонглеров, танцгруппы, клоунской группы и т.д. Были подготовлены и показаны тематические программы "Молодость рапортует", "Сильные, ловкие, смелые" и др. Этот самодеятельный коллектив всегда отличался высоким творческо-профессиональным уровнем. Он стал дипломантом 1-ого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся (1975-1977 г.г.), лауреатом II-го Всесоюзного фестиваля народного творчества (1986-87гг.), посвященного 70-ти летию Великого Октября.

Лекция 20. Развитие советского циркового искусства в Беларуси довоенного периода

Коренные изменения, произошедшее в социокультурном развитии Беларуси после революционных событий 1917 г., способствовали активному развитию в республике различных видов искусств. Особое место среди них занимали зрелищные, как наиболее эффективные в выполнении задачи идеино-нравственного воспитания. Белорусская эстрада при своём зарождении имела два направления развития: самодеятельная и профессиональная. Самодеятельная эстрада, существовавшая стихийно в форме выступлений на местных праздниках и вечеринках. В этом виде, имея свои синкретические корни, идущие к выступлениям скоморохов, она легко воссоединялась с трюковым мастерством. В начале 20 века в городе Копыле была известна и семья Езерских, представитель которой Николай организовал в городе шумовой оркестр, в котором играли на чайниках, тазах,

пиалах и многих других «инструментах». Впоследствии данная линия была продолжена уроженцем Копыля Д. Ровенским, который, переехав в Минск, создал известный ансамбль «Дударики», участники которого также играли на самых разных предметах. Таким образом, в первой половине XX в. ведущую роль выполняло самодеятельное исполнительское искусство, а музыканты-самоучки вносили значительный вклад в культурное развитие городов области. Во второй половине XX в. в городах Минской области продолжает активно развиваться исполнительское искусство, ставшее доступным широким слоям населения благодаря появлению большого количества сценических площадок и концертных залов. В этот период наряду с развитием любительских форм наметилось движение к академическому, профессиональному исполнительному искусству. Народные умельцы могли петь, танцевать, рассказывать сказки, в то же время делать кульбиды и фляки. Однако это направления пока не имело широкого развития.

В молодой советской республике сложились прекрасные условия для развития профессиональной эстрады, толчком к развитию которой стало музыкальное искусство. Появление кружков художественной самодеятельности, средних специальных и высших учебных заведений способствовало возникновению первых белорусских музыкальных и хореографических произведений, первых концертов белорусского советского искусства. Однако, советское музыкально-зрелищное искусство на первых ступенях своего развития имело преимущественно филармонические формы. Сборные концертные программы состояли в основном из классических произведений для оркестра, хора, оперных и балетных исполнителей. Максимальная вольность, которая позволялась – включение в программу лёгких фольклорных музыкальных произведений и шуточных народных танцев, которые исполнялись в манере, близкой к классической. Разговорный жанр был представлен декламацией патетических стихотворений, отрывков из прозаических произведений, носивших ярко идеологическую окраску, классического строгого конферанса. Юмор в разговорном жанре

ассоциировался с сатирой и материализовался на сцене в номерах по произведениям М. Кольцова, И. Ильфа, Е. Петрова, В. Катаева, В. Ардова, М. Зощенко, А. Зорича, П. Романова, М. Булгакова. Таким образом, на заре своего развития, профессиональная белорусская эстрада утверждалась в филармонической форме и с цирком, как зреющим, считавшимся более «низким», скорее даже детским, на одной площадке не объединялась.

В Беларуси традиция «ёлочных» цирковых представлений берёт свой отсчёт, начиная с 1930-х годов. Мероприятия такого рода возникли как веселительные мероприятия, обладающие сугубо цирковой спецификой, и никак не были связаны с театральной традицией. В афише «Детских утренников» содержалась информация подобного рода: «Утренник проводят музыкальные клоуны Лавровы. Игры при участии всех детей проводит артист Молодкин (репризы, подарки)». Подобные представления имели двухчастную форму и состояли из циркового представления-дивертисмента и игровой программы. В структуру дивертисмента входили номера таких «любимых детских» жанров, как клоунада, жонгляж, дрессура, иллюзия и манипуляция, связанные клоунским конферансом и репризами. Игровые программы представляли собой набор новогодних игр и конкурсов с залом, чередующихся с клоунскими репризами. Программу проводил клоун-затейник при поддержке артистов цирка в образах сказочных персонажей. Кульминацией представления было появление Деда Мороза и Снегурочки, которые зажигали огни на ёлке и раздавали подарки детям. Была и ещё одна форма подобных мероприятий, которая называлась «цирковыми балами» и отличалась от предыдущей целевой аудиторией (представления организовывались для взрослых). Первая часть «циркового бала» представляла собой игровую программу со зрителями (эстафеты, лотерея) с вкраплениями цирковых номеров, а вторая – танцевальную программу на арене. «Новогодние утренники» и «цирковые балы» в данной форме закончили своё существование в 1940-е годы, поскольку функцию этих мероприятий взяли на себя Дома и Дворцы культуры, где «Ёлочными»

представлениями стали детские новогодние спектакли с элементами интерактива.

Белорусский цирк изначально не был постановочным и прокатывал различные зарубежные, советские и смешанные программы. Представление цирка состояло из трёх частей. Первая и вторая часть представляла собой сборную программу из номеров различных цирковых жанров, упор в которых делался на демонстрацию человеческой силы и ловкости. Драматургия, режиссура номера и актёрский образ, создаваемый на арене, отходили на второй план. Клоунада и разговорные жанры испытывали глубокий кризис по причине изменения требований, предъявляемых к юмору (не все могли быстро перестроиться). Третья часть представляла собой аттракцион – самый зрелищный и сенсационный номер программы (номер с крупными хищниками или со сложной аппаратурой). Зачастую к эстраде в эти годы тяготели лишь некоторые номера разговорного жанра и музыкальной эксцентрики, которые по жанровому признаку могли быть перенесены на эстраду. Однако в эти годы появились яркие имена, открывшие историю белорусского профессионального цирка, чьи уникальные номера стали образцом профессионализма и композиционного совершенства. Первой в советском цирке женщиной, создавшей большой иллюзионный аттракцион, стала гомельчанка Клео Доротти (Клавдия Карасик). В 1915—17 — годах она танцевала в балагане Я. Белецкого, в 1917-29 работала ассистенткой в иллюзионном аттракционе К. Касфикиса. Из оригинальных трюков Клео Доротти - манипуляция с пустой вазой: на глазах у зрителей артистка наполняла вазу до краёв водой, вслед за этим оттуда выходили совершенно сухими её ассистентки. Выступала с группой помощников до 1959 года. В 1924 году стал артистом цирка гомельчанин Павел Марьянков, один из исполнителей рекордных прыжков во всемирно известной группе акробатов "Океанос", руководимой Л. Ольховиковым. К успехам белорусского цирка довоенного периода можно отнести и номер «Воздушный полёт с амартизатором». В 1930-е годы уроженец г. Гомеля Анатолий Вязов

подготовил оригинальный номер в жанре воздушной гимнастики с резиновыми амортизаторами (без сетки), позволявшими демонстрировать "падение" пролетающего мимо ловитора артиста до расчетного предела (1,5—2 м от поверхности манежа). Трюк этот повторялся в различных комически обыгрываемых комбинациях.

Ещё до войны в Минске зародилось и успешно развивалось самодеятельное цирковое искусство. В 1937 году во дворце культуры железнодорожников им.В.И. Ленина из акробатической группы В Володиным был создан цирковой коллектив. В 1951 году его руководителем стал один из основателей белорусской акробатики А.З. Гинсбург. В программе выступления коллектива были номера акробатов-прыгунов, эквилибристов на вольностоящих лестницах, жанглёров, танцгрупп, клоунской группы.

Не имея точек соприкосновения с эстрадой того времени, цирк прекрасно соединялся в эти годы с массовыми зрелищами в форме физкультурных праздников на стадионе, дополняя спортивные и физкультурные номера. Начиная с 1936 года, наши гимнасты и акробаты принимали активное участие во Всесоюзных парадах физкультурников. До этого времени и организаторами, и участниками подобных зрелищ были московские спортсмены и режиссёры. В 1936 году были приглашены Белоруссия, Украина и Ленинград, в 1937 – все республики СССР. М. Цейтин, заслуженный тренер СССР по акробатике, мастер спорта СССР по акробатике: «В 36-м году Белоруссия выступила плохо. Готовили их не специалисты, преподаватели теории физической культуры (института не было, был техникум). После этого неважного выступления правительство Беларуси решило серьезно к этому подойти и к следующему – 37-му году – подготовиться, как следует. Пригласили Моисеева Игоря – знаменитого хореографа. А Моисеев попросил в помощь Губанова. Губанов – это тоже легендарная личность, талантливый мужик. Моисеев с Губановым подготовили тогда выступление «Граница на замке». Это было лучшее

выступление из всех республик. Там я впервые принимал участие. Потому что меня пригласили не как студента техникума, а как гимнаста. Был очень высокий культ физического развития, все стремились к этому».

В 1930-е годы были также популярны спортивно-театрализованные выступления, посвященные памятным датам СССР. Все происходило в духе эпохи. Праздники начинались словами руководства партии о важности дня и выбранного курса развития страны. Затем по беговым дорожкам проносились мотоциклисты с огромными флагами, на которых были изображены Ленин, Политбюро, эмблемы спортивных обществ. Ну, а затем начинались выступления акробатов, гимнастов, артистов эстрады. Михаилом Цейтиным была изобретена белорусская пирамида. Это была многоярусная конструкции, участниками которой выполнялись гимнастические и акробатические упражнения. А.А. Губанов при поддержке других преподавателей кафедры гимнастики института физкультуры придумал поточные движения (позже они выразились в знаменитой «Белорусской вазе»), смысловые гимнастические упражнения, парадный шаг и другие. Эстафету А.А. Губанова подхватил его ученик, Заслуженный деятель культуры БССР, Заслуженный тренер БССР, доцент Г.Б. Рабиль. Он разработал различные модификации конструкций «Белорусской вазы», методику использования цветовых акцентов, технологию работы художественного фона. Под его руководством были проведены многочисленные масштабные спортивно-массовые выступления с участием до 14 тыс. человек. Первые «вазы» начали делать на парадах в СССР в 1937 году. Наиболее красочные выступления в предвоенные годы демонстрировали именно делегации Беларуси. Как оригинальный бренд возникла «Белорусская ваза», которую показали на Всесоюзном параде физкультурников в Москве в 1954 году. Живая конструкция поражала зрителей уникальным гимнастическим величием.

Таким образом, в 1920-1930 годы профессиональная эстрада и цирк существовали по отдельности и, несмотря на то, что эти два искусства имели

глубокий потенциал к объединению, этого не происходило по причине разных ими функций: филармонические жанры (эстрада 20-х-30-х годов) воспитывали, а цирк, как не старались идеологи, по-прежнему развлекал. Переломным моментом во взгляде на форму эстрады и её функции стало явление, именуемое джаз-оркестром Эдди Рознера, созданный в Минске в 1939 году и вскоре получивший звание государственного джазового ансамбля БССР. Именно с началом его концертной деятельности, имеющей огромную популярность у публики, можно говорить о рождении развлекательной эстрады в нашей стране. Успех этого коллектива объяснялся динамичностью, танцевальностью и «хитовостью» репертуара, акцентированием на зрелищность в подаче. Все эти характеристики определяются одной, более ёмкой – «эстрадностью». С этого момента появилась потребность в лёгком репертуаре и лёгких жанрах. В 1940 году в республике появляется самостоятельная концертная организация «Белгосэстрада», однако плоды её деятельности стали очевидны лишь после окончания войны. В годы Великой Отечественной войны проявились и приобрело большую популярность концертные бригады, взявшим эстафету ещё с гражданской войны, которые выступали на фронтах с программами, где цирковые номера выступали наравне с эстрадными, а иногда принимали на себя доминирующую роль.

Белорусская филармония официально открылась 25 апреля 1937 года в составе симфонического оркестра, оркестра белорусских народных инструментов, Белорусского ансамбля народной песни и танца и Белорусской хоровой капеллы. Декады белорусского искусства, регулярно проводимые в республике и за её пределами, стали несомненным свидетельством профессионального восхождения художественных коллективов и солистов новой концертной организации. Оркестр народных инструментов, хоровая капелла, артисты симфонического оркестра и ансамбля песни и танца имели успех в концертных залах Москвы, Ленинграда, Железноводска; тепло были встречены гастрольные

выступления в Крыму и на Кавказе. За успехи в развитии белорусского музыкального искусства Белорусская государственная филармония Указом Президиума Верховного Совета СССР от 20 июня 1940 года была награждена орденом Трудового Красного Знамени. Но Великая Отечественная война поставила новые задачи: «Основным занятием филармонии ближайшего периода считать создание концертной бригады для обслуживания Красной армии. Художественным руководителем назначить заслуженного артиста БССР М.Бергера. Возложить на него обязанности концертмейстера».

В 1943 году Центральный комитет партии и правительства БССР возобновили деятельность Белгосфилармонии, предоставив ей полномочия главной концертной организации. Под её началом находились Белорусский ансамбль песни и танца (после войны из него образовалась хоровая капелла), джаз-оркестр, смычковый квартет и эстрадная группа, в которую входили артисты цирковых жанров: фокусники, жонглёры, акробаты. В военные годы и эстрада и цирк выполняли одну задачу – поднятие духа советских воинов в борьбе с врагом. Профессиональное эстрадное и цирковое искусство впервые объединились на одной площадке в программах концертных бригад. В годы войны «Духовым резервом армии» считала себя прифронтовая концертная бригада белорусской филармонии. Виртуоз-пианист становился виртуозом-баянистом, солисты-вокалисты, артисты-чтецы сочиняли куплеты, жанровые сатирические интермедии для фронтовой аудитории. Л.Александровская, И.Болотин, Р.Млодек, А.Николаева, С.Дречин тайными лесными тропами добирались до линии фронта, к партизанам. Война диктовала новые приказы, но не смогла заставить замолчать трепещущее сердце и звонкий голос великого народа. Сценарии подобных программ зачастую не отличались режиссёрской стройностью и композиционной безупречностью, но их сильная сторона была в искренности исполнителей, выполнивших свой профессиональный и гражданский долг. В военные годы биг-бэнд Рознера также давал концерты в тылу и на фронте. Его произведения «Сент-Луи

Блюз» и «Караван» имели особую популярность у солдат. Бригадиром становился артиста с именем, чаще всего певец, на которого «шла» публика. В артистической среде его называли «красная строка». В состав бригады также входил конферансье, который объявлял номера, общался с публикой, а также исполнял фельетоны в речевом жанре, артисты, обеспечивающие «зримые» номера (хореография, пластика, эстрадно-цирковой жанр), массовик-затейник. В первом отделении программы выступала «красная строка» под аккомпанемент фортепиано или аккордеона (баяна). Во втором отделении исполнялись зримые номера. Третье отделением представляло собой игровую программу, в состав которой входили лучшие номера концерта.

Лекция 21. Развитие белорусского циркового искусства во второй половине 1950-х гг.

В послевоенное время остро возникла потребность в «культурном обслуживании» населения молодой республики. Если жители столицы или областных центров могли сходить на концерт в филармонию или на представление в цирк, то жители глубинок оставались не у дел. С целью привнесения «культуры в массы» по аналогии с концертными бригадами, обслуживающими солдат в годы войны, были созданы артистические бригады по культурному обслуживанию населения. Бригады состояли из бригадира – основного артиста с именем, чаще всего певца, на которого «шла» публика – «красная строка», конферансье, который вёл программу, а также исполнял фельетоны в речевом жанре, артистов, обеспечивающих «зримые» номера (хореография, пластика, эстрадно-цирковой жанр). В 1954 году вышло постановление партии и правительства о поддержке эстрадного искусства, что придало мощный импульс к развитию эстрадных и эстрадно-цирковых жанров. Число артистических бригад росло в геометрической прогрессии.

Если анализировать представления, происходившие к началу 1950-х годов в белорусском цирке, то можно говорить о кризисе этого вида зрелища. Программы представлений не режиссировались, а составлялись стихийно. Из-за отсутствия достаточного количества программ на арене цирка часто проходили сеансы борьбы. В работе над авторскими номерами наибольшее внимание уделялось эквилибристически-акробатическим, в которых артисты больше внимания отдавали технике и меньше думали о художественно-образном оформлении и смысле номера. Из программ почти исчез жанр музыкальной эксцентрики, назревал кризис в клоунаде. Буффонная клоунада со своим ярким гримом и пышными париками постепенно уходила на второй план, на смену ей постепенно приходил ковёрный клоун, который делая свои первые шаги, пытался подражать заграничным киногероям (Чаплину, Пату, Паташону), постепенно овладевая приёмами пантомимы. Однако в процессе работы приходил к индивидуальному образу, созвучному с современностью. В связи с послаблением цензуры, появилось большое количество тем для сатиры и юмора. На смену буффонных клоунов начали приходить ковёрные, однако в белорусских цирковых программах 50-х годов, как и прежде, присутствовало большое количество буффонных клоунов. В обозначенный период отмечается расцвет тематических номеров, большинство из которых предполагают работу артиста в тематической маске. О специфике этого актёрского образа М.И. Немчинский писал: «Цирк, подобно комедии дель арте или экспрессионистскому театру, трактует свои образы крайне обобщённо. В сюжетном номере они даже принимают вид скорее социальных или бытовых понятий. «Моряк», «индейец», «футболист», «повар»». Именно это качество и роднит их с эстрадой и переводит их в разряд эстрадно-цирковых. В конце 1950-х годов на арене минского цирка стали появляться в небольшом количестве тематические номера. В номере Хващевского и Будницкого «Весёлые повара» артисты представляют на суд зрителей настоящий спектакль, сыгранный сугубо по-эстрадному, причем

драматические коллизии разрешались при помощи цирковых трюков на так называемом китайском столе.

В 1950-е годы в репертуаре Белгосэстрады появились новые жанры: звукоимитацию представлял артист П. Пушкин, который в своём номере «Утро в деревне» иллюстрировал бытовые звуки, голоса животных и птиц. Жанр мнемотехники в Белгосэстраде представляли Анна и Андрей Добарские, Юлия Цой и Георгий Глясман, Дворина Д.А. и Пильщиков С.В., Г. Заленашвили, номера в жанре буриме предлагал зрителю артист Волынский. Сатирическими фельетонами радовали зрителей артисты новгородской филармонии С. Сокольский, Даль, Юлия Флейто, Симон Симаров. Вентрологию можно было увидеть в номере Н. Тамарина «Говорящая кукла» из программы «Школьная эстрада».

В Белгосэстраде же стали популярны музыкальные фельетоны и куплеты, которые часто входили в программы «Вечеров юмора и оригинального жанра». Куплеты подразделялись на виды в зависимости от характера публики: для тружеников села (на вечерах эстрады и цирка для тружеников сельского хозяйства), детские куплеты, которые исполнялись в детских программах, чаще всего в finale (куплеты «Ученик» бригада по обслуживанию детского зрителя кукольное представление для детей «Наш цирк»— финальные куплеты (Дмитриев и Вейров), городские куплеты, политические куплеты. В жанре политической карикатуры на эстраде имели популярность выступления артиста Андреева, который демонстрировал остросатирические карикатуры, а его партнёрша делала к ним не менее острые комментарии. В Белоруссии был изобретён новый жанр эстрадно-циркового искусства. В жанре политсатиры в рисунках работал артист Белгосэстрады Ермолович. Демонстрируя рисунки карикатурного сатирического содержания, автор выступал с острыми комментариями к ним. Также в репертуаре артиста был номер «Басни в рисунках», в котором автор, используя басню с современным подтекстом, иллюстрировал самые яркие моменты, которые также отражали проблемы советского общества. В

поисках новых форм в жанре публицистического монолога, белорусские артисты пришли к «обозрению в масках» и усилию юмористической составляющей. Подобные номера на эстраде чаще всего исполнялись в представлениях типа «Большой эстрадный концерт» и «Вечер юмора и оригинального жанра». Самыми популярными исполнителями таких обозрений в 50-е годы были А. и М. Поляковы. Скетчи (или как их называли в 50-е годы – сценки) были обязательной составляющей «Вечеров юмора и оригинального жанра», «Больших эстрадных концертов», где было представлено всё разнообразие эстрадно-цирковых жанров (оригинальный номер «В доме отдыха» в исполнении артистов Белгосэстрады Ермоловича и Пасынкова. Если скетчи являлись прологом к программе, связывали между собой номера либо принимали на себя смысловую нагрузку эпизода или всего эстрадного представления, они брали на себя другую функцию и назывались интермедией. Например, интермедией фотографов в представлении акробатического ансамбля ДКЖ, интермедией «Возвращение домой», «Две девицы под окном», «Отдохни немного» в исполнении артистов Горбатенко, Кузмина в тематической программе «Огни над городом зажглись», интермедией в исполнении Даля и Румянцева. В Белгосфилармонии же приобрели большую популярность скетчи с цирковыми трюками – цирковые сценки, акробатические сценки (А. и Б. Димант «В парке», «На карнавале», Е.Астанина и Н. Равеньков «В американском ресторане»). Особой популярностью в нашей стране в 1950-е годы пользовались эксцентриады. Комической театрализации добивались исполнители и таких жанров, как акробатика и эквилибр. Акробаты-эксцентрики Н. Фоменко и Л. Фоменко, М. Буручный и В. Антипин, Н. Королёв и А. Легасов создавали образы акробатов –неудачников, изобретавших новые способы выполнения обычных действий и в конце концов достигавших своей цели. Акробаты Сергеев и Букалов создали тематический номер, работая в образах весёлых кочегаров. В выступлениях акробатического ансамбля ДКЖ комические персонажи акробатов-

неудачников включались практически в каждый номер. Артист Белгосэстрады Ермолович строил свои эксцентриады на эквилибристике и жонгляже. Довольно часто на эстрадах выступалидрессированныесобачки. Самые яркие номера были уартистки Азановой. В программах детской эстрады чаще всего принимали участиедрессированныесобачки-математики (И. Тамарина), реже медведи (Дворина Д.А., Пильщиков С.В. (программа для детей «Медведь-проказник»)). Дрессура со словесными комментариями на эстраде была представлена дрессировщиком Пеккером, в программе которого были номера с медведями, голубями, крысами, обезьянами, собачками, в процессе которых артист вёл диалоги с животными и зрителями. Большую популярность в 50-е годы приобрели акробатические танцы с разнообразной тематикой, а также пластико-акробатические этюды, соединяющие пластическое действие с акробатическими трюками. Акробатические этюды в нашей стране исполняли: Жукова, Иванова, Пигульский, артисты цирка Зуев и Кретинский, Шитова и Веселов, В.Вершняк и С. Середа, А. Полякова и М. Поляков, Г. Харак и А. Вассаб, М. и Б.Альберт, Власенко, Г. Кагодеева-Г. Лапшина, Н. Лавров, Румянцева и Туманов, Н. Иванова, И. Пигулевский, Е. Павлов и Павлова, Т. Симилиди. В пластико-акробатических этюдах акцент делался не на акробатике, а на хореографии и пластике человеческого тела. Этот жанр представляли А. и М. Зуевы. Акробатические танцы носили лирический характер и прекрасно разбавляли одножанровую программу: артисты Конгро и Колищук со своими акробатическими вальсами выступали между гипнотическими сеансами Вуича, а акробатические и пластические танцы акробатического ансамбля ДКЖ разбавляли насыщенную цирковыми трюками программу коллектива. Некоторые танцы приобретали философское звучание благодаря виртуозному исполнению и глубокой мысли, заложенной в них. С Конгро и В. Гильзинец в акробатическом танце «Поэма» создали поэтический образ развития отношений между мужчиной и женщиной. Номер в жанре «Борьба нанайских мальчиков» был относительно редко встречающимся в эстрадных

программах 50-х годов. В этом жанре в Белоруссии работали Климкович и А.М. Майоров. Номера подобного рода требовали виртуозного владения техникой и были универсальны, так как могли украсить любую программу, и взрослую, и детскую. В жанре «Огненные номера» работал Н. Николаев. Его номер «Огненный фонтан» исполнялся в технике индийских факиров. Жанр «Сверхмеркие стрелки» демонстрировал зрителю Г. Заленашвили . Только начинал приобретать популярность. В Белоруссии в 1950-е годы на эстраде жанр «Игра в Дьябolo» (Анна и Борис Димант). Очень популярным цирковым жанром на эстраде в обозначенный период были «Китайские игры», которые вначале исполняли китайские артисты (Чи-Юн- Фей), а позднее освоили и белорусские (Ю. Юринский, Т. и В. Степановы). В жанре трансформации работал артист Белгосэстрады В. Тарада. Художественный свист в Белоруссии представлял артист Ленгосэстрады Н. Середенко. Паноптикумы, или номера, пришедшие к нам из балаганов в 50-е годы в Белоруссии, были представлены силовыми атлетами, «Бронзовые люди» («Живые скульптуры»). Артисты, владевшие этими жанрами, выступали как на эстраде, так и на арене. Программа выступлений русского силача Александра Демидова включала в себя жонглирование гирями, поднятие тяжестей, номер «Живая карусель», в котором артист вращал вокруг себя двух крепких мужчин, сгибание рельс, поднятие в зубах 128-килограммовых гирь. В Белоруссии подобные номера демонстрировал белорусский богатырь Василь Чуб. В жанре «Бронзовые люди» демонстрировали пластичность и точность форм артисты Шварцман и Тишин. Жанр «Электросерпантин» в Белоруссии был представлен артистами Корниенко, С. Самченко (Белгосэстрада). Пантомима в чистом виде в обозначенный период практически отсутствовала. Её можно было увидеть лишь в детских и школьных программах. Номера были пародийно-юмористическими. (А. Максимальдо. Пантомима «Послушная обезьянка» (школьная эстрада)).

Однако самым популярным эстрадно-цирковым в 50-егоды стал иллюзионный жанр, от самой простой манипуляции и иллюзии до крупных

иллюзионных аппаратурных аттракционов. Представители этого жанра добились большого артистизма в своих выступлениях. Огромное количество белорусских артистов выступали с манипуляционно- иллюзионными номерами преимущественно на эстраде: Пушкин, В.Михайлов, Семён Долинский, В. Бавицкая, Ржеусский и Ф.Фоменко, В. Московец, А. Чкаловский, Ланевский, В. Степанов и Т. Макарченко, М. Лунгин, Е. Михалькевич и т.д. Острейший дефицит новых технических идей в данном жанре восполнился поисками в сфере режиссёрских ходов в выстраивании программ, а также в интерпретации манежных образов. Иллюзионисты, зачастую самостоятельно создававшие свои программы, становились и исследователями, и изобретателями, и конструкторами, и механиками, и лекторами, и артистами, что закономерно привело к повышению их культурного уровня и повлекло за собой трансформацию сценического образа от «тайного индуса» в халате и чалме, зачаровывающего и устрашающего публику, до «интеллигентного иронического современника», представляющего свои фокусы как шутку и ребус, который предлагается разгадать зрителям. Экспериментируя в поисках новых форм, иллюзионисты подключали лилипутов в качестве ассистентов (аппаратурные иллюзии Златогорова, иллюзионист Руденко совместно с театром лилипутов). Основная форма – иллюзионный дивертисмент. Эстрадные представления имели незамысловатую структуру по причине отсутствия специальных условий для демонстрации трюков, связь между номерами осуществлялась при помощи музыки, единой темы или диалога артиста с залом. В 1950-е годы в БССР иллюзионные представления на эстраде характеризовались преимущественным использованием манипуляционной магии над аппаратурной, что объяснялось мобильным характером бригад по обслуживанию населения, представляющим эти программы. Представления, построенные на ловкости рук, могли существовать как отдельные программы, а также могли представлять второе отделение сборной эстрадной программы. В нашей стране манипуляцией занимались белорусские

иллюзионисты В. Михайлов, П. Пушкин, В. Шуваев и т. д. Номера-трюки в таких программах были традиционны и обычно соединялись по принципу дивертисмента (коллажного взаимодействия), а иллюзионисты зачастую были безмолвны.

Некоторые артисты соединяли иллюзию с другими цирковыми жанрами: Ю. Красилова и В. Красилов соединили в своём выступлении иллюзию и жонгlage. Некоторые артисты соединяли иллюзию с эстрадными жанрами. Иллюзионистка московского передвижного цирка-шапито Тарасова, используя в номере приём тантаморески, превращала клоунов Ферони и Забавного в уродцев с укороченными туловищами, из опилок готовила кофе, наливала и угождала зрителей в партере, исполняла трюки с радиоприёмниками и электролампами. Многие артисты соединяли иллюзионные номера с игровыми и речевыми репризами, придавая своим номерам юмористическое звучание. В программе московского цирка был представлен номер «Иллюзионные шутки» в исполнении А.Н. Джиго А.Н., который соединялся с игровой репризой-пародией артиста Кукушкина. Павел Тукнов в своих номерах соединял иллюзию с шутками и речевыми репризами. Многие номера иллюзионистов и манипуляторов включали трюки из репертуара трансформаторов, чревовещателей, факиров и гипнотизеров (Михайлов, Горбатенко, Кузмич «Шутка на восточных факирах»). Большое количество иллюзионных номеров было в детских программах В.Ветров, Д. Дмитриева – занимательные фокусы (кукольное предст. «Наш цирк») И. Тамарина –иллюзия, фокусы. Самые технически сложные аппаратурные аттракционы были продемонстрированы в 50-е годы на арене минского цирка Эмиль Кио («Девушка и лев», «Летающий ящик»).

Если проанализировать цирковые номера, перенесённые на эстраду в 50-е годы в Белоруссии, то самым распространённым цирковым жанром на сцене являлись жонгlage и эквилибр. Жонгlage представляли Н. Равеньков, Ермолович, Е. Бондаренко, Филипенко, Кучеренко и Корнилова, С. Вертайм,

Павлов и т. д. Жонглировали обычно классическим реквизитом: булавами, кольцами, шариками.

Артист Белгосэстрады Л. Калган исполнял большое количество номеров в разных жанрах: прыгун-баланс, рекордный баланс на валиках, прыгун-салтоморталист, эквилибр и акробатика, являясь практически универсальным исполнителем цирковых жанров на эстраде.

Эквилибром в Белоруссии занимались З. Котелевский, -В. Шубин – Этюд на проволоке, А. Иконников, Е. Павлов, Евгеньев, Н. Фёдоров, А. Зуева, Л. Пашкевич – эквилибр на лестнице, Н. Калган – рекордный баланс на валиках.

Очень многие артисты соединяли баланс с жонглированием (меланж-акт): Боярчук, Д. Синицын – жонгляж на проволоке, В. Шуваев – жонгляж на лестнице, Киселёв – жонглёр-велосипедист, А. Цветков – баланс, жонгляж, . Также были попытки соединить жонгляж с манипуляцией и иллюзией: В. Шуваев – жонгляж и манипуляция, Соколов - жонгляж и иллюзия (Ленинградский театр эстрады под руководством А. Блехмана).

Очень популярна была в 50-е годы партерная акробатика. В Белоруссии выступали: Топорковаи Волков – партерные акробаты с номером «Воздушная рамка», Б. и Ф. Деревянко, Яринкин и Прокопова, Пигулевский и Ржеусский, Н. Королёв.

Одной из разновидностей акробатики, представленной в 50-е годы в Белоруссии, была силовая акробатика, яркими представителями которой являлись Н. Фоменко и Д. Зайцев.

Воздушную акробатику представляли на парковых эстрадах братья Граек, а также дуэт Э. Граек и С. Вассаб, которые работали номера «Гимнасты на римских кольцах», «Воздушная комбинированная рамка-ловиторка» (аттракцион для парков). Воздушная гимнастика отличалась от воздушной акробатики акцентированием не на трюковой, а на художественной составляющей. В этом жанре работали артисты Казановы, А. Караджаева и Е. Штопп. Благодаря сложной системе подъёмников и

страховок, мантирующейся над эстрадами парков, гимнасты могли представить зрителю номера с воздушной комбинированной рамкой-ловиторкой, «Римские кольца» и т.д. Афиши сообщали: «Воздушные акробаты братья Граек на высоте 12 метров.»

Группа физкультурно-акробатических номеров была представлена массовыми пирамидами акробатического ансамбля ДКЖ и номерами «Физкультурные движения» в программах «Школьной эстрады». Этот ансамбль стал настоящей кузницей по созданию цирковых номеров на эстраде в 50-е годы в Белоруссии. Их визитной карточкой были программы, состоящие из разножанровых номеров цирковых жанров: переходная лестница, турник, кольца, качалки (портерный полёт), акробаты на столике, перш, подкидная доска, жонглёры, силовые жонглёры, силовые акробаты, партерные акробаты, акробаты-прыгуны, антипод, велофигуристы, пластический вольтаж, «Конькобежцы», сальтоморталисты, «Прыжки в воду», турник. Представления проходили под музыкальное сопровождение оркестра, вёл программу конферансье Э.З. Радов.

В 1950-х годах помимо манипуляционных и аппаратурных иллюзионных представлений БССР пользовались большой популярностью программы, классифицируемые ассоциацией иллюзионистов как ментальные. Одной из его разновидностью являются психологические опыты, поддержанные славой Вольфа Мессинга. [3]. Суть психологических опытов состояла в том, что иллюзионист на глазах у зрителей мог читать мысли людей, отвечать на вопросы, связанные с ними, пользуясь развитым вниманием, наблюдательностью, а также глубокими психологическими познаниями. Программы такого типа были представлены в БССР лишь в исполнении российских иллюзионистов. Период «Хрущёвской оттепели», который называют также временем «Физиков и Лириков», характеризовался романтизацией научного познания и поисками научного объяснения необъяснимого. В иллюзионном жанре эти тенденции выразились в появлении новой структурной единицы в представлениях этого жанра –

«краткого реферата», раскрывающего зрителям научную сущность исполняемых трюков, а также призывающего заниматься самосовершенствованием, развивая в себе наблюдательность и самоконтроль предложенными лектором способами. Представления иллюзиониста Кастелло «Театрализованные сеансы артистов оригинального жанра» и «Очень просто» предварялись подобным вступительным рефератом в исполнении ведущей. Программа имела чёткую структуру, прописанную в программах: Цикл «Опыты из области внимания и наблюдательности», цикл «Демонстрация более сложных опытов и их наглядное объяснение», цикл «Оригинальные массовые опыты». Театрализация программы заключалась в том, что зритель, активно участвуя в представлении, мог примерить на себя любую роль, а также погрузиться в атмосферу карнавала цветов, снежной зимы, павильона прохладительных напитков, кафе-салона и т. д. [1.3]. Ещё одной разновидностью ментальных программ является гипноз. Программы могли носить как терапевтический, так и развлекательный характер. В своих представлениях М.В. Буич-Миролюбов проводил с добровольцами показательные сеансы гипноза, предотвращающие алкогольную и никотиновую зависимость, заикание, головную боль, перемежающиеся с выступлениями эстрадных артистов других жанров. В одном из блоков программы испытуемые, вводимые в состояние гипноза, имитировали катание на велосипедах, верховую езду, собирание цветов, демонстрировали пантомиму «Мой рабочий день», выступали с целыми эстрадными номерами в жанре хореографии и вокала [1.2].

Особое место среди одножанровых эстрадно-цирковых представлений в 50-е годы занимали программы театра светящихся марионеток. Этот жанр пришёл в БССР вместе с украинскими гастрольными бригадами и очень быстро был перенят и распространён по всей республике. В разряд эстрадно-цирковых это представление относит то, что по сути являясь эстрадным жанром «Куклы на эстраде», по содержанию и структуре он полностью соответствует цирковому представлению. Также здесь был использован

приём «чёрного театра», когда при помощи неонового освещения наиболее ярко высвечивались куклы-марионетки и совсем затемнялись кукловоды. Помимо эстрадно-цирковых номеров (акробатика, иллюзия, танец, мнемотехника и т. д.) в представлениях подобного рода использовался и разговорный жанр: конферансье, которого озвучивал кукловод.

Так, например, программа театра марионеток п. р. М.Н. Гольдовской «Весёлое цирковое представление», состоявшее из 2-х отделений, включало в себя номера: «Обезьяна-жонглёр», «Умный тигр», «Медведи-плясуньи», «Силач со штангой», «Попка не дурак», «Танец на проволоке», «Клоун-эксцентрик» и т. д. Эстрадно-цирковое представление театра «Петрушки» для детей дошкольного и школьного возраста в исполнении артистов Белгосэстрады Р. Тарасовой, И. Ильямса, П. Оверченко представили кукл-участников: Петрушку, медведя, зайца, двух мартышек, фокусника Чу-Чина, Клоуна-артиста, который вёл программу. Артисты смоленской облфилармонии Д. Никольский и В. Полетаева со своими куклами продемонстрировали номера «Каучук», «Жонглёр с шарами», «Матросский танец», «Эквилибристы на лестнице», «Акробаты-неудачники», «Баланс со стульями», «Украинский танец», «Полёт на трапеции», «Дрессированный танец».

Иллюзионный жанр, стал флагманом в развитии циркового искусства БССР. Анатолий Шаг, заслуженный артист БССР, мастер авторских иллюзионов, продолжая развивать традиции Кио, первым в СССР создал на арене цирка череду театрализованных иллюзионных представлений, самым ярким из которых стал аттракцион «Чудодей Егорыч» (1956 год), сюжетная линия которого была выстроена на юмористических приключениях индийского факира, униформиста Егорыча и современного маэстро иллюзионного искусства. Все роли артист исполнял сам, трансформируясь на глазах зрителей. Как руководитель первого белорусского циркового коллектива, как сценарист и режиссер Шаг принял участие в создании циркового спектакля «Будьте здоровы, живите богато!», в которой выступил

с программой иллюзионных миниатюр (мини-представлений): на всем пространстве манежа по мановению волшебной палочки неожиданно возникал яблоневый сад в цвету, который после мгновенного затемнения зала превращался в колосистое полержи .

В 1961 году во Дворце культуры стеклозавода им. М.В.Ломоносова из небольшого кружка оригинального жанра В. А. Абель (2.04.1941-9.11.1985) создал цирковой коллектив, позднее превратив его в настоящую студию самодеятельного циркового искусства с коллективом занимающихся до 150 человек. Двадцать четыре года В. А. Абель руководил этим коллективом, став в 1982 г. также, как и коллектив, лауреатом Премии Ленинского комсомола Белоруссии. У Валерия Александровича был удивительный трюк: на столе стоял телевизор, транслирующий передачу. Валерий Александрович накрывал его тканью, а когда сдёргивал её, на месте устройства оказывалась девушка. И всё это он проделывал за доли секунды. Ещё у него был аттракцион, во время которого он втыкал ножи в самое обыкновенное стекло. Причём чтобы зрители удостоверились, что оно настоящее, он подносил его прямо к публике. Острые ножи врезались в стекло, как в дерево, но на хрупком реквизите не было даже трещин.

С 1985 г. после трагической гибели В. А. Абеля руководителем коллектива становится его дочь - Т. В. Абель. В многочисленных выступлениях коллектива в различных городах бывшего Союза, на стройках, перед моряками Балтийского флота, на Севере, а также в Болгарии, Австрии и т.д. принимали участие представители различных жанров циркового искусства, в т.ч. эквилибристы, велофигуристы, групповые жонглеры, акробаты, гимнасты, иллюзионисты, силовые жонглеры, клоуны. Неотъемлемой частью этого коллектива стали хореографическая группа и музыкальный ансамбль.

в 1960-е – 1980-е гг.

В 1960-е-1970-е годы в Беларуси концертные бригады стали работать на более высоком качественном уровне. Их программы стали 3-х-частными: первая состояла из «зрительных» номеров, преимущественно цирковых, которые обеспечивали 2-3 «оригинальника», вторая часть – вокал, инструментальные и речевые номера, третья - так называемый «бал». Артист – «красная строка» выходил в холл и пел 2-3 песни «на память», затейник «разряжал» публику играми и конкурсами. Среди артистов эстрадно-циркового жанра можно было увидеть акробатов Петра Черепанова и В. Ржеусского, Игоря Пигуловского, Тамару Вишневскую, жонглёров В. Товарчи, Анатолия Дудкина, фокусника Геннадия Яцковского. Оригинальным с точки зрения содержания и жанровой принадлежности было выступление скетч-пары: Ванда Иосифовна Михедо и Николай Иосифович Гильзинец. В своём номере они сочетали хореографию с речевым жанром. «Народный» номер начинался с того, что артистка выходила в платке и ботинках большого размера ботинок с репликой «Шпаки поле псуюць...». Далее юмор строился на смешном созвучии белорусских слов. Каждая знаковая фраза «обтанцовывалась». Вторым в их программе был «салонный» номер, в котором солировал классический седой, строгий и поджарый партнёр. Репризы строились на юмористическом созвучии слов в русском языке. Артисты оригинального жанра Антонина Вербицкая и её супруг и ассистент Павел Давидович исполняли номер в жанре манипуляции, синтезировавший приёмы музыкальной эксцентрики. Явив зрителю поле с цветами, иллюзионистка, дирижируя, заставляла каждый цветок издавать определённый звук, похожий на звон колокольчика, благодаря чему звучала стройная мелодия. Манипулятор Анатолий Дудкин первым на советской эстраде придумал номер – оральное жонглирование с тремя шариками, которые он выталкивал изо рта водой. Геннадий Яцковский демонстрировал оригинальные манипуляции с картами, собирая их в круг и ленту. Тамара Вишневская, выступающая в жанре сольной акробатики, была отправлена

Белгосэстрадой в московскую всесоюзную эстрадную студию на курсы повышения квалификации. Руководитель студии, акробат Маслюков придумал для артистки номер, в котором партнёр держал на вытянутой руке прозрачный шар, в котором артистка должна была выполнять акробатические трюки. Однако номер, сделанный для выступлений в театрах эстрады, имеющими совершенно другие технические характеристики, нежели провинциальные площадки Беларуси (низкий потолок), был немного переделан для работы артистки и имел большой успех. Для Лидии Мулявиной, работающей в жанре художественного свиста, имеющей небольшой физический дефект (прикульгивание на одну ногу), режиссёрами Белгосэстрады был придуман номер, с которым артистка имела успех на международных конкурсах. На сцену Мулявина выходила с огромной книгой, которая на глазах у зрителей трансформировалась в трибуну, закрывавшую ноги исполнительнице. Оказавшись в роли докладчика, артистка исполняла спичку на тему качества современной эстрады, заменяя определённые слова и фразы высвистыванием популярных мелодий. Акробатическая пара Черепанов и Ржеусский не выполняли оригинальных трюков, но их исполнение традиционных трюков было настолько отточено и выверено, что вызывало восхищение. В хореографическом жанре популярными были танцовщики Зоя Юсуповна Гапарова и Янка Хворост, организатор, балетмейстер и солист танцевальной группы при государственной академической капелле им. Ширмы (его двоюродного дяди). Выступая сольно и в дуэте с разными партнёршами, он создал сценические варианты традиционных белорусских танцев «Подушечка», «Толкачики», «Никита», «Козочка», кадриль «Котчинская», «Борисовская», «Девичий», «Вишненка» и т.д. Помимо этого он собирал белорусский танцевальный фольклор, записал и поставил десятки народных танцев, которые частично вошли в сборники «Белорусские танцы», «Танцы Янки Хвороста». Но большая часть его танцевального наследства всё ещё ждёт своего времени. «Красными строками» в

программах бригад по культурному обслуживанию населения были прописаны вокалистки Нелли Богуславская, Полянская, И.А. Вишневская, Элеонора Зигер, вокальный quartet «Мицулинки», состоящий из двух дочерей популярного эстрадного певца Эдуарда Мицуля, музыкальный ансамбль «Орбита-67» (руководитель - Диденко Г.В. – засл артист БССР), Эстрадный коллектив «Ласвида» (лидер группы – Людмила Юсупова), Светлана Кульпа (исполнительница популярнейшей в то время песни «Дорогие мои земляки»). Обязательными для исполнения в программе были «характерные» песни, которые в обязательном порядке «обыгрывались» с залом. У исполнительницы Аллы Зимина это была песня на музыку Райского и слова В. Орлова – «Не та песенка»; У Полянской в программе было 5 характерных песен. Она играла с залом, общаясь с мужчиной-зрителем: «Ну, подойди ко мне поближе». Человек, к которому она обращалась, обязательно выходил к ней на сцену. «Ну не стесняйся, говори же... То, что я тебе мила, наши личные дела.» На этих строках зритель смущался, чем вызывал умиление всего зала. За лиризм и душевность исполнения певицу, обладающую лирико-кларатурным сопрано, называли «Шульженко для бедных». Интересными для зрителей было также выступление сестёр Лючиновых, которые пели народные песни и аккомпанировали себе на балалайках.

В разговорном жанре на эстраде было распространено четыре основных жанра: конферанс, фельетон, пародия –выступление, имитирующее шутливое высказывание какого-нибудь лица на какую-нибудь тему, без переодевания, имитация – полное перевоплощение. Особой популярностью пользовались в обозначенный период конферансье Недобельская, ведущий Яков Фурман, конферанс, пародист, автор многих монологов и фельетонов Виктор Сенайский.

Инструментальные группы в бригаде аккомпанировали «красной строке» и «зримым» номерам, а также представляли 2-3 своих номера. В этом жанре работали ансамбль М. Шмелькина (цимбалы, аккордеон,

ударник, саксафон). Этот коллектив славился своим виртуозным саксофонистом Евгением Гришманом, который был талантливым композитором, написавшим мног песен для белорусской эстрады. В бригаде у певицы Полянской работал либо квинтет, либо quartet Капланова, который позже расширился до девятки. Сам И. Капланов мог аккомпанировать либо выступать с сольными номерами с аккордеоном.

В период начала 1970-х годов в Белоруссии, в довольно ограниченный мир белорусской эстрады ворвался тогда ещё новый демокритический стиль массовой музыки. На гребне этой музыкальной волны были подняты такие коллективы, как «Песняры», «Верасы», «Сябры». Это было время утверждения новой музыкальной формы, рок-музыки, обновления белорусской песенной речи (И. Лученок). Массовые жанры вывели искусство эстрады на большие площадки и арены спортивных комплексов, которые успешно стали зарабатывать на этом. Эстрадная песня стала «рентабельным» жанром. Менее «рентабельные» эстрадные жанры (фельетоны, конферанс, куплеты и т.д.) стали исчезать. Появился, рождённый необходимостью выполнять план по обслуживанию села особенный тип концертного коллектива – «Сельская бригада». Прибыли от «большой» эстрады шли в бюджет, а сельские бригады обязаны были выполнять план по зрителю, именно поэтому в её состав входили дешёвые артисты: чтец, певец, танцевальная пара, инструментальное трио. («Музыкальная эстрада: приобретения, потери, события.» В. Рылатко «Лиар. И маст.» 22 мая 1987 г.). Хорошие цирковые артисты были дорогими и им было не выгодно работать в бригадах. С этих пор сведения в архивах о работе цирковых артистов в бригадах по обслуживанию селения практически отсутствуют, да и сама концертная форма по обслуживанию населения приходит в упадок и отмирает.

Неоспоримое лидерство захватили ВИА. Начали пробиваться побеги в синкетичности – в сочетании поэтического слова, обращённого к современнику, эмоциональной открытости высказывания, элементов

театрализации, художественного освещения, необыкновенной атмосферы единения (творчество «Песняров»). Но, к сожалению, эволюции в новом жанре не произошло. И в конце концов на «рентабельную» эстраду опустился творческий кризис. Таким образом, коммерческое отношение к эстраде разрушило гармонию жанров.

В жанре музыкальной эксцентрики стал Н. Шмелькин. « Вот возникли споры про новации цымбалиста Николая Шмелькина. Говорят, что исполнение им музыки лишено творческого смысла, Т.К. Оно построено на готовом математическом расчёте – как аттракцион, как цирковой номер. Артист исполняет произведения на цымбалах в сопровождении фонографа. Он на глазах зрителей включает магнитофон и аккомпанемент звучит в раз и навсегда установленном ритме. Я считаю, что этот интересный творческий номер можно использовать в формах концертно-лекционной работы, в качестве пропаганды цымбал как не только фольклорного, но и современного инструмента» (К. Гусев, засл. Деятель искусств БССР. «Артист ищет новизну». «Лим» 28 ноября 1975 г.)

В 1970-е- 1980-е годы в цирке особую популярность приобрели фольклорные номера, которые по причине хореографического и актёрского оформления можно смело причислить к эстрадно-цирковым. В репертуаре белорусского циркового коллектива, так же, как и в коллективах других республик СССР, были клоуны, работающие в фольклорном амплуа с соответствующими номерами. Образы Ф. Гулевича и А. Воронца, выпускников народного цирка, были созданы сами артистами при поддержке художника Р. Степучева, который создал костюмы артистам на основе старинных рисунков и гравюр. Им были разработаны стилизованное национальное «одеяние» и выразительные шапки «чугунок», которые удачно соединялись с их актёрскими образами обаятельных весёлых парней с детским восприятием и оптимистическим отношением к жизни. (Хачатурян А. Эти обаятельные весельчаки) Костюм – важнейшая составляющая фольклорного образа, «...ведь при обычном хронометраже циркового номера в пять-семь минут о

постепенном раскрытии перед зрителями актерского образа не может быть и речи. Публика должна сразу и точно понять, кто и зачем появился на манеже. В этих условиях цирковой костюм становится не просто заявкой на создаваемый артистом манежный образ, а, фактически, как бы зрячей сутью этого образа». Секрет успеха их реприз заключался в наличии эффекта неожиданности: номера походили на актёрские экспромты с неожиданным финалом. Реприза «Косцы» построена на основе трюка с первым, который воспринимается не как отдельный цирковой трюк, а как неожиданное разрешение ситуации: клоун запрыгивает на высокую рукоять косы и начинает на ней прыгать, чтобы её заточить. Номер выстроен на мелодию белорусской народной песни «Касіў Яськанюшыну» и воспринимается цельно, как единый спектакль, но заслуживает особого внимания в нём не сюжетная линия (она довольно примитивна), а характеры и взаимоотношения героев. Реприза “Чугунки” также построена на фольклорном музыкальном материале. Удачно расположенный по действию, он логично заканчивается песней “Бывайцездаровы”, практическі ставшей народной. Трюковой составляющей репризы стало умелое перекидывание чугунков друг другу при помощи ухватов. Развитием номера стал трюк, выполненный в жанре музыкальной эксцентрики: персонаж играет финальную мелодию на чугунках. Ю. Георгиева характеризует использование этого жанра в фольклорном номере следующим образом: «Имеется, однако, в цирковом репертуаре жанр, в котором исполнение артистами народной музыки на необычных фольклорных инструментах уже и есть содержание и цель номера. Речь идет о редком в последние десятилетия жанре музыкальной эксцентрики». Отсутствие обобщённости, более глубокая разработка характеров, нюансировка в реакциях и оценках персонажей, музыкальность в пластике, близость к быту позволяет отнести эти тематические номера к разряду эстрадно-цирковых. Фольклорную составляющую здесь поддерживают костюмы, музыкальное оформление, фольклорная пластика и реквизит.

Помимо тематических номеров, поданных посредствам музыкальности, разработки характеров и взаимоотношений, по-эстрадному звучали на белорусской арене и номера, которые были ещё ближе к эстраде, благодаря наличию яркого и динамично развивающегося сюжета. Артисты белорусского коллектива, эквилибристы на катушках Лариса и Александр Пасечники подготовили номер «Сон Нестерки», который по форме походил на яркий эстрадный спектакль, созданный по мотивам приключений героя белорусского фольклора Нестерки. Номер был создан при поддержке драматурга, сценариста, постановщика и композитора: сюжетный ход предложил писатель А. Вольский, сценарий написал минский журналист А. Росин, постановку осуществил заслуженный артист РСФСР А. Попов, автором музыки, в которую вошли темы белорусских народных мелодий, стал композитор В. Кондрусевич. Артисты в номере стремились подчинить трюки теме, а своё сценическое поведение сюжету инсценировки: Нестерка, купивший на ярмарке себе сапоги, решил отдохнуть и заснул. Ему приснилась Алеся, которой он давно симпатизировал. Нестерка просыпается и видит, что девушка забрала у него покупку и повесила на высокое дерево. Герой бросается за сапогами, но достать сапоги чрезвычайно трудно. Номер начинается игровым прологом, вводящим зрителя в сюжет. (Росин. А. Сон Нестерки Сов эстрада и цирк 1989 №7). Герой Нестерки спит в стогу сена с сапожками на плече, подбегает Алеся, хватает сапожки, вешает их на штейн-трапе, который поднимается выше человеческого роста. Герой пытается достать сапоги и в процессе исполняет определённые трюки высокой сложности: баланс в каче на трёх, а затем на пяти катушках, стоящих на штейн-трапе. В это время партнёрша кружится попеременно на пятках, на подколенках, на спине, на воздушном аппарате, специально сконструированном для этого номера А. Пасечником. В finale Алеся приходит на помощь герою, срывает сапожки, встав на плечи Нестерки, в то время как он балансирует на пяти катушках, стоящих на штейн-трапе. С точки зрения цирка номер представляет собой необычный воздушный полёт,

синтез эквилибра и акробатики. С точки зрения эстрады этот сюжетный номер по праву можно назвать маленьким эстрадным спектаклем, выстроенным по всем законам драматургии. Кроме того, что характеры разработаны гораздо подробнее, нежели это предполагает специфика цирка, они ещё домысливаются зрителем по аналогии с образом знакомых фольклорных персонажей: Нестерка – лукавый, «себе на уме», хитрец и заводила, Алеся – проказница и паресмешница. Говоря о создании гармоничного фольклорного номера, Ю. Георгиева упоминает и о цирковом аппарате: «Этнографический реквизит требуется соединить с этнографическим костюмом и этнографической музыкой, а также в этот комплекс может быть включен и аппарат, с которым демонстрируется номер». С точки зрения фольклора миниатюра Пасечников, помимо фольклорного музыкального оформления, костюмов, реквизита (стог, катомка, сапоги) сюжета, танцев и пластики имеет интересный фольклорный аппарат: катушки оформлены в виде деревянных чурок, штейн –трапе –качающихся веток дерева.

Ещё одним ярким фольклорным номером белорусского циркового коллектива 70-х – 80-х годов можно назвать выступление акробатов на бочках Ларисы и Виктора Сунгуровых. Этот номер сам по себе не является сюжетным, но, благодаря легко трансформирующемуся игровому прологу, весьма органично соединяется с сюжетами разных цирковых представлений и становится ярким эпизодом, дополняющим основной сюжет. И. Немчинский характеризовал специфику игрового пролога следующим образом: «Их закономерно воспринимать как конфликт, включённый в композицию номера. Здесь контрапунктируют контрастные по решению пролог и непосредственно сам номер. Игровой пролог – это изобразительный заряд выразительного номера. Поэтому даже не отвечая дальнейшему развитию номера, он должен заявить основную мысль будущего выступления, определить взаимоотношения партнёров, подготовить зрителя к восприятию номера». В тематическом дивертиске «А также цирк» этот

номер был завязан с общей темой представления: выходя из таверны, подвыпившие клоуны проделывают дырку в бочке, из которой их обливает струёй пива, неожиданно для зрителя две соседние бочки поднимаются и идут в пляс, после чего из этих бочек вылезает пара народных персонажей. Артист, держа на плечах свою партнёршу, прыгает с бочки на бочку, стоящие ступеньках, всё выше и выше. Изюминкой номера являлось то, что Виктор прыгал, держа в руках кружку пива, и на предпоследней бочке-ступеньке выпивал её. Эстрадными элементами в миниатюре стали взаимоотношения между артистами, а также включённые в него элементы «оригинальных» жанров: танец в бочках, «трюк» с выпиванием пива. В программе белорусского цирка «Славься, отчество», посвящённой 50-летию образования СССР, номер с бочками был включён в другой сюжет инсценировки по мотивам пьесы В. Вольского «Нестерка». Жениху и невесте, роли которых исполняли супруги Сунгуроны, не давал пожениться школьяр Самохвальский, поддерживаемый паном. На помощь молодым приходит Нестерка, побеждающий школьяра в диспуте. Нестерка уводит молодых, убегая от недоброжелателей. Далее появляется жених, выкатывая бочку, из которой появляется Нестерка, который садится на плечи Виктора и выполняет вместе с ним прыжки по бочкам. В финале они вместе спрыгивают вниз с самой высокой бочки. Вся трюковая часть исполняется под мелодию песни «Чаму ж мне не пець».

В 80-е годы стали популярны программы, в которых соединялись выступления популярных эстрадных вокалистов с цирковыми номерами. Одним из таких номеров стало выступление ансамбля “Песняры” с белорусской народной песней “Коляда” в авторской обработке. Оформлением финальной песни представления стало общее шаривари всех участников программы, олицетворяющее собой ярмарочное действие: акробатика наканате, жонглирование кольцами, баланс на перше, стоящим на лбу партнёра, игра на чугунках, балет. В номерах такого плана очень важным является поддержание общей атмосферы средствами актёрской

наполненности артистов. “Постоянная личностная наполненность артистов сообщает цельность разрозненным комбинациям, составляющим номер.” - писал И. Немчинский. Атмосфера народного гулянья, которой были наполнены артисты сделали разрозненные номера шаривари и ансамбль “Песняры” единым целым. Этот номер явился яркой фольклорной, жизнеутверждающей точкой.

Таким образом, совершенно очевидно, что фольклорный характер номеров сам по себе, благодаря своей популярности у зрителей и близости к быту, приближает их к эстраде. Этнографический характер этих композиций диктует оригинальное использование всех составляющих подобного прочтения цирковой композиции: костюм, реквизит, музыкальное оформление, хореография и пластика, а также оригинальные трюки, согласующиеся с народной стилистикой. «Даже самое незначительное использование любых фольклорных элементов сообщает номеру большую зрелищность, праздничность и стилизованный бытовой обоснованность», - пишет И. Немчинский (Немчинский М.И. Драматургия циркового номера Москва 1986). По использованию эстрадной специфики в репертуаре белорусского государственного цирка 1970-х-1980-х годов фольклорные номера можно разделить на несколько типов. К первому типу относятся тематические фольклорные номера, выражающие свой эстрадный характер при помощи ярких проработанных характеров и интересных взаимоотношений. Ко второму типу относятся сюжетные фольклорные номера, отличающиеся проработкой сюжета, характера и взаимоотношений, напоминающие по форме эстрадный спектакль. К третьему типу относятся номера, тематические по сути, но обладающие высокой «валентностью» при создании сюжетных программ, несущие в себе эстрадную зрелищность и выразительность, благодаря характеру трюков. К четвёртому типу относятся цирковые номера, решённые в эстрадной стилистике благодаря участию в них эстрадных исполнителей-вокалистов. Все эти номера разнообразили цирковые представления, в том числе и

национальные программы, и поставили белорусское цирковое искусство на более высокий уровень художественной выразительности.

В 1990-е годы в Беларуси эстрадно-цирковое искусство стало активно использоваться в крупных театрализованных эстрадных концертах, посвящённых юбилейным и памятным датам. При Белгосфилармонии существовал цирковой коллектив «Беларусь» который в большинстве своём заполнял эту нишу. Особенno популярными были жанры «Искусство восточных йогов», который демонстрировал гость с востока – Фахраддин (артист цирка «Беларусь» Ф.Рзаев), и «Акробатический эквилибр». Артист оригинального жанра Евгений Киселёв представлял номер-мечту «Когда мужчина может быть полезен на кухне» (жонглях). Владимир Талай представлял жанр «Волшебные тарелочки».

Несмотря на то, что в тяжёлые 90-е годы все сферы культуры и искусства пребывали в кризисе, в цирке наблюдался подъём. Новый директор цирка Татьяна Бондарчук проводила цирковую реформу, суть которой заключалась в зрелищном оформлении цирковых номеров средствами драматургии и эстрады, а также в построении ярких тематически-театрализованных программ. Благодаря этой реформе на арене появилось большое количество эстрадно-цирковых номеров нового качества, ярких, тематически оправданных и сюжетно выстроенных. На эстраде в это время цирковые номера были довольно слабыми. В 1998 году художественный совет белконцерта просмотрел программы цирковых коллективов «Паяцы» и «Минчане» А. Страшкина. Замечания: качество записи фонограммы очень плохое, группы показали себя непрофессионально, неинтересно. Более благополучна в этом плане группа «Минчане».

В 2000-е годы эстрадно-цирковые номера в Беларуси создавались по образцам шоу-программ мирового уровня, в которых акцентировалась яркая зрелищность и ипотаж. Лидером в этих жанрах в Беларуси стал Огненный цирк «Крезива», созданный в 2004 году профессиональными цирковыми гимнастами. На сегодняшний день в арсенале коллектива артисты огненных

шоу, гимнасты на рейнских колёсах, колёсах Сира, воздушные гимнасты (кольцо, полотна, парные полотна, ремни, трапеция), эквилибристы, каучук, жонглёры, силовые жонглёры с кубом, гимнасты на пилоне, эквилибристы на катушках, гимнасты на партерном кольце, танцоры на ходулях. Благодаря мобильности номеров, артисты могут выступать на любых площадках. Огненные и цирковые шоу идут под живую музыку группы «Нагуаль» - барабанщики, гитары, вокал, саксафон, синтезатор. В шоу принимают участие сильнейшие цирковые артисты Беларуси с уникальными номерами «Силовые жонглёры горящей рамкой и кубом», «Гимнаст на горящем фонаре», «Танцоры на горящих ходулях» и т.д.

Концепция яркой зрелищности и ипотажа легла на тему средневековых игрищ, тему которых поддержал Плутовской театр Ди Гриза, отражающий в своих представлениях период расцвета ВКЛ. Средневековая мистика, хлысты и ходули, чарующий огонь, навеянные духом старинные костюмы и невероятный заряд самобытной энергии. Перед нами оживает странствующий театр средневековья – особый мир эмоций.

В 2010-е годы на эстраде появилось большое количество представлений, приближающимся по форме к цирку Дю-солей, в котором эстрадные и цирковые приёмы органично переплетаются и создают новую философскую реальность. Участники театрально-циркового шоу «Майя иллюзия отдельная реальность», вышедшего в прокат в 2016 году, проехали со своими номерами пол-мира и год назад решили собраться и создать нечто непохожее на классическую цирковую программу.Проект «Майя иллюзия отдельная реальность» — новый взгляд на природу восприятия окружающего нас мира, энергетика, творчество молодого амбициозного коллектива, игра света, музыкальное сопровождение и прекрасное взаимодействие артистов .В шоу присутствуют такие жанры, как: эквилибр, вольностоящая лестница, контактный жонгляж, иллюзионное шоу, силовое шоу, акробатика на мачте, воздушные гимнасты , гимнасты на Рейнском колесе , клоунада. Связывает все номера в единое целое креативный шоу –балет.

Театр танца «Фричелс», появившийся в 2012 году, мечтает о создании большого международного шоу. В составе труппы одни из лучших исполнителей страны как в современных стилях танца, так и в акробатике и цирковом искусстве. Это финалисты и призёры чемпионата мира и Европы. Шоу театра, которое состоялось в 2013 году, состояло из двух тематических частей под названием "Невероятная история" и "Супергерои". Этим представлением театр танца "Фричелс" открыл сезон.

Основная роль в шоу отводится профессиональным танцорам, а артисты цирка сложными акробатическими трюками завершают режиссерскую задумку. Работа артистов разных жанров слаженна, нет ощущения раздробленности, все происходящее на сцене выглядит цельно.

Яркими стали также танцевально-цирковое шоу «Тайм» 2014 года, танцевально-цирковое неоновое шоу Сергея Епихова 2015 года, иллюзионное шоу Виктора Шишко «Спящая красавица».

В этот период особую популярность в эстрадно-цирковом искусстве приобретает воздушная гимнастика. Самой популярной гимнасткой является Куликова Алёна Николаевна (Чухнова) – воздушная гимнастка, обладательница 1-го места на конкурсе циркового искусства в Монте-карло в 2016 году. Её выступления можно увидеть не только в цирке, но и на крупных концертах и даже на корпоративных мероприятиях. Режиссёр-постановщик основной массы воздушных номеров - Баранова Анна Владимировна («Игра с хлыстами», «Кольцо-роза», «Леди-бёрд» (полотна), «Лира» - каучук, парный каучук. Гимнасты утверждают, что идеальные условия для «воздуха» в Беларуси только во дворце спорта и Минск-арене.

Лекция 23. Цирковая терминология

АКРОБАТИКА (от греч. acrobateo - хожу на цыпочках, лезу вверх). Главенствующий жанр (см.) цирка, состоящий из многочисленных его разновидностей (прыжковой, силовой, пластической, конной, вольтижной), -

в основе которого специальные упражнения, различные по характеру и степени сложности, демонстрирующие физическое совершенство человека.

АЛЛЮР - (франц. *allure* - походка). Различные виды хода лошади: шаг, галоп, иноходь, карьер, рысь.

АНТИПОД - (греч. *anti* - против и *pus* – род.падеж, *podos* - нога). Вид жонглирования, исполняемый артистом в лежачем положении на специальном устройстве - тринке с поднятыми вверх ногами, которыми он подбрасывает и ловит различные предметы, балансирует их, крутит шаговыми движениями и вращает в горизонтальном положении.

АНТРЕ - (франц. *entree* - вход, выход на сцену). Развыграваемая клоунами буффонадная комическая сценка, с которой они выходят на манеж как с самостоятельным номером.

АП! (англ. *up* - вверх). Принятая в цирке условная команда, подаваемая одним из участников номера к выполнению или завершению упражнения или другого действия.

АПАЧ - (нем. *Patsch* - шлепок, пощечина). Ложная пощечина, исполняемая клоунами как игровой прием. Один из них незаметно для зрителей хлопает в ладоши, когда партнер наносит ему удар.

АППАРАТ (лат. *apparatus* - оборудование, снаряжение).

1. Специальные механические конструкции, включающие в себя систему электролебедок и моторов. Эти конструкции подвешиваются под куполом или устанавливаются на манеже (за манежем) и предназначаются для усиления зрелищного эффекта выступления артистов. Достигается это за счет технических особенностей аппарата: врачающихся, поднимающихся, раскачивающихся, спускающихся и тому подобных конструкций.

2. Сочетание нескольких снарядов, используемых в одном номере. Например, аппарат воздушного полета состоит из мостиков, трапеций, штамбортов, ловиторки.

АППОРТИРОВКА - (франц. *apporter* - приносить, привозить). Разновидность конной дрессировки, демонстрируемой обычно одной

лошадью, которая исполняет различные своеобразные сценки шуточного характера. Например, приносит дрессировщику в зубах заданные ей предметы, спрятанные в манеже (платочки, цветок и др.) или в специальных ящичках, лежащих на барьере манежа, а также исполняет маленькие пантомимы: "лошадь в кровати", "лошадь в ресторане" и др.

АРАПНИК - (польск.). Длинный хлыст на коротком кнутовище. Арапник применяется в джигитовке и в номерах с хищными и крупными животными, т.к. громкое щелкание кончиком арапника побуждает лошадь к быстрому бегу, а большого хищника - к действию.

АРАБЕСК - (франц. arabesgue - буквально - арабский. Позы в классическом танце). Положение туловища, при котором тяжесть тела переносится на одну ногу, а другая отводится вперед или назад. Разной модификации арабеск используется в акробатике, гимнастике, эквилибристике.

АРАБСКИЕ ПРЫЖКИ - Акробатические прыжки, впервые показанные в Европе в 40-х гг. XIX в. арабскими акробатами. Отличаются своеобразной конфигурацией, высокой динамичностью исполнения. В нашем цирке получило распространение арабское колесо (колесо, выполняемое не в сторону, как обычно, а вперед) и арабское сальто (сальто в сторону).

АРНИР - (франц. - harnais - конская упряжь, сбруя). Два кожаных ремня, прикрепленных к гурту, которыми притягивают голову лошади к груди, что оказывает воздействие на ее ход в заданном ритме и придает шее красивый изгиб.

АТЛЕТИКА - (от греч. athletikos - свойственный борцам). Цирковой жанр, в котором демонстрация отлично развитой мускулатуры и трюковые упражнения с тяжестями (гирами, ядрами, штангой и др.) показываются артистом в художественно-образной форме как воспевание могущества человека, его физических и духовных качеств.

АТТРАКЦИОН - (франц. - attraction, буквально - притяжение). Особенno интересный и наиболее эффектный номер, занимающий

центральное положение в программе и привлекающий внимание зрителей своими идеино-художественными качествами и высоким артистическим мастерством.

БАГЕТ - (франц. *baguette* - палочка) тонкий полуобруч в руках наездницы, через который она перепрыгивает, как через скакалку, стоя на бегущей лошади.

БАЛАГАН - (от перс. *балахане* – верхняя комната, балкон). Временное дощатое строение для цирковых и театральных зрелищ на народных гуляниях в старину.

БАЛАНСИР - (франц. *balansier* - качать, уравновешивать) длинный шест в руках канатоходца, с помощью которого он сохраняет равновесие на канате.

БАМБУК - (от малайского *bambu* - род тропического растения) снаряд для воздушной гимнастики, представляющий собой металлический шест, длиной 3-4 метра, подвешиваемый вертикально, на котором упражнения выполняются двумя гимнастами. Название снаряда от известного растения, толстый ствол которого когда-то использовался в Японии и Китае для изготовления першей, трапеций.

БАНОЛЛО - (от фамилии первого исполнителя упражнения, итальянского артиста Л. Банолло) гимнастическое упражнение - перелет с одного турника на другой с поворотом на 180 градусов в стойку на руках.

БАТОН - (франц. *baton* - посох, палка). Небольшая палка (стэк) с овальной подушечкой на конце или толстая бамбуковая палка, расщипленная на конце, для несильного, но звонкого удара.

БАТУТ (БАТУД) - (франц. *batoud* от итал. *battuta* - буквально - Удар). Подкидывающее устройство, представляющее собой частую сетку из прочной тесьмы, натянутую с помощью резиновых амортизаторов внутри металлической рамы на ножках или в виде сетчатой дорожки на металлических подставках, натянутой тросами и блоками к барьеру манежа.

БЕРЕЙТОР - (от нем. bereiten - обезжать, приготавлять лошадей). Наездник, специалист, обезживающий лошадей и обучающий верховой езде. В цирке - помощник дрессировщика.

БОГЕН - (нем. - bogen - дуга, арка, свод). Прогиб в спине, таксируемый при исполнении некоторых упражнений.

БУБЛИК - Небольшой кружок овальной формы, служащий опорой при выполнении стойки на голове. Изготавливается из пробки, ремня, пенопласта и подгоняется по форме головы исполнителя.

БУЛАВА - (от латин. bulla - металлический шарик). 1. Старинное орудие в виде тяжелой казенной или металлической головки на рукояти. 2. Предмет для гимнастических упражнений. Реквизит жонглера, напоминающий по форме видоизмененную модель булавы.

БУФФОНАДА - (итал. Buffonata - шутка, паясничество, шутовство). Прием художественного изображения в актерской игре, известный еще со времен древнегреческого театра, площадных представлений, в выступлении шутов в эпоху средневековья, Возрождения и в постановках итальянского театра масок. Основы цирковой буффонады - осязательное преувеличение как внешних черт клоуна, так и его действий, бутафории.

ВАЛЬСЕТ - (франц. valse - вальс). Темповой подскок, подпрыжка, применяемый как связующий элемент, вспомогательное действие для перехода к выполнению прыжка.

ВЕНТРОЛОГИЯ - (латин. venter - живот, Logos - слово, речь. Старинное название - чревовещание, то есть "вещание животом", от славянского чрево - живот). Искусство говорить без артикуляции губ. На этом приеме строится разговорная сценка артиста с куклой.

ВОЛЬТ - (франц. volte - поворот). Элемент конной дрессировки - плавный круговой поворот лошади на месте.

ВОЛЬТИЖ - (от франц. voltiger - порхать)

1. Конный вольтиж - выполнение различных упражнений на лошади, бегущей по манежу в быстром темпе: седы, перемахи, висы за ногу, стойки, перевороты и т.п.

2. Акробатический вольтиж - разновидность акробатики, основанной на приёмах подбрасывания и перебрасывания верхнего нижним или нижними, осуществляемые только мускульно-темповыми усилиями без применения подкидывающих приспособлений (прежнее название "ханд-вольтиж" от нем. Hand - рука).

3. Гимнастический вольтиж - упражнения на раскачивающейся трапеции, а также отрывные упражнения в парной работе гимнастов на рамке, бамбуке, доппель-трапе.

ГЕРАДЕШВУНГ - (нем. Gerade - прямая линия, нем. Schwung - взмах, полет - швунг) - Гимнастическое упражнение, прямой (гладкий) перелет с одного снаряда на другой или в руки к ловитору.

ГИМНАСТИКА - (греч. *gimnastike* от *gymnazo* - упражняю, тренирую) - цирковая гимнастика — это жанр, сущность которого состоит в демонстрации в художественно-образной форме достижений физического развития человеческого тела. При этом используются гимнастические снаряды, применяемые в цирке.

ГРЕЧЕ - (нем. *Gratsche* - спортивная позиция: ноги врозь). Гимнастическое упражнение - из виса на сближенных руках в каче гимнастахом поднимается в сидячее положение на турник, держа ноги врозь, и "в темп" перелетает на другой турник или выполняет с турника заднее сальто на сход. Упражнение выполняется и в парной работе гимнастов на рамке, но с перехватом руками в верхней точке взлёта.

ГРОТЕСК-НАЕЗДНИЦА - (франц. *grotesque* - причудливый, комичный) - наездница, выполняющая на скачущей лошади танцевально-акробатические и прыжковые элементы.

ГРУППИРОВКА - (от франц. *grouper* - соединять, группировать, нем. *Gruppierung* - группировка) - положение туловища, при котором ноги,

предельно согнутые в коленях и тазобедренных суставах, удерживаются руками ниже колен.

ГУРТ - (нем. Gurt - пояс, кушак) - род подпруги, опоясывающий лошадь ниже холки, с двумя поручнями, за которые наездник держится руками при выполнении упражнений в конноакробатических номерах.

ДА КАПО - (итал. dacapo - повторение). Трюк или реприза, исполняемые артистом как добавление к номеру после выхода на аплодисменты.

ДОППЕЛЬ-ТРАПЕ - (нем. doppel - двойной, двоякий). Гимнастический снаряд - широкая металлическая перекладина, подвешиваемая на трех веревках (с тросом внутри), из них средняя разделяет перекладину на две трапеции, на которых двое гимнастов (гимнасток) выполняют упражнения как по отдельности на каждой, так и вместе на одной из них.

ДРЕССИРОВКА - (франц. dresser - обучение животных, выездка лошадей). Цирковой жанр, основанный на показе животных, зверей, птиц, проделывающих различные действия, достигнутые в результате выработки у них стойких условных рефлексов на команды дрессировщика.

ДЬЯБОЛО - (франц. diabolo - старинная детская игра с конусообразными волчками). Номер, в котором демонстрируются различные конфигурации быстро вращающихся волчков, напоминающих по форме увеличенные катушки, сильно раскручиваемые при помощи тонкого шнура с двумя ручками на концах наподобие детской скакалки.

ЖАНР - (франц. genre - род, вид). Цирковой жанр - исторически сложившаяся совокупность номеров, характеризующихся определенными выразительными средствами и только им присущими действенными признаками.

ЖОКЕЙ - (англ. jockey - наездник на бегах, скачках). Артист, исполняющий акробатические упражнения на лошади, бегущей по кругу манежа. Жокейская работа выполняется также вдвоем и группой.

ЖОНГЛИРОВАНИЕ - (франц. jongleur от лат. Joculator – шутник, забавник, остряк). Жанр, в котором артист демонстрирует искусное умение подбрасывать и ловить предметы в определенной последовательности и в установленном ритме, а также балансировать их.

ЗЕРКАЛО - Специальный обруч, обклеенный бумагой, сквозь который наездник (наездница) прыгает, прорывая бумагу. Применяется для этой цели в акробатических номерах.

ЗИТЦЕН-ТРИЮК - (нем. sitsen - сидеть, см. триюк). Гимнастическое упражнение - перелет с одного турника на другой с поворотом на 180° в сидячее положение.

ЗУБНИК - Кованый язычок с утолщением в средней части по конфигурации полости рта, приспособленный для выполнения различных упражнений: виса в зубах, удерживания партнера, стойки ("стойка в зубнике").

ИЛЛЮЗИОНИСТ - (от лат. illusio - ошибка, заблуждение, обман зрения, вызванный искаженным восприятием). Артист, демонстрирующий различные фокусы с помощью специального реквизита, аппаратов, снабженных секретными устройствами, скрытыми от зрителей, а именно: замысловатые появления, исчезновения, превращения, перемещения различных предметов, животных, людей, основанные на обмане зрения, применении отвлекающих маневров и ловкости самого исполнителя, его ассистентов.

ИМИТАТОР - (от лат. imitatio - подделка, подражание). Артист, владеющий искусством подражать различным звукам: пению птиц, звучанию музыкальных инструментов, голосам животных и т.п., что достигается соответствующей тренировкой голосового аппарата в сочетании с применением специально выработанных приемов.

КАБРИОЛЕТ - (франц. cabriolet). Легкий двухколесный экипаж на высоких колесах, в который запрягается лошадь, выполняющая школьные аллюры под управлением дрессировщицы, сидящей в кабриолете.

Используется и в других номерах ("акробаты на кабриолете", "жонглеры не кабриолете").

КАБРИОЛЬ - (франц. cabriole - скачок).

1. В дрессировке - прыжок лошади с поджатыми передними ногами и вытянутыми задними.

2. В парной акробатике - нижний рывком поднимает верхнего в стойку на руках из кача между ног группировке.

3. В гимнастике - гимнаст, вися на рамке на подколенках, удерживает в каче партнера, который махом назад выполняет выкрут прямым туловищем между рук гимнаста.

КАСКАД - (франц. cascade - небольшой водопад, низвергаемый уступами).

1. В акробатике - прыжок-падение на спину (задний каскад) или лицом вниз (передний), исполняемый из разных положений: с места, с разбега, с высоты. Преимущественно применяется в выступлении эксцентриков, клоунов.

2. В жонглировании - прием перебрасывания предметов из одной руки в другую по одной определенной траектории.

КАУЧУК - (англ. caoutchouc, от исп. caucho, от перуанск. - упругое вещество, добываемое из некоторых растений для промышленных целей). Разновидность акробатики, основанной на демонстрации предельной гибкости тела при сгибании назад ("мостик").

КИППЕ - (нем. kippe - качели). Гимнастическое упражнение на турнике - подъем из виса на руках в упор при небольшом исходном каче.

КЛИШНИК - (от фамилии английского артиста Э.Клишнига). Артист, демонстрирующий с помощью специально подобранных упражнений предельную гибкость тела при сгибании вперед ("складка").

КОПФШТЕЙН - (нем. stehen - стоять). Равновесие в стойке на голове.

КЛОУН - (англ. clown, от лат. colonus - человек из простонародья, нерасторопный простофиля, деревенщина). Традиционный персонаж цирка,

выступающий с комическими репризами, шуточными сценками. Соответственно различным видам клоунады различны и амплуа клоунов: буффонадные, музыкальные, клоуна-дрессировщики, коверные клоуны.

КОЛОННА - (франц. colonne - вертикальная опора, от лат. *columna* - столб). Акробатическая пирамида из трех человек, стоящих на плечах друг друга. Соответственно положению каждого из них в колонне, они именуются: нижним, средним и верхним. При сольном количестве участников пирамиду называют "колонна из четырех", "колонна из пяти". В отдельных упражнениях (заднее сальто на колонну или заднее сальто с колонны на колонну) профессионалы именуют колонной пирамиду из двух человек.

КОПФШПРУНГ - (нем. Kopf - голова, sprung - прыжок). Акробатический элемент - переворот прыжком вперед с опорой на голову или с опорой одновременно на голову и на руки.

КОРД-ДЕ-ВОЛАН - (франц. corde - веревка, шнур, канат, volant – разевающийся, летучий). Гимнастический снаряд - толстый канат, подвешиваемый горизонтально за оба конца так, что образуется провис, в середине которого артист выполняет упражнения как на месте, так и в раскачке.

КОРПАТУРА - (от итал. corporatura - тело, телесное). Расслабленное состояние при легком болевом ощущении во всем теле или в отдельных мышцах, вызванное их переутомлением.

КРАФТ-АКРОБАТЫ - (нем. Kraft - сила). Акробаты, выполняющие упражнения только силовыми приемами (силовые акробаты).

КРАФТ-ЖОНГЛЕРЫ - Атлеты, жонглирующие тяжестями: гирями, ядрами и другими предметами (силовые жонглеры).

КРУП - (франц. croupe). Наиболее широкая часть спины лошади, используемая наездниками при выполнении элементов конной акробатики.

КУЛЬБИТ - (франц. culbute - кувырок, кувыркание). Переворот вперед или назад перекатом через голову. Исполняется с места, а также прыжком с разбега.

КУПЕ - (франц. - соур - толчок, удар). Положение в акробатике, из которого низкий или средний подбрасывает верхнего, стоящего на соединенных руках партнера лицом к нему.

КУРАЖ - (франц. courage - смелость, храбрость). Высокие волевые качества, проявляемые артистом при выполнении сложных, опасных трюков.

КУРС - (лат. cursus - бег, движение). Прыжок жокея с разбега на скачущую лошадь, при котором он встает на круп.

КУРБЕТ - (франц. courbette - прыжок, скачок). Акробатический элемент - прыжок: из стойки на руках встать на ноги.

ЛОВИТОР - Участник гимнастического номера, который в висе на подколенках на короткой трапеции или рамке (ловиторке) принимает (ловит) партнера, перелетающего к нему с трапеции или с турника.

ЛОНЖА - (франц. longe - повод, веревка).

1. Длинный повод, на котором гоняют лошадей в период выездки и дрессировки.

2. специальное приспособление, предохраняющее от падений, ушибов во время тренировки или выступлений, представляющее собой веревку (или трос), пропущенную через подвесной блок, один ее конец удерживает пассировщик, другой пристегивается карабином к поясу исполнителя (одинарная лонжа). Двойная лонжа - две веревки, пропущенные через два блока, висящих на расстоянии друг от друга, или поясная лонжа - пояс с двумя короткими веревками по бокам, удерживаемыми двумя пассировщиками.

ЛОПИНГ - (англ. Looping the loop - мертвая петля по сомкнутому кругу). Вращение гимнаста вокруг штампорта, к которому его ноги прикреплены специальными выступами в подошвах обуви, входящими в прорези врачающейся втулки на штампорте. Другой способ вращения - перевороты

вокруг штамбorta, стоя на прикрепленной к нему трапеции, имеющей жесткие стропы.

ЛЯГСКАЧ - Подъем-вскок из положения лежа согнувшись на лопатках, выполняемый за счет резкого разгиба ног в тазобедренных суставах и толчка руками от пола у плеч.

МАНЕЖ - (франц. manege - помещение для обучения верховой езде и выездки лошадей). Круглая площадка в центре зрительного зала цирка, имеющая 13 м. в диаметре, на которой происходит представление.

МАНИПУЛЯТОР (ПРЕСТИДИЖИТАТОР) - (лат. manus - рука, итал. presto - быстро, díjito - палец). Артист, исполняющий фокусы с небольшими предметами (картами, шариками, монетами, лентами, цветами, платочками и т.п.) за счет виртуозной техники пальцев и отличной координации движений тренированных рук.

МЕЛАНЖ-АКТ - (франц. melange - смешение, acte - действие). Номер, состоящий из элементов различных жанров, из которых ни один жанр не является преобладающим.

МНЕМОТЕХНИКА (МНЕМОНИКА) - (греч. mneme - память, techne - искусство: искусство запоминания). Номер, в котором демонстрируется искусство запоминания. Один исполнитель, находясь в зрительном зале, с помощью специального устного кода, изменения интонации, обусловленных фраз ("скажите скорее", "что задувал гражданин" и т.п.) и других приемов передачи, сообщает своему партнеру, находящемуся на манеже (сцене), заданные зрителям вопросы (знаменательные даты, имена знаменитых деятелей, события, номера купюр и т.п.), на которые следуют быстрые ответы.

МОНОЦИКЛ - (греч. mono - один, ziole - колесо). Одноколесный велосипед, применяемый в велономерах для выполнения на нем различных трюков.

НОМЕР - Так именуется художественное произведение циркового искусства, представляющее собой совокупность трюков, исполняемых в

определенной композиционной последовательности, которые в сочетании с другими специфическими средствами выразительности, отражают идейно-творческую задачу и оказывают эмоциональное воздействие на зрителей. Термин возник во второй половине XIX в. и обозначал порядок выступления артистов в балетно-оперных дивертисментах.

ПА-ДЕ-ДЕ - (франц. Pasdedeux - танец вдвоем). Конный номер, состоящий из балетно-акробатических поддержек, исполняемых наездником и наездницей на двух лошадях, бегущих рядом по кругу манежа.

ПА-ДЕ-ТРУА - (франц. Pasdetrois - танец втроем). Конный номер, в котором акробатические поддержки и пирамиды исполняются тремя артистами на трех лошадях, бегущих рядом по кругу манежа.

ПАННО - (франц. Panneau - плоскость). Плоская твердая площадка-матрас, покрывающая спину лошади. Применяется в некоторых конных номерах как удобная опора для наездников.

ПАНТОМИМА ЦИРКОВАЯ - (греч. pantos - все, mimein - выражать). Цирковое театрализованное представление с определенным сюжетом, объединяющим номера разных цирковых жанров, в которой характер действующих лиц и содержание пантомимы выражены жестом, мимикой, телодвижениями, трюками.

ПАРАД-ПРОЛОГ

1. Торжественный выход-марш всей труппы перед началом представления с приветствием, обращенным к зрителям.

2. Вступительная часть представления с небольшим сюжетом, посвященный какой-либо дате, событию.

ПАРФОРСКАЯ ЕЗДА - (франц. Parforse, букв. – через силу). Конный номер, исполняемый наездником (наездницей), стоящим на лошади, перепрыгивающей на быстром, ходу через различные препятствия (барьеры, ленты и т.д.).

ПАССАЖ - (франц. passage - переход, проход, перелет).

1. В акробатике - заданное направление полета акробата с подкидной доски, трамплина, с рук нижних как в прямом, так и во встречных направлениях.

2. В гимнастике – встречный перелет вольтижеров в полете, на турниках.

3. В верховой езде - ритмичное поднимание лошадью передней и задней ног по диагонали на короткой рыси.

ПАССИРОВКА - (франц. *passage* – передавать, переправлять, переходить). Быстрые, ловкие действия, облегчающие выполнение разучиваемых упражнений или предохраняющих от падений, ушибов (подтолкнуть, придержать, схватить), а также умение в нужный момент отвести или подвести ленты, обруч, когда через них прыгает наездник (наездница).

ПЕРШ - (франц. *perche*, анг. *perch* - шест, жердь). Снаряд для эквилибристики - длинная дюралюминевая труба с различными приспособлениями и устройствами, балансируемая артистом на лбу, на плечах, на поясном упоре и в зубнике. На вершине перша партнеры (партнеры) выполняют упражнения.

ПИРУЭТ-САЛЬТО - (франц. *Pirouette* - поворот, оборот, см. сальто). Сальто, выполненное с одновременным вращением тела акробата на 360° относительно продольной оси.

ПИСТА - (франц. *piste* - скаковая дорожка). Узкая, трекоподобная дорожка у барьера манежа, служащая опорой для бегущей лошади, позволяющая ей сохранить определенный наклон корпуса, необходимый для устойчивости наездника.

ПЛАНШ - (франц. *planche* - доска, гладкая поверхность).

1. Горизонтальное положение туловища, удерживаемое силой в висе или в упоре на гимнастических снарядах. Задний планш – лицом вниз, передний - лицом вверх.

2. Выпрямленное туловище (а не группированное) при выполнении сальто (салто планшем) или при силовом выходе в стойку на руках (стойка планшем).

ПОНИ - (англ. pony - маленькая лошадь). Порода малорослых лошадей, используемых в номерах конной дрессировки и в смешанных группах животных.

РЕПРИЗА - (франц. reprise - возобновление, повторение). В цирке - короткая словесная шутка или смешное действие в выступлении клоунов.

РИЗЕНВЕЛЛЕ - (нем. risen - огромный, громадный, Velle - волна). Гимнастическое упражнение - большие обороты вокруг турника на выпрямленных руках. Среди любителей спорта упражнение известно под названием "солнце".

РОНДАД, РУНДАД - (франц. rond - круг, нем. rund - круглый). Элемент прыжковой акробатики - переворот с поворотом, служащий связующим звеном для перехода от разбега к прыжкам, выполняемым спиной по направлению разбега.

САЛЬТО - (итал. salto - прыжок, скачок). Акробатический прыжок - безопорное вращение тела вперед или назад, или в сторону с полным переворачиванием через голову. Выполняется в группировке или с прямым туловищем, с места или с разбега, а также с помощью подбрасывающих приемов или подкидывающих устройств.

САНЖИРОВКА - (франц. changer - менять, обменивать, заменять)

1. Ловкие, быстрые действия фокусника, умело и незаметно подменяющего предметы во время манипуляции ими или создающего обманчивое впечатление замены, которой на самой деле не было.

2. В гимнастике - темповый поворот на 180° махом вперед на турнике или в полете.

3. В дрессировке - изменение направления хода лошади или группы лошадей, выполняемое по команде дрессировщика ("санже!").

СВОБОДА (СВОБОДНАЯ ДРЕССИРОВКА) - Одна из форм показа группы дрессированных лошадей, выступающих под управлением дрессировщика, но свободных от управления наездниками.

СКОМОРОХИ - (бродячие музыканты, плясуны, комедианты). Странствующие актеры в Древней Руси, выступавшие на улицах, площадях, ярмарках и показывающие элементы дрессировки, звукоподражания, игру на музыкальных инструментах, жонглирование, а также сатирические разговорные сценки и песни. Являются основоположниками отдельных видов зрелищ и некоторых жанров цирка в России.

СТРЕКАСАТ - (итал. strecatschere - удлинение, растяжение). Способ выполнения некоторых прыжков, позволяющий акробату продвигаться в сторону, противоположную перевороту.

СУПЛЕСС - (франц. souplesse - гибкость, податливость). Резкое сгибание туловища броском назад за счет сильного прогиба в пояснице.

ТАБЛО - (франц. tableau - картина). Общий вид большой группы дрессированных лошадей, выполняющих в единой композиции, различные фигурные построения, перестроения по манежу, на тумбах, вокруг них и т.п.

ТАНДЕМ - (англ. tandem - двухместный, двухколесный велосипед, приводимый в движение обоими ездоками, сидящими один за другим; упряжка лошадей, следующих цугом - одна впереди другой). Разновидность школьной езды на двух-трех лошадях, идущих по манежу друг за другом. Наездница, сидя верхом на последней лошади, направляет ход впереди бегущих лошадей с помощью длинных поводьев, заставляя проделывать различные повороты, которые повторяет лошадь с седоком.

ТВИСТ - (англ. twist - крутить, скручивать). Акробатический прыжок - переднее сальто, выполненное после поворота на 190° .

ТРАПЕЦИЯ - (греч. trapesion - четырехугольник с неравными сторонами, букв. - столик). Гимнастический снаряд - металлическая перекладина, подвешиваемая горизонтально на двух веревках (с тросом

внутри), прикрепленных к ней по краям. Упражнения выполняются в висе и в упоре как на неподвижной, так и на раскачивающейся трапеции.

ТРЕНЗЕЛЬ - (нем. *Trense* - удила). Железные удила, которые при натягивании прикрепленных к ним поводьев упираются в нёбо лошади, заставляя ее поднимать голову, останавливаться, поворачиваться.

ТРИНКА - Старинное название специального устройства, на которой артист лежит с поднятыми ногами при исполнении номеров антиподы, икарийских игр, балансировании перша или лестницы на ногах. По некоторым сведениям название произошло от количества традиционных предметов, какими пользовались антиподисты прошлых времен (бельгийский крест, шар и бочка). В настоящее время больше поменяется название "антиподная подушка".

ТУРНИК - (франц. *tourner* - вертеть, вращать, перевертывать). Древнейший гимнастический снаряд - перекладина из стального прута, обклеенная специальной лентой. Укрепляется горизонтально на двух металлических вертикальных стойках, которые неподвижно крепятся тросами, и блоками к барьера манежа.

УНИФОРМИСТЫ - (нем. *uniform* - форменная одежда, мундир). Специально обученные работники, обслуживающие номера по установке реквизита, аппаратов, снарядов, участвующие в пассировке и уходу за манежем.

ФОКУС - (нем. *Hokus-pokus-* уловка). Ловкая трюковая проделка фокусника, поражающая своей кажущейся сверхестественностью, в основе которой ловкость рук артиста, техника специальной аппаратуры, реквизита, а такие обман зрения и отвлекающие приемы.

ФЛИК-ФЛЯК - (франц. *flic-flac* "шлёт, хлоп). Акробатический элемент - переворот прыжком назад прогнувшись с промежуточной опорой на руки.

ЦИРК - (от лат. *circus*, букв. - круг).

1. Вид искусства.

2. Здание с манежем, где даются цирковые представления.

ЧЕПРАК - Войлочная или брезентовая накидка, надеваемая на спину лошади при исполнении конноакробатических номеров. Чепрак посыпается канифолью против скольжения.

ШВУНГ - (нем. schwung - взмах, полет). Резкий рывок всем тулowiщем или одними ногами для увеличения маха, кача.

ШТАМБОРТ - (нем. stamm - ствол, bord - край). Металлическая перекладина, которая подвешивается горизонтально за края и укрепляется неподвижно растяжками. К ней подвешиваются снаряды и аппараты цирковых номеров. Также используется для номера "акробаты на штамборте".

ЭКВИЛИБРИСТИКА - (лат. aequilibris - находящийся в равновесии). Цирковой жанр, в основе которого демонстрация искусства сохранения равновесия в различных условиях, усложненных применением специального реквизита и снарядов.

Лекция 24. Жанры цирковых номеров

Четкое определение жанров циркового искусства имеет большое значение как для теоретиков, так и практиков. Однако до сих пор у нас нет обстоятельной работы на эту тему. При таком положении возникают ошибочные, спорные толкования. Не претендуя на исчерпывающее изложение столь обширной темы, хочу; коснуться лишь некоторых аспектов ее.

Такого разнообразия жанров, как и цирке, не встретить, пожалуй, ни в каком другом виде искусство. Более того, благодаря своей художественной емкости каждый цирковой жанр делится на отдельные разновидности, что создает особое богатство выразительных средств. Этому способствует и то, что при всем своем различии жанры цирка тесно связаны между собой, они нередко дополняют друг друга, порождая такие творческие формы, как

«клоун-дрессировщик», "жонглер-эвилибрист", «музыкальный акробат» и т. д.

У каждого жанра свой образный язык, каждый из них воздействует на зрителей по-своему. Например, слово, сказанное клоуном с манежа, вызывает смех и раздумья, воздушный полет несет героико-романтический настрой, дрессируемые животные напоминают о любви к «братьям нашим меньшим» и т. д.

Большинство жанров цирка возникло в глубокой древности и прошло длительный путь разития, видоизменяясь под влиянием различных общественно-исторических условий. Изображения на фресках, барельефах, пазах прошлых веков не только подтверждают древность многих жанров, но и свидетельствуют о тех изменениях, какие они претерпели, прежде чем приняли современные формы. Многие поколения артистов развивали, совершенствовали жанры. Легкие трюки сменялись более трудными, простейшие комбинации — более сложными, менялась композиция номеров, совершеннее становились аппараты.

Иногда можно услышать, что цирк в любой стране цирк, что всюду на манеже выступают акробаты, гимнасты, жонглеры, клоуны. Из этого делается вывод, что, следовательно, классификация жанров должна быть единая для всех времен и стран. Однако такое мнение ошибочно. Цирк, как всякое искусство, является формой отражения действительности. Это и определяет существенное различие, скажем, советского и буржуазного цирков.

Клоунада, например, в одном случае может быть пошлой, циничной, безвкусной, а в другом, напротив, жизнеутверждающей, бичующей и пошлость, и цинизм, и безвкусицу. Некоторые виды циркового зрелища, отдельные исполнительские приемы, свойственные цирку капиталистических стран (как впрочем, и дореволюционному русскому), исчезли с нашего манежа, так как не соответствуют идейным взглядам и вкусам советских людей. Факиры, ступающие босиком по раскаленным углям,

шпагоглотателей, силачей, на груди которых молотобойцы разбивают камни, клишников, складывающихся в уродливые позы, не увидишь в советском цирке так же, как не увидишь закапывание живого человека в яму «для удовольствия почтеннейшей публики» или рискованный прыжок из-под купола в маленький бассейн с горящим по краям керосином.

Исключены у нас из репертуара и так называемые “Смертные номера”, где нарочито подчеркивался риск, где игра на нервах зрителей подменяла актерское мастерство. Из советского цирка изгнаны зрелища, унижающие человеческое достоинство. Не увидишь сегодня и такие номера, как “человек-аквариум”, “человек-фонтан”, возбуждавшие нездоровое любопытство, потрафлявшие низменным вкусам обывателей.

В то время как на манежах Запада многие виды циркового искусства деградировали, у нас бережно сохраняют жанры, которые принято называть классическими. И что важно — не только сохраняются, но и постоянно развиваются. У нас созданы многие своеобразные произведения, которые можно рассматривать как новые жанровые разновидности. Взять хотя бы такие номера, как «Акробаты на верблюдах» Кадыр-Гулям, "Воздушный полет с амортизаторами" Вязовых, "жонглеры с музыкальными инструментами" Л. и Г. Отливаник, «Акробаты на гигантских шарах» Павловы, «Воздушный полет с лопингом» под руководством О. Лозовика, «Русская тройка» под руководством Н. Ольховикова и другие. Созданы самобытные произведения на основе новых приемов акробатики. Например, подбрасывания «верхнего» «нижними» с помощью горизонтальных шестов стали основой многих интересных номеров. Именно у нас родились и принципиально новые формы представлений — "Цирк на льду" и "Цирк на воде".

Цирк в капиталистических странах не знает юго строгого отбора жанров, столь успешного их развития, которое наблюдается у нас и в других странах социализма. Вот почему не может быть единой классификации цирковых жанров для всех времен и стран. Есть все основания говорить о

жанрах советского циркового искусства, имеющего свою историю, свои традиции, свое художественное лицо.

По своему значению цирковые жанры не равнозначны. Необходимо выделить из всего многообразия те, которым принадлежит глазная роль в формировании искусства манежа. К основным жанрам следует отнести акробатику, гимнастику, эквилибристику, жонглирование, фокусы, дрессировку, клоунаду, атлетику.

Кроме них цирк знает и другие жанры: мнемотехнику, вентрологию, имитацию (звукоподражание), номера, которые называют «жилиав счетная машина», «сверхметкие стрелки» и т. д. Б прошлые годы эти жанровые виды были довольно распространены, а сегодня на манежах они встречаются крайне редко. Кстати, на мой взгляд, об этом можно только пожалеть: столь оригинальные выступления вносят в программы определенное разнообразие. Правда, по Своему характеру эти жанры стоят ближе к эстраде. На арену они попали с эстрадных подмостков, где бытуют и поныне, и не оказали на развитие искусств цирка сколько-нибудь заметного влияния.

Систематизируя номера по жанровой принадлежности, приходишь к выводу, что все их можно разделить на две группы: первая объединяет номера, относящиеся к определенному жанру; вторая — номера, состоящие из разных жанров (некоторые из них мы уже называли). Цирк знает и такие выступления, которые благодаря их специфиности нельзя отнести ни к одному из традиционных жанров. Например, «Диаболо», ;>Игра с обручами», «Игра с лассо» и другие.

Однако некоторые, прочно сложившиеся представления о жанрах, как мне кажется, совершенно неверны. Приводу такой пример. Получил распространение термин «конный жанр», обычно его используют применительно ко всем номерам, связанным с участием лошадей. К этому определению привыкли, оно встречается в разговорах специалистов, в служебных документах, в рецензиях. Но верно ли это? Чтобы разобраться, проанализируем различные конные номера. Имеется ли что-нибудь общее,

допустим, между работой жокеев и выступлениями дрессировщика лошадей? Между высшей школой верховой езды и жонглированием на лошади? Ничего — кроме лошади. Но ведь лошадь сама по себе не может быть признаком художественной формы. В одних номерах лошадь играет роль движущейся точки опоры, способствующей наилучшему показу профессиональных возможностей артиста, в других — исполняет трюки, подчиняясь дрессировщику.

Следует ли нам забывать о собственной традиций и поспешно восторгаться откровениями зарубежного балетного костюма, выросшими из нашего же, русского опыта? Не лучше ли внимательно изучать прошлое, с тем чтобы находить решения,озвучные настоящему и плодотворные для будущего.

Что лежит в основе, скажем, работы жокея? Акробатические трюки, исполнение которых связано с бегом лошади по кругу манежа. А жонглера на лошади? Ловкое перебрасывание предметов и в минимальной степени наездничество. Значит, главным образом жонглирование. Что же касается лошадей, умеющих вальсировать, ходить на задних ногах и делать многое другое, то они, конечно, должны быть поставлены в один ряд с «учеными» слонами, собаками, медведями.

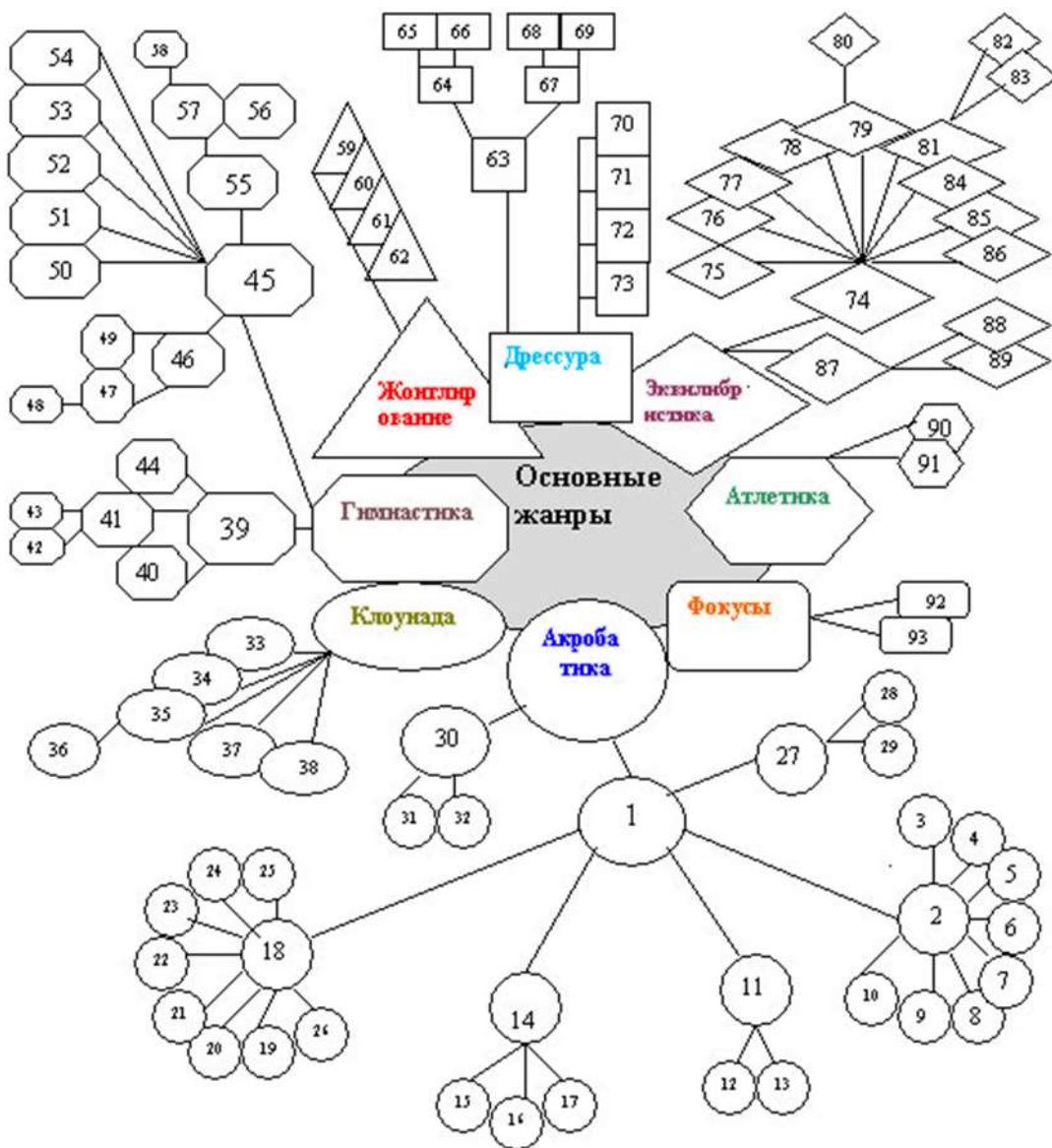
Таким образом, конные номера носят разножанровый характер. Одни относятся к акробатике (конная акробатика), другие — к дрессировке, третьи — к жонглированию. Объединение разных по характеру номеров в одном жанре только на том основании, что все они связаны с использованием лошади, никак не оправдано. Если придерживаться такого метода определения, тогда все номера, исполняемые с участием верблюдов — вольтижировка, групповая дрессировка, акробатика и так далее, как, например, в труппе Кадыр-Гулям, следовало бы назвать «верблюжьим жанром». И, кстати, ведь никто не относит номера «Львы на лошадях» или "Тигр на лошади" к конному жанру. Таким образом, термин «конный жанр» сплошь да рядом употребляется ошибочно. Вероятнее всего, этот термин

возник, как производное от «конного цирка», известного еще с той поры, когда программы почти целиком состояли из номеров на лошадях. Но «конный цирк» отнюдь не одно и то же, что «конный жанр»!

Приведу еще один пример неточности. Иногда выступления силовых жонглеров относят к жанру «жонглирование». А ведь если разобраться, силовые жонглеры — это, по существу, атлеты, демонстрирующие упражнения с тяжестями. Они подбрасывают ядра и гири, ловят их или принимают на шею, чтобы усложнить работу, показан, спои атлетические возможности, а не для демонстрации техники жонглирования (каковой в их номерах, в общем-то, и нет). Атлетика — конечно же, самостоятельный жанр, имеющий свои глубокие корни. Термин «жонглеры» применительно к атлетам является лишь условным обозначением характера их выступления.

Имеется еще немало спорных вопросов, связанных с определением цирковых жанров. Но думается, что и изложенное здесь убеждает в необходимости обстоятельного и серьезного изучения этой проблемы.

На сегодняшний день система цирковых жанров выглядит следующим образом:



I. АКРОБАТИКА

1. Партерная
2. Прыжковая
3. Сольные прыжки
4. Групповые прыжки
5. Прыжки с трамплина
6. Плечевая акробатика
7. С подкидными досками
8. Икарийские игры
9. Прыжки на батуте
10. Темповая и каскадная

11. Силовая
12. Парная
13. Групповая
14. Пластическая
5. Одинарная
16. Парная
17. Групповая
18. Конная
19. Акробатика на лошадях
20. Сальтоморталисты
21. Жокеи
22. Па-де-де
23. Па-де-труа
24. Гротеск
25. Вольтиж
26. Джигитовка
27. Вольтижная
28. Парная
29. Групповая
30. Воздушная
31. На рамке
32. На штамборте

II. КЛОУНАДА

33. Буффонадная
34. Сатирическая
35. Музыкальная
36. Музыкальная эксцентрика
37. Клоуны-дрессировщики
38. Коверные

III. ГИМНАСТИКА

39. Партерная
40. На турниках
41. На кольцах
42. Силовые кольца
43. Швунговые кольца
44. Полет
45. Воздушная
46. На трапеции
47. Двойная трапеция
48. Групповая трапеция
49. Швунговая трапеция
50. На корд де волане
51. На вертикальном канате
52. На турнике
53. На рамке
54. На бамбуке
55. Полет
56. Одинарный полет
57. Групповой полет
58. Перекрестный полет

IV. ЖОНГЛИРОВАНИЕ

59. Антипод
60. На лошади
61. Групповое
62. Сольное

V. ДРЕССИРОВКА

63. Конная группа
64. Высшая школа верховой

- 65. Кабриолет
- 66. Тандем
- 67. Свободная дрессировка
- 68. Аппортировка
- 69. Групповая дрессировка
- 70. Мелкие животные
- 71. Крупные животные
- 72. Хищные животные
- 73. Птицы

VI. ЭКВИЛИБРИСТИКА

- 74. Партерная
- 75. Ручной эквилибр
- 76. С першами и лестницами
- 77. На переходной лестнице
- 78. На вольностоящих лестницах
- 79. На канате
- 80. На шпрунг-канате
- 81. На проволоке
- 82. На тугой проволоке
- 83. На свободновисящей проволоке
- 84. На шарах
- 85. На катушках
- 86. Велофигуристы
- 87. Воздушная
- 88. На штейн-трапе
- 89. На канате

VII. АТЛЕТИКА

- 90. Силовые жонглеры
- 91. Атлеты

VIII. ФОКУСЫ

92. Иллюзия

93. Манипуляция

НЕОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ

1. ВЕНТРОЛОГИЯ

2. ИМИТАТОРЫ

3. МНЕМОТЕХНИКА

4. ЖИВАЯ СЧЕТНАЯ МАШИНА

5. РОЛИКОБЕЖЦЫ

6. ТАРЕЛКИ, ДЬЯБОЛО, ЛАССО, ОБРУЧИ

7. СТРЕЛКИ

ЦИРКОВЫЕ ФОРМЫ

1. ПАНТОМИМА

2. АППАРАТУРНЫЕ АТРАКЦИОНЫ

3. ВОСТОЧНЫЕ ИГРЫ

4. ЦИРК НА ВОДЕ И ЦИРК НА ЛЬДУ

Лекция 25. Формы и жанры эстрадно-цирковых представлений

Эстрадно-цирковые номера композиционно объединяясь между собой, образуют более сложные по структуре формы эстрадно-цирковых представлений, каждая из которых обладает специфической жанровой структурой.

Самой простой из них является дивертишмент, представление, состоящее из эстрадных и цирковых номеров, построенное по принципу коллажного взаимодействия. Примером первых подобных дивертишментов могут служить программы балаганов. Благодаря схожей структуре номеров эстрады и цирка, их «аттракционности», наличию трюка, большого количества точек соприкосновения в принципах актёрской подачи артистов этих двух искусств, цирковые номера, практически ничего не меняя в своей

природе, гармонично существуют на эстраде. Основной принцип монтажа номеров в дивертизменте – контраст, т.е. разнообразие номеров с учётом нарастания оригинальности. Форма дивертизмента, в котором доминирующим звеном признаётся номер, предоставляет наилучшие условия для выявления мастерства артиста. Однако, в композиционном построении данной формы возникает опасность изолированности номеров друг от друга и, как следствие, дробности восприятия зрителей. Однако, был найден путь решения этой проблемы, который заключался во введение конферансье как объединяющего стержня. Основными жанрами эстрадно-циркового дивертизмента являются сборный концерт, тематический концерт, театрализованный концерт, иллюзионная программа, ментальная программа, лекция-концерт, программа-варьете.

Сборный эстрадно-цирковой дивертизмент (концерт) в своём подавляющем большинстве проходит на эстраде и поэтому обладает всеми характеристиками и признаками простого сборного эстрадного концерта. Как утверждают исследователи И. А. Богданов и И. А. Виноградский, его драматургия полностью зависит от выстраивания порядка номеров и имеет определённые закономерности. Принцип чередования должен прежде всего выражать главную мысль представления, обеспечивать нарастание темпоритма и эмоциональности у зрителей, соблюдать разнообразие (контрастность) номеров. Учёные подчёркивают важнейшую роль, которую играет в сборном дивертизменте конферансье: «... конферансье в сборном концерте очень часто принимает на себя функции драматурга зрелища, которые выражаются в установлении последовательности номеров, в придании программе хотя бы видимости тематизма, в обеспечении определенного сквозного действия в течение представления» (Богданов-Виноградский). Исследователь А. А. Рубб называет самый удачный приём композиционного построение данной формы — «...построение «блоками», когда номера различных жанров группируются в эпизоды («блоки») по каким-либо внешним или внутренним признакам. Выстроенный таким

образом концерт состоит, если можно так сказать, из «ожерелья» маленьких концертов, связанных между собой крепкой нитью». Особое внимание при постановке эстрадно-циркового дивертисмента режиссёр должен уделить первому и последнему номеру. Совершенно очевидно, что его динамика тяготеет к последнему номеру, однако и первый должен быть не менее зрелищным и энергичным, поскольку он задаёт настрой и ритм всему дивертисменту. Заключительный номер должен подытожить всё показанное и увиденное и создать настроение, с которым зритель выйдет из зала.

Тематический театрализованный эстрадно-цирковой дивертисмент (концерт) – это более сложная форма дивертисмента, при которой номера между собой соединены определённой тематикой, которая выражена в элементах театрализации. Понятие театрализации А.А. Рубб определяет следующим образом: ««Театрализация» означает, что такой концерт прежде всего имеет единый художественный сценический образ, для создания которого используются выразительные средства, присущие театру, театральному действу. А именно: сюжетный ход, сценическое действие, мизансценирование, ролевую персонификацию ведущих, scenicографию и точную сценическую атмосферу». В данной форме сюжетная линия может отсутствовать. Но если сюжет есть, то он не должен связывать между собой все номера, он может идти пунктиром в 3-4 эпизодах. Обязательными структурными элементами драматургии такой формы И.А.Богданов и И.А.Виноградский видят «прологи, интермеди и финал, необязательными – предпролог и антракт». Помимо этого исследователи определили стержневые моменты в драматургии тематического театрализованного концерта – вымышленного места действия и выдуманных предлагаемых обстоятельств. Именно это помогает ненавязчиво связать все элементы композиции в единое целое и оставить главенствующую роль «его величеству номеру».

Также к дивертисментам можно отнести иллюзионную программу, ментальную программу, лекцию-концерт, программу-варьете.

Форма ревю (обозрения) представлена жанрами эстрадно-циркового ревю, цирка-ревю и иллюзионного ревю. Эстрадное ревю является такой формой эстрадно-циркового искусства, которая объединяет эстрадные и цирковые номера с целью выражения общей идеи. В таком представлении номер, даже самый неожиданный, отточенный и внутренне завершённый, воспринимается уже не как изолированное явление, а как яркий эпизод в общей композиции. Объединяющим стержнем композиции ревю является сюжет, причём очень простой, без сложных поворотов и коллизий. Чаще всего это путешествие: по странам, населённым пунктам, историческим эпохам, страницам книг и т.д. Номера в такой программе чаще всего театрализуются либо при помощи тематической подачи, либо при помощи введения сюжетной линии. Также номера могут связываться между собой небольшими театрализованными интермедиями. Здесь важную роль приобретает драматургия, в которой закладывается, помимо сюжета, образ всего представления. В создании ревю важную роль также играет художник-сценограф, визуально поддерживающий тематику представления. Исследователь А. Анастасьев обозначает проблему в постановке данной формы, которая заключается в снижении цельности номеров, которые в обозрении не столько демонстрируют мастерство, сколько работают на создание общего образа программы.

Цирк-ревю представляет собой вид зрелища, одинаково близкий к цирку и к мюзик-холлу. Он органически соединяет качества цирка и эстрады, используя постановочные принципы мюзик-холла. В центре представления – танцевальная группа, по составу и характеру исполнения напоминающая мюзик-холльную группу «гёrlз», в репертуаре которой есть несколько цирковых номеров (гимнастика на канатах (корд де парель), групповое жонглирование булавами, групповая игра в дьябolo, ловкое оперирование палочками в танце с барабанами, приближенное к жонглированию, и т.д.) . В программе также используются чисто цирковые номера высокого класса, имеющие яркое художественное решение. Так же программа может включать

и эстрадные номера (разговорный жанр, музикально-речевой, вокально-инструментальный ансамбль). Для представления аrena закрывается пластиковым светящимся полом. Исследователь цирка М.И.Немчинский, анализируя опыт постановочной работы советского цирка, определяет цирк-ревю одной из моделей цирковых представлений, в которых предпринимается попытка «включить элементы эстрадных зрелищ в структуру циркового представления».

Иллюзионное ревю – это программа, состоящая из иллюзионных скетчей, номеров, сочетающих в себе выразительные средства фокусов с разговорным жанром. Данная форма может демонстрироваться как на эстраде, так и в цирке, в зависимости от сложности иллюзионной аппаратуры. Цирковой артист и теоретик цирка Р.Славский к подобным представлениям относил выступления, популярных в 1960-е годы артистов А Правдиной и А.Вольного. Он писал: «Однако, демонстрация фокусов отнюдь не была самоцелью — иллюзионные трюки являлись лишь одним из выразительных средств, позволяющих артистам с художественной убедительностью вести с манежа серьезный разговор на темы международной политики и внутренней жизни. Сатирикам-новаторам Правдиной и Вольному удалось раздвинуть привычные рамки так называемого разговорного номера, сказать новое слово в одном из крупнейших жанров — в жанре цирковой сатиры».

Исследователь А.А Кабардин в статье «Тенденции жанрообразования в зрелищных искусствах» выделяет театрализованное представление как форму, приобретшую особенную популярность в послевоенные годы и изначально связанную с тематикой общественных событий и знаменательных дат. Определяя специфику данной формы, он пишет: «Проводились они, как правило, на эстрадах, площадях, аренах, открытых сценах, стадионах, в аллеях и на прудах парков. Являя собой синтез всех видов искусств, театрализованные представления завоёвывают прочное место как самостоятельная и самодостаточная форма, опирающаяся на

эстетику театрального искусства». Таким образом, к театрализованным представлениям относятся синтетические зрелища, построенные при помощи приёма театрализации и имеющие преимущественно социально значимую тематику. Представления, решаемые эстрадно-цирковыми выразительными средствами, подразделяются на представления-посвящения и цирковые национальные программы.

А. А. Кабардин одним из жанров театрализованных представлений видит представления-посвящения: « «Посвящено», «посвящается», «посвящённое» - эта структурная единица языка выполняет в жанровой характеристикике несколько функций. Во-первых, она служит элементом, через который режиссёром декларируется связь историческая и культурная между историческим событием, местом и современностью. Во-вторых, инициатический характер слова «посвящение» маркирует переход пространственного топоса в новое культурно-историческое измерение». Таким образом, представления-посвящения выражают идеологические принципы современности через призму исторических событий, которым предаётся главенствующее значение. В стилистике представлений подобного жанра было использование режиссёрских приёмов «революционного театра под открытым небом», для которого характерны плакатность, лозунговость, шаржевость, гротеск, народный юмор, патетика, поэтическо-символический образный строй, усиленная зрелищность, синтетичность в использовании выразительных средств, стремление к созданию обобщённых социальных образов. Все характеристики подобных зрелищ свидетельствует о зарождении нового публицистического жанра, стремившегося к соединению двух начал: информативного и чувственного. Исследователь драматургии театрализованных действ С.К. Борисов, говоря о восприятии зрителем театрализованной публицистики, пишет: «...зритель должен не только осознать информацию, но и прочувствовать ее, тем самым быть привлеченным к поддержке той позиции, которую занимает автор». Публицистический жанр характеризуется совокупностью специфических

режиссёрских приёмов. Во всём многообразии стилистических приёмов, изыскатель в области драматургии И.Н.Чистюхин выделяет группу приёмов «схематизации и условности», которая является специфической и формообразующей для подобных представлений. Среди них «живые картины», «живые скульптуры», «театрализованное оживление героев истории и литературы», «контрастное построение образа», «укрупнение номера» и т.д. Театрализованные представления-посвящения, восхваляющие достижения советской власти, особенно популярные в советском цирке с 1920-х годов, исследователь М.И.Немчинский определяет как «цирковые сюиты», в рамках которых были использованы такие жанры номеров, как танцевально-пантамимические сценки, «живые картины», эксцентрико-аллегорические пантомимы, оперные арии, стихотворные монологи, частушки, клоунада, дрессура животных и иллюзионные номера. «Принципиально значимой следует признать попытку путём отбора номеров, а также переакцентировки их музыки и внешнего оформления укрупнить в цирковом зрелище его героическое начало».

Цирковые национальные программы родились в советском цирке в 1930-е годы. М.И. Немчинский относит подобный жанр к модели «Цирк народов СССР». В своём исследовании он выделяет основные приёмы построения подобных программ, выраженные в использовании на манеже декоративных ковров с национальными орнаментами, специально изготовленных цирковых национальных костюмов, эстрадных аранжировок национальных мелодий, цирковых номеров национальной тематики, стилизованных национальных танцев в исполнении циркового балета. М.И. Немчинский, характеризуя одно из представлений данного жанра, пишет: «Стремление акцентировать этнографическую принадлежность номеров заставляло режиссёра исключительно для этой цели использовать балетный ансамбль. Так случилось, что из приглашённых в эту программу номеров национального плана, пять имели в своей композиции танцы. Эти фрагменты и были укреплены, развёрнуты в самостоятельные танцевальные картины за-

счёт включения циркового балета смешанного состава». В структуре национальных цирковых программ обязательно присутствовал зрелищный парад-пролог, раскрывающий в поэтической форме национальные символы, а также развивающий идею единства народов в рамках большой многонациональной страны. В прологе, сочетающем в себе озвученные стихи, хореографию, пластику, вокал, трюковое мастерство был наиболее проявлен синтез эстрады и цирка. Статичный эпилог, резюмирующий достижения республики в области цирка, и представленный озвученным литературным текстом, завершал торжественное зрелище.

Цирковая пантомима представляет собой сюжетный спектакль на основе сценария, решённый средствами цирковой, эстрадной, и театральной выразительности. В этом значении термин «пантомима» употребляется условно. Речевые диалоги и монологи в сочетании с разно жанровыми трюками были характерной чертой цирковых спектаклей ещё с начала XIX века. Пантомимами эти представления были названы по причине того, что первые цирковые сюжетные программы, представляющие собой инсценировки известных исторических конных сражений, имели форму невербальных представлений. Начиная с 1950-х годов, на постсоветском пространстве активно возрождается интерес к пантомиме как наивысшей форме циркового спектакля. Развитию циркового искусства в 1960-е годы в Советском Союзе способствовало появление большого количества новых стационарных цирков в разных республиках, что обусловило появление национальных цирковых коллективов. И, чаще всего, именно пантомима становилась их визитной карточкой, именно пантомима, более чем все остальные жанры и формы циркового искусства, принимала в каждой республике свои индивидуальные, типичные для данной национальности и данных условий особенности. В жанровой палитре советских цирковых спектаклей можно выделить историко-героическую пантомиму, героическую цирковую меломиму (озвученную пантомиму), пантомимическую миниатюру, клоунский пантомимический спектакль (философский цирк),

цирковое новогоднее представление для детей, фольклорное эстрадно-цирковое представление.

Историко-военная пантомима берёт своё начало от героико-батальной пантомимы, рождённой в заведениях балаганного типа. Подобные спектакли носили отвлечённо-сказочную тематику и «состояли из парадов, маршей, военных эволюций, конных поединков на рапирах и копьях, конно-акробатических трюков и шествий сベンгальским огнём». Дальнейшее развитие подобные пантомимы получили в Олимпийском цирке, где развивалась историческая военная пантомима, массовое конно-мимическое зрелище, оснащённое декорациями и костюмами, с использованием исторического сюжета, с определённой патриотической идеей. Она была основана «...на маневрировании конных и пеших составов и озdobлена театральной декоративностью». Далее военная тематика получила своё развитие в исторических и военных мимодрамах, где был осуществлён переход на актуальную социально-политическую тематику, имеющую агитационную направленность. Монументальные мимодрамы умерли вместе с Олимпийским цирком и в отечественном цирке не прижились. В русском дореволюционном цирке создавались «романтические историко-военные пантомимы», в которых раскрывались средствами иллюстрации военных побед русского народа над врагами, создавался романтизированный образ непобедимого воина-защитника. В советском цирке трансформация подобного жанра пошла по пути, когда в спектакле использовались не целые, готовые номера, а исключительно трюки, причём только те, которые способствовали развитию драматургического действия, раскрывающего подвиги советского народа. По утверждению исследователя цирка Е.М. Зискинда, данная пантомима решалась «в традициях, присущих цирковым пантомимам прошлого» и была созвучна с традициями историко-героических пантомим советского циркового режиссёра В. Труции 1920-х годов, отличавшихся обстановочной пышностью, романтической

приподнятостью, массовыми трюковыми сценами, динамикой музыкального ряда».

Название жанра « героическая цирковая меломима» было впервыезвучено В. Маяковским для определения изобретённой им разновидности пантомимы. Характеризуя свою постановку «Москва горит» (1920 г.), он писал: «Моя меломима есть новый жанр по отношению к старой цирковой пантомиме, так же, как звуковое кино, есть новый жанр по отношению к немому кинематографу...». Меломима в данном контексте отличается от классической цирковой пантомимы большим наполнением поэтическим материалом, озвучиваемым в процессе пантомимического действия. Исследователь циркового и эстрадного искусства Е. Кузнецов, анализируя пантомиму «Москва горит», относящуюся к этому типу, характеризовал её следующим образом: «...острый сатирический памфлет, построенный на основе монтажа отдельных крупных кадров, по-цирковому разрешенных, действенных «живых картин».

Пантами́ческая мимиа́тура – это маленькое представление (расширенный номер), созданное средствами пантомимы, мимической игры и звукоимитации, связанных сюжетной драматургией.

Клоунский пантомимический спектакль – это представление в жанре эксцентрической пантомимы (клоунады), построенный по ассоциативному принципу и раскрывающий при помощи взаимодействия образов-символов глубокие философские темы. Истоки этого жанра лежат в выступлениях в балаганах середины XIX века французского мима Жана Батиста Гаспара Дебюро, английских клоунов – братьев Томаса, Эдмонда и Фредерика Ганлон-Ли. Их творчество, распространившееся на Западе, нашло своё продолжение в 1920-е годы в творческих экспериментах таких театральных режиссёров, как Н. Евреинов, А. Таиров, В. Мейерхольд, А. Грипич, Н. Фореггер, Е. Вахтангов, Г. Козинцев, С. Эйзенштейн и др. Выдающийся французский философ, режиссёр и теоретик театра XX века А. Арто сформулировал идейное содержание данного жанра следующим образом: «... театр должен

стать формой выражения философской картины мира, в котором язык знаков, жестов, поз рождает Понятия в целом, а актёр становится способен воплощать состояние духа, явлений, их взаимосвязи и соотношения посредством собственного живого тела...». Таким образом, пространство и время в клоунских пантомимических спектаклях настолько условно, что зрители вместе с эксцентрическими персонажами могут «перемещаться в пространстве-времени, моделировать бесконечное количество миров, творить и конструировать взаимоотношения с ними, в зависимости от своего мироощущения и миропонимания». Ярким примером такого зрелища служит «Снежное шоу» В. Полунина, где созданный через главного героя реально осязаемый мир одиночества разрастается до величин космоса, который взрывается при помощи бесконечной любви к миру, противостоящей хаосу.

Истоками цирковых спектаклей для детей являются «Детские пантомимы», популярные ещё в период расцвета конного цирка. Новогоднее цирковое представление для детей приобрело особую популярность в советский период и трансформировалось от «новогоднего утренника» и «циркового бала», состоящих из игр и конкурсов, которые проводил массовик-затейник и циркового дивертисмента до настоящего циркового спектакля. Эволюция жанра шла по пути театрализации. Постепенно трансформируясь в спектакль, «елочная» программа насыщалась эстрадными средствами выразительности. Нацеленность на детскую аудиторию требовала музыкальности, «аттракционности», интерактивности, динамичности развития сюжета, ярких характерных образов. Зарождение и развитие данного жанра непосредственно связано с историей развития детских театров в СССР, среди которых наиболее интересным представлялось творчество Натальи Сац, режиссера Московского театра для детей, характеризуемое рождением формы «игроспектакля», своеобразие которого исследователь детских мюзиклов А. А. Бахтин видит в формировании «детской зрительской общины» средствами совместного открытого восприятия «игры взаправду». Он также отмечал большую

воспитательную и дидактическую функцию данных музыкально-драматических представлений, которые были наполнены «живописностью» и «изобретательностью» музыки, что «...вызывало яркие образы и способствовало развитию абстрактного мышления детей». К специфике «игроспектаклей» можно также отнести их музыкальность, пластиность, «костюмность», хореографичность и декоративность, что обусловливалось слаженной работой художественно-постановочной группы. Получив широкую популярность у зрителей, форма детского «игроспектакля» была заимствована и взята за образец для создания цирковых новогодних спектаклей для детей.

В фольклорном эстрадно-цирковом представлении действенным стержнем становятся поэтический песенный текст. Воображение слушателей-зрителей в соединении со скромой зримой деталью, дорисовывает пейзаж. Идея эстрадно-циркового зрелища фольклорной направленности доказала свою жизнестойкость как на арене цирка, так и на эстрадных площадках. Постоянное воздействие театральной, эстрадной и цирковой постановочной культуры, а также влияние народного фольклора и традиций позволило со временем целенаправленно решать представление как своеобразный фольклорный спектакль. Это явление художественной жизни возникло и утвердились в приёмах эстрадно-циркового зрелища, где и трюк, и пластика, и вокал, и хореография, и речевые номера важны как средства образной выразительности, где подобное по силе эмоционального воздействия значение оказывают музыкальное сопровождение, песня, танец, костюм, реквизит, трюковой аппарат, народная пластика, народная тематика. Ярким примером эстрадно-циркового фольклорного спектакля является цыганское представление «Под цыганским шатром», поставленное в 1950 году цирковым режиссёром Н. Зиновьевым. Идя по пути расширения фольклорных номеров цирковой выразительностью, режиссёр ввёл в качестве самостоятельных номеров борьбу человека с медведем, игру с хлыстами, игру на скрипке на бегущей лошади. Для программы Н. Зиновьев

нашёл выразительный художественно-постановочный трюк, определивший характер построения всего спектакля. «Перед началом второго отделения весь манеж был покрыт громадной цыганской шалью, которая образовавала как бы большой цыганский шатёр. Когда начиналось действие, шатёр поднимался вверх под купол, служа своеобразным фоном представлени. Ю. Георгиева в диссертации «Этнография, как средство образного обогащения циркового номера» выделяет основные элементы, при помощи которых возможна фольклорная стилизация зрелища: музыка, этнографический костюм, этнографические предметы, антропоморфные движения животных, содержащие пародию, этнографические танцы.

Эстрадно-цирковое шоу – это синтетическое представление на большой площадке (Дворец спорта, мюзик-холл или стадион), состоящее из сложных составных номеров, представляющих несколько коллективов и заполняющих всю площадку, построенное на крупных, видных издалека, деталях, ярких зрелищных трюках и эффектах. Эта форма в эстрадно-цирковом искусстве представлена такими жанрами, как представление типа «мюзик-холл», цирковая феерия, представление типа «цирк на стадионе», представление типа «цирк дю солей».

Представление типа «Цирк на стадионе» представляет собой зрелище, рассчитанное на большую площадку и большое количество зрителей. В зале, превышающем полторы тысячи мест, утрачивается живой контакт со зрителем, изменяется сама природа этого контакта. Из соучастника и «переживателя» он превращается в пассивного созерцателя. В нём появляется своя, отличная от цирковой, эстетика – эстетика стадиона и массовых театрализованных представлений. Нужны сотни и даже тысячи участников, чтобы представление смотрелось и читалось(выстраивается крупномасштабный балетный аккомпанемент, декорации из фона спортсменов и т. д). Цирковые лицедеи одевают крупные бутафорские маски, используются также надувные клоуны. Представление больше походит на шоу – предприятие, ставящее целью создание пышных постановок и

спектаклей в парадных, выставочных тонах, грандиозных по масштабам и яркости постановочных средств. Выглядит он примерно так: В центре большого эллипса спортивной площадки располагается тринадцатиметровый манеж. Оставшееся пространство либо заливается льдом, либо застраивается несколькими сценическими площадками, а одна из сторон эллипса выстилается специальным покрытием для демонстрации фрагментов конных номеров. Ю. Дмитриев «Советский цирк сегодня»: «... артисты отделены от зрителей десятками метров. Иногда режиссёры механически увеличивают число участников представления. Но это приводит только к тому, что внимание зрителей рассеивается. Напомним, что при игре в футбол мяч, очень небольших размеров, всё время находится в центре внимания зрителей. Дело не в количестве людей и животных, а в умении так поставить номер, чтобы он на стадионе приковал к себе внимание. Очевидно, такой номер должен отличаться особенно острым конфликтом, яркими и предельно эффектными трюками». Эффектно смотрятся на стадионе конные номера, театрализованные спортивные игры, канатные плясуньи.

Специфической формой площадного эстрадно-циркового зрелища стала Кавалькада. После Великой Октябрьской революции, дабы приблизить искусство к народу «На первомайских празднествах 1919 года в Москве по решению «Секции цирка» ТЕО Наркомпроса все увеселения были вынесены на улицу. Цирковые артисты, расположившись на особых платформах, прикреплённых к вагонам трамваев, разъезжали по Москве, выступая перед праздничной толпой». К середине XX века цирковая система во всём мире настолько совершенной, что цирк почти превратился из искусства в виртуозное ремесло. В ситуации творческого тупика в 1950-е годы западные артисты цирка начали объединяться с хиппи, создавая уличные театры. А в России развивались уличные цирковые кавалькады, театры и шоу, важной составляющей которых было участие в представлении зрителей, спонтанно превращавшихся по ходу действия в его участников. «После Великой Отечественной войны в советском цирке появился ещё один вид зрелища –

это так называемые кавалькады. Колонна специально декорированных грузовиков двигалась по заранее разработанному маршруту. Иногда это были шахтёрские посёлки, иногда районы, в которых проживали хлеборобы или скотоводы. О дне приезда цирка жители города города или посёлка извещались заранее. Подъезжая к населённому пункту, участники кавалькады надевали сценические костюмы и на центральной площади давали первое представление. Вечером выступали в клубах, Домах культуры, а иногда и в других помещениях».

Представления типа «ЦиркДю солей» - симбиоз эстрадного и циркового искусства, создющее подобие синкретизма. Синкретизм рождается, когда происходит слом мышления, когда человек мыслит не как современный, а как античный: подобны богам, они вместе с нами наблюдают картину мира (эффект телескопа). Идеальная площадка для синкретического иска-ва – амфитеатр или возвышенная площадка на площади. Можно выделить несколько атмосфер, раскрывающие синкретическое мировоззрение: этническая (некие ритуальные действия, подобные синкретическим), мистически – фантастическая (фантастика, фэнтези), сказочная, игровая (зритель вводится в состояние игры, в которой позволено всё), философская (каждое действие – некая метафора).

В основе концепции данного жанра лежит сочетание оригинальности, смелости и творческого потенциала. Возникновение нового цирка напрямую связано с Чарли Чаплином: его дочь Виктория сбежала с цирковым артистом Жаном-Батистом Тьеरре и сочинила новый тип циркового представления, в котором не было животных. Теперь они могли играть свои шоу в любом пространстве, например на сцене в театре. Артисты с помощью трансформирующихся костюмов сами создавали поражающих воображение существ. Все шоу проходили в одной стилистике, и их смысл не сводился к демонстрации физических возможностей: подобно театру, цирк начал рассказывать истории. Девиз «Быстрее, выше, сильнее!» теперь относился к Олимпийским играм. Если Виктория Чаплин и Жан-Батист Тьеरре стали

вдохновителями новой эстетики цирка, то полную его перезагрузку произвели Ги Лалиберте и Франко Драгоне в 1984 году. Они придумали «Цирк дю Солей», в котором также не было животных, и собрали лучших режиссеров, художников-постановщиков, цирковых артистов и спортсменов, научив последних актерскому мастерству. Выстроив прокатную модель по системе Бродвея, они обехали целый мир со своими шоу. Именно так новый цирк пришел в Россию — благодаря гастролям шоу «Аллегрия», в котором клоунские номера сочинил русский клоун Слава Полунин. «Цирк дю Солей» использует последние разработки в области технологий, и тридцать лет спустя в последних шоу технологии берут на себя больше внимания, чем живые артисты. Во главу угла в представлениях данного типа ставится ассоциативное восприятие мира, основанное на творческом восприятии неограниченных возможностей человека. Основной концепцией является концепция мечты, т.е реализация и воплощение в жизнь самых смелых фантазий. Это единственный цирк, где отсутствуют номера сдрессированными животными, всех животных изображают люди. Сценическая площадка подобного зреища представляет собой вывернутую наизнанку арену, публика располагается ниже основной сцены, артисты появляются сверху, падают, возникая из хитросплетений люков и лабиринтов. После исполнения своей роли, они словно растворяются в тумане или теряются среди декораций. Всё это рождает абсолютно уникальную, непередоваемую атмосферу, где зрители словно пребывают в сказке, волшебном мире, где все мечты становятся реальностью. Каждая программа – это оригинальное шоу с единым сюжетом, цельный спектакль, в котором номера плавно перетекают друг в друга, не нарушая общую структуру представления. Успешно применяются в подготовке номеров и современные технические достижения, многие из которых разрабатываются в собственной лаборатории. Одно из правил цирка – смешение жанров. Насцене выступают нек только цирковые артисты, но и музыканты, певцы, привнося в постановку эжлементы мюзикла.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 ТЕМАТИКА СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Тема 1. Истоки циркового искусства

1. Славянские народные гулянья
2. Скоморохи

Тема 2. История зарубежного цирка

1. Французский цирк
2. Итальянская интерпретация цирка
3. Цирк в Испании
4. Цирк в Португалии

Тема 3. История русского цирка

1. Представления иностранных цирковых трупп в столицах и провинциях (конец XVII в.).
2. Первые стационарные цирки
3. Цирки Петербурга
4. Первые русские цирковые артисты

Тема 4. История советского цирка

1. Советские акробаты-прыгуны,
2. Советские акробаты с подкидными досками, турнисты, батутисты
3. Советские эквилибристы, канатоходцы, воздушные гимнасты
4. Становление советской школы жонглирования

Тема 5. История белорусского цирка

1. История Минского цирка
2. История Гомельского цирка

Тема 6. Цирковая терминология

1. Жанры цирковых номеров
2. Формы и жанры цирковых представлений

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 ВОПРОСЫ К ЗАЧЁТУ

Тема 1. Специфические особенности циркового искусства

1. Специфика циркового пространства
2. Номер в цирке
3. Понятие условности, предсказуемости, каноничности в цирке
4. Трюк как первооснова циркового действия
5. Артист цирка
6. Режиссер в цирке
7. Художник в цирке

Тема 2. Неосновные жанры и цирковые формы

1. Вентрология
2. Имитаторы
3. Мнемотехника
4. живая счетная машина
5. роликобежцы
6. Тарелки, дьябolo, лассо, обручи
7. Стрелки
8. Цирковые формы: пантомима, аппаратурные аттракционы, восточные игры, цирк на воде и цирк на льду

Тема 3. Историческое развитие циркового искусства

1. Истоки циркового искусства
2. Развитие цирковых жанров в эпоху средневековья и возрождения
3. Расцвет циркового искусства западной Европы 18в.
4. Истоки и развитие циркового искусства на Руси
5. Советское цирковое искусство
6. Россцирк нового времени

Тема 4. Выдающиеся деятелей цирка и представители великих цирковых династий

1. Цирковые династии
2. Знаменитые артисты цирка

4.2 ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Цирковое искусство и его специфика
2. Зарождение цирковых жанров в Древнем Египте
3. Зарождение цирковых жанров в Древней Греции
4. Зарождение цирковых жанров в Древнем Риме
5. Зарождение цирковых жанров в Древнем Китае
6. Творчество средневековых гистроинов
7. Комедия Дель Арте («маска», «импровизация», «буффонада»)
8. Амфитеатр Филиппа Астлея
9. Олимпийский цирк Франкони (репертуар, творчество клоуна Ориоля)
10. Скоморохи на Руси
11. Народные гулянья и балаганы на Руси
12. Конные цирки в России в первой половине 19 века (цирки Гверра и Лежар. Дирекция императорских театров)
13. Цирк Чинизелли
14. Цирк Саламонского
15. Цирк братьев Никитиных
16. Создание первых профессиональных цирковых организаций
17. Советский цирк в период Великой Отечественной войны
18. Цирковые фестивали, конкурсы, смотры
19. ГУЦЭИ: история, выдающиеся педагоги и выпускники (Ю. Мандыч – полет
20. «Галактика», В. Кисс – жонглер С. Игнатов и другие). Творчество
21. Карандаша
22. Московские цирки (М. Местечкин, Ю. Никулин, Л. Костюк)
23. Жанр «акробатика»: специфика, история, выдающиеся имена
24. Жанр «клоунада»: специфика, история, выдающиеся имена
25. Творчество В. Лазаренко
26. Жанр «дрессурा»: специфика, история, выдающиеся имена

27. Творчество братьев В. и А. Дуровых
28. Жанр «жонглирование»: специфика, история, выдающиеся имена
29. Творчество Э. Растелли и А. и В. Кисс
30. Жанр «гимнастика»: специфика, история, выдающиеся имена
31. Творчество Ж. Леотара
32. Жанр «эквилибр»: специфика, история, выдающиеся имена
33. Творчество Э. Блондена и Ф. Молодцова
34. Жанр «атлетика»: специфика, история, выдающиеся имена
35. Жанр «иллюзия»: специфика, история, выдающиеся имена
36. Пантомима в цирке
37. Пародия, гротеск и эксцентрика в цирке
38. Режиссер в цирке
39. Художник в цирке
40. Цирк в художественной и мемуарной литературе
41. Цирк в изобразительном искусстве.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ
5.1 Учебная программа

Учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор БГУКИ

_____ Н.В. Карчевская

«_____» _____ 2022 г.

Регистрационный № УД-_____ /Э. уч.

**ЦИРК В РЕЖИССУРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И
ПРАЗДНИКОВ**

Раздел 1. ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА

Учебная программа

учреждения высшего образования по учебной дисциплине

для специальности 1-17 01 05 Режиссура праздников

(по направлениям)

Направление специальности

1-17 01 05-03 Режиссура праздников

(цирковые представления)

Минск

2022 г.

Составители:

Ю.Д.Персидская, проректор по воспитательной работе учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения;

Ю.Г.Николаева, старший преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

Рецензенты:

В.В.Котовицкий, заведующий кафедрой режиссуры учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», доцент;

И.А.Алекснина, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

Программа рассмотрена и рекомендована к утверждению:

кафедрой режиссуры эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 1 от 30.08.2022 г.);

Советом факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 8 от 31.08.2022 г.);

Президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № .. от2022 г.).

Ответственный за редакцию

Ответственный за выпуск

Ю.Г.Николаева

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

«Цирк в режиссуре театрализованных представлений и праздников. Раздел 1. История и теория циркового искусства» является одним из основных учебных модулей для студентов направления специальности 1-17 01 05-03 Режиссура праздников (цирковые представления), закладывающих фундамент теоретических и практических знаний и навыков, необходимых для последующего освоения и работы в области режиссуры. В рамках учебной дисциплины «Цирк в режиссуре театрализованных представлений и праздников. Раздел 1. История и теория циркового искусства» осуществляется формирование у студентов представлений об основах и закономерностях развития циркового искусства, закладываются основы понимания генезиса и эволюции цирка, его взаимодействия с другими видами искусств, закладываются предпосылки для дальнейшего использования знаний, умений и навыков в области истории и теории цирка в профессиональной творческой деятельности.

Учебная дисциплина «Цирк в режиссуре театрализованных представлений и праздников. Раздел 1. История и теория циркового искусства» преподается в тесной взаимосвязи с такой учебной дисциплиной, как «Цирк в режиссуре театрализованных представлений и праздников. Раздел 1. Современные формы циркового искусства» и такими модулями, как «Основы режиссерской композиции», «Речевое действие в зрелище», «Драматургия в зрелище», «Режиссура», «Композиция зрелища», «Пластическая культура» и т.д.

Освоение образовательной программы по направлению специальности 1-17 01 05-03 Режиссура праздников (цирковые представления) обязано обеспечить формирование следующих компетенций: универсальных и базовых профессиональных.

Универсальные компетенции:

- УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.
- УК-4. Работать в команде, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные, культурные и иные различия.
- УК-5. Быть способным к саморазвитию и совершенствованию в профессиональной деятельности.
- УК-6. Проявлять инициативу и адаптироваться к изменениям в профессиональной деятельности.
- УК-12. Анализировать литературные произведения, ориентироваться в мировом и отечественном литературных процессах и сопоставлять их с парадигмой развития других видов искусств.
- УК-16. Применять в профессиональной деятельности знания научно-психологических основ художественной деятельности и творчества.
- УК-17. Владеть основными техниками саморегуляции и саморазвития.

Базовые профессиональные компетенции:

- БПК-1. Осознавать роль режиссерского и актерского искусства в праздничной культуре, развивать собственное художественное восприятие и вкус.
- БПК-3. Определять и применять в профессиональной деятельности современные методы, формы, средства и технологии обучения и воспитания
- БПК-6. Понимать и анализировать динамику развития видов искусства и их взаимосвязи в историческом контексте.
- БПК-9. Анализировать этнокультурную специфику традиционной культуры Беларуси, этнических процессов в Беларуси и в современном мире.

Цель учебной дисциплины – подготовка специалистов к самостоятельной профессионально-просветительской деятельности; приобретение комплексных знаний и навыков в области истории и теории циркового искусства

Основные задачи учебной дисциплины:

- ознакомление со спецификой циркового искусства;

- изучение истоков происхождения циркового искусства и его эволюции;
- анализ циркового искусства в различных культурных эпохах;
- формирование знаний в области становления циркового искусства, анализ его содержания в процессе развития зарубежного, русского, белорусского и советского цирка;
- осознание значения циркового искусства в целом для мировой художественной культуры;
- выявление этапов развития зарубежного, русского и советского цирка;
- знание основных этапов становления и развития советского цирка;
- владение знаниями об исполнительской деятельности ведущих артистов цирка;
- систематизация информации о постановочной и педагогической деятельности цирковых артистов на разных этапах развития циркового искусства

В основу содержания учебной программы по дисциплине «Цирк в режиссуре театрализованных представлений и праздников. Раздел 1. История и теория циркового искусства» легли исследования ведущих специалистов в области теории и истории искусства.

Процесс подготовки в области истории и теории циркового искусства направлен на овладение студентами знаниями и умениями, которые позволяют им на высоком уровне решать профессиональные задачи в дальнейшей творческой и педагогической деятельности.

В результате изучения учебной дисциплины **выпускник должен знать:**

- синcretические истоки циркового искусства;
- традиции циркового искусства Древнего мира;
- традиции циркового искусства Средневековья;
- историю европейского цирка;
- историю американского цирка;
- историю русского цирка;

- историю советского цирка;
- историю белорусского цирка;
- терминологический аппарат циркового искусства.

Выпускник должен уметь:

- использовать знания по истории цирка в процессе подготовки и воплощения праздника и циркового представления;
- использовать приемы создания номеров и представлений разных народов и эпох в современных представлениях;
- применять знания в области истории и теории цирка в преподавательской деятельности.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Основы режиссуры и мастерство актера: мастерство актёра» всего предусмотрено 180 часов, из них 68 часов – аудиторные (лекции – 50 часов, семинарские – 18 часов) занятия. Рекомендованные формы контроля знаний студентов – контрольные занятия, зачеты и экзамены.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Введение

Цель и задачи дисциплины «Цирк в режиссуре театрализованных представлений и праздников. Раздел 1. История и теория циркового искусства», связь с другими дисциплинами. Цирковое искусство и его специфика. Связь цирка с другими видами зрелищных искусств (эстрада, театр). Связь цирка с внехудожественными сферами (спорт, техника).

Тема 1. Истоки циркового искусства

Возникновение и развитие общественных формаций. Зарождение цирковых жанров в Древнем Египте. Зарождение цирковых жанров в Древней Греции. Зарождение цирковых жанров в Древнем Риме. Зарождение цирковых жаров в Древнем Китае. Творчество средневековых гистрионов. Комедия дель арте (маска, импровизация буффонада). Балаганы, штукарство и шутовство. Славянские народные гулянья, скоморохи.

Тема 2. История зарубежного цирка

Амфитеатр Дефрена в Австрии. Английский цирк Астлея. Французский цирк Франкони. Немецкое влияние на цирк: Христофор де Бах. Развитие циркового искусства в Европе в XIX веке. Американский цирк: от Ф.Барнума до братьев Ринглинг. Английский цирк XX века. Немецкие цирки-гиганты. Французский цирк. Итальянская интерпретация цирка. Цирк в Испании и Португалии. Эволюция американского цирка.

Тема 3. История русского цирка

Представления иностранных цирковых трупп в столицах и провинциях (конец XVII в.). Первые стационарные цирки: цирк братьев Ринглинг, цирки К. Гинне и Гаэтано, Чинизелли, цирки Барнума и Бейли, Барнума и Коупа;

Гагенбеки, Буша, Сарразани, Кроне. Цирк Соломонского. Казенный цирк в Петербурге (1849 г.). Роль братьев Акима, Дмитрия и Петра Никитиных в истории русского цирка. Вклад в развитие циркового искусства Анатолия и Владимира Дуровых, Виталия Лазаренко, клоунов Бим-Бом. Цирковые борцы и атлеты И. Поддубный, И. Заикин, Н. Вахтуров, П. Крылов, И. Шемякин. Русские наездники, акробаты, жонглеры, эквилибристы, гимнасты: братья Винкины, Н. Сычев, Я. Польди, С. Краев-Червинский, М. Паценко, Н. Никитин, труппа под руководством Г. Руденко и др.

Тема 4. История советского цирка

Становление советского циркового искусства. Создание первых цирковых организаций. Создание государственных цирков. Создание первого и второго московских государственных цирков. Советский цирк в период Великой Отечественной войны. Творчество Карандаша. Подготовка кадров для советского цирка. Рекордные достижения артистов. Акробаты-прыгуны, акробаты с подкидными досками, турнисты, эквилибристы с лестницами и шестами, канатоходцы, батутисты, оригинальные номера воздушной гимнастики. Развитие техники полёта. Развитие больших аттракционов сдрессированными животными. Выступление дресировщиков из семьи Дуровых. Становление советской школы жонглирования. Жонглёры на лошади и в партере. Силовые жонглёры. Ковёрная клоунада.

Тема 5. История белорусского цирка

Истоки белорусского цирка: фрай, «Сморгонская академия», «Кобринская школа фокусников», балаганы, турниры силачей, скоморохи, фокусы (Довгяло), хождение на ходулях, хождение по канату, крафт-ジョンглёры (Я. Чеховской). Цирк Л. Ошторпа в Д. Дукора. Первые гастроли цирка К.Глине. Цирк братьев Никитиных. Цирк Девинье. Цирк И. Слободова в г. Гомеле. А.Вязов «Воздушный полёт с амартизатором». Иллюзион

КлеоДоротти. Акробатическая группа В.Володина. Деятельность белорусской цирковой бригады в годы войны. Стационарный Минский цирк. Белорусский цирковой коллектив. Национальные цирковые программы. Иллюзионные обозрения А. Шага. Цирковые пантомимы. Представления-посвящения. Цирковые новогодние представления для детей. Этнографические номера. Национальная клоунада (А. Гулевич и В. Воронец). Цирковое телевизионное ревю. Цирковой спектакль «по мотивам». Цирк-ревю. Кардебалет в цирке. Международные программы. Цирковое телешоу. Национальные спектакли. Новогодние программы белорусского циркового коллектива. Международный цирковой конкурс.

Тема 6. Цирковая терминология

Манеж. Арена. Эксцентрика, буффонада, гротеск. Цирковой аппарат. Жанры номеров (акробатика, гимнастика, эквилибр, дрессировка, фокусы, клоунада). Формы представлений (дивертисмент, обозрение, театрализованное представление пантомима, спектакль). Жанры представлений (цирк-ревю, героическая пантомима, меломима, национальная цирковая программа, клоунский спектакль, цирковой спектакль-инсценировка). Меланж-акт. Аттракцион. Парад-пролог. Шари-вари. Шпрехшталмейстер.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
для дневной формы обучения

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			Количество часов УСР	Форма контроля знаний
		Лекции	Практические	Семинарские		
1.	Введение	2				
2.	Тема 1. Истоки циркового искусства	8		2		Зачет
3.	Тема 2. История зарубежного цирка	10		4		Контрольное занятие
4.	Тема 3. История русского цирка	8		4		Зачёт
5.	Тема 4. История советского цирка	8		4		Контрольное занятие
6.	Тема 5. История белорусского цирка	8		2		Зачёт
7.	Тема 6. Цирковая терминология	6		2		Экзамен
ВСЕГО		50		18		

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

Основная:

1. Жандо, Д. История мирового цирка / Д. Жандо. – М: Искусство, 1984. – 192 с.
2. Макаров, Сергей Михайлович. Режиссер цирка : очерки истории цирковой режиссуры в 1940 - 1980-е годы / С. М. Макаров. - Изд. стер. - Москва : URSS, 2017. - 411 с. : ил. ; 22x15 см. - Библиогр. в примеч. - ISBN 978-5-397-05684-7 : 28-16.

Дополнительная:

1. Альперов Дмитрий. На арене старого цирка. Записки клоуна / Литературная обработка, предисл. и прим. В. Е. Беклемишевой. М.: Художественная литература, 1936, 223 с.
2. Альперов Дмитрий. По афише – Альперов и партнеры, клоуны-буфф // Советский цирк 1918–1938. Сборник / Под ред. Евгения Кузнецова. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 130–152.
3. Ардов Виктор. Мысли о советской клоунаде // Советский цирк. 1960. № 1. С. 7 – 9
4. Ардов, В. Так что же такое эксцентрика? / В. Ардов // Советская эстрада и цирк – 1973. –№12, – С.8 – 9.
5. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 44 с.
6. Вадимов, А.А. От магов древности до иллюзионистов наших дней / А.А. Вадимов, М.А. Тривас. – М: «Искусство», 1979. – 264 с.
7. Гуревич, З.Б. О жанрах советского цирка / З. Б. Гуревич. – М: Искусство, 1977. – 280 с.
8. Гуревич З. Б. Эквилибристика. М.: Искусство, 1982
9. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 1: От древнейших времен по XVI век. М.: Искусство, 1987.
10. Дмитриев, Ю.А. Советский цирк. / Ю. А. Дмитриев. – М: Искусство, 1963. – 400 с.
11. Дмитриев, Ю.А. Советский цирк сегодня / Ю.А. Дмитриев. — М: Искусство, 1968. - 126 с.
12. Дмитриев Ю. А. Цирк в России. От истоков до 1917 года. М.: Искусство, 1977, 243 с.
13. Дмитриев, Ю.А. Цирк в России (от истоков до 2000 г.) / Ю. А. Дмитриев. – М.: РОССПЭН, 2004. – 655 с.

14. Кузнецов, Е.М. Арена и люди советского цирка /Е. М. Кузнецов. – М.1947. – 117 с.
15. Кузнецов, Е. Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы / рис. перепл., обл. и форзац худ. Н.П. Акимова. М.; Л.: «Academia», 1931.
16. Макаров, С.М. Клоунада мирового цирка. История и репертуар / С. М. Макаров. – М.2001. – 120 с.
17. Макаров, С.М. Советская клоунада / С. М. Макаров. – М: Просвещение. – 1986. – 154с.
18. Макаров, С. М. Шаманы, масоны, цирк. Сакральные истоки циркового искусства. М.: Едиториал УРСС, 2006., с. 327.
19. Макаров, С. М. Юрий Никулин и Михаил Шуйдин/ С. М. Макаров. – М., 1981. – 205с.
20. Русская советская эстрада. Очерки истории. 1917- 1929: сб. статей / науч. ред. Е.Д. Уварова. – М: Иск-во, 1976. – 406 с.
21. Тривас, М. «Разговорные жанры эстрады и цирка» / М. Тривас // Советская эстрада и цирк. – 1969. – №1. – С. 31.