

Ольга Буренина

**«ВПЕРВЫЕ НА АРЕНЕ»:
ЦИРК В РУССКОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ 1920-30 ГГ.**

1. Цирк в русле теории динамического равновесия

Каждому сегодня знаком цирковой номер, когда эквилибрист из множества предметов выстраивает пирамиду, сверху устанавливает дощечку и встает на нее обеими ногами. Чтобы не упасть, он балансирует всем своим корпусом, находясь в постоянном движении. Эффект этого фантастического номера достигается благодаря динамическому равновесию.¹ Не только этот номер строится на динамическом равновесии. Происхождение всех цирковых номеров и жанров в целом (эквилибристика, дрессировка, конный жанр, борьба, иллюзионизм, клоунада и др.) связано с осмыслением процессов движения и изменения и одновременно с формированием представлений человека о динамическом равновесии в культуре. В каждом цирковом номере и жанре сохраняется память о динамическом равновесии в трудовых процессах, обрядовых действиях, войнах, играх и просто в бытовой жизни. Мастер, изготовивший канат, охотно его натягивал и прыгал по нему, показывая прочность своего изделия. Сборщик фруктов, не только стоял возле дерева на лестнице, удерживая равновесие, но и переходил на лестнице от одного дерева к другому.

Динамическое равновесие – исток не только циркового искусства. Динамическое равновесие между разными компонентами в культуре является формой существования культуры и основой развития культуры, толчком для культурных инноваций. Культура, подобно Вселенной, возможно, и возникает в результате «взрыва»,² но нормально функционировать она может только в форме динамического равновесия, определяемого античными мыслителями как «вечное, подвижное равновесие небесного и земного».³ Примерно в XVII в. категория равновесия становится важной частью многих социологических, философских и экономических теорий. При этом до XX в. для мыслителей эталоном равновесия выступала главным образом

¹ Ср. например: Гуревич 1982, 4-7.

² См. теорию Большого Взрыва. Ср. также: Лотман 1992; Арнольд 1990; Voss 2006.

³ Лосев 1993, 75.

механическая система. Бенедикт Спиноза, Томас Гоббс и Готфрид Лейбниц сводили общественный порядок к равновесию между частями общества, как раз, скорее, напоминающему равновесие элементов физического мира. Шарль Фурье строил проект идеального человеческого общежития на способах расчета равновесия и гармонизации страстей. При этом Фурье трактовал равновесие как категорию универсальную для всего мироздания. Философия «магического идеализма», которую в XIX в. Новалис проповедовал во *Фрагментах*, базировалась на динамическом равновесии в человеке реального, идеального и фантастического, а также на равновесии между внутренним миром человека и фактической действительностью. Равновесие физических систем служило точкой отсчета для социологических изысканий Огюста Конта и Герберта Спенсера.

Для философии XX в. моделью равновесия становится уже живой организм. А.А. Богданов подробно разрабатывает принцип «подвижного равновесия» систем, в основе которого лежит обмен веществом и энергией между неживым или живым комплексом и его средой.⁴ Поскольку среда постоянно изменяется, комплекс может устойчиво существовать и развиваться, только тесно взаимодействуя с ней. Богданов формулировал сущность этой теории: «От равновесия через нарушающую его борьбу двух сил к новому равновесию».⁵ Следом за Богдановым, опираясь на его «тектологию», Н.И. Бухарин в работах разрабатывает 1920-1928 гг. «закон динамического равновесия», который предвосхищает многие принципы современной экологии и биоэтики.⁶ В 1920-е гг. А.А. Еленкин выдвигает гипотезу эквивалентогенеза на основе «закона подвижного равновесия в сожительствах и сообществах растений», а В. Сарабянов в работе 1922 г. *Исторический материализм. Популярные очерки* обосновывает теорию равновесия, в которой рассматривает скачки как «процессы нарушения равновесия», что по сути сводило на нет учение диалектического материализма о единстве и борьбе противоположностей.

Совершенно очевидно, что в большинстве исследований понятие «равновесие» противопоставляется понятию «динамическое равновесие»: последнее означает отнюдь не отсутствие противоположно направленных сил, не результат отсутствия противоречий, не статическое, устойчивое,

⁴ Богданов 1913-1922.

⁵ Богданов 1920, 197. Не исключено, что в его теории «подвижного равновесия» Богданова сказалось учение о равновесии шахматиста Вильгельма Стейница. В работах 1885 г. «Современная школа и её тенденции» и «Морфи и шахматная игра его времени» первый чемпион мира по шахматам изложил теорию, согласно которой любая правильная игра строится на динамической смене равновесий. Игрок, допустивший ошибку, соответственно, теряет баланс и поэтому должен использовать принцип динамического равновесия в позиции защиты.

⁶ См. например: Бухарин 1988, 39-49; Бухарин 1989, 94-176.

неизменное состояние покоя (иными словами – не статическое равновесие), а постоянную активную рекомбинацию форм и явлений.

Можно говорить о том, что смена культурных парадигм есть смена равновесий.⁷ Нарушение равновесия ведет к культурным конфликтам и в осложненной форме – к катастрофам, войнам, террору. Культура, таким образом, может нормально функционировать только в форме динамического равновесия.

Цирковое искусство помогает преодолеть разрыв между компонентами культуры, создать необходимое динамическое равновесие между ними. Цирк является единственным искусством, презентующим организмическую и механическую форму равновесия. Поэтому цирковое искусство в разные культурно-исторические эпохи оказывалось важной моделирующей системой, влиявшей на динамику равновесия культуры и общества, а также на динамику междискурсивного равновесия.

Цирк со времен античности был занят сохранением первичных форм и одновременно выработкой новаторских. В его основе находится, с одной стороны, ритуал, который сохраняет аутентичность первичных форм, постоянно воспроизводит их, а, с другой стороны, – преодоление ритуала, создание новых форм. Создавая динамическое равновесие между компонентами культуры, цирк, тем самым, преодолевает разрыв между ними. Поскольку цирковое искусство обладает мощным интегративным и миротворческим потенциалом, можно утверждать, что в цирковом пространстве осуществляется диалог не только в пределах одной культуры, но и шире – диалог культур.

Цирк – своеобразная форма самосознания современной эпохи, когда в самой жизни необычайно возрастает спрос на моделирование равновесия между социумом и средой обитания, между различными и даже противоположными тенденциями в культуре, разными дискурсивными практиками, архаичными формами и новейшими достижениями науки и техники, человеком и другими живыми формами. Поэтому античный и современный цирк не противостоят друг другу,⁸ а сами находятся в динамике историко-культурного равновесия.

2. *Ludi circenses*. (К теории цирка)

Вопрос о сущности циркового искусства, занимающего важнейшее место в осмыслении культурного процесса в целом, остается в культуроведении,

⁷ Heider 1988.

⁸ Ср. точку зрения Евгения Кузнецова: Кузнецов 1931, 18.

литературоведении, философии современности малоисследованным. Николай Хренов первым заговорил о цирке как пробеле в теории культуры.⁹

Несмотря на относительно удовлетворительное состояние с исследованиями по истории цирка (в основном описательного характера), теория цирка находится не в зачаточном состоянии, но, можно сказать, вообще не существует.¹⁰

Действительно, теоретический дискурс о цирке существует в современной европейской и американской науке фрагментарно, локально и несистематично. Его заменяют главным образом историко-описательные работы.¹¹ Проблематизация и концептуализация цирка актуализируется в 1970 гг. в связи с разработкой теории игр. У истоков этой концептуализации стоит Йохан Хейзинга, который рассматривал игру как форму становления человеческой культуры и одновременно указывал на применение принципа *ludi* на ипподроме Византии.¹² Первичными формами игры для философа фактически оказываются ритуал и цирк. Поль Буссак в 1970-1990-гг. посвящает цирку целый ряд теоретических работ, где прослеживается связь семиотики цирка с эпистемологией, исследуется взаимодействие циркового искусства с другими дискурсивными практиками.¹³ Попытка осмыслить семантику цирка в интермедиальном контексте приводит Р. Огю к выводу о том, что цирк – это «телевидение XIX века».¹⁴ В последнее время появилось несколько теоретических работ бывшего коверного клоуна и иллюзиониста С.М. Макарова, в одной из которых автор разрабатывает теорию искусства мировой клоунады, а в другой – анализирует сакральные ритуалы, архаические обряды, магические действия, секретные навыки шаманов, трансформировавшиеся в художественный мир цирка. Исследователь считает, что история циркового искусства берет начало в протоиндоевропейском шаманизме.¹⁵

Но ни один из исследователей ни на русском, ни на европейском материале до сих пор не вышел на создание общей теории цирка в культуре. Первым приближением к такой теории можно считать вышеупомянутые работы Николая Хренова. Исследователь справедливо полагает, что открытие циркового искусства в XX в. связано с эпохой массовой коммуникации и осмыслением цирка в качестве универсальной зрелищной формы.

⁹ Хренов 2006а, 41-102; Хренов 2006b, 303-321.

¹⁰ Хренов 2006а, 43.

¹¹ Джанелидзе 1959; Дмитриев 1977; Jando 1977.

¹² Huizinga 1961, 172.

¹³ Bouissac 1976. См. также ряд других работ этого автора: Bouissac 1992 и 1995.

¹⁴ Auger 1974, 127.

¹⁵ Макаров 2001; Макаров 2006.

Однако, чтобы полнее осмыслить сущность циркового искусства в культуре, необходимо учитывать теорию динамического равновесия.

Цирк – особый феномен в культуре. Он никогда не подвергался маргинализации и уже во времена античности играл первостепенную роль в культурной и политической жизни Греции, Рима и Византии. Именно в трудах древнегреческих, древнеримских, византийских философов (*Peri hippikes* (О верховой езде) и *Hipparchikos* (О командовании конницей) Ксенофонта; *De haruspicum responso* (Печь об ответах гарустиков) Цицерона) отражены одни из первых исторических фактов о цирке.

В трудах античных ученых закладываются и элементы теоретического осмысления цирка. Так, Овидий в *Ars amatoria* (Наука любви) пишет о цирке как об идеальном интимном пространстве в культуре. Луций Анней Сенека в работе *De Vita Beata* (О Блаженной жизни), сводя цирк «к крикам и рукоплесканию», «неуместному шуму и болтовне», тем самым, характеризует цирк как антиэстетический феномен. Тертуллиан в трактате *De spectaculis* (О зрелищах), указывая, что в основе цирка – архаические языческие обряды, считал цирк пережитком язычества, нехристианским и даже дьявольским местом. Для ряда античных философов цирк – место сакрализации императорской власти. В раннем христианстве арена цирка часто считалась местом сакрализации мучеников (Ср. Житие Святого Маманта Кесарийского (Каппадокийского), скончавшегося в 275 г.). Теоретические изыскания о цирке носили, однако, фрагментарный характер и в более поздние эпохи. Основное же содержание работ о цирковом искусстве в XIV-XIX вв. по-прежнему имело преимущественно историко-описательный характер. Можно утверждать, что осмысление цирка со времен античности до конца XVIII в. (в Европе) и до первой трети XIX в. (в России) происходило главным образом в рамках изобразительных искусств, главным образом живописи и графики.

3. Русский цирк: от периферии внимания культуры к центру

Эстетический, философский и общекультурный ренессанс циркового искусства происходит с появлением в конце XVIII в. первых стационарных цирков в Европе. Основателем такого стационарного циркового манежа принято считать Филиппа Астлея, открывшего 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». Он же основал и первую цирковую династию. Помимо конно-акробатических номеров в программе появились дрессировщики собак, канатные плясуны, акробаты, клоуны, прыгуны и жонглеры, устраивались спектакли. Во Франции одним из первых стал цирк в Лионе, основанный

выходцем из Италии Антонио Франкони. Он открыл цирк и в Париже, а в 1807 г. его сыновья построили во французской столице новое здание, на фронтоне которого впервые появилось слово «цирк», вытеснив вскоре все прежние наименования.

Для России характерен тот же процесс: с появлением первых стационарных цирков цирковое искусство сдвигается из периферии внимания культуры в центр. Первый стационарный цирк в Санкт-Петербурге – цирк Жака Турниера, построенный в 1827 г. по проекту архитектора С.Л. Шустова, представлял собой деревянное здание без особых архитектурных излишеств. Следом за цирком Турниера в Петербурге и Москве появилось несколько других деревянных – стационарных и временных – цирковых зданий: петербургский и московский цирки Луи Сулье, цирк Карла Бергамеско в Москве, цирк Карла Гинне в Петербурге. Именно Карл Гинне в 1867 г. впервые подал прошение о получении в аренду участка Инженерного сквера для постройки первого в России каменного здания. Однако проект первого каменного цирка был реализован лишь десятью годами зятем Карла Гинне – Газтано Чинизелли. Цирк Чинизелли, выстроенный на Фонтанке по проекту архитектора В.А. Кеннеля и открытый в 1877 г. (Рис. 1), практически сразу стал приравняться к Императорским театрам. За проект роскошной царской ложи Николай I пожаловал Кеннелю бриллиантовый перстень.

В России примерно с первой трети XIX в. начинается интенсивный процесс осмысления эстетической и общекультурной ценности циркового искусства, причем уже не столько в рамках изобразительных искусств (А.П. Сапожников, Л.М. Соломаткин, С. Шамот (Рис. 2)), сколько благодаря появлению целого ряда литературных произведений о цирке: Д.В. Григорович создает повесть «Гуттаперчевый мальчик», А.П. Чехов – «Каштанку» и «Ярмарку», В.А. Соллогуб «Собачку», А. Куприн пишет целую серию цирковых рассказов («Allez», «В цирке», «Ольга Сур», «Дочь великого Барнума»), М. Горький – рассказы «Встряска» и «Клоун».

Сами цирковые актеры увлекаются кино. Владимир Дуров был сценаристом, режиссером и дрессировщиком в фильме-пародии *И мы как люди*, снятом в 1914 г. А.А. Ханжонковым. Анатолий Дуров лично снялся в 1915 г. в кинодраме А. Гурьева *Золото, слезы и смех*, а также дрессировал своих животных для съемок в комедийных лентах.

Ренессанс цирковой культуры, вызвавший интенсивный процесс визуализации в русской культуре конца XIX-начала XX вв. и снижение литературоцентрической ориентации (об этом пишет и Н. Хренов), был во многом мотивирован самой литературой и литературными деятелями (Куприн, например, хорошо знал многих цирковых артистов – циркового борца Бамбулу, итальянского клоуна Джакомо Чирени и др.). Цирк до появления

кино и TV не только отражает смену культурных парадигм,¹⁶ но и оказывает на эту смену влияние.

4. «*Panem et circenses*»: «Циркизация» русского культурного пространства

Начало теоретическому дискурсу о цирке не только в России, но и в Европе было положено «Манифестами» 1910-1916 гг. итальянских и русских футуристов,¹⁷ швейцарских дадаистов. Среди театральных искусств на первое место футуристы и дадаисты ставили мюзик-холл, который считали одной из разновидностей цирка.¹⁸ Василий Каменский, к примеру, в октябре 1916 г. выступал в цирке братьев Есиковских. Облаченный в костюм Разина, он исполнял на манеже песни из своего романа *Стенька Разин*.¹⁹ Заключить договор с поэтом посоветовал Есиковским борец-атлет Иван Заикин. Кстати, именно Заикин дал Каменскому деньги на издание книги стихов *Девушки босиком*.²⁰ Цирк, с точки зрения футуристов, акцентирует внимание на опасности и одновременно является формой ее преодоления.

В это же время некоторые историки культуры начинают замечать, что цирк – источник средств массовой информации, своего рода, *пра*-медиа. Так, по словам Ф.И. Успенского, цирковой ипподром «представлял единственную арену, за отсутствием печатного станка, для громкого выражения общественного мнения, которое иногда имело обязательную силу для правительства».²¹

Вместе с тем, важную роль в формировании теории цирка сыграли доклады и диспуты о сущности циркового искусства и об инновативной роли цирка, проходившие в 1918 г. в Москве в помещении Художественной студии, открытой при созданном весной того же года Доме цирка. В докладах и диспутах участвовали А. Луначарский, В. Мейерхольд, В. Каменский, А. Мариенгоф и многие другие деятели искусства. А. Луначарский в изложенной им эстетической программе обновленного цирка считал, что цирк должен стать тем, «чем должен быть: академией физической красоты и остроумия».²² 21 января 1919 г. Дом цирка анонсировал доклад Луначарского «Народный цирк и пути его развития», в котором нарком просвещения охарактеризовал цирк как «школу смелости» и «вершину комиче-

¹⁶ См. об этом: Хренов 2006а, 50.

¹⁷ Особую роль играли также переводы на русский язык «Манифестов» итальянских футуристов, осуществленные в 1914 г. Вадимом Шершеневичем.

¹⁸ См. об этом: Дмитриев 1977, 272.

¹⁹ Каменский 1918, 184.

²⁰ О взаимоотношениях В. Каменского и И. Заикина см.: Крусанов 2003, 53-54, 58, 68, 435, 498.

²¹ Успенский 1914, 506.

²² Луначарский 1981, 313.

ского». Мейерхольд, Мариенгоф, Каменский провозгласили «гибель театра» и объявили, что реанимировать это искусство возможно только благодаря вмешательству цирковых актеров, применению цирковых приемов, включению в театральные постановки цирковых жанров, в особенности акробатики. Мейерхольд опирался в своих высказываниях на конкретный опыт: в 1918 г. он был вместе с Маяковским сорежиссером его пьесы «Мистерия-буфф», написанной поэтом к первой годовщине Октябрьской революции и включенной Центральным бюро по организации празднеств в честь годовщины революции в число праздничных мероприятий. Премьера, состоявшаяся 7 ноября 1918 г., поразила зрителей сходством спектакля и его оформления с цирковым представлением. Автором декораций был Казимир Малевич. Как известно, он же создал в 1914 г. образ метафизического авиатора, который, с цилиндром на голове и с игровой картой в руке, был подобен фокуснику из цирка: все окружающие его предметы словно дематериализовались на глазах у зрителей в нулевую форму (Рис. 3).

Маяковский, исполняя в спектакле сразу две роли – «Человека просто» и черта Мафусаила, – в большей степени демонстрировал на сцене цирковые, нежели театральные приемы. Связь *Мистерии-буфф* с цирковым искусством была настолько очевидна, что три года спустя режиссер Алексей Грановский ставит ее в помещении Государственного цирка на Цветном бульваре – специально для приехавших в Москву делегатов III Конгресса Коминтерна. Представители международного пролетариата смотрели пьесу на немецком языке в переводе Риты Райт.

В конце января 1919 г. при Театральном отделе Наркомпроса была учреждена Секция цирка,²³ ставшая в 1919–22 гг. не только подотделом Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса РСФСР, но и взявшая на себя функцию первого советского органа по руководству цирками. Ей и было поручено провести национализацию московских цирков и разработать план реформы их репертуара. В московских дискуссиях 1918–1919 гг. о цирке были впервые сформулированы две позиции, имевшие важное значение для процесса визуализации культуры XX в.: 1) «Циркизация» сценических форм; 2) Театрализация цирка.²⁴ 3) Кроме того, можно обозначить третью тенденцию, в определенной степени связанную с идеей театрализации цирка: политизация цирка.

Дебаты о роли цирка в культуре, начатые в Доме цирка, послужили в 1920–30-е гг. толчком для целого ряда работ теоретиков искусства и литера-

²³ Примечательно, что большую часть Секции цирка составили представители авангарда – поэты Иван Рукавишников, Вадим Шершеневич, Василий Каменский, художники Павел Кузнецов, Борис Эрдман, скульптор Сергей Коненков, композитор Сергей Потоцкий, балетмейстеры Александр Горский и Касьян Голейзовский.

²⁴ См. об этом подробнее: Эрдман 1928, 6–8.

туры,²⁵ а также основой для экспериментов в области кино, театра, живописи, скульптуры и даже архитектуры. В большинстве случаев теоретики оказывались одновременно экспериментаторами (художниками, режиссерами, актерами) в области визуальных искусств. В теоретических работах о цирке явно прослеживались все те же две тенденции, что и в устных дебатах 1918-1919 гг.: «циркизация» сценических форм и театрализация цирка.

Сторонники «циркизации» сценических форм считали цирк универсальной зрелищной формой, рефлексy которой обнаруживаются в большинстве дискурсивных практик: литературе, кино, театре, живописи. Писатель и сценарист Борис Гусман, например, определял цирк как универсальное искусство «освобожденного» человека:

Театр, кино, цирк – вот три вида зрелищного искусства, которые за последние годы все больше и больше пропитывают друг друга способами своего воздействия на зрителя. И нужно сказать, что в этом процессе цирку пришлось меньше всего заимствовать у других [...] Да потому что цирк является наиболее законченным, целостным, самодовлеющим видом искусства [...] Театр и кино дают широкое поле для любительства, для фальсификации. Цирк совершенно исключает возможность этих явлений. Здесь все построено на технике, квалификации, мастерстве [...] Здесь точность возведена в систему.²⁶

В 1919 г. в художественно-литературно-театральной газете *Жизнь искусства* за 4-5 ноября выходит статья Виктора Шкловского «Искусство цирка», в которой цирк характеризуется как предел искусства, «обнаженный прием»:

Затруднение – вот цирковой прием. Поэтому если в театре каноничны поддельные вещи, картонные цепи и мячи, то зритель цирка был бы справедливо возмущен, если бы оказалось, что гири, поднимаемые силачем, весят не столько, сколько об этом написано на афише. Театр имеет другие приемы, кроме простого затруднения, поэтому он может обходиться и без него.²⁷

Все последующие статьи Шкловского о цирковом искусстве («Цирк и искусство», *Огонек*, 1926, 24; «Прекрасный, как зебра», *Цирк*, 1926, 2) про-

²⁵ В 1922 г. на базе Секции цирка по предложению коллегин Наркомпроса было организовано Центральное управление государственными цирками (ЦУГЦ), руководившее цирками в РСФСР в 1922-31-м гг. Печатным органом ЦУГЦ стал двухнедельный иллюстрированный журнал *Цирк*, выходящий с 1925 по 1927 гг., а затем *Цирк и эстрада*, просуществовавший с 1927 по 1930 г. На страницах этих журналов как раз и развернулись основные дебаты, касающиеся сущности циркового искусства в культуре, роли цирка в обновлении художественного видения мира, нового смыслопорождения, создания революционных и инновационных стратегий в культуре.

²⁶ Гусман 1925, 9.

²⁷ Шкловский 1990, 107.

должают концептуализовать цирк как вершину искусства и доказывать, что цирк оказывает влияние на литературу и литературный процесс. Описывая цирковые приемы в *Zoo*, Шкловский не просто идентифицирует их с литературными, а признает первичными по отношению к литературным приемам. Литературный текст, по Шкловскому, воспроизводит принципы построения циркового представления. Сергей Эйзенштейн в работе 1923 г. «Монтаж аттракционов» разрабатывает понятие аттракциона в культуре. Данный цирковой прием проецируется в теории Эйзенштейна на приемы кино и фотографии, в частности, на кино- и фотомонтаж:

Аттракцион в формальном плане я устанавливаю как самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля – молекулярную (то есть составную) единицу действительности театра и театра вообще. В полной аналогии – «изобразительная заготовка» Гросса или элементы фотоиллюстраций Родченко. [...] Аттракцион ничего общего с трюком не имеет. Трюк, а вернее, трик (пора этот слишком во зло употребляемый термин вернуть на должное место) – законченное достижение в плане определенного мастерства (по преимуществу акробатики), лишь один из видов аттракционов в соответствующей подаче (или по-циркового – «продаже» его) в терминологическом значении является, поскольку обозначает абсолютное и в себе законченное, прямой противоположностью аттракциона, базируемого исключительно на относительном – на реакции зрителя. Настоящий подход коренным образом меняет возможности в принципах конструкции «воздействующего» построения (спектакль в целом): вместо статического «отражения» данного, по теме потребного события и возможности его разрешения единственно через воздействия, логически с таким событием сопряженные, выдвигается новый прием – свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект – монтаж аттракционов. [...] Школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль – это построить крепкую мюзик-холльную – цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы.²⁸

Монтаж кадров – художественный эквивалент прыжка, каждый последующий кадр – это резкий «перескок» от предыдущего, вызывающий шок-эффект у зрителя. Акробатический прыжок в цирке, таким образом, аналог ассоциации в киноискусстве.²⁹ Таким образом, по Эйзенштейну, любое произведение кинематографа воспроизводит элементарную структуру циркового представления. В дальнейшем Эйзенштейн определяет

²⁸ Эйзенштейн 1923, 70.

²⁹ См. об этом подробнее: Ямпольский 2005, 345.

цирк как философский образ развития homo sapiens и подходит к пониманию цирка как возможности динамики равновесия в культуре:

И каждый, если не головою и памятью, то ушным лабиринтом и когда-то отбитыми локтями и коленями, помнит ту трудную полосу детства, когда почти единственным содержанием в борьбе за место под солнцем у каждого из нас ребенком была проблема равновесия при переходе от четвертого состояния «ползунка» к гордому двуногому состоянию повелителя Вселенной. Отзвук личной биографии ребенка, векового прошлого всего его рода и вида.³⁰

Идея «циркизации» сценических форм отразилась на важнейших экспериментах в художественной культуре 1920-х гг. и далее и прежде всего, на монтаже как одном из принципов кинематографии, мультипликации и авангардного фотоискусства (ср. монтажные фотоэксперименты А. Родченко). В постановках Филиппа Астлея усматривает принцип монтажа историк цирка Евгений Кузнецов.³¹ Об «органической связи» цирка и кинематографии пишет режиссер и сценарист Лев Кулешов. При этом он не считает трюковые фильмы, насыщенные цирковыми элементами, ярким примером родства кино и цирка. Связующим звеном между этими двумя видами зрелищ для Кулешова оказывается предельное выявление личностью своих возможностей, для цирка и кино важны не перевоплощение, не подражание (как в театре), а динамическое равновесие всех личностных ипостасей. Ошибка в этих искусствах недопустима, поскольку всегда оборачивается утратой динамического равновесия и влечет за собой трагедию. Цирк, как и кино, для Кулешова – прекрасная возможность динамического равновесия между разными культурными пространствами. Цирковой актер подобен киноленте, так как «не ограничен местом работы» и «кочует по всему миру».³²

На цирковых приемах строит свои кинофильмы Иван Перистиани. Действие фильма *Красные дьяволята* (1923 г.), в котором принимали участие артисты цирка – акробат Бен-Селим, эквилибристка Жозеффи (Софья Львовна Липкина) и клоун Есиковский – насквозь пронизан цирковыми трюками. Эпизоды – развернутые цирковые номера, включающие жонглирование, эквилибристику, фокусы. Фильм Перистиани насыщен аллюзиями на представления, происходившие на античных цирковых ипподромах. Сражения между красными и махновцами инсценируются как бои гладиаторов или конфликты цирковых партий, а многочисленные погони – как бега колесниц.

³⁰ Эйзенштейн 2002, 436.

³¹ Кузнецов 1931, 88.

³² Кулешов 1925.

Цирковые аллюзии прослеживаются и в изобразительном искусстве. Так, на эпическом полотне 1925 г. Митрофана Грекова «Тачанка. Пулеметам продвинуться вперед!», изображение тачанки напоминает несущуюся во время конных ристаний в римском цирке колесницу.

Во многие театры приглашали преподавателей разных цирковых дисциплин. Борис Эрдман видел в цирковом искусстве источник инноваций конструктивистского театра: «Циркачи помогли тогда тому, что актер нарождавшегося тогда конструктивного театра сумел оторваться от пола сцены. Циркачи же научили «заполнять» вертикали сценической коробки».³³

Эрдман, создавший целую серию эскизов для цирковых костюмов («2 Каранжо», «Костюм велосипедистов Польди», «Эскиз костюма для Виталия Лазаренко»), относил эти свои работы к области творческой неудачи на том основании, что он не учел в достаточной степени «законы движения» и динамику равновесия между «телом в движении» и «костюмом».³⁴

Сторонники «циркизации» сценических форм по сути разрабатывали принципы новой зрелищности, основанной на цирковых приемах. Цирковая техника, в частности, жонглирование, применялась как элемент воспитания актерской пластики Александром Таировым в Камерном театре, а также как внешняя выразительная возможность техники театральной Сергеем Радловым в Театре Народной Комедии. Мейерхольд полагал, что «цирковым артистам нечему учиться ни у актеров, ни у режиссеров драмы».³⁵ Цирковая внешняя техника как возбудитель внутреннего самочувствия актера стала основополагающей в созданной Мейерхольдом биомеханике. Режиссер ориентировался при этом на практику цирковых артистов, в частности «летающего» клоуна Виталия Лазаренко. (Рис 4) В постановках пьесы Фернана Кроммелинка «Великодушный рогоносец» и «Смерти Тарелкина» Александра Сухова-Кобылина он на основе биомеханики во всей полноте применил метод «циркизации театра», возвращавший не только актеру, но и зрителю полноту ощущения возможностей тела и окружающего его сценического пространства.

В 1930-1940-е гг. появляется несколько важных культурологических работ, в которых в большей степени затронуты проблемы семантики циркового искусства, нежели его формы. Михаил Бахтин разрабатывает в книге *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* понятие карнавальности в культуре. «Гротескное» карнавальное

³³ Эрдман 1928, 6.

³⁴ Эрдман 1928, 8.

³⁵ Гротескное наследие В.Э. Мейерхольда, 1978, 34.

тело, по Бахтину, в XX в. «полнее всего сохранилось в балаганах и отчасти в цирке»:

Это – своеобразная комическая игра в смерть-воскресение одного и того же тела; тело это все время падает в могилу и снова подымается над землей, непрерывно движется снизу вверх (обычный трюк – мнимая смерть и неожиданное воскресение клоуна). Телесная топография в народной комике неразрывно сплетается с топографией космической: в организации балаганного и циркового пространства, в котором движется комическое тело, мы прощупываем те же топографические члены, что и в строении мистерийной сцены: землю, преисподнюю и небо (но, конечно, без христианского осмысления их, свойственного мистерийной сцене); прощупываются здесь и космические стихии: воздух (акробатические полеты и трюки), вода (плаванье), земля и огонь.³⁶

Цирк трактуется Бахтиным как состояние, идеальное для достижения человеком свободы; семантика циркового представления (балаган, по Бахтину, одна из вариаций цирка) связана с вечным возрождением, динамикой равновесия жизни и смерти.

Ольга Фрейденберг в книге *Поэтика сюжета и жанра* (1936 г.) посвящает семантике циркового искусства два небольших раздела «Гладиаторские игры в Риме» и «Цирковые игры». Исследовательница считает, что архаические цирковые состязания дали «со временем структуру литературной драме».³⁷ Происхождение цирка Фрейденберг связывает, с одной стороны, с римским погребальным обрядом,³⁸ а с другой, – с римским обрядом триумфа. Подчеркивая ритуальное происхождение цирка (для Фрейденберг культура начинается с ритуала), она, по сути, характеризует цирк как наиболее архаичный зрелищный вид искусства.

Одновременно в Секции цирка рождается (существует, однако, недолго) обратное «циркизации» культуры явление: экспансия литературы, театра, кино, живописи, философии, политики на арену цирка, что приводит к двум довольно сходным тенденциям: театрализации и политизации цирка.

Эти замыслы были обозначены в большей мере экспериментально, нежели теоретически. Работы по театрализации цирка, к примеру, можно обозначить небольшим количеством имен. Так, Юрий Анненков в статье «Веселый санаторий», опубликованной в журнале *Жизнь искусства* за 1919 г. (1-2 ноября, № 282-283) уравнивает цирк с героическим театром. Всеволод

³⁶ Бахтин 1965, 70.

³⁷ Фрейденберг 1936, 141-142.

³⁸ На связь цирка с погребальным обрядом обратил внимание Николай Гумилев в произведении 1908 г. «Основатели»: «Здесь будет цирк, – промолвил Ромул, – | Здесь будет дом наш, открытый всем». | «Но надо поставить ближе к дому | Могильные склепы» – ответил Рем.

Всеволодский-Гернгросс трактует цирк как «низовой театр», в котором «нашли себе приют самые разнообразные театральные и спортивные представления».³⁹

В русле концепции «театрализации» цирк приравнивается прежде всего к театральной сцене, поэтому именно из театра приходят в 20-гг. в цирк представители самых разных направлений художественной культуры: театральные режиссеры Н. Фореггер, А. Горский, К. Голейзовский, Н. Петров, Н. Горчаков, Н. Акимов, С. Радлов, поэты И. Рукавишников и В. Шершеневич, художники Б. Эрдман, П. Кузнецов, В. Бехтеев, скульптор С. Коненков. Странники концепции театрализации цирка выдвинули на первый план мысль о важной роли циркового искусства для восприятия других дискурсивных практик: визуальных (театр, балет, живопись, кино) и невизуальных (литература, философия). В 1919 г. скульптор Сергей Коненков на арене 1-го Московского цирка поставил пластическую сюиту «Самсон» из «живых скульптур» в исполнении атлетов и борцов, которые на вращающемся в центре манежа пьедестале под лучами прожекторов застыли в пластических позах, изображая сцены из библейского мифа. Руководитель балетной группы Горский создает на арене цирка развернутый танцевальный дивертисмент «Шахматы», при этом состав цирковых исполнителей он пополняет своими учениками – артистами Большого театра. Художник П. Кузнецов выиграл конкурс на роспись зрительного зала и купола Второго госцирка. Он же вместе с Бехтеевым и Эрдманом создавал в цирке эскизы костюмов для клоунов и акробатов. Николай Фореггер переносит на манеж свои опыты по соединению масок итальянского импровизационного театра со злободневной буффонадой в постановке первой революционной пантомимы «Политическая карусель» на текст Рукавишникова, а также систему театрально-физического тренажа (тефизтренажа), одним из первых примеров которой стали «Танцы машин», имитировавшие отлаженную работу производственных механизмов. (Рис. 5). Впервые продемонстрированные в 1922 г., «танцы», составленные из симметричных композиций, исполняемыми совершенными мускулистыми телами в 1930-е гг. вошли в эстетику массовых физкультурных зрелищ.

Идея театрализации цирка, как ни странно, перекликалась с концепцией политизации циркового пространства. 26 августа 1919 г. был опубликован декрет Совета Народных Комиссаров о национализации театров и зрелищ за подписью В.И. Ленина. Для Ленина цирк – важнейшее из искусств наряду с кино. В беседе с Луначарским он однажды заметил: «Пока народ безграмотен, важнейшими из искусств для нас являются кино и цирк»,⁴⁰ имея в виду, что цирк и кино – зрелища, наиболее доступные широким массам.

³⁹ Всеволодский-Гернгросс 1929, 333.

⁴⁰ Беседа В.И. Ленина с А.В. Луначарским 1970, 579.

Именно поэтому они могут быть прекрасно использованы в целях революционной пропаганды и агитации. Еще до опубликования Декрета Рукавишников и Фореггер разрабатывают сценарий «Политической карусели» – первой революционной цирковой пантомимы. М.Ф. Андреева, К. Марджанов, Н. Петров, С. Радлов, В. Соловьев, А. Пиотровский работают над постановкой массовой инсценировкой «К мировой Коммуне», представление которой осуществилось поздно вечером 19 июля 1920 г., как раз в день открытия Второго конгресса III Коммунистического интернационала – у здания Фондовой Биржи в Петрограде. Гигантская инсценировка (в ней участвовало около 4-х тысяч человек!) по жанру была близка цирковой пантомиме: в финале она переросла в грандиозное зрелище, представлявшее собой осажденную Советскую республику.

Однако оба замысла (театрализация и политизация цирка) так и не были доведены до логического конца. Историк цирка Евгений Кузнецов не случайно приводит в своем исследовании 1931 г. довольно большой пассаж из театрального фельетона Теофиля Готье:

Будь мы правительством, мы назначили бы цирку субсидию в три или четыре миллиона и послали бы туда директором Шатобриана, Ламартина, Виктора Гюго или еще более крупных поэтов, если бы таковые оказались; в декораторы мы взяли бы Энгра, Делакруа [...] – всех представителей современной живописи; мы заставили бы Россини писать военные марши и увертюры и на сцене цирка в семь или восемь раз превосходящей нынешнюю, мы стали бы представлять тогда гигантские народные эпопеи. [...] Зрелища цирка расширяли бы кругозор, приподнимали бы душу величественными образами и действительно боролись бы с жалким мещанским строем мыслей, которые стоят в порядке сегодняшнего дня.⁴¹

Сторонник «циркизации» культурного пространства, Кузнецов, цитируя Готье, утверждает, что хотя цирк и способен стать идеальным пространством для агитации и пропаганды, он и сам по себе может быть эквивалентен государству. Об этом пишет и Павел Флоренский. Отбывая в 30-е гг. ссылку на Дальнем Востоке, он посвящает цирку небольшой, но весьма примечательный пассаж:

Дорогая Тика, в этом письме хочу рассказать тебе об особом цирке, который устраивают в Швеции. Цирк этот называется «Человек-Цирк». Он устраивается в сравнительно небольшом здании, примерно на 80 человек зрителей. Здание оборудовано, как настоящий цирк: места для зрителей, ложи, место для оркестра, арена и даже губернаторская ложа. У входа в цирк – касса. Входишь, садишься на свое место. Над углублением, где оркестр, виднеются верхушки инстру-

⁴¹ Цит. по: Кузнецов 1931, 119.

ментов – трубы и пр. Звонки. Начинается музыка. Верхушки инструментов колышатся, временами мелькает палочка дирижера. Но игрок – только одна труба: в оркестре только один человек, он – музыкант, он же клоун, он же наездник, он же фокусник, он же – и директор цирка. По окончании музыки выбегает на арену небольшая лошадка с всадником. Лошадь эта – из папье-маше, через брюхо и спину ее просовывается наездник, ноги его прикрываются попоной. Он бежит по арене со своей лошадью и проделывает всевозможные упражнения. Затем лошадь убегает с арены и почти немедленно выходит клоун – тот же человек, но в другой одежде. Он показывает разные клоунские проделки. Затем выходит фокусник и т. д. Так проводится вся программа единственным действующим лицом, которое непрерывно меняет одежду, вероятно, парик и вообще свой вид. По завершении представления в губернаторской ложе появляется «губернатор» – в военной форме, с эполетами. Он аплодирует и бросает на арену букет цветов. Губернатор этот – все то же Действующее лицо всего представления, и букет цветов – его последний выход.⁴²

Разумеется, Флоренский не имел в виду шведский цирк. Он намекает на «циркизацию» сталинского культурного и политического пространства; кроме того, из его пассажа можно понять, что цирк, так и не став политической ареной или агитплощадкой, обрел роль анархистской альтернативы государственной власти. Кстати, участники московского митинга анархистов, протестующих против государственности в искусстве, собрались в 1917 г. в помещении цирка Саламонского, где как раз и высказались против создания правительственного ведомства, контролирующего искусство. Для московских анархистов помещение цирка имело смысл пространства, свободного от иерархии и власти. А в 1930 г. на арене Ленинградского цирка демонстрировалась масштабная пантомима «Махновщина», в которой конные сцены, пожары и другие эффектные трюки, скорее, пробуждали в зрителе интерес к движению махновцев, нежели антипатию.

Эйзенштейн пишет в 1929 г., что сфера искусства – это «аудитория, внешне ставшая цирком, ипподромом, митингом, ареной единого коллективного порыва, единого пульсирующего интереса».⁴³ Теория цирка, разрабатываемая в 1920-30-х гг. русскими формалистами и представителями семантической школы, находит практическое выражение и продолжение в художественной практике Александра Родченко,⁴⁴ Даниила Хармса,⁴⁵ Александра Грина, Юрия Олеши, Ильи Ильфа, Евгения Петрова, Валентина Катаева, Григория Александрова, Ольги Блажевич и др.

⁴² Флоренский. 1998, 323.

⁴³ Эйзенштейн 1964, 40.

⁴⁴ О цирковой фотосерии А. Родченко см. подробно: Буренина 2006а.

⁴⁵ Об интересе Хармса к тематике цирка см.: Буренина 2006б.

Так, в 1933 г. Ильф и Петров совместно с Катаевым написали пьесу-обозрение «Под куполом цирка», которая с успехом шла в Москве и на сцене ленинградского Мюзик-холла, а в 1935 г. без особых изменений превращена тремя соавторами в киносценарий. На его основе Григорий Александров создал в 1936 г. фильм *Цирк*, где в еще большей степени, чем в киносценарии, иллюстрируется перенос цирковых моделей в культурное пространство сталинской эпохи.

К середине 30-х гг. цирк окончательно утверждается в культуре и как топос, и как универсальная зрелищная форма, развивается понимание эстетической и общекультурной ценности цирка, осмысление его роли в диалоге культур, а также закладываются основы семиотики цирка.

Л и т е р а т у р а

- Арнольд В.И. 1990. *Теория катастроф*, М.
- Бахтин М. 1965. *Творчестве Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, М.
- Ленин В.И. 1970. «Беседа В.И. Ленина с А.В. Луначарским», *Полн. собр. соч.*, 5-е изд., т. 44, М.
- Богданов А.А. 1913-1922. *Тектология*. Всеобщая организационная наука, в 3-х тт., М.
- 1920. *Философия живого опыта*, М.
- Буренина О. 2006а. «Время и арена цирка (парад-алле Александра Родченко)», *Književna Smotra. Časopis za svjetsku književnost, Zagreb* (в печати).
- 2006б. «Философия анархизма в русском художественном авангарде и 'замкнутые конструкции' Даниила Хармса», К. Ićin (ed.), *Даниил Хармс – Авангард в действии и отмирании*, Belgrad (в печати).
- Бухарин Н.И. 1988. «К постановке проблем теории исторического материализма (Беглые заметки). 1923 г.», *Избранные произведения*, М., 39-49.
- 1989. «Экономика переходного периода. Часть 1. Общая теория трансформационного процесса. Май 1920 г.», *Проблемы теории и практики социализма*, М., 94-176.
- Всеволодский-Гернгросс В. 1929. *История русского театра*, в 2-х тт., т. 2. Л., М.
- Гуревич З.Б. 1982. *Эквилибристика*, М.
- Гусман Б. 1925. «Цирк – кино – театр», *Цирк*, 1, 9.
- Джанелидзе Д.С. 1959. *Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX в.*, Тбилиси.
- Дмитриев Ю. 1977. *Цирк в России. От истоков до 1917 года*, М.
- Каменский В. 1918. *Его - моя. Биография великого футуриста*, М.
- Крусанов А.Н. 2003. *Русский авангард 1907-1932. Исторический обзор*, Т. 2. Кн. 2., М.
- Кузнецов Е. 1931. *Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы*, М., Л.
- Кулешов Л. 1925. «Цирк – кино – театр», *Цирк*, 1, 14-15.
- Лотман Ю.М. 1992. *Культура и взрыв*, М.

- Лосев А.Ф. 1993. *Очерки античного символизма и мифологии*, М.
- Луначарский А.В. 1981. *О массовых празднествах, эстраде, цирке*, М.
- Макаров С.М. 2001. *Клоунада мирового цирка. История и репертуар*, М.
- 2006. *Шаманы, масоны, цирк. Сакральные истоки циркового искусства*, М.
1978. *Творческое наследие В.Э. Мейерхольда*, М., ВТО.
- Успенский Ф.И. 1914. *История Византийской империи*, т. I, СПб.
- Флоренский П. 1998. *Сочинения в 4-х томах*, т. 4. Письма с Дальнего Востока и Соловков. Сост. и общая ред. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой, М.
- Фрейденберг О. 1936. *Поэтика сюжета и жанра*, Л.
- Хренов Н. 2006а. *Кино. Реабилитация архетипической реальности*, М.
- 2006б. *Зрелища в эпоху восстания масс*, М.
- Шкловский В. 1990. *Искусство цирка, Виктор Шкловский. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе, (1914-1933)*, М., 106-107.
- Эйзенштейн С. 1923. «Монтаж аттракционов», *Леп*, 3, 70-75.
- 1964. *Перспективы*. Избр. произв. в 6 тт., т.2, М.
- 2002. *Мистерия цирка. Структура как сюжет. Метод*, Том первый. Grundproblem. Москва, 431-439.
- Эрдман Б. 1928. «Неповторимое время», *Цирк и эстрада*, 3-4, 6-8.
- Ямпольский М. 2005. «Форма страха», Buhks N., Conte F. (ed.), *Семиотика страха* (серия «Механизмы культуры»), Париж, Москва, 339-354.
- Auget R. 1974. *Fêtes et spectacles populaires*, Paris.
- Bouissac P. 1976. *Circus and culture: A semiotic approach*, Bloomington.
- 1992. „Circus, Clowns and Culture“, Alpersen P. (ed.), *The Philosophy of the Visual Arts*, Oxford, 582-591.
- 1995. „The Circus as a Topos of European Literature and Art“, E. Miner, H. Toru (ed.), *The Force of Vision. Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, Tokyo, 447-454.
- Jando D. 1977. *Histoire mondiale du cirque*, Paris.
- Heider F. 1988. *Balance Theory*, N. Y.
- Huizinga J. 1961. *Homo ludens. Vom Ursprung d. Kultur im Spiel*, Hamburg.
- Voss M. 2006. *Grundlagen und Elemente einer Soziologie der Katastrophe*, Bielefeld.

olga_burenina@schlundmail.de

Список иллюстраций

- Рис. 1. Здание цирка Газтано Чинизелли (архитектор В. А. Кеннель)
- Рис. 2. С. Шамот. Цирковое представление в цирке Чинизелли (1878 г.)
- Рис. 3. К. Малевич. Авиатор. 1914 г.
- Рис. 4. Прыжок Виталия Лазаренко через два автомобиля. Фотография 1925 г.
- Рис. 5. «Танец машин» в постановке Форрегега 1927 г.



Рис. 1. Здание цирка Гаэтано Чинизелли (архитектор В. А. Кеннель)

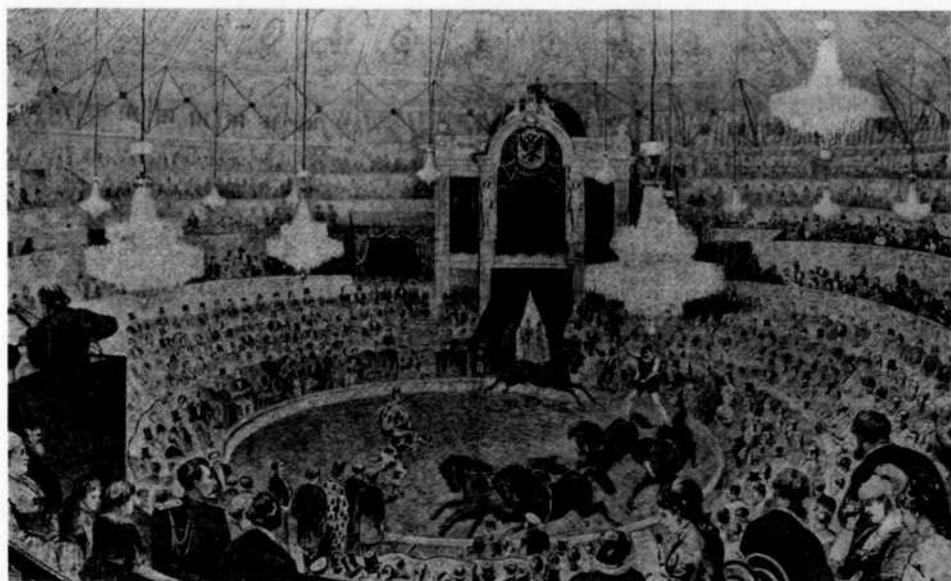


Рис. 2. С. Шамот. Цирковое представление в цирке Чинизелли (1878 г.)



Рис. 3. К. Малевич. Авиатор. 1914 г.



Рис. 4. Прыжок Виталия Лазаренко через два автомобиля. Фотография 1925 г



Рис. 5. «Танец машин» в постановке Николая Форрегера (1927 г.)