

Ольга Буренина

ЦИРК: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ БИОЦЕНТРИЗМА

1.

Цирк в разные культурно-исторические эпохи создавал модель не только физического равновесия у эквилибристов, но и равновесия между человеком и животным. Он являлся моделью биоцентрической картины мира, в центре которой – динамическое равновесие между человеком и животным. И до сегодняшнего времени цирк представляет собой, пожалуй, единственный вид искусства, не противопоставляющий феномен человека иным феноменам жизни и Вселенной в целом.¹

Динамика равновесия между человеком и животным восходит в цирковом искусстве к архаическим формам взаимоотношения человека и животного, имевшим место в древнем ритуальном действе. В древнеиндийской мифологии сообщается о том, что мир был создан из частей принесенного в жертву коня. Историк и теоретик цирка С.М. Макаров, бывший коверным клоуном и иллюзионистом, считает, что сакральные ритуалы, архаические обряды, магические действия, секретные навыки шаманов, трансформировались в художественный мир цирка. Он выдвигает предположение о том, что история циркового искусства берет начало в протоиндоевропейском шаманизме. Одним из главных в цикле древнеиндийских культов XIV—XIII тыс. до р. Х. являлся обряд заклания белого коня – асвамеда (Ashvamedha от санскр. *āsvamedhá* – жертвоприношение),² содержание которого состояло в борьбе космоса с хаосом. Согласно символическому языку древнеиндоевропейской мифологии, конь и солнце были тождественны друг другу. Белый конь, освященный купанием, в сопровождении четырехсот юношей обходил поселения в течение почти целого года, поскольку для человека мифопоэтической эпохи была важна непрерывность ритуала.

¹ Первый вариант данного текста прозвучал в качестве моего доклада на международном симпозиуме „Le representations de l’animal dans la culture russe“, проходившем с 11 по 13 января в Лозанне (Швейцария).

² Макаров 2006. Об обряде «асвамеда» см. главу из этой книги «Цирк из глубины тысячелетий».

Исследуя генезис и содержание ритуала, В.Н. Топоров указывал на то, что высшей ценностью в картине архаического мира обладала «та точка в пространстве и времени, где и когда совершился акт творения, т. е. центр мира, отмечаемый разными символами центра – мировой осью (*axis mundi*), многочисленными вариантами мирового дерева (дерево жизни, небесное дерево, дерево предела, шаманское дерево и т. п.), другими сакральными объектами (мировая гора, башня, врата / арка/, столп, трон, камень, алтарь, очаг и т.п.), – все то, что кратчайшим и надежнейшим образом связывает землю и человека с небом и творцом [...]».³ Святилище, где проводился обряд асвамеды, создавалось обычно в форме круга, символизирующего Небо, проводником к которому как раз и был алтарь с отданным на заклание конем.

В.Н. Топоров считает, что мифопоэтическое мировоззрение космологической эпохи всегда исходило из тождества макрокосма и микрокосма, мира и человека. Все мифопоэтические герои воплощали разные ипостаси творца в акте творения. Однако если для архаического мифопоэтического сознания все, что существует в данной временной точке, представляет собой результат развертывания акта творения, то и животное, участвовавшее в ритуале, вступало в систему тождества космологической эпохи. Не случайно в день обряда асвамеды царица должна была возлежать с телом отданного на заклание животного. Скачки на лошадях, выступления акробатов, фокусников и певцов, сопровождавшие обряд асвамеды, в той же мере подчеркивали взаимосвязанность и взаимозависимость всех членов космологической системы. Архаическая эпоха, как видим, была эпохой не только космологической, но и биоцентрической: в архаическом ритуале устанавливалось тождество между членами биологического сообщества.

С.М. Макаров полагает, что именно эта, игровая, часть архаического обряда и положила начало искусству цирка. И все же, непосредственный обряд жертвоприношения можно рассматривать как предтечу циркового искусства в равной степени с игровой частью асвамеды. Согласно В.Н. Топорову, жертвоприношение – семантический и композиционный центр ритуала, его «главный, тайный нерв» – акт парадоксальный. Преступно убивать жертву, потому что она сакральна, но жертву необходимо убить для того, чтобы ее сакрализовать.⁴ Можно, однако, предположить, что именно равновесие между сакральностью и смертельной опасностью лежит в основе первых цирковых трюков, номеров и жанров.

Итак, история архаического цирка начинается с ритуального заклания коня, а также игрищ, сопровождавших данное обрядовое действие. В архаическом обряде жертвоприношения устанавливалась динамика равновесия

³ Топоров 1988, 13.

⁴ Топоров 1988, 37-38.

между человеком и животным. Кстати, Павел Черных в «Историко-этимологическом словаре современного русского языка» указывая на то, что слово *circus*, (чаще уменьшительное *circulus*) означало ранее ‘замкнутая геометрическая фигура без углов’, ‘круг’, ‘овал’, а позже ‘цирк’, отмечает, что происхождение слова цирк в латинском языке не вполне ясно и, возможно, восходит к греч. χίρχος ‘кольцо’, ‘ястреб’ (‘птица, делающая круги над жервой’).⁵ Возможно, в данной этимологии также скрыта семантика архаического обряда жертвоприношения. В античную эпоху рефлексии данного обряда хорошо просматривались.

Первые стационарные цирки в античности именовались гипподромами (греч. *hippos* – лошадь и *dromos* – бег, ср. также древнегреч. ἵπποδρομος), и лишь значительно позднее они стали называться цирками. Форма первых ипподромов (вытянутая прямоугольная арена, одна из оконечностей которой имела полукруглую форму) сохраняла память о святилище, в котором собирались члены архаического общества для проведения магического обряда с участием лошадей.

Гонки на колесницах считаются первым олимпийским видом спорта. В античной литературе одно из ранних упоминаний о конных ристалищах принадлежит Гомеру, описавшему в двадцать третьей книге «Илиады» игры в честь похорон Патрокла. В колесничном беге, как сообщает Гомер, принимали участие Диомед, Евмел, Антилох, Менелай и Мерион. Бег, устроенный вокруг пня от срубленного дерева, выиграла колесница Диомеда. За эту победу он получил рабыню и медный котел. Конное ристалище, описанное Гомером, проходило на ипподроме, представлявшем собой вытянутый прямоугольник, завершающийся полукругом. У прямой короткой стороны располагались стойла для лошадей или колесниц, выход из которых был огражден канатом. Канат опускали, оповещая о старте. В центре ипподрома устраивалась насыпь, вдоль длинных сторон ипподрома были естественные или искусственные склоны с местами для зрителей. Номера наездникам назначались по жребию. Не только форма античного ипподрома, но и сам бег лошадей с участием человека сохранял семантику магического действия, восходящего к архаическим обрядам. Колесницы мчались вдоль арены, и, достигнув полукруга, поворачивали, продолжая гонку по другой половине арены. На территории ипподрома непременно находился алтарь.

Конные ристания являлись одним из основных представлений в цирках Древнего Рима и Византии.⁶ Первоначально лошадей для этих состязаний поставляло государство, Оно же отдавало лошадей на откуп. Сообщества откупщиков затем развились в совершенно самостоятельные гильдии,

⁵ Черных 1993, 371.

⁶ Об истории Римского цирка см. подробно: Höhle, Henze 1981.

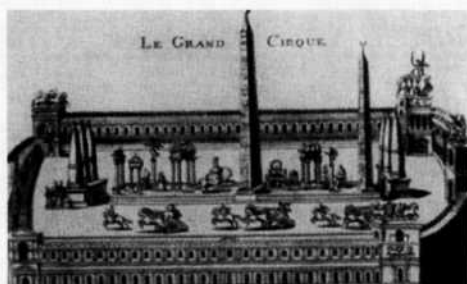
ведавшие всем, что было необходимо для скачек. Они содержали не только конюшни, но и огромный обслуживавший их персонал, который включал в себя умельцев, объезжавших лошадей, учителей, обучавших юных возниц, ремесленников и мастеров, шивших обмундирование для возниц или изготавливавших колесницы. Кроме того, в штат бегового общества входили врачи, ветеринары, кладовщики, казначеи и многие, многие другие. Каждое беговое общество именовалось «factio» – «партия», а его глава «dominus factionis», т.е. «господин партии». Функция партий заключалась в организации и координации забегов. В республиканское время таких партий было две, и чтобы победителя на бегах было видно сразу, партии стали одевать своих возниц в разные цвета. Возницы одной выступали в туниках белого цвета (factio albata – «белая партия»), а другой – в красных (factio russata – «красная партия»). При империи появилось еще два общества – «голубые» (veneta) и «зеленые» (prasina), сразу выдвинувшиеся вперед. Впоследствии, при поздней империи, две прежних «партии» слились с новыми: «белые» с «зелеными», а «красные» с «голубыми».⁷

Первоначально наездниками и возницами были римские граждане, но впоследствии ими становились рабы или вольноотпущенники. До начала самих игр проводилось торжественное шествие, в котором принимали участие музыканты, танцоры, юноши из сословия всадников верхом на лошадях и остальные граждане пешком, группы силенов и сатиров, несущие жертвы жрецы, статуи богов и императоров на колесницах и носилках, консулы в триумфальной одежде, магистраты различных рангов и члены жреческих коллегий и сами участники конных ристаний. В забеге участвовало по одной или по три колесницы от каждого клуба, однако бывало, что число колесниц достигало шести, восьми или даже двенадцати. В колесницу запрягали от двух до шести лошадей в зависимости от умений возницы. Как правило, на паре выезжали только новички. Один заезд состоял из семи кругов, а общее количество заездов (missus) было в начале Империи было не больше десяти-двенадцати. Со временем число заездов значительно увеличилось. Так, на играх при освящении храма в память Августа, устроенных Калигулой в 37 г., заездов было в первый день двадцать, а во второй – двадцать четыре. Последнее число заездов стало со временем довольно обычным, хотя и оно иногда превышалось. Таким образом, бега могли продолжаться с раннего утра и до позднего вечера. Наездникам полагалось объехать арену семь раз; победителем считался тот, кто первым достиг белой черты, проведенной мелом, напротив магистратской ложи. После пятого заезда устраивался антракт, во время которого давались театрально-цирковые представления, а также костюмированная езда на лошадях. В эпоху Нерона скачки проводились с утра до

⁷ См., например: Сергеев 2000, 231-239.

вечера, а количество заездов в течение дня доходило иногда до 36-48 раз. Кроме состязаний на колесницах в цирках устраивались также скачки верхом и соревнования по вольтижировке.

Самым значительным из Римских цирковых сооружений, оставивших память о грандиозных конных ристаниях, стал *Circus Maximus*, построенный в 329 г. до н. э.



Circus Maximus в Риме. Конное ристание

Он располагался в глубокой и узкой долине между Авентином и Палатином, где справлялся праздник в честь бога зерновых запасов Конса, покровителя сжатого и убранный хлеба. Важной частью праздника урожая были бега лошадей и мулов, находившихся под покровительством бога Конса, поскольку эти животные свозили собранный урожай. Таким образом, первоначально в бегах рысаки не участвовали, а сами бега представляли собой религиозную церемонию. Однако задолго до праздника урожая в честь бога Конса долина цирка была центром аграрных культов; здесь стояли жертвенники и святилища разных божеств, покровителей земледелия. Во время бегов эти храмики обносили деревянной загородкой, вокруг которой и неслись колесницы. В начале II в. до н. э. арену разделили пополам продольной каменной площадкой (*spina*), на которую подняли алтарики и часовенки, а также установили изображения различных божеств. Окончательное устройство Большой Цирк получил при Августе, который в основном завершил то, что осталось незаконченным после Цезаря.

2.

Рефлексы архаического обряда жертвоприношения, устанавливающего динамику равновесия между человеком и животным (конем), проявлялись в последующем развитии циркового искусства и закреплении формы цирковых стационарных зданий и цирковых манежей. Конные зрелища функционировали в виде выступлений странствующих «конных шукарей»

(кунстберейторов) и ярмарочных коноводов. В Европе были распространены рыцарские турниры, школы верховой езды и парфос-езда.⁸

Принято считать, что круглая арена современных цирков была изобретена в жокейских клубах Англии для удобства верховой езды, а именно для того, чтобы наездникам не приходилось постоянно останавливать лошадь и разворачивать её на краю поляны или прямоугольных манежей в школах верховой езды. С удобством конной езды по кругу было связано и создание цирковых манежей в XVIII в., ставших образцом для всех последующих. Основателем стационарного циркового манежа считается Филипп Астлей, создавший в 1770 г. в Лондоне школу верховой езды, где давались и представления, а затем в 1779 г. – специальное здание для школы верховой езды, названное «Амфитеатром верховой езды». Во Франции одним из первых стал цирк в Лионе, основанный Антонио Франкони. Он открыл цирк и в Париже, а в 1807 г. его сыновья соорудили во французской столице новое здание, на фронте которого впервые появилось слово «цирк», вытеснив далее все остальные наименования. Братья Франкони создают позже Олимпийский цирк-театр. Основной массив репертуара Олимпийского цирка составляли конные представления, включавшие высшую школу верховой езды, конную дрессировку и конную акробатику, суть которой заключалась в прыжках через ленты, полотнища или бумажные зеркала.

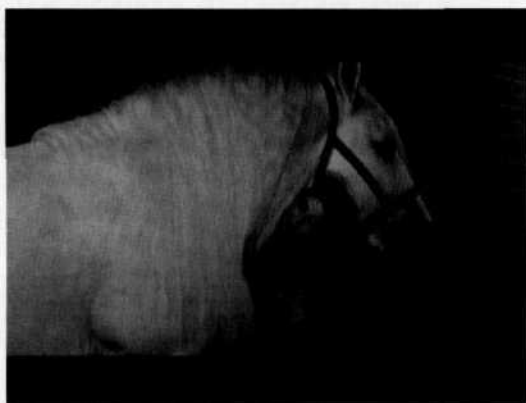


Олимпийский цирк-театр Франкони. Фрагменты конных скетчей и конно-балетных номеров

То, что история новейшего цирка эпохи Франкони также начинается с лошади, прекрасно показано в фильме «Мазеппа», снятом французским режиссером и создателем конного философского театра «Зингаро» – Барта-

⁸ Дмитриев 1977, 26.

басом. Главный герой фильма, молодой художник Теодор Жерико, живет в цирке Франкони, пытаясь постичь тайну бега лошади галопом, и именно таким образом постепенно начинает осознавать магические истоки циркового искусства. Жерико, погруженный в рефлексию о взаимосвязи человека и лошади, осмысляет лошадь как биологический индивидум, имеющий с человеком одинаковые и, порой даже более творческие, позиции. Прислушиваясь к ритму лошадиного бега по кругу, Жерико становится ясно, что он – лишь часть космологического целого. Сцены с молодой наездницей в этом фильме явно изоморфны эротической части архаического обряда асвамеды, когда женщина оказывалась возлюбленной коня.



Кадр из фильма «Мазеппа» (реж. Бартабас)

Примечательно, что в рассказе Александра Куприна «Allez!» также возникают аналогии с архаическим обрядом заклания белого коня:

Идет дневная работа. Пять или шесть артистов в шубах и шапках сидят в креслах первого ряда около входа в конюшни и курят вонючие сигары. Посреди манежа стоит коренастый, коротконогий мужчина с цилиндром на затылке и с черными усами, тщательно закрученными в ниточку. Он обвязывает длинную веревку вокруг пояса стоящей перед ним крошечной пятилетней девочки, дрожащей от волнения и стужи. Громадная белая лошадь, которую конюх водит вдоль барьера, громко фыркает, мотая выгнутой шеей, и из ее ноздрей стремительно вылетают струи белого пара. Каждый раз, проходя мимо человека в цилиндре, лошадь косится на хлыст, торчащий у него из-под мышки, и тревожно храпит и, прядая, влечет за собою упирающегося конюха. Маленькая Нора слышит за своей спиной ее нервные движения и дрожит еще больше.

Две мощные руки обхватывают ее за талию и легко взбрасывают на спину лошади, на широкий кожаный матрац. Почти в тот же момент и стулья, и белые столбы, и тиковые занавески у входов – все сливается в один пестрый круг, быстро бегущий навстречу лошади. Напрасно руки замирают, судорожно вцепившись в жесткую волну гривы, а глаза плотно сжимаются, ослепленные бешеным мельканием мутного круга. Мужчина в цилиндре ходит внутри манежа, держит у головы лошади конец длинного бича и оглушительно щелкает им... – Allez!..⁹

Именно наездницы стали основой конных цирковых выступлений конца XVIII-начала XIX вв.¹⁰ Стоя на скачущем коне, они изящно перепрыгивали через ленты и обручи. В России XIX в. невероятной популярностью пользовались Т. Жукова, А. Натарова, Л. Полинцева, Н. Рахманова, Л. Слапачинская и Е. Федорова. Они выступали в эффектных костюмах, исполняя отдельные «па» и целые пассажи из классических балетов. В их интерпретации каждый номер превращался в конный балет. В 70-е гг. на манеже появляются Каролина Лайо и Полина Кюзан, совершенством балетной пластики которых восхищался Тургенев в «Современных заметках»:

В цирк Гверры привлекает посетителей в особенности г-жа Каролина Лайо. Соответственное амплуа в цирке Лежара занимает г-жа Полина Кюзан. Общий голос присуждает первенство г-же Каролине Лайо. В самом деле, ловкость ее в управлении лошастью, постоянная уверенность и спокойствие и наконец грациозность, которую запечатлено каждое ее движение, поразительны. Она сама занимается приездкой лошадей. После нее, по ловкости и отсутствию переслащенных улыбок и натянутых поз, в цирке г. Гверры – замечательна г-жа Чинизелли.¹¹

Нередко под видом амазонок выступали мужчины-наездники, одетые как великолепные примадонны. Травести позволяло артистам показывать восхищенной публике сложнейшие пассажи, недоступные исполнительницам женского пола. Своего апогея такой тип травести достиг в 70-е гг. В XIX в., когда появилось новое амплуа наездников – стипль-чез, т. е. скачка с препятствиями особой сложности, обладающая в то же самое время максимальной зрелищной выразительностью. Однако факт травести всегда хранился в тайне от зрителей. В конных аттракционах XX в. появится

⁹ Куприн 1957, 163-164.

¹⁰ Об истории конного цирка в России см. подробно в книге: Кузнецов 1931, 18-24, 45-46, 50-87, 167-83, 299-308.

¹¹ Тургенев 1978, 290.

обратный прием травести, когда артист, исполняющий рискованные трюки джигитовки, неожиданно теряет папаху и перед рукоплещущим зрителем вместо ловкого юноши предстает прекрасная длинноволосая красавица.

Разумеется, успех наездниц и травести не снижал популярности мужчин-наездников. Так, Г. Чинизелли, А. Саламонский, Ж. Лежар жонглировали и демонстрировали силовые номера на лошади, одновременно исполняя сложные прыжки. Невероятным успехом пользовался конно-акробатический номер «Мужик на лошади», исполнитель которого изображал на крупе коня неумелого скакуна-деревенщину. В сценке «Тринадцать карикатур» клоун-наездник виртуозно пародировал известные номера наездничества и одновременно именитых современников. На лошадях исполнялись не только жонглирование, танцы и балетные композиции, но и разыгрывались целые мимико-трансформационные сцены-пьесы («Жизнь солдата», «Улан, защищающий знамя»), поражавшие зрителей эффектом мгновенного переодевания исполнителей. Таким образом, в XIX в. лошадь превращается в сценическую площадку, театральную сцену и, сверх того, выставленной напоказ цирковой гримерной.



«В цирке». Из альбома А. Лебедева

Конные цирковые выступления превращались в зрелище, сочетающее эротическое представление с цирковыми номерами. Показательно, что наездники и дрессировщики демонстрировали свое отношение к лошадям

так, как если бы животные были их любовными партнерами. Аким Никитин часто позировал перед фотоаппаратами с длинногривой лошадей по имени Линус.



Аким Никитин и его лошадь Линус

Такие фотографии – визуализация опыта динамического равновесия, первые фотоэксперименты, демонстрирующие преодоление зияния между членами биологического сообщества. В данном случае – между лошадей и человеком. Лошади не покидали своих наездников и после их смерти. Траурную процессию с телом циркового наездника и дрессировщика Вильямса Труцци, скончавшегося в 1931 г., сопровождали на кладбище Александро-Невской Лавры его верные партнеры-лошади. Памятник на могиле Труцци, спроектированный скульптором Пуцилло, представлял собой гранитную стеллу, где в бронзовом берельефе был увековечен облаченный в костюм цирковой пантомимы «Карнавал в Гренаде» сам наездник, воссе-

дающий на любимой лошади Альбоме. На гранитном барьере перед барельефом Пуцилло изобразил из камня две лошадиные фигурки, символизирующие не столько послушание животных воле дрессировщика, сколько скорбь переживших своего наездника участников крупнейших конных композиций первой трети XX в. – «Чёрный пират», «Ковбой», «Карнавал в Гренаде», «Тысяча и одна ночь», «Соколиная охота».



Вильямс Труцци в водяной пантомиме «Черный пират». Плакат

Итак, цирк единственное место в культуре, где человек пытается осмыслить животное как биологический индивидум, имеющий с ним одинаковые позиции, а себя – не в качестве могучего властелина, а как члена биологического сообщества. Этому высказыванию не противоречит содержание зрелищ, известных под названием «звериные травли». Травли, ставшие популярными в Древнем Риме примерно с 186 г. до н. э., обладая

высокой степенью зрелищной интенсивности, приковывали взор публики на протяжении всего действия. Римские «травли» были двоякого рода: с одной стороны, выставлялись напоказ схватки животных между собой, а с другой стороны, с животными вступали в бой так называемые бестиарии, либо выступавшие добровольно (в Риме для подготовки профессиональных звероборцев существовала особая школа), с хорошим набором оружия и с прекрасной физической подготовкой, либо осужденные на подобный вид казни и поэтому, имевшие в руках лишь немного: поножи и нарукавники из ремней, копьё и меч. Животные, участвовавшие в «травлях», часто завозились издалека: тигров, львов, леопардов, слонов, носорогов, бегемотов и крокодилов доставляли из Африки, а рысей, волков и медведей – из Галлии. Известно, что диктатор Сулла в 93 г. до н. э. выставил на арену 100 львов. При Юлии Цезаре в представлении участвовало сразу 50 львов. В пятидневных играх при Помпее было убито около 400 леопардов и пантер, а также 20 слонов. В 55 г. до н. э. Помпей устроил в цирке сражение со слонами, с которыми должен был биться отряд из африканского племени гетулы. Обезумев от боли и криков зрителей, животные попытались убежать, сломав железные решетки, отделявшие арену от зрителей. В дальнейшем Цезарь, чтобы обезопасить зрителей от подобных ситуаций, велел прокопать вокруг арены широкий ров, который наполнялся водой. В честь победы Ульпия Траяна над даками во время циркового представления было убито около 11 тысяч самых разных зверей. Во времена императора Августа в цирке от руки бестиариев погибло 3500 слонов.

Подобно гладиаторским боям, неизбежность гибели одной из сторон была в «звериных травлях» почти всегда предreshена.¹² И все же семантика этого безусловно жестокого и кровавого представления не ограничивалась в Риме исключительно жаждой крови, а делала очевидным тот факт, насколько уязвимо любое биологическое существо и чем чревато нарушение равновесия между участниками поединка. Недаром А.Ф. Лосев писал о том, что цирк в античности репрезентирует предметы жизни в виде физической борьбы людей и животных. Опираясь на очерки Т. Симонса,¹³ Лосев в форме, близкой художественному повествованию, приводит подробное описание звериной травли, которая могла иметь место на Помпейской арене незадолго до извержения Везувия в 79 г. н. э.:

И вот уже раздаётся сигнал. Что же это такое? Что может быть интереснее, увлекательнее и счастливее? Травля зверей – вот что теперь предстоит.

¹² О гладиаторских боях в римском цирке также: Ляпустина 1994; August 1994; Cameron 1976; Gunderson 1996; Wiedemann 1995.

¹³ Симонс 1879.

Второй раз загремели рога, и звук их произвел магическое действие на зрителей. Публика волнуется и шумит, и ее нервный страстный гвалт временами заглушает даже крики зверей, запертых в клетках и приготовленных к бою. Когда шум несколько смолкает, то слышно, как опять, потрясая многотысячный амфитеатр, начинают рычать львы и пантеры, выть медведи и лаять собаки.

После третьего рога целое стадо быстрых газелей выбегает на арену, подгоняемое ударами кожаных кнутов. Эти животные, очутившиеся на мнимой свободе, тотчас же начинают весело прыгать по песку. Однако – напрасно! Откуда ни возмись, вдруг выбегает стая голодных молосских псов и начинает неистово преследовать несчастных газелей. С невероятной быстротой несутся те вокруг арены, тщетно пытаясь найти выход. Вот некоторые из них псы уже поймали и растерзали; оставшиеся остановились на месте, столпились в кучу, даже присели, глядя своими добрыми глазами на публику и как бы ища себе помощи и сочувствия. Но псы налетают и на них, и в несколько мгновений от газелей не остается и следа при счастливом вое и сладострастном неистовстве многотысячной толпы.

Но уже на арену выгнали голодного медведя. С ним сражается человек. Человек набрасывает ему на голову платок, от которого медведь никак не может освободиться. Человек ловит момент – медведь падает на землю, истекая кровью, и звуки цимбал и труб не могут заглушить его воя. Вот выпускают на арену красавицу львицу, любимицу значительной части публики. И ее поклонники вызывают других на пари. Четыре сагитария выходят для состязания с нею. Она, видимо, не хочет бросаться на людей. Обежавши арену, львица садится у стены на задние лапы. Бестиарии дразнят ее пучками горячей соломы и машут платками. Гордая красавица уныло смотрит на выходную дверь, вызывая крики презрения со стороны тех, кто ставил против нее. Тогда искусная рука направляет острую стрелу в левый бок животного. Львица, делает отчаянный прыжок и начинает потрясать амфитеатр жалобным воем. Да, бой не удался. Еще две стрелы заставляют красавицу львицу упасть без дыхания.¹⁴

Этот и другие фрагменты описания «звериных травль» из книги Лосева позволяют остро ощутить, что нет более впечатляющего зрелища, чем борьба живого за свою жизнь. Характеризуя цирк как специфический тип эстетического сознания, Лосев указывал, что данный вид искусства принимает в античности форму репрезентации предметов жизни в виде физической борьбы людей и животных:

Тут не обманном образом убивают, а убивают самым настоящим образом, всерьез проливают кровь и лишают людей жизни. Следовательно, это не просто эстетическое сознание, но именно античное эстетическое сознание, которое, как мы знаем, предметы жизни ста-

¹⁴ Лосев 1979, 49-50.

вит гораздо выше предметов искусства. Далее, эти предметы жизни даны здесь не в виде судьбы отдельного человека и тем более не в виде истории его реальных переживаний, а в виде физической борьбы людей, в виде их животно-естественного состояния. Поскольку речь тут идет о людях и их борьбе, мы имеем нечто социальное. Поскольку же речь идет именно о физической борьбе человека и животных, мы имеем здесь социальное бытие в аспекте его природной данности, то есть нечто неисторическое, антиисторическое. Гладиаторские бои и травля зверей в Риме – это великолепный пример и первообраз бытия социального, которое в то же время оказывается и антиисторическим. Тут вскрывается глубочайшая сущность античного чувства истории вообще. Так как античность живет не чистым духом, но духом в его природной данности, духом на стадии онтологической срастворенности с материей, она не знает опыта личности; следовательно, она не знает и чистого опыта социальности; ее социальность всегда отягощена вещественно, всегда неисторична. Римский цирк и римский амфитеатр как раз и есть такое эстетическое сознание и такой художественный образ, который возник из опыта жизни, социальной и антиисторической одновременно.¹⁵

Семантика кровавого зрелища в большей степени связана не с варварской жадной кровью и смерти, а с демонстрацией конфликта между человеком и животным, показом опасности финала такого конфликта. Конфликт, инсценируемый на арене, предполагает нарушение равновесия одной из сторон и, соответственно, ведет к гибели одного или нескольких участников представления. Если учесть, что для античного эстетического сознания предметы жизни гораздо выше предметов искусства, то звериные травли и гладиаторские бои перестают восприниматься как бойня, а являются напоминанием о смерти и уязвимости всего живого. Шоковый эффект, производимый артистами на публику, в большей степени заключался не в кровавой развязке, а в том, что зритель начинал проецировать себя на участников смертельных номеров, устанавливая сходство между ними и собою, превращаясь в наблюдателя судьбы другого как своей. «Ave, Caesar! Morituri te salutant!» – возглас обреченных на смерть. «Panem et circenses!» – желание принять участие в зрелище. Звериные травли, подобно цирку гладиаторов, несмотря на жестокость содержания зрелищ и их кровавой развязки, устанавливали единство человека и мироздания.

На Руси также были известны разного рода «звериные травли», например, «медвежьи потехи», в которых выставлялись медведь и собаки. Медвежьи бои с человеком пользовались не меньшей популярностью. Об этом свидетельствует афиша 1830 г., объявлявшая о «звериной травле» в московском амфитеатре зверей:

¹⁵ Лосев 1979, 51-52.

В амфитеатре, что за Тверской заставою, сего марта 2-го дня, в воскресенье, будет второй раз большая травля всех находящихся в оном амфитеатре зверей, как собственными, так и приводными, господ охотников лучшими меделянскими собаками и английскими мордашками, коих находится значительное количество; г-да охотники будут травить вышеозначенных зверей на залог. По требованию почтеннейшей публики, во второй раз будет пущена азиатская лошадь на пять свирепых медведей, которая по хозяйскому приказанию станет поражать оных ногами и грызть зубами. Содержатель употребил все свое старание для приучки сей лошади, чего никогда здесь не бывало. Так как в прошлое воскресенье, за большой теснотой содержанию невозможно было распорядиться сей лошадию, то ныне никто из господ посетителей в круг впущен не будет.

Продолжение травли следующее: 1) будет травиться средний медведь меделянскими собаками; 2) будет травиться рослый медведь лучшими меделянскими собаками поодиночке; 3) будет травиться большой и злобный медведь охотничьими лучшими меделянскими собаками. Известные почтеннейшей публике своим ростом и свирепостью медведи Ахан и Барма будут драться меж собою. Большой и злобный медведь Лихая Макрида будет травиться напуском до четырех меделянских собак; медведь Барма будет травиться лучшими меделянскими собаками на знатный залог между господами охотниками; медведь Ахан будет травиться поодиночке содержательскими собаками: Азартным и Кирпичом, привезенными с Макарьевской ярмарки. Содержатель постарается доставить почтеннейшей публике всевозможное удовольствие. Начало травли в три часа. Цена местам: ложа для четырех персон 10 рублей ассигнациями, 1-е место – 50 коп., 2-е место – 30 коп., 3-е место – 20 коп. Серебром.¹⁶

В 1866 и 1868 гг. в Москве «звериные травли» сначала были ограничены, а далее официально запрещены указами московского генерал-губернатора.

В XX в. рефлексy этого представления сохранялись в выступлениях дрессировщиков с дикими животными, нарочито подчеркивающих в своих номерах опасность происходящего. Львы Ирины Бугримовой выполняли невероятные трюки: вместе со своей укротительницей ходили по канату и раскачивались качелях. Название номеров, под руководством Бугримовой – «Лев в воздухе», «Лев на мотоцикле», «Кресло смерти», «Лев на проволоке», «Прыжки через огненное кольцо» – отражают основное содержание опасных зрелищ, которые мог наблюдать зритель. В конце концов, Бугримова смогла оседлать даже льва.

¹⁶ Афиша 1830, № 18, 3.



Ирина Бугримова

Укротительница тигров Маргарита Назарова, стала дублером Людмилы Касаткиной в фильме «Укротительница тигров» только потому, что исполнительница главной роли побоялась сниматься в клетке с хищными животными.

В фильме «Полосатый рейс» Назаровой уже была предоставлена одна из главных ролей. Валерий Запашный, создавший в 1961 г. крупнейший аттракцион со смешанной группой животных «Среди хищников», собрал в одном номере одновременно 38 хищных животных. Новый аттракцион имел небывалый успех у публики, поскольку на арене впервые в истории мирового цирка «мирно сосуществовало» столько диких животных. После этого Запашный и его дрессированные хищники снимались в фильмах «Дерсу Узала», «Три плюс два», «Руслан и Людмила». Цирковые трюки были гармонично перенесены знаменитым уротителем на киноэкран.



Плакат к фильму «Укротительница тигров»

Цирк единственное место, если не считать сегодня кино и телевидение, «где „актерами“ являются не только люди, но и звери». ¹⁷ В книге Александра Бартэна «Под брезентовым небом» есть эпизод, в котором рассказчику, изучающему мир цирковых актеров, неожиданно приходит в голову навязчивая идея – дернуть за хвост тигра:

Несуразная мысль, и я постарался тут же ее забыть. Но, помимо моей воли, мысль эта вернулась вскоре и уже не захотела со мной расстаться. «Хорошо бы дернуть тигра за хвост!» – опять и опять повторял я про себя. «Хорошо бы! Хорошо бы! Хорошо бы!» Покоя больше я не знал. Ни днем ни ночью. Даже сны мои сделались тигриными, хвостатыми...

Кончилось тем, что, не в силах противиться дольше безумному желанию, я опять спозоранок явился в цирк. Дождплся момента, когда служители откврли двери для уборки. Проскользнул, подкрался к одной из клеток, схватился рукой за хвост...

Даже не знаю, что заставило меня опрومتью бежать из цирка: тигриный рык или панический страх. Так или иначе, очнулся я уже в квартале от цирка и тут же увидел перед собой Герцога.

– Что с вами, молодой человек? Вы мчались, будто по пятам погоня. Кому-кому, а Владимиру Евсеевичу я не мог солгать. Чистосердечно признался.

¹⁷ Всеволодский-Гернгросс 1929, 333.

– Так, – сказал он, холодея лицом. – А я то-думал, что вы по-настоящему любите цирк!

– Люблю!

– Неправда, если бы любили, не решились бы оскорбить артиста!

Я стал оправдываться: никто не заметил, да и укротителя не было.

– При чем тут укротитель? – негодуяще оборвал меня Герцог. – А тигр – он кто, по-вашему? Он разве не артист?¹⁸

Таким образом, цирковой конферансье Герцог объясняет молодому исследователю, что животное обладает в цирке равными правами с человеком. Оскорбление артиста-животного аналогично оскорблению артиста-человека. В конце XIX в. в цирке Чинизелли с успехом шла сценка «Лошадь в кровати», где лошадь не только была одета как щеголь, но и показывала чудеса актерского мастерства.



Конная дрессировка «Лошадь в кровати».

Плакат представления цирка Чинизелли

Владислав Старевич осознанно стремился к возможности изображать в киноискусстве на первом плане животных, предоставляя им в мультипликации «главные роли». В этом стремлении Старевич ориентировался на цирковое искусство, не противопоставляющее феномен человека иным

¹⁸ Бартэн 1975, 48.

феноменам жизни, а, напротив, устанавливающее между ними равноправные позиции.

3.

Йохан Хейзинга, убежденный в том, что культура в ее древнейших формах «играется», полагал, что искусство берет начало в тех же импульсах, что и игра. Искусство, с точки зрения философа, – самоцельная и самоценная игра, лишенная какого-либо содержания. При этом он отмечал, что игра, *ludi* – явление биологическое, свойственное всем живым организмам, в силу чего искусство представляет собой одно из естественных природных явлений:

Игра-состязание как импульс, более старый, чем сама культура, издревле заполняла жизнь, и подобно дрожжам, побуждала расти формы архаической культуры. Культ разворачивается в священной игре. Поэзия родилась в игре и стала жить благодаря игровым формам. Музыка и танец были сплошной игрой. Мудрость и знание находили свое выражение в осященных состязаниях... Вывод должен был следовать один: культура в ее древнейших фазах «играется». Она не происходит из игры, как живой плод, который отделяется от материнского тела; она разворачивается в игре и как игра.¹⁹

Выдвинутая Хейзингой дихотомия «состязание – представление» проецируема, таким образом, на всех участников биологического сообщества. Первичными формами *ludi* оказываются для философа ритуал и цирковое искусство. Не случайно он описывает применение принципа *ludi* на ипподроме Византии.

В целом можно утверждать, что цирковое искусство выявляет не только возможности, но и сверхвозможности человека и животного. Если человек способен летать на велосипеде и глотать шпаги, то животное обретает способность читать, считать, ходить по канату. Цирк – антропозооморфичное искусство. Человек наделяется качествами, присущими животному. Животное уподобляется человеку, наделяясь антропоморфными внешними чертами, а также антропоморфными поведенческими и психическими свойствами. Медведь с балалайкой и коза с ложками, изображенные на лубке «В Марьиной роще», являются ярким примером зрелищного антропоморфизма.

¹⁹ Хейзинга 1992, 196-197.

чего облизывался и выражал свое удовольствие тихим ревом, полным каких-то странных вздохов.²⁰

Глеб Успенский в очерке «Народное гулянье в Всесвятском» обратил внимание на то, как медведь может прекрасно подражать способностям человека:

Народное гулянье располагается на небольшой, несколько низменной лужайке между церковью и лесом. Тут палатки с пряниками, около которых толпятся ребятишки. По обеим сторонам узенькой и пыльной дорожки, направляющейся к мостику, перекинутому через ручей, расположены распивочные с самыми разнообразными и заманчивыми вывесками. Нарисован, например, мужик с бокалом, похожим на Сатурновы часы и почти равняющимся росту своего обладателя, а внизу подписано: *Господа! Эко пиво!* Или просто надписи: *Раздолье, Доброго здоровья, До свидания*. С писком вертится убогий самокат с коньками, от которых за ветхостью остались одни только какие-то лучинки да лохмотья телячьей кожи, что, впрочем, не мешает записным охотникам дополнять остальное воображением.

Со стороны шоссе два мужика ведут на цепи ученого медведя, который на ходу вдруг становится на задние лапы, но потом широкими шагами следует за хозяином. Гуляющие толпами, взпуски сбегаются со всех сторон, и скоро из середины круга, разовавшегося около медведя, слышится однообразный лубочный барабанный стук, и порой долетают слова поводыря:

– А ну-ка, покажь, Миша, господам-боярам, как бабы угощают мужиков.

Миша, должно быть, удачно изображает способ угощения, потому что раздается неудержимый смех.

– Ах ты, пострел!

– Как ведь он это ловко! Трясь его расшиби!²¹

Благодаря продемонстрированной способности к мимезису, животное перестает восприниматься в качестве отлично выдрессированного автомата и уподобляется артисту-человеку. Животные во время выступления приближены к человеческой сущности, они становятся равным партнером в акте коммуникации, равноправными актерами в сценическом пространстве. Владимир Дуров, будучи сценаристом и режиссером в фильме-пародии «И мы как люди», снятом в 1914 г. А.А. Ханжонковым, дрессировал своих животных для участия в съемках этой ленты. Анатолий Дуров лично, снявшийся в 1915 г. в кинодраме А. Гурьева «Золото, слезы и смех», дрессировал своих животных для съемок в других лентах. Михаил Золло ставит целые цирковые спектакли с участием животных. В 1918 г. он

²⁰ Гаршин 1920, 270-271.

²¹ Успенский 1956, 55-56.

создал пантомиму «Убийство и похороны Распутина», где все роли исполняли животные. Главным же ее героем была собачка с бородой Джемма. В качестве князя Юсупова выступал петух Кузька, царицей Алисой являлась собачка Милка.

В 1926 г. Михаил Золло представил в Киеве миниатюру «Звериная железная дорога», звери-участники которой ездили на паровозе с пятью вагончиками (почтовом, мягком, двух жестких и товарном). В миниатюре присутствовал перрон, на котором звери ожидали прихода поезда, имелись семафор и стрелка. Павел Манжелли создавал на манеже иллюзию того, что его лошади выступают самостоятельно, без вмешательства человека. Борис Эдер создал постановки «Львы на карусели», «Львы у патефона», «Медведи-канатоходцы», аттракцион «Во льдах Арктики», а также демонстрировал сольные выступления зверей: хождение льва по бутылкам, катание на шаре и на лошади. Один из львов Валерия Запашного умел смеяться. Медведи Нелли и Рустама Касеевых танцевали танец маленьких лебедей, а медведи Анатолия Майорова играли в хоккей на льду. Михаил Симонов создал в 1957 г. сценку «В медвежьем КВН», где животные вывозили цветные шашки и состязались ими со зрителями. Медведи Евгения Елисеева показывали чудеса ловкости, катаясь на самокатах, а медведи Эльвины Подчерниковой танцевали, выделявая сложнейшие коленца.

Дрессировщик Валентин Филатов выступал в 1950-1960-е гг. в Ленинградском цирке известной пантомимой «Приключения поводыря с медведем», в основу которой были положены факты из жизни другого циркового артиста – Александра Леснова. Неизменным спутником артиста был медведь Макс. По ходу пантомимы Макс появлялся на ярмарке, бродил по лесу в поисках своего хозяина, попадал в партизанский отряд, участвовал в разведке и разгроме белогвардейского штаба. В конце концов, медведь даже взбирается по колонне горящего здания на балкон и спасает юную партизанку.²²

Цирк стремится продемонстрировать вторичную domestикацию животных.²³ В результате, не только у актеров, но и у зрителей возникает желание оставить животное жить у себя дома. В 1935 г. сотрудница зоопарка Вера Михайлова (Вера Чаплина) в книге «Мальши с зеленой площадки» описала историю с львицей Кинули, которую Чаплина вырастила в городской квартире. В фильмах «Укротительница тигров» и «Опасные тропы» снялся бенгальский тигр по имени Пурш. Прежде, чем сать артистом, он прожил десять месяцев в семье работницы Рижского зоопарка Ольги

²² См. об этом: Зиновьев 1957, 19. См. также: Филатов, Аронов 1962.

²³ Согласно археологическим сведениям domestикация животных и растений началась примерно 15 тыс. лет назад на Среднем Востоке, в Азии и Америке. Ср., например: Belyaev 1979.

Буциниекс, воспитываясь вместе с двумя собачками.²⁴ В 1970-е гг. в семье Берберовых воспитывался лев Кинг.²⁵



Евгений Елисейев, Дрессированные медведи. Плакат

Виталий Бианки мечтая цирке будущего, размышлял о необходимости воспитания животных средствами ритма и музыки. Он разработал целую эстетическую программу, озаглавив ее «Цирк-сказка»:

Чувство ритма, возможно является основой жизни всех животных. Ведь у них, как и у человека, ритмически сокращается сердце, происходит пульсация крови, сокращаются легкие. Определенной высоты тона также действуют на животных. Какой-то тон возбуждающе действует на котов; некоторые собаки сейчас же испытывают позыв к

²⁴ Эдер 1958.

²⁵ См., например, фотоальбом: В гостях у Берберовых 1973. Вторичная domestикация может оборачиваться трагедией как для человека, так и для животного, как это произошло затем в семье Берберовых, когда по ошибке лев Кинг был убит милиционером, а затем второй лев, следом за первым взятый на воспитание, растерзал сына Рому Берберова.

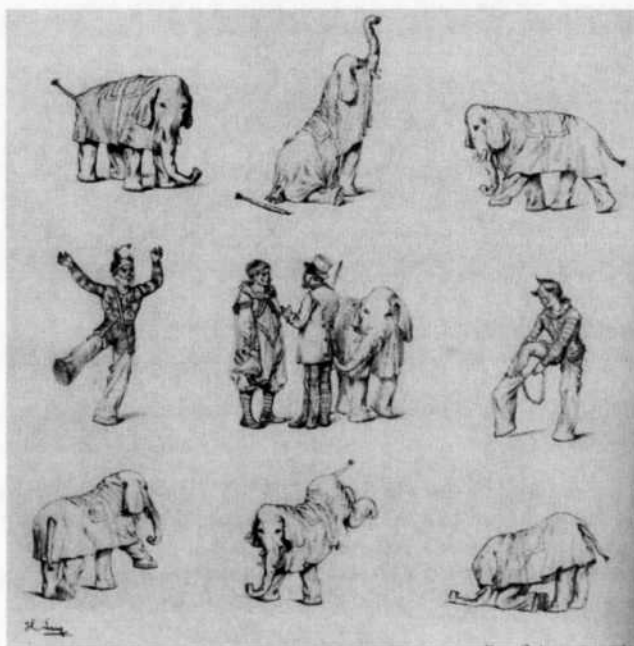
вытью, как только при них берут и начинают повторять определенную ноту на рояле или другом музыкальном инструменте. При этом надо еще учесть, что собаки, кошки и другие животные слышат также ультразвуки, совершенно недоступные нашему «невооруженному» слуху.

Последовательно пробуя разные музыкальные инструменты в работе с животными, дрессировщики могли бы, возможно, найти новые замечательные способы воздействия на животных, способы «заставлять плясать под свою дудку». Возможно, что многочисленные легенды о дудочниках, уводивших под свою музыку из города всех крыс – да и детей, кстати! – не лишены некой реальной, практической подоплеки.²⁶

В цирке не только животное уподобляется человеку, наделяясь антропоморфными признаками, но и человек наделяется зооморфными чертами: в особенности в трюках, требующих предельной пластичности исполнителя. В их числе можно назвать трюк «лягушка», представляющий собой стойку на руках с заложенными на плечи ногами, трюк «обезьяний бег», заключающийся в том, что артист быстро перемещается по манежу на прямых ногах, касаясь ладонями земли или закладывает ноги за шею, представления глотателей. Многие акробатические трюки восходят к представлениям зооморфизма, имевшим место еще в Древнем Египте, Древней Индии, Америке. Древний акробат, исполняя подобные акробатические элементы, тем самым иллюстрировал представление божества в облике животного, по крайней мере, наделенного зооморфными признаками. Известно, что олицетворяющий солнце бог Ра, представлялся египтянам в образе тельца, сокола, кота, а также человека с головой сокола, увенчанного солнечным диском. Олицетворяющий луну бог мудрости и счета Тот обычно изображался в виде человека с головой ибиса или павиана. Одним из древнейших является номер, исполняемый современными акробатами и именуемый «клишник». Он основан на демонстрации эластичности позвоночника, позволяющей делать всевозможные позы с глубоким сгибанием вперед. Этот номер связан с именем английского артиста Э. Клишника, выступившего в Вене 1842 г. с номером «Человек-обезьяна». Одновременно существует и разновидность этого номера под названием «каучук», отличающаяся от клишника тем, что все сгибания проделываются акробатом уже не вперед, а назад. В начале XX в. в этом жанре появились пантомимические сценки с элементами театрализации: артисты изображали чертей, лягушек, крокодилов, змей. Нил Ознобишин был известен русскому зрителю как «человек-змея», а Алексей Цхомелидзе выступал в образе «человека-мухи».

²⁶ Бианки 1950, 25.

Зоотеатрализация на арене цирка связана также с карнавальным обрядом переодевания в животных. Одной из архаичных форм общения с миром мертвых, например, в период Нового года, было переодевание в шкуры животных – мифических предков человека. Зооморфизм и зоотеатрализация в цирке проявляются в том, что на манеже человек и животное способны обмениваться ролевыми функциями. Так, в цирке Гамсакурдии и Кудрявцева в 1914 г. шла постановка «Слон-Ямбо», в которой участвовало трио Фрателлини-Празерпи. На карандашном рисунке 2-ой половины 19 в. немецкого художника Ланга²⁷ представлены сцены из подобной цирковой клоунады «Слон», ставшей к концу 19 в. классической: здесь видно, как человек инсценирует себя в качестве животного.



Клоунада «Слон». Рисунок Ланга

Подобная постановка под названием «Слон-Ямбо» с успехом шла в России в 10-е гг. XX в., в частности, в цирке Гамсакурдии и Кудрявцева в

²⁷ Ланг был знаком и с русским цирком (один из его рисунков – «Погрузка лошадей цирка Саламонского в железнодорожные вагоны», – посвящен закулисной жизни одного из русских цирков).

1914 г. Клоун Белый выходил на арену и обращался к Шпреху, не хочет ли тот увидеть наредкость дрессированного слона Ямбо. После того, как Шпрех изъявлял желание взглянуть на чудеса дрессировки, Белый звал двух Рыжих клоунов и предлагал им за хорошее вознаграждение изобразить слона. Рыжие получают слоновью шкуру, натягивают ее на себя и начинают проделывать различные атраша: оказывается, что слон Ямбо способен резво бегать по манежу, играть хоботом на губной гармонике и даже залпом выпивать полбутылки коньяка:

Белый: Ямбо, подними ногу! Другую! Третью! Четвертую! Пятую!

Шпрех: (Белому) Пятой ноги у слона не бывает!

Белый: У моего Ямбо все бывает. Ямбо! Пятую ногу! (Ямбо поднимает хвост) Сейчас мой Ямбо будет играть на губной гармонике. (Ямбо молчит) Ямбо, играй! (Ямбо не играет) Ямбо, играй! Не играет. Клоун ударяет рукояткой шамберьера Ямбо.

Белый: Ямбо, почему ты не играешь?

Рыжий: (вылезая из шкуры слона) Гармоники нет.

Белый: Я забыл.

Потихоньку, как будто незаметно, он дает заднему Рыжему губную гармонiku. Тот прячет ее и начинает играть. Получается впечатление, будто бы слон играет хоботом. Белый отнимает у Рыжих из хобота гармонiku, а они все продолжают играть. Белый кричит: «Довольно», а гармоника все играет. Наконец Клоун отнимает у Рыжего гармонiku — музыка умолкает.

Белый: Господин Шпрех! Я хотел бы показать вам, что мой Ямбо пьет спиртные напитки.

Шпрех: О, у меня есть полбутылки коньяку. (Слон вдруг начал танцевать). Что это с ним?

Белый: Ямбо радуется. Он очень любит спиртные напитки в особенности коньяк.

Шпрех приносит коньяк и ставит на середине манежа.

Пока Шпрех разговаривает с Белым, Рыжие успели выпить коньяк и опьянеть. Слон шатается, падает на манеж. Рыжие, перепутав, ложатся в разные стороны ногами, так что получается очень смешная фигура — крест-накрест. В это время Клоун объясняет Шпреху, что Ямбо должен прыгнуть в маленький обруч. Поворачивается и видит, что Ямбо лежит. Он плача говорит Шпреху.

Шпрех: Мой Ямбо сломался. Ямбо, вставай! Ямбо, вставай!

Ямбо не двигается. Удар батоном поднимает Ямбо. Ямбо вскакивает и, как угорелый бежит вокруг манежа, а за ним и Клоун. Делают два круга. Один из рыжих падает у барьера и садится, рядом с женщиной (подсадкой). Та убегает с места. Рыжий в шкуре садится верхом на Белого. Белый убегает за кулисы, а за ними и второй Рыжий.²⁸

²⁸ Цит по: Макаров 2001, 344.

И наконец, в качестве заключения, можно вспомнить о том, что у входа, в вестибюле и на манеже современных цирков появилась традиция во время антракта фотографировать зрителей (главным образом детей) с собачками, обезьянками, гепардами, верблюдами, слонами и даже крокодилами. Кроме того, во время антракта зритель получает возможность «порепетировать» на манеже как настоящий актер.



Перед представлением. Петербургский Цирк на Фонтанке

В этой необычной ранее обстановке зритель словно попадает за кулисы, где он, подобно артистам цирка, становится сопричастным архаическим формам взаимоотношения человека и животного.

Литература

- Афиша. 1830. В: *Московские ведомости*, 18, 3.
- Бартэн Александр. 1975. *Под брезентовым небом*, Ленинград: Советский писатель, ленинградское отделение.
- Бианки Виталий. 1950. «Цирк-сказка. Размышления зрителя», *Советский цирк*, 10, 25.
- Всеволодский-Гернгросс В. 1929. «Цирк», *История русского театра в 2-х тт.*, т. 2, Ленинград, Москва: Теа-кино-печать, 332-339.
1973. *В гостях у Берберовых*, Фотоальбом. Фото Г. Гусейн-заде. Автор текста В. Стольная, Москва: Планета.
- Гаршин В. М. 1920. *Собрание сочинений*, Берлин: Издательства И. П. Лодыжникова.
- Дмитриев Юрий. 1977. *Цирк в России. От истоков до 1917 года*, Москва: Искусство.
- Зиновьев Н. 1957. «Валентин Филатов», *Советский цирк* 3, 14-19.
- Кузнецов Е. 1931. *Цирк*, М.-Л.: Academia.
- Куприн А. И. 1957. *Собрание сочинений в 6-ти тт.*, т. 2, Москва: Гос. издательства художественной литературы.
- Лосев А. Ф. 1979. *Эллинистически-римская эстетика I-II в. н.э.*, Москва: Издательство Московского университета.
- Ляпустина Е.В. 1994. «Гладиаторские бои в Риме: жертвоприношение или состязание?», *Религия и община в древнем Риме*, М., 148-163.
- Макаров С. М. 2001. *Клоунада мирового цирка. История и репертуар*, Москва: РОССПЭН.
- Макаров С. М. 2006. *Шаманы, масоны, цирк. Сакральные истоки циркового искусства*, Москва: Едиториал УРСС.
- Сергеенко М. Е. 2000. *Жизнь древнего Рима*, СПб.: Издательско-торговый дом «Летний Сад»; Журнал «Нева».
- Симонс Т. 1879. *Очерки древнеримской жизни*, Перевод М. Лютова. СПб.
- Топоров В. Н. 1988. «О ритуале. Введение в проблематику», *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, Ред. И. С. Брагинский и др. Москва: Главная редакция восточной литературы, 7-60.
- Тургенев И. С. 1978. *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт.*, Москва: Наука, Т.1.
- Успенский Г.И. 1956. *Полное собрание сочинений*, т.1. *Очерки и рассказы 1862-1865*, Москва: Издательство Академии Наук СССР.
- Филатов В., Аронов А. 1962. *Медвежий цирк*, Москва: Искусство.
- Хейзинга Йохан. 1992. *Ното Ludens. Опыт определения игрового элемента культуры*, Москва.
- Черных П. Я. [1993] *Историко-этимологический словарь современного русского языка*, 2 т. 3-е изд. Т. 1. М.: Рус. язык.
- Эдер Борис. 1958. «Как тигр Пурш стал актером цирка и кино», *Советский цирк* 1, 18-19.

- Belyaev D.K. 1979. «Destabilizing selection as a factor in domestication», *Journal of Heredity*. v.70, 301–308.
- Auguet R. 1994. *Cruelty and civilization. The Roman games*, London.
- Cameron A. 1979. *Circus factions*. Oxford.
- Gunderson E. 1996. «The ideology of the arena», *Classical antiquity*, vol. 15, №1, 113-151.
- Hönle Augusta, Henze Anton. 1981. *Römische Amphitheater und Stadien, Gladiatorenkämpfe und Circusspiele*, Zürich, Freiburg i. Br.: Atlantis.
- Wiedemann Th. 1995. *Emperors and gladiators*, London.