

## ПУТЬ ПАРАДОКСОВ. АКТУАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ СОВЕТСКОГО ЦИРКА. 1940–1960-е гг.<sup>1</sup>

### АННОТАЦИЯ

В статье анализируются факты истории отечественного цирка от начала Великой Отечественной войны до 1960-х гг. В ракурсе внимания автора – политическая конъюнктура, накладывающая отпечаток на образное содержание цирковых программ и отдельных номеров: лирико-романтическая тематика номеров 1940-х, призванная отвлечь публику от тягот войны, кампания по борьбе с космополитизмом, начавшаяся в 1947 г. и требовавшая от отечественного циркового искусства, шедшего по пути интернационализации начиная с 1919 г., полного пересмотра программ, сценических образов артистов, государственная установка на формирование национальных номеров и программ с этническим компонентом. Цирк как синтетическое искусство всегда принимал вызовы времени и стремился ответить на них на манере по-театральному образно и убедительно. Лишившись основы образного содержания в 1947 г., цирк оказался в положении спортивного аттракциона, в те годы поиски новой образности привели к появлению интернациональных коллективов

в партнерстве с артистами стран социалистического блока; претворению новаторских идей – программ на воде, на льду, «медвежьего цирка», полностью составленного из номеров

## THE WAY OF PARADOXES. THE ACTUAL IMAGERY OF THE SOVIET CIRCUS OF THE 1940-1960s

### ABSTRACT

The article analyzes historical facts of the national circus from the beginning of the Great Patriotic War to the 1960s. In the centre of the author's attention is the political conjuncture, which leaves an imprint on the figurative content of circus programs and individual numbers. The lyric andromantic theme of the 40s, designed to distract the public from the hardships of the war, the campaign to combat cosmopolitanism. It began in 1947 and demanded from the soviet circus art, which had been following the path of internationalization since 1919, a complete revision of programs, stage images of artists, a state directive on the formation of national numbers and programs with an ethnic component. The circus as a synthetic art has always accepted the challenges of the time and sought to answer them on the stage in a theatrical and convincing manner. After losing the basis of the figurative content in 1947, the circus found itself in the position of a sports attraction. In those years the search for new imagery led to the emergence of international groups in partnership with artists from the countries of the socialist union, the implementation of innovative ideas (programs on water, ice, "bear circus", completely composed of training numbers, bringing exotic animals into the arena – lynxes, yaks, bison, hippos and crocodiles). The circus arena reflected the main themes that affirmed the strength of the multinational Soviet state: the achievements of agriculture, the automobile industry, space and many

<sup>1</sup> Статья продолжает материал, опубликованный в № 4 за 2020 г.: Немчинский М. И. Путь парадоксов. Актуальная образность советского цирка 1920–1930-х гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 151–179.

дрессуры; выводу на арену экзотических животных – рысей, яков, зубров, бегемотов и крокодилов. На арене цирка находили отражение главные темы, утверждавшие силу многонационального советского государства – достижения сельского хозяйства, автопрома, космоса и др. Искусство коверных клоунов также претерпело эволюцию: номера обрели самостоятельность, артисты, демонстрируя мастерское владение навыками циркового искусства, превратились в сквозных героев циркового представления, в советском цирке начал утверждаться жанр лирической клоунады.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** цирковое искусство, советский цирк, цирк в годы Великой Отечественной войны, театрализация цирка, режиссура цирка, трюк, клоунада.

others. The art of carpet clowns also had its evolution: the numbers gained independence, the artists, demonstrating mastery arts, turned into pervasive heroes of circus performances, the genre of lyrical clowning began to set its own place in the Soviet circus.

**KEYWORDS:** circus art, Soviet circus, circus during the Great Patriotic War, theatricalization of the circus, circus direction, trick, clownery.

Война всему диктовала свои законы. Животные гибли в бомбежках. Конюшни расформировывались. Артисты спешили в военкоматы. Номера распадались. Представления прекратились. Но цирк оказался нужным сражающейся стране. Цирк – родом из радостного и беззаботного прошлого – был необходим и бойцам, отправляющимся к местам сражений, и труженикам тыла, работающим на победу.

Железнодорожные составы, едва справляющиеся с перевозками необходимых фронту грузов, начали доставлять во все уголки страны ящики с цирковой аппаратурой, помеченные наклейками «Багаж срочной доставки».

Здания цирков не отапливались. Электричество часто давали только за 15 минут до начала представлений [1, с. 159–161]. Но все равно в положенный час распахивался занавес и представление начиналось – как в мирные годы пелось в марше Матвея Блантера на слова Василия Лебедева-Кумача:

Под куполом цирка уходят печали,  
И все мы моложе,  
И все веселей...

Как ни парадоксально, номера, посвященные оборонной тематике, появлялись на манеже в основном в предвоенные годы. Теперь же артисты стремились внести в свои выступления лирическое и романтическое звучание, напомнить о радостях жизни, которых лишила война.

Когда в декабре 1941 г. главк напомнил о конкурсе на создание новых номеров и аттракционов, объявленном еще довоенной весной, желающих

принять в нем участие оказалось немало. Сознательно – или бессознательно – артисты приближали этим Победу. Они даже ухитрились изготавливать аппараты на оборонных заводах.

Оригинальные, неожиданные, профессиональные и увлекательно, по самым высоким критериям театрального мастерства сыгранные, эти номера заставили организовывать в Москве специальные смотры, на каждом из которых демонстрировались по две самостоятельные программы в три отделения в течение трех лет подряд, начиная с 1944-го [2, с. 824–825].

Акробаты-прыгуны Павловы, традиционно выступавшие в русских народных костюмах, поразили не только новыми трюками, но и включением в номер (по предложению Б. Ю. Кухаржа) популярного аттракциона русских гуляний – гигантских шагов. В финале артисты, усевшись в шлеи, прикрепленные к мачте, укрепленной посреди манежа, крутили в них сальто-мортале, отталкиваясь от ковра. А партнер, сидящий в укороченной шлее, совершал прыжки по их плечам. Мастерство артистов по-цирковому утверждало русскую удаль [подробнее см.: 3, с. 165–166].

Не меньшее впечатление произвели аттракционы, никак не связанные ни с фольклором, ни с суровой напряженной действительностью. Наиболее эффектными были «Слоны и танцовщицы» Александра Корнилова по сценарию А. Н. Буслаева. В то голодное время поражало уже само появление трех слонов, украшенных яркими попонами и налобниками. У первого на голове сидел сам Корнилов, одетый в черный фрак, а вышагивающие по бокам держали на приподнятых хоботах девушек в белых бальных платьях. Слаженное чередование трюков эквилибра девушек и выстраиваемых слонами пирамид, акробатические и пластические вариации танцовщиц на спинах животных, самостоятельные танцы девушек и четырехногих партнеров и вальс, объединяющий их, – все совершенно менялось и ритмически, и пластически – в финале. Два слона с огромными бутафорскими саксофонами усаживались на барьер по бокам форганга, третий брал в хобот дирижерскую палочку. Манеж заполняли девушки-солистки и кордебалет цирка, начинался зажигательный ритмический танец, ничем не хуже тех, что можно было увидеть в американских фильмах, которые щедро крутили тогда наши кинотеатры [3, с. 164].

И зрители хоть на время становились такими же беспечными.

Привлекал внимание монументальной зрелищностью еще один аттракцион, в котором выступали всего три женщины. Каплевидная, выкрашенная бронзовой краской конструкция, закрепленная на вертикальных стойках, поднимающихся чуть ли не до сцены, обещала вернувшимся после антракта зрителям что-то неизвестное и величественное. Под музыку А. К. Глазунова распаивался занавес сцены, открывая три девичьи фигуры, окутанные золотистой материей и увенчанные роскошными уборами из страусиных перьев. Они спускались вниз, и четырехметровые шлейфы тянулись за ними, закрывая лестницу, идущую на манеж. Передавая головные уборы и шлейфы униформистам, девушки поднимались по стойкам на завершающую их площадку. Тут же приходила в движение каплевидная конструкция,

располагаясь своей длинной стороной параллельно манежу, становясь похожей на семафор (позже номер так и назвали – «Семафор-гигант»). Девушки одна за другой вступали на верхнее ребро «семафора» и начинали продвигаться по поднимающейся им навстречу конструкции, переносающей артисток чуть ли не к куполу. Трюки эквилибра на проволоке и работа на воздушном канате вплоть до тройной колонны и езды на велосипеде, собранные вместе, исполнялись при постоянном движении конструкции. Бесстрашие артисток приковывало внимание, отвлекало от бытовых забот [4, с. 86–87].

Эти аттракционы, как и остальные номера, допущенные к смотру, умело преображали оригинальные профессиональные находки в завершённые художественные явления.

Классический цирк, над которым не властны никакие тяготы, еще раз убеждал, что создан на радость зрителям, как залог их силы и воли. Отечественное цирковое искусство сумело качественно обогатить все средства своей профессиональной и образной выразительности. Даже «Правда» отметила это «претворение творческой фантазии в номера» [5]. Но эта высокообразная содержательность цирка была поставлена под сомнение еще резче, чем в преддверии его десятилетия. Точнее, попросту отброшена.

Это случилось в 1947 г., когда деятели искусства и интеллектуальная элита страны были обвинены в «низкопоклонстве перед буржуазным Западом». Если раньше образную содержательность цирка, прежде всего ее зримую сторону, всячески подвергали сомнению и даже вовсе отвергали выслуживающиеся у власти журналисты и литераторы, от мнения которых можно было отмахнуться, то теперь указания были угрожающе конкретны. Под роспись в документе и предупреждение об увольнении в случае невыполнения приказывалось уже к вечернему представлению отказаться от всех проявлений космополитизма. Под запрет попадали джазовая музыка и модные танцы, фрак и встающие дыбом волосы, бальные платья и красные носы, яркие красочные костюмы, султаны у лошадей, иностранные псевдонимы буффонадных клоунов и они сами, запрещалось появляться в образах Чарли Чаплина, Пата и Паташона, популярных у коверных (и зрителей). Даже Каран д'Аш лишился дворянского «д» и апострофа своего псевдонима, став просто Карандашом.

Другими словами, цирк не просто разделили, но лишили содержания и смысла его номера. Они, мощно воздействовавшие на зрителей всеми средствами своей содержательности, превратились в спортакты. Правда, работали превратившиеся в физкультурников артисты под музыку русских классиков. Фрагменты произведений П. И. Чайковского, М. И. Глинки, А. К. Глазунова звучали профессионально и полноценно. Особенно в Москве. Здесь еще с 1944 г. руководство Управления госцирками и Комитета по делам искусств санкционировало увеличение состава оркестра до полного симфонического [3, с. 172]. Но ведь в цирк привыкли ходить не музыку слушать.

Цирк начал терять зрителя. Стремясь хоть как-то спасти положение, артисты сделали ставку на рекордные трюки.

Так совпало, что именно в этот сезон на московском манеже появился со своим первым номером Владимир Довейко. Инспектор манежа под «Марш энтузиастов» Исаака Дунаевского объявлял, что сейчас появятся участники Великой Отечественной войны Довейко, Россини и Мамедов, которые бомбили Берлин, взяли Берлин и вернулись, награжденные орденами и медалями. И на сцену выходили спортсмены, перебрасывающиеся волейбольным мячом [6].

В те годы, рассуждая об образных возможностях цирка, принято было утверждать, что артисты на манеже не создают полноценные образы, а являются носителями неких застывших масок. Довейко теоретические рассуждения не волновали. Он постарался придать всем партнерам, появляющимся на манеже, узнаваемые черты – два спортсмена, мальчик (14-летний партнер Ивакин – четвертый участник номера), фотокорреспондент. Это позволило всю первую часть номера (разумеется, через трюки прыжковой акробатики) строить как сюжетные взаимоотношения именно таких персонажей. А когда зрители привыкали к драматургическому приему, артисты переходили к чистой акробатике такого уровня, что сюжетная оправданность исполняемых трюков уже никого не волновала. Номер, начинавшийся как жанровая сценка, завершался феерическим, без лонжи сальто-мортале Россини с установленной в форганге подкидной доски в плечи стоявшего на краю сцены Мамедова (Довейко лично измерял расстояние – 7 м 15 см).

Но другого подобного номера в конвейере не было. Из безвыходного положения требовалось срочно найти выход. И цирк не был бы цирком, если бы не сумел выкрутиться, сохранив свой профессиональный уровень.

В этот период провозгласили свой суверенитет Китайская Народная Республика и Корейская Народно-Демократическая Республика. Воспользовавшись тем, что советское руководство и народ с энтузиазмом встретили эти события, изобретательный Борис Шахет сформировал китайско-корейский коллектив, собрав вместе многочисленные тогда номера китайцев и корейцев, издавна работающих в нашей стране. Они выступали с необычными номерами в национальных традициях, фольклорном оформлении, под музыку, казавшуюся этнической. Парад поспешно собранного коллектива проходил под популярную тогда песню-марш Вано Мурадели «Москва – Пекин». У зрителей создавалась убежденность, что к ним приехали посланцы созданных республик. Полные залы не просто приносили доходы. Они возвращали интерес к цирку.

Разумеется, госцирки вынуждены были постоянно подчеркивать, что они – часть советской культуры. На театральных сценах возможно выбрать соответствующий репертуар. На манеже приходится создавать пролог со стихотворным монологом, поддержанным выходом труппы с развернутыми знаменами. Но и в этом, лишенном, казалось, вариантов решении Арнольд Арнольд (свое имя режиссер Барский избрал и псевдонимом) сумел найти по-настоящему цирковой – трюковой – выход, используя профессиональное мастерство жонглера на лошади Николая Ольховикова.

Перед финалом своего номера артист прыгал с горящими факелами в руке на круп мчащейся вдоль барьера лошади. Режиссер предложил прыгать курс (так называют этот трюк в цирке), сжимая в руке древко развивающегося знамени. (Предполагалось, что это будет красное государственное знамя, но, вняв предостережению представителя Комитета по делам искусств, что из-за неудачного прыжка символ Родины может быть поруган, цвет полотнища по предложению директора цирка поменяли на голубой.)

Позже Ольховиков усовершенствовал предложенный Арнольдом трюк, превратив его в заключительный, исполняемый на да капо (повторный выход) номера. По его указанию флашток был изготовлен из дюралевой трубы, внутрь которой и была заложена материя. В момент прыжка на круп лошади жонглер нажимал скрытую пружину, и за ним летело, изгибаясь по окружности манежа, восьмиметровое полотнище (большого размера невозможно было удерживать в руках).

Сегодня трудно найти во всем мире конный номер любого жанра, не завершающийся этим феерическим трюком. Единственное, что в нем менялось, – это цвет знамени, отвечающий государственной традиции представляемой страны.

Трюковая драматургия постоянно становилась в цирке постановочной.

Возможность вернуть на манеж занимательную зрелищность нашли во вновь учрежденной Московской студии циркового искусства. Изяслав Немчинский, инициатор ее создания и художественный руководитель, предложил развернуть номер дрессированных медведей Валентина Филатова до крупного аттракциона. Он задумал и осуществил постановку «Медвежьего цирка» [подробнее об этом см.: 7]. В этом цирке и шпрыхсталмейстер (тогда, чтобы избежать иностранного термина, говорили «режиссер-инспектор»), и униформисты, и артисты всех жанров были медведями. Они выжимали стойки, как эквилибристы, ездили на велосипедах, играли в футбол, один медведь, как воздушный гимнаст, поднимался под купол цирка, вцепившись зубами и когтями в трапецию. Имелся в этом необычном цирке и свой Карандаш – он, появляясь в черном остроконечном колпаке и клетчатой манишке, повторял всем известные репризы популярного Михаила Румянцева. «Медвежий цирк» стал как бы пародией на традиционную тогда цирковую программу. Он возвращал на манеж то комическое начало, которого так не хватало лишенному привычного, проверенного десятилетиями игрового мастерства искусству, вынужденному придерживаться показательно-спортивного стиля работы.

И все же в эти непростые годы на манеже появился номер, доказывающий, что цирк, несомненно, – высокое искусство.

Посреди манежа прожектора высвечивали белую колонну чуть выше человеческого роста. На вершине ее сидел, склонив одно колено, худощавый юноша в светлом костюме классического балетного кавалера: лосины, колет с длинными рукавами, манжеты которых чуть прикрывали кисти. С первыми звуками «Вальса цветов» П. И. Чайковского, несущимися из оркестра, верх

колонны начинал вращаться. Юноша, словно пробуждаясь и вкручиваясь в пространство, медленно поднимался на ноги, распахивал руки навстречу просыпающемуся миру. Затем так же намеренно неторопливо, склонившись к центру вращающейся площадки, с пластической грацией выжимал на одной руке стойку-разножку. И юношу, фиксирующего скульптурно-выразительную стойку на одной руке, как бы ввинчивало в небо – из центра вращающейся площадки выдвигалась трость.

Весь номер строился как тщательно разработанная целостная комбинация, объединяющая скульптурно-пластические позы со сложнейшими акробатическими стойками на одной руке на трости, чутко уложенными по звучанию музыки. А в финале номера, когда юноша вновь замирал в стойке-разножке над тростью, она, выдвигаясь из колонны, поднимала его на 2,5-метровую высоту.

Номер Льва Осинского воскрешал на манеже высокую классику цирка в непростые для него годы. Мало того, он убедительно подтверждал, что в подлинном произведении циркового искусства техническая профессиональная выучка и ее образное насыщение неразрывны в создании того, что в театральном мире принято называть «человеко-роль».

Утверждение К. С. Станиславского, что «живое, органическое существо, которое только одно и может родиться по неисповедимым законам самой природы от слияния духовных и телесных органических элементов человека-роли с человеком-артистом» [8, с. 82], получало в создаваемом романтическом манежном образе особую безукоризненную достоверность.

Человеческий подвиг Осинского (он выступал с ампутированной левой рукой – следствие фронтового ранения) десятилетиями оставался секретом близких и коллег артиста [9, с. 128]. И в этом несомненное достоинство именно отечественного цирка. Зрителей постоянно стремились увлечь поэтической гармонией жизни тренированного тела, оптимистически радостной души человеческой.

Только после 1953 г., с началом так называемой оттепели, цирк получил возможность по крохам восстановить содержательную образность своих номеров и представлений военных и послевоенных лет.

В этом многотрудном процессе ярко проявился талант Георгия Венецианова. Назначенный художественным руководителем Ленинградского цирка, он решил преобразить абстрактный по сути дивертисмент в социально оправданный (значит, удовлетворяющий всем требованиям начальства) праздник (то есть гуляние, требующее нарядных одежд).

В первом отделении этого спектакля под всем полюбившиеся песни Исаака Дунаевского из кинофильма «Кубанские казаки» разыгрывали праздник урожая в колхозе «Победа». Здесь все номера переодевались и приспособлялись к развитию сюжета, коверный выступал в образе веселого комбайнера, исполнялась – как воспоминание о дореволюционном притеснении крестьянина-бедняка – популярная буффонада, в которой клоуны выходили не в запрещенных «космополитических» масках, а в обликах станового и мироеда.

Второе отделение было отдано аттракциону дрессированных львов и медведей. Начиная его, Иван Рубан входил в клетку в русской рубахе на выпуск под руку (лапу) с огромным одетым в сарафан медведем Потапом. А в третьем были собраны артисты советских республик, выступавшие в фольклорных костюмах. В финале же спектакля, названного «Родине любимой», возвращая зрителей к современной жизни, акробаты-прыгуны Ивана Федосова совершали прыжки через выстроенные в ряд автомашины отечественного производства, и взлетала ракета Лисина и Синьковской.

Для участия в другом сезоне Венецианов пригласил Молодежный коллектив (удачный набор и выпуск московского училища, целиком включенный в конвейер как самостоятельная программа).

Энтузиазм юных артистов позволил, задержав коллектив на два цикла, дважды преобразить их номера, отказавшись от традиционного манежа. В «Празднике на воде» он был заменен на бассейн, проверенный аттракцион цирковых пантомим. Водяной каскад за считанные минуты превращал манеж в бассейн. Из его глубин выплывал островок с эквилибристами. Воздушные гимнастки после исполнения номера ныряли в воду. Искусственный лебедь увлекал за собой вдоль борта бассейна большую раковину, на которой исполнялось (как на крупах лошадей) акробатическое па-де-де. Клоуны плавали в большой ванне с газовой колонкой (в квартиры ленинградцев начали проводить газ). В воду прыгали девушки-пловчихи. На манеж возвращалась праздничная зрелищность. Непривычная, но занимательная.

В следующем цикле Венецианов столь же неожиданно и для артистов, и для зрителей преобразил манеж в каток (деревянный накладной пол покрывал специальный состав, позволявший скользить, как на настоящем льду). В «Карнавале на льду» сама необходимость исполнять на коньках сольные и групповые номера жонглеров, акробатов, эквилибристов преобразила их. Даже клоуны получили возможность воплотить известную метафору, выведя на лед бутафорскую корову.

Тратя много выдумки и сил на оригинальные решения программ (ведь они в основном привлекают зрителей), Венецианов регулярно приглашал номера, в исполнителях которых угадывал скрытый творческий потенциал. И артисты, выходя каждый вечер к зрителям с номерами, на дневных репетициях под его руководством подготавливали совершенно новые трюковые комбинации, меняли свой манежный образ, овладевали новой пластикой, приспосабливались к другому музыкальному сопровождению.

Одной из самых показательных трансформаций стало превращение салонно-классической эквилибристки на проволоке Веры Сербиной в темпераментную русскую танцовщицу, даже певшую в ходе номера задорную частушку.

Были у Венецианова, разумеется, и любимцы. Коверный Борис Вяткин, например, с помощью целой бригады литераторов-сатириков обновлял свои репризы 12 сезонов подряд (напомним – в каждом сезоне четыре цикла



программ). Шесть сезонов работал в Ленинграде со своей конюшней Борис Манжелли, умудряясь каждый раз к новому циклу подготовить конно-акробатический номер или даже новую работу конюшни.

В это непростое время неожиданно высокого развития достигли конюшни дрессированных лошадей. Чувства, обуревающие людей, казалось, ощущали и разделяли их партнеры-лошади. Этим умением переадресовать собственное состояние и мастерство животному уже в своей первой сольной работе порадовал юный Юрий Ермолаев.

Тогда, после объявления высшей школы верховой езды, на манеж выбегала лошадь под седлом, но без всадника. Она делала «а жну» (кланяясь зрителям, склоняла корпус) и исполняла все положенные жанром шаги и аллюры, четко меняющиеся под оркестр (дирижер бакинского цирка предложил, что именно оркестр будет менять музыку со сменой шагов), и в конце номера вновь кланялась в ответ на аплодисменты зрителей. А после этого подходила к центральному проходу и, встав передними ногами на барьер, склонялась перед сидящим в первом ряду. Инспектор манежа объявлял: «Дрессировщик Юрий Ермолаев!» И Ермолаев вставал, выходил в манеж, кланялся вместе с лошадей, поднимал ее на «хох» и, повернувшись к ней спиной, шел, совершив полкруга вдоль барьера, в форганг. Лошадь на задних ногах уходила следом за ним.

Позже, работая в паре с Людмилой Котовой, Ермолаев уже не удовлетворился показом собственной школы верховой езды. Он соединил ее с высшей школой, которую Людмила ездила, сидя в кабриолете, и с их совместной дрессурой шестерки лошадей. К тому времени уже ушли в прошлое гонения на вечерние платья и сочинения зарубежных композиторов. Все фрагменты этой конно-балетной сюиты объединяла музыка Иоганна Штрауса-сына, его вальсы.

Когда – с трудом и оглядками – цирковые коллективы выпустили все-таки в заграничные гастроли, надзирательные органы по публикациям буржуазных газет, по участвовавшим приглашениям импресарио разных стран с удивлением обнаружили, что владеют уникальным цирком. А главное, приносящим значительный доход. Именно валютные доходы с выступлений цирка (артистам выдавали только суточные), а не гастроли танцевальных народных коллективов или трупп классического балета позволяли содержать наши посольства. Не отечественные, постоянно поучающие цирковых артистов рецензенты, а бельгийская королева назвала Олега Попова, выпущенного из училища с номером «Эксцентриада на свободной проволоке», *солнечным клоуном*.

Именно Олег Попов стал, пожалуй, самым неожиданным открытием и для зрителей, и для профессионалов. Вместо мрачных меланхоликов с изломанной пластикой на манеж вышел веселый, доброжелательный молодой человек. Традиционные коверные во всех цирках зарубежных стран начали пересматривать свое отношение к смешному на манеже. Выбор был невелик, но иностранные коллеги и зрители отметили лучшее.

«Из ведущих советских мастеров смеха ей [западной публике. – М. Н.] знакомы только замечательный клоун-поэт Попов, традиционный Август Карандаш и кумир советской публики Никулин, чей чудесный юмор с трудом пересекает границу, ибо держится в первую очередь на тесном контакте со зрителями», – засвидетельствовал историк цирка Доминик Жандо [10, с. 119].

Можно даже утверждать, что именно большая, в черно-белую клетку кепка Попова, придуманная художницей Анелью Судакевич, стала своеобразной эмблемой советского цирка.

Теперь, из нашей исторической дали, становится понятным, что цирк выстоял не только из-за прихода в профессию, появления на манеже нестандартных индивидуальностей. Это, скорее, стало овеществленным требованием времени, которому связанные с цирком люди сознательно и бессознательно стремились найти выражение. Стремилась найти себя не только в своей жизненной позиции, но и в том – если рассуждать о цирке – жанре, с которым столкнули будущего мастера личные пристрастия и обстоятельства жизни.

Подобное переосмысление преобразило и такой, казалось бы, далекий от каких-либо решительных перемен жанр, как дрессура.

На цирковом манеже в клетке с тиграми появилась Маргарита Назарова. В ее работе привлекали не трюки, достаточно традиционные, а обращение с хищниками как с большими, но дружелюбными кошками. Не случайно, когда главк согласился принять тигров на свой баланс, Борис Эдер решил передать аттракцион именно ей (подменявшей в кадре актрис, категорически отказавшихся подойти к тиграм), а не своему ассистенту (и мужу Маргариты) Константину Константиновскому, помогавшему в дрессуре группы хищников для участия в съемках нескольких кинофильмов. Образ дрессировщицы Назаровой создавался как антипод Ирине Бугримовой – властной, волевой, покоряющей хищников одним взглядом, первой или, как все чаще писали рецензенты, единственной русской укротительнице.

Здесь почти подсознательно соединились и собственное представление Эдера о показе на манеже взаимоотношений дрессировщика с хищниками, и человеческая индивидуальность, женская мягкость Назаровой, и новый, подстегнутый продолжающимся противостоянием «физиков» и «лириков» взгляд на взаимоотношение человека и природы.

Признание цирка искусством заставляет видеть во всем демонстрируемом на его манеже своеобразное отражение действительности. Но цирковое искусство в силу концептуальности и энергетики принуждает не просто узнавать реалии жизни, но и удивляться им. Цирк рожден радовать и удивлять. И в этом его несомненная философия. Победная философия.

Цирк пытается не только менять представление своих зрителей о жизни. Он часто меняет жизнь своих артистов. Примеров тому много. Достаточно напомнить хотя бы один.

Прекрасный акробат Вальтер Запашный, добившийся звания мастера спорта, талантливый и дотошный (даже написал учебник по вольтижной

акробатике [11]), увлекся дрессурой. В аттракционе «Среди хищников» он, опираясь на опыт Б. Эдера, не только вывел в клетку бенгальских и уссурийских тигров, африканских львов, черную пантеру и рысь (в афишах обязательно подчеркивали – черную гималайскую пантеру, южнокитайскую рысь), но еще и объединял их в одновременной трюковой работе. Вальтер выстраивал пирамиду из двух львов и двух тигров, через которую прыгала пантера. Или соединял одновременный встречный прыжок львов с перекрестным ему прыжком тигров. Или, когда в клетку вкатывалось огромное рейнское колесо, по наружной поверхности которого шел тигр, а по внутренней – лев, дрессировщик, подойдя к колесу сбоку, вставал ногами на нижнюю плоскость и, ухватившись руками за верхнюю, проворачивался вместе с хищниками. Но все же самым неожиданным становился даже не трюк, а пауза, в которую Вальтер, пошептав что-то льву на ухо, начинал смеяться, и лев, вторя ему, скалил, как бы улыбаясь, зубы. Не менее запоминающимся оставался и авторский трюк, пущенный в работу несколько позже, прыжок самого дрессировщика, оседлавшего льва, с тумбы на тумбу.

Цирк открывал не только новые трюки, но и новые взаимоотношения между партнерами. И каждый раз по-новому ориентировался на индивидуальности артистов.

Тот стиль исполнения – праздничный, оптимистичный, наступательный, жизнеутверждающий, который исподволь утвердился на наших манежах, вывел отечественный цирк в мировые лидеры. Программы не разваливались на отдельные номера, а удивляли слитностью, целенаправленностью, тщательностью мельчайших деталей. Наши соотечественники еще с довоенных лет настолько к этому привыкли, что и представить себе уже не могли другого. Зарубежных зрителей такое совершенное зрелище ошеломило. «В Советском Союзе в постановку циркового спектакля вкладывают столько же мысли, – напечатала «Paris-Soir», – сколько в запуск ракеты на Луну» [12, с. 21].

Ко второй половине 50-х гг. прошлого века оправдало свое предназначение и Государственное училище циркового искусства, еще не обремененное необходимостью готовить артистов для эстрады. Теперь педагогами стали выпускники его первых наборов, успевшие отшлифовать профессиональное мастерство и актерские навыки, набраться опыта общения со зрителями, населяющими столь несхожие одна с другой республики нашей необъятной тогда («всей Земли одна шестая») страны.

Вести мастерство актера в училище приглашали ведущих артистов московских театров, умеющих увлечь воспитанников. Каждый курс, кроме номеров, подготовленных к показу приемной комиссии, отчитывался выпускным драматическим спектаклем. Училище должно было приобщить воспитанников к азам вокала, и хореографии, и пантомимы – старалось вырастить поистине синтетических артистов. Но наиболее четко эта работа проявилась в своеобразном возрождении такого исчезнувшего было с манежа жанра, как клоунада. Правда, из всех некогда разнообразнейших комических жанров это коснулось только коверных клоунов.

Именно в этот период училище окончил Леонид Енгибаров.

Упорно насаждаемая легенда о нем как о «клоуне с осенью в сердце» не-лепа. Ведь уже на первом курсе он вместе со своим педагогом и режиссером Юрием Беловым задумал вернуть на манеж смешного клоуна. После почти десятилетнего перерыва на манеж вышел современный клоун, отвечающий духовным потребностям зрителя. Енгибаров профессионально владел эквилибром на катушках, акробатикой, жонглировал, но прежде всего покорял актерской индивидуальностью.

Енгибаров не разговаривал в манеже. Его репризы были красноречивы и без слов. Стоит лишь напомнить, как, балансируя, он за подъем на каждую новую катушку выдавал сам себе медаль. Все знали, что каждое достижение в нашей стране тут же отмечалось на груди ее руководителя. Иронический подтекст номера был понятен и контролирующим структурам, но они предпочитали делать вид, что не замечают ничего предосудительного. Зрители смеялись, понимая и это.

Прием повторения действия при балансе на катушках Белов несколько позже предложил другому своему воспитаннику, Анатолию Марчевскому. Но, разумеется, совсем в ином контексте. Подвижный, улыбчивый, доброжелательный, блестяще владеющий моноциклом клоун с трудом пытался поймать равновесие на одной катушке. Добившись, наконец, баланса, он хотел освежиться. Выносили стакан воды, но выпить его не удавалось – проходящий мимо униформист упрасивал отдать стакан ему. После четвертой катушки инспектор манежа, уставший ходить за водой, выносил уже графин. Вручив стакан Марчевскому, он наполнял его. Но и этот стакан приходилось отдать другому жаждущему. И тут же выстраивалась целая очередь униформистов. Поделившись водой со всеми, клоуну удавалось наполнить и свой стакан. Но в тот момент, когда, казалось, его жажда будет утолена, девушка из публики протягивала клоуну цветок. И клоун, конечно же, не выпивал воду, а ставил в стакан цветок и, подняв над головой, уносил его в свете прожектора за занавес.

И зрители, которые до этого смеялись, начинали аплодировать.

На советском манеже утверждался новый жанр – лирическая клоунада.

Но, начиная с Енгибарова, клоуны старались работать на уже освобожденном от реквизита прошедшего номера манеже. Коверный клоун добивался права считать свои номера самостоятельными (тем более что буффонадные антре на наш манеж так и не вернулись), каждый раз демонстрируя мастерское владение навыками циркового искусства. Несомненная актерская одаренность и профессиональная выучка позволили им превратиться в своеобразных сквозных героев циркового представления, например, блистательному, напоминающему американских киногероев 1920-х гг. Александру Родину (Берману) и мягкому, но трудолюбивому Маю (Евгению Майхровскому).

Появление номеров, пусть и самых оригинальных, не снимало вечной проблемы комплектации программ.

В 1950-е годы в мире все большую популярность завоевывало ледовое катание. В главке, мечтавшем о повышении сборов и привлечении большего интереса к цирку, вспомнили, наконец, о некогда закрытом «Карнавале на льду», созданном в ленинградском стационаре. Венецианов наотрез отказался возвращаться к отнятой у него когда-то работе, и задача была поставлена перед Центральной студией, реорганизованной во Всесоюзную дирекцию по подготовке цирковых программ, аттракционов и номеров.

Из 3,5 тысячи претендентов, явившихся на объявленный всесоюзный конкурс, были отобраны 45 девушек и юношей. Их направили в Кострому. И здесь не обошлось без привычных цирковых парадоксов – в 1936 г. здесь целый сезон художественно-постановочная мастерская готовила новые номера. Теперь цирк был закрыт для зрителей из-за возможного обрушения. Репетиционников, надеялись, эта беда минует.

Ведущие режиссеры Дирекции и тренеры по катанию менее чем за год отрепетировали номера практически всех цирковых жанров, связав трюковые комбинации с катанием на ледовом манеже. За это же время была разработана и построена уникальная, создающая искусственный лед установка, которая вписывалась в барьер манежа традиционного циркового стационара.

На ледяном манеже номера преобразились. Встав на коньки, артисты получили возможность трюки всех жанров исполнять в движении. Даже гимнастические, традиционно статичные номера, вовлекались в это бесконечное вращение. На подвешенной в центре купола крестовине крепились четыре кор де пареля. Кавалеры, проводив на канаты девушек, брались за концы канатов и начинали кататься по кругу, то сжимая, то расширяя его.

Опираясь на новые возможности, предоставляемые ледовым манежем, групповая гимнастика, как и другие жанры, обогащала свою зрелищность. Непременное движение позволяло (если не заставляло) решать номера как игровые сценки.

Когда черновая работа была закончена и все созданные номера, включая вариации ледового кордебалета, требовали прогонных репетиций, к уникальной работе присоединился Арнольд, назначенный художественным руководителем дирекции. Вместе с другом цирковым автором Николаем Эрдманом он придумал клоунский сюжетный ход, позволивший объединить два отделения в целостный спектакль. Группа музыкантов, неожиданно для себя попавшая на лед, осваивала его, следуя указаниям не расстающегося с портфелем (к месту использованная находка коверного Павла Алексеевича) «самого главного администратора». Владимир Яновский обладал яркой актерской одаренностью, умел говорить на манеже. Оставаясь в пародийном образе, он входил в номер прыгунов на батуте, в парную акробатическую работу и даже исполнял, стоя на коньках, три сальто-мортале в темп.

Энергетика непрерывного движения обостряла драматургию каждого номера от вольтижного трио (образно реализующего свое название «Погоня») до финальной «Масленицы», в которой групповая прыжковая акробатика погружала зрителей в захватывающие атмосферу и ритм русского гуляния.

За границей существовало немало «Балетов на льду», и почти в каждом из них присутствовали отдельные цирковые номера, но создание масштабного ледового спектакля мировое цирковое содружество признало нашей наибольшей удачей. А подготовленный для «Цирка на льду» «Медвежий хоккей» (хотя цирковые медведи издавна ездили на роликах) вообще сочли чудом.

Созданию циркового номера всегда предшествует его образное видение, но рождение режиссерской идеи непредсказуемо. Порой невозможно понять, что заставляет циркового артиста резко сменить жанр. Трудно объяснить, к примеру, творческий путь Виктора Тихонова. Элегантный подвижный акробат, «меткий стрелок» по мишеням, которые держали в пасти овчарки, он стал создателем монументального номера с яками<sup>2</sup>.

Кажущиеся необъятными из-за свисающей до манежа шерсти, несущие на низко склоненных головах огромные рога (на их концах для страховки крепились литые резиновые шары), они слаженно, но словно в замедленной съемке (яки даже бегают медленно), исполняли традиционные эволюции конной дрессуры на свободе. Стремясь поднять энергетику номера, Тихонов ввел в него овчарок-сальтоморталистов. Собаки перескакивали через выстроившихся в ряд животных, запрыгивали, как жокеи-профессионалы, на спины трусящих вдоль барьера яков и на них исполняли сальто-мортале. Чуть позже трюковую энергетику номера усилили акробатические прыжки сына Тихонова, Виталия, которые тот крутил, как говорят в цирке, в три угла (прыжковые комбинации, исполняемые в трех противоположных направлениях) и через отдельных животных, и через всех, выстроившихся бок о бок.

Передав сыну этот величавый, впервые созданный в нашем цирке номер «Дрессированные яки и овчарки», Тихонов добился разрешения на подготовку еще более невероятных животных, с которыми самые опытные мастера дрессуры предрекали ему неминуемый провал.

Он впервые в мире решился вывести на манеж зубров, животных буйных и неуправляемых. И не одних, а соединив их с группой тигров. Сам состав животных уже заставлял надеяться на появление новых, невозможных до этого трюков. Но такими становились даже традиционные конные «табло», когда зубры выписывали круги вокруг тумб, на которых сидели тигры, или перевертыш обязательного «смертельного» кормления – тигр протягивал зубру морковку. Да что там трюки, поражал уже сокрушительный га-лоп вылетающих из форганга зубров, наматывающих круги внутри клетки. И чтобы вывести к зрителям эту все сметающую на своем пути живую лавину, Тихонов надевал строгий черный курц-фрак.

Цирк – всегда неожиданность. Но неожиданность может быть героической, а может – пародийной.

В невероятном аттракционе Виктора Тихонова с зубрами и тиграми, когда дрессировщик был, казалось, бессилен, порядок наводила маленькая болонка, тьяканию которой все беспрекословно подчинялись. Она даже

<sup>2</sup> Сохранились архивные видеозаписи номера. См.: [13].

появлялась в клетке, сидя на колеснице, которую вывозил, толкая лбом, один из зубров.

Новое в номера дрессуры вносили не только неизвестные раньше манежу животные, но и нестандартные взаимоотношения всех находящихся на манеже партнеров. Наиболее изощренно выстраивалась эта цирковая драматургия в аттракционе Людмилы и Владимира Шевченко «Дрессированные львицы».

Новаторским обогащением дрессуры хищников у них стало включение во вполне ожидаемые трюки животных элементов гимнастических и акробатических трюков. Например, Людмила, удерживаясь носком одной ноги за трапецию, зависала над ковром львиц, уложенных Владимиром в ряд поперек манежа. Или же львица прыгала через кольцо, удерживаемое Людмилой, которую высоко поднимал над собой Владимир. Но даже не этот блестяще найденный прием придавал выступлениям Шевченко современную свежесть, а сами взаимоотношения дрессировщиков – они ухитрялись, добываясь исполнения трюков животными, выяснять еще и собственные отношения. Не окрики, агрессия Владимира, а ласковая настойчивость Людмилы сообщала гармонию всему, происходящему в клетке.

Цирк со временем превратился в настолько востребованное (и доходное) искусство, что в 1965 г. в ответ на просьбу «Союзгосцирка» обновить материальную базу правительство приняло решение о строительстве 40 стационаров. О подобном никто бы и мечтать не решился, ведь все вместе взятые страны мира не имели такого количества капитальных зданий. И хотя было понятно, что строительство растянется на десятилетия (действительно, последний цирк, в Ашхабаде, открыли только в 1985 г.), уже немедленно требовалось решать проблему с артистами, которые будут давать в них представления. И управляющий «Союзгосцирка» Феодосий Бардиан проехал по всем союзным республикам. Его статус, приравненный к полномочиям союзного министра, позволил добиться аудиенций со всеми первыми секретарями и убедить их создать национальные коллективы, которые выйдут на манеж в день открытия столичных цирков. Отказаться от такой возможности продемонстрировать культурные достижения республик было трудно.

Выступление этнографических коллективов гарантированно обогащает любую программу. Первый такой номер, «бухарскую труппу», еще в 1929 г. привез в столицу Вацлав Янушевский. В работе акробатов-прыгунов на верблюдах «Кадыр-Гулям» опытные газетчики сразу же увидели социальный потенциал: «Демонстрировать искусство различных народностей, населяющих Советский Союз, показывать национальные песни, пляски, акробатику, обставлять все это «местным колоритом», включая и туземных животных, – все это чрезвычайно благородная задача» [14].

Шли годы, менялись трюки, артисты, даже животные, возглавлять номер стал Федор Полудяблик, беспризорник, подобранный и выученный Янушевским, а «Кадыр-Гулям» оставался показательным советским национальным номером. Правда, по постановочным замыслам режиссеров,

собирающих очередную программу, он с цирковой непосредственностью объявлялся то узбекским, то казахским.

Впрочем, так же меняли (или обретали) национальность, требуемую по художественной, а чаще – идеологической востребованности, и другие номера.

Этнографически оформленные номера издавна являлись неотъемлемой частью отечественного цирка. Их создателями чаще всего становились сами цирковые артисты, заботившиеся об усилении зрелищности представлений. При этом они стремились к преобразению привычных номеров и жанров, а не к простому переодеванию. Каждый, разумеется, исходил из своих представлений, вкусов и возможностей.

Высокой, подтянутой, черноволосой, с полыхающим взглядом Нази Ширай (приемной дочери Марии Ширай), например, на манеже не нужно было доказывать свое кавказское происхождение. На это убедительно работали мелькающие в ее руках восточные подносы, заменившие привычные кольца, летающие вокруг тела цветные сполохи (в один из углов платка зашивался шарик), каскад вылетающих из рук и бьющих в бубен мячиков. Все это проделывалось в непрекращающихся танцах в невероятном темпе.

Это был действительно национальный номер. Никто, пожалуй, и не обращал внимания, каким конкретно объявлялся он в очередной раз – настолько номер был самодостаточен. Поэтому, следуя замыслу постановщиков, меняя костюм и музыку, Нази (по национальности курдку) представляли то армянкой, то грузинкой, а в пантомиме «Карнавал на Кубе» – даже кубинкой.

Полной неожиданностью стало появление в конце 1950-х гг. среди национальных номеров зрелища, названного «аттракционом экзотических животных».

Новую группу удалось создать на волне возрастающей популярности национальных коллективов. Армения никакого (кроме финансового) отношения ни к строю, ни к фауне разворачивающегося на манеже экзотического зрелища не имела.

На манеже, превратившемся в зеленую лужайку с пальмами и прочими растениями, усеянными попугаями, по которой бродили аисты, журавли и павлины, располагался большой и странный тропический фрукт и череда валунов, с небольшим озерком, по которому плавали яркие мускусные утки, появлялся потешный старикашка, намереваясь перекусить на одном из пригорков. Это ему не удавалось. Приготовленную еду склевывал венценосный журавль или слизывала бродящая неподалеку антилопа. Даже выловить рыбу из озера у него не получалось. На крючок попадал достаточно большой крокодил. А когда перепуганный старикашка пытался вооружиться для защиты револьвером, холм, на который он присел, оживал и, превратившись в гиппопотама, распахивал свою огромную пасть. Старикашка стрелял с перепугу в самого себя.

Когда на мгновение погасшие прожектора зажигались снова, они освещали атлетически сложенного богатыря неопределенной, но явно экзотической национальности, в перехваченной широким поясом одежде и покорно столпившихся вокруг него животных.



Их у Степана Исаакяна было не так уж много, но все они для отечественного зрителя были предельно экзотичны. На памяти нескольких поколений на манеж не выпускали крокодилов, не боролись с удавами (один из них достигал в длину пяти метров), а бегемотов даже до революции в наш цирк не привозили. У Исаакяна бегемоты, они же гиппопотамы (от лат. «речная лошадь»), как заправские цирковые лошади, ходили вдоль барьера, переступали с валуна на валун, ложились на манеж, чтобы через них прыгала антилопа, поднимались передними ногами на камни у озера и раскланивались со зрителями.

Разбираться во всем этом разнообразии трюков зрителям предлагалось самостоятельно. От публики ждали сотворчества.

Этнические приемы на манеже существенно изменились. Теперь стремились не прикрываться средствами внешней выразительности, костюмами и национальным реквизитом, а постараться найти убедительное образное, трюковое решение.

Впрочем, нередко подобные номера возникали спонтанно, как бы сами по себе.

К премьере одной из московских программ опаздывал ведущий клоун, пришлось срочно собирать клоунскую группу, и, не найдя лучшего выхода, на манеж попросили спуститься партнера труппы канатоходцев Ташкенбаевых. Акрам Юсупов своей плотной фигурой, неторопливой тщательностью всего, что он делал, был смешон уже на канате. А на манеже, с широким улыбающимся лицом, в легком цветном халате, подпоясанном косынкой, в нелепой красной шапочке, становился потешным вдвойне. Он радостно принимался помогать всем и во всем. Но, как и положено коверному, всегда невпопад.

Иначе превратился в национального клоун Виктор Сильченко. Он увлекся дрессурой неизвестных нашему манежу бобров. Забавные, неповоротливые, с голыми хвостами, удивляющие упорной целенаправленностью животные как бы сами напросились к Сильченко в комические партнеры, принудили артиста преобразить свой сценический образ (а значит, и костюм, и грим, и сам принцип существования на манеже). На манеже возник самобытно неторопливый мир Беловежской пуши. Ни инспекторы манежа, ни программки никак не комментировали фольклорную составляющую зрелища. Зрители во всем разбирались самостоятельно.

Цирковая этнография – проблема, скорее, постановочная, или же политическая. После войны большую популярность завоевали, например, регулярно проводимые в Москве Декады искусства и литературы союзных республик, которые должны были продемонстрировать «современное состояние культуры». Цирку, разумеется, приходилось принимать в них участие. Наскоро собранные всевозможные спортивные коллективы переодевали, соединяли с подходящими номерами, имеющимися в конвейере, и танцевальными ансамблями местных филармоний – и отправляли в столицу рапортовать о культурных достижениях республики.

Сколоченные к случаю, коллективы эти по истечении сиюминутной надобности тут же распались.

На этот раз и цель создания национальных коллективов, и пути ее осуществления требовали серьезной производственной и актерской подготовки и поиска намеренно разнообразных постановочных задач. Примеры решения этой проблемы в средствах собственно цирковой выразительности – притом убедительные и разнообразные – имелись.

Например, иллюзионист Анатолий Шаг (Новожилов), когда ему пришлось возглавить Белорусский цирковой коллектив, придумал оригинальный по конструкции, на редкость выразительный и в то же время образно-содержательный трюк, отвечающий той идеологической достоверности, которой постоянно ждали от цирка, тем более национального. В финале аттракциона, а он завершал выступление белорусов, на мгновение гас свет, а затем озарял не покрывающий манеж гладкий красочный пол, а колосающиеся, стремящиеся вырваться за барьер пшеничное поле. Потом также неожиданно возникал яблоневый сад, под ветви которого выходили, прощаясь со зрителями, все артисты программы. Такой образный трюк исключал необходимость подтверждать в стихотворном монологе, что советская Белоруссия – это плодоносная, хлебородная республика. Зримый образ становился убедительнее всяких слов.

В 1937 году дагестанские канатоходцы «Цовкра» появлялись в черкесах, плясали лезгинку на манеже и на канате. Теперь же, в 1960-е гг., наследуя отцам-основателям, Ахмед Абакаров и сестры Айшат, Зулейхат, Патимат и Изумруд Гаджикурбановы, назвавшие свой номер «Леки» (коренная национальность Дагестана), стремились следовать тенденциям современного цирка – для их номера были созданы традиционные открытые костюмы эквилибристов, слегка украшенные этническим орнаментом, Мурад Кажлаев специально написал музыку. Однако жгуче-южная внешность артистов придавала исполнению трюков завораживающие истому и темпераментность. Преображали они и трюки. В акробатике (а работа на канате подразумевает ее использование) есть трюк, который принято называть «орёл», когда стоящий в плечах нижнего верхний партнер поддерживает еще двух верхних, отведя их корпусы в стороны, как орлиные крылья. Ахмед переносил по канату колонну из четырех девушек. Три из них стояли у него в плечах (боковые, обхватив рукой корпус находящейся в центре, опирались на плечи партнера лишь одной ногой), а четвертая сестра стояла в плечах у центральной. Эта сложная сама по себе, а в переходе по канату еще и возбуждающе-трепетная пирамида, подчеркнутая взрывным музыкальным пассажем оркестра, получила у коллег название «лотос».

Разумеется, создание отдельных национальных номеров, пусть и успешных, проблемы организации национальных коллективов не решало.

То, что некоторые народы не обладали особыми навыками, которые можно было бы выдать за этнографически-цирковые, мало кого смущало. Как и то, что участниками создаваемых коллективов становились не только

представители коренной национальности. Более существенным представлялось то, что зрелище, отличное от традиционных цирковых программ, привлечет внимание не только руководства, но и зрителей.

Уже в первых сценарных набросках будущих коллективов стремились добиться своеобразного фольклорного хода. Приходится признать, что, хотя все сценарии неоднократно обсуждались на режиссерских коллегиях управления и в отделах культуры республик, в основном их отличию друг от друга способствовали национальные музыка и танцы, уникальность этнических костюмов.

В конце концов, несмотря на непрекращающиеся организационные и творческие трудности, замысел был осуществлен. Будущие исполнители самостоятельных национальных программ были собраны, обучены, одеты, коллективы начали самостоятельную трудовую жизнь, разъезжая по стране, и изредка даже направлялись в зарубежные поездки.

Создать коллектив с нуля, тем более национальный, совсем не просто. Но еще труднее его сохранить. Исполнители лучших номеров, конечно же, искали способы самостоятельной творческой жизни вне коллектива.

Наиболее стабильно складывалась судьба украинской труппы, приписанной к Киевскому цирку.

Достаточно частые выступления на родном манеже поддерживали, а главное – всякий раз обновляли трюковое и образное содержание номеров, вынужденно меняющееся из-за постановочной подачи всего циркового спектакля. Определенную роль играло и то, что в здании цирка работала Киевская студия эстрадно-циркового искусства. Ее воспитанники привлекались к крупным постановочным работам на манеже, а по завершении учебы могли рассчитывать на зачисление в цирковой коллектив.

Борису Заецу, главному режиссеру цирка, ставшему вскоре и его директором (что позволяло свободно распоряжаться постановочными средствами), посчастливилось обрести единомышленника и творческого помощника.

Александр Зайцев – цирк не был бы цирком без таких совпадений – официально был зачислен на должность балетмейстера. Знакомясь, он сразу же предупредил: «Я балетмейстер без балета».

Это была принципиальная творческая установка Зайцева и Заеца. На киевском манеже нельзя было увидеть ни танцевального ансамбля, развлекающего номерное представление, ни танцевальных фрагментов в самих номерах. Хореографическая выучка артистов помогала в выразительности исполнения трюков, в сценической убедительности партнеров.

Несомненным художественным достижением киевлян стало то, что, корректируя образную содержательность номеров, они никогда не подчиняли их одной тематике. Индивидуальная содержательность номера всячески оберегалась.

Задумывая новые номера, постановщики стремились оправдать в них прежде всего личность артистов, их индивидуальность и актерскую выразительность. Этой творческой позиции они придерживались и когда

при очередной смене программ в цирке появлялись артисты, не входящие в их национальный коллектив.

Так во время гастролей танцовщиков на проволоке Татьяны Марковой и Владимира Стихановского родилась блестящая и неожиданная «Лебединая песня».

Оценив высокий профессиональный уровень артистов, их высокую энергетику и постоянное стремление обогатить свою работу, киевляне предложили гостям поработать над классической сюжетной композицией. Открытые новому, артисты согласились. Их совместное творчество с Заецем и Зайцевым позволило воссоздать на манеже старинную легенду о трагической любви белого и черного лебедя, для которой Александр Балаш написал специальную музыку.

Средства балетной и цирковой выразительности, слившись воедино, помогли рождению романтической поэмы. При этом хореография свелась фактически к позитуре рук и пуантам. Основой стали элементы эквилибристики. Но, выполняя их, артисты были настолько сосредоточены друг на друге, что все, происходящее на высокой трехметровой проволоке, казалось не соединением виртуозно исполняемых трюков, а поэтической метафорой.

Свойственные этой паре темпераментность и артистичность заставляли зрителей неотрывно следить за их страстной, но безнадежной тягой друг к другу.

Последовательно защищая самодостаточность каждого номера, Б. Заец и А. Зайцев каждый раз по-новому находили прием их образного объединения в целостное зрелище. И – главное – добивались этого, обращаясь к убедительным пластическим, не нуждающимся в стихотворных разъяснениях (которыми в цирке привыкли подстраховываться) решениям. Для каждой постановки удавалось найти точную овеществленную метафору.

Иногда это был своеобразный пластический кордебалет, контрастирующий номерам и своим внешним видом, и характером движения, как в спектакле, посвященном цирковому юбилею. Затянутые в черное трико, с белоснежными жабо вокруг шеи девушки и юноши олицетворяли душу цирка, объединяющую наряду с гимнастикой и акробатикой клоунаду. Их монохромные пластически-выразительные статуарные скульптурные построения, включающие в себя различные акробатические элементы, предвещали жанровое разнообразие следующих за ними ярко костюмированных, энергетически взрывных цирковых номеров.

Иногда поэтический потенциал спектакля заявляли элементы декораций, объединяя номера и отбивая их друг от друга. С этой целью для одной из программ были придуманы длинные, во весь манеж, полотнища-ручники. Они, то разворачиваясь в руках артистов параллельно друг другу, то перекрещивая манеж или располагаясь по нему хитрыми зигзагами, выстраивали географию перестроений по манежу всего коллектива. Больше того, ручники могли взлететь под купол, превращаясь в огромный шатер. Они сообщали цирковому зрелищу несомненный фольклорный колорит. Неназойливый, но поэтичный.

Спектакли украинского коллектива всегда были высокопрофессиональны и всегда непредсказуемы.

Подобного уровня ни один из национальных коллективов, как вновь созданных, так и переоформленных, опирающихся уже на опыт найденного контакта со зрителями, не достиг.

Но все они в конце концов были созданы, начали гастролировать и в столицах своих республик, и по стране. Отстроились и обещанные цирки. Каждую республику теперь представлял свой национальный коллектив. Все, кроме одной.

Цирк – он всегда цирк. О создании русского коллектива никто и не задумался.

Основными режиссерами цирковых номеров фактически являются сами артисты. Их пластику, часто создаваемые образы и образное развитие номера корректируют балетмейстеры. Они-то чаще всего и подписывают акты приема как режиссеры.

Для работы на манеже приглашались мастера, завоевавшие себе имя на крупнейших балетных сценах страны. В цирке работали и Касьян Голейзовский, и Леонид Лавровский, и Владимир Бурмейстер. Но наиболее оригинальных образных решений номеров добивались все-таки те, кто умел освоить специфику трюковой работы, формирующей образную содержательность цирковых номеров. В военные и первые послевоенные годы высокий уровень хореографии на манеже определяла Галина Шаховская, которую работа в кинокомедиях Григория Александрова и в Московской оперетте приучила выстраивать характер и взаимоотношения танцующих персонажей. Именно такой помощи ждали и от других балетмейстеров.

С 60-х годов прошлого века наибольших успехов в этом добились Петр Гродницкий и Иван Курилов.

Разумеется, цирк немислим без трюка. Но ведь трюк – это вовсе не простая демонстрация того или иного профессионального достижения. Это и эмоциональный посыл, и утверждение того образа, который артист создает на манеже.

Наверное, темпераментнее, зажигательнее всех выглядят номера джигитовки, которые отличают и энергичный характер трюков, и их исполнение на несущихся галопом лошадях. И все же Курилов сумел найти для труппы чечено-ингушских джигитов Тамерлана Нугзарова неожиданный сюжетный ход. Как опытный постановщик (уже имеющий опыт создания с Николаем Зиновьевым конно-балетной пантомимы по «Бахчисарайскому фонтану»), как человек цирка, знающий, что Тамерлан женат на воздушной гимнастке, он предложил простой, но зрелищный сюжет. Курилов воспользовался старинной кавказской легендой о девушке, прекратившей бойню, бросив между сражающимися свой платок. Обычные, то есть сверхсложные, трюки джигитовки были распределены между тремя звеньями аттракциона: свидание героя и героини, вторжение соперника и битва, к которой присоединялись кунаки, и – венчающий номер – праздник

примирения. Последнее включало и обязательные у джигитов танцы в бешеном темпе.

Для первых двух звеньев Курилов нашел выразительные пластические мизансцены. На свидании девушка вручала своему избраннику белую папаху, а при нападении соперников взлетала под купол (буквально – на трапецию-шашку). Сражение строилось на безжалостной сабельной рубке, соединенной с акробатикой вокруг лошадей. А праздничные игры начинались с того, что герой высоко подбрасывал и ловил по ходу лошади подаренную любимой белую папаху. Бьющиеся за плечами конников малиновые плащи придавали еще большую темпераментность этой «Горской легенде».

Отталкиваясь от прежнего костюмного решения выступления акробатов-прыгунов Виктора Максимова как гуцулов, Курилов решил все их пребывание на манеже погрузить в сосредоточенно-ритмическую стихию мужского закарпатского танца. Взмахи гуцульских топорики в руках, мелко-дробные движения ног, поддержанные национальной мелодией, постоянно сопровождали и перемежали трюковые комбинации. В «Черемоше» (река в Карпатах) танцевальная стихия буквально затопила номер.

Выступление артистов, одинаково владеющих и трюковой выучкой, и хореографическим мастерством, настолько эмоционально воспринималось зрителями, что не оставило равнодушными и коллег. С легкой руки Курилова не только акробаты, но и исполнители других жанров начали включать танцы в свои номера. Юрий Байдин умудрялся танцевать, балансируя плечевым першом с партнершей на его вершине. Даже Нелли и Рустам Касевы чуть ли не весь свой аттракцион построили на медвежьих танцах.

Наш цирк почти на десятилетие оказался «затанцованным».

Особенностью жизни страны стал обычай подгонять завершение более или менее крупных работ к знаковому событию, к очередной памятной государственной или партийной дате. Следовал этому и цирк. Так было проще и получить дополнительные отчисления на постановку, и продемонстрировать свое участие в общественной жизни. Поэтому в канун 50-летия Октября Альбина Зотова, до этого выступавшая в классическом образе гротеск-наездницы, преобразилась в «Будёновку».

Защитного цвета лосины, заправленные в сапожки, гимнастерка с красными «разговорами» на груди, будёновка с красной звездой (такие в ожидании праздника начали носить все дошколята и пионеры) и ставшие снова популярными песни о Гражданской войне словно преобразили и трюки. Высокие прыжки в разножку, шпагаты, прыжки с саблей и через саблю (которая подменяла камышовую трость классического па-де-багета) казались созданными специально для этого номера, который к тому же четко укладывался под мелодию песни «Тачанка-ростовчанка». Волевая темпераментная пластика наездницы, четко продуманная балетмейстером Петром Гродницким совместно с режиссером Н. Зиновьевым, помогала созданию героико-романтического типажа, одновременно условно-циркового и достоверного. Образ, создаваемый Зотовой, делал еще более убедительным ее

финальный прыжок на спину лошади с манежа с четырехметровым древком в руке, из которого вылетало заряженное там красное полотнище. Трюк, порававший в финале номера жонглера Ольховикова своей неожиданностью, у Зотовой превращался в пафосное завершение номера.

Петр Гродницкий, помогая режиссеру Владимиру Плинеру, также придумал блестящую зрелищную форму номеру Виктора Голышева.

О том, что Голышев (инициатор создания каскадных трюков на основе сложнейших спортивных упражнений), его жена Надежда, брат Валерий, Александр Лучко и Александр Тюнакин – мастера спорта СССР, забываешь, так как балетмейстер создал для каждого из них эксцентрический индивидуальный образ, в котором они продолжали оставаться, даже исполняя сольный и групповые трюки. Фланирующие бульвардье в летних белых костюмах и канотье (поднимаясь на брусья, пиджаки они иногда снимали, канотье – никогда) ухаживали за девушкой. Она всем им кружила головы. Четкое пластическое решение превращало трюки в сюжетные взаимоотношения персонажей.

Тем не менее номер Голышева был удостоен Золотой медали Международной федерации гимнастики «*За пропаганду спорта в цирке*».

В поисках современных тем цирк, разумеется, не мог обойти волнующий всех космос. Он каждый раз отображался на манеже неожиданно. Порой артисты даже меняли привычные им жанры, в которых уже успели достичь успехов и известности.

Мстислав и Анна Запашные, например, после конного акробатического па-де-де прямо с крупов лошадей вставали на трапецию и поднимаясь, не прекращая вращение, под купол, продолжали номер уже как гимнасты. Их воздушное выступление «Веселые карусели» позже получило название «За спутником».

Более зрелищно и наглядно оформил свою «Космическую фантазию» Анатолий Бреда. Он по-новому применил в воздушном полете придуманные когда-то Вязовым амортизаторы. Теперь они крепились не посреди дистанции, не в том месте, где висела трапеция. Подвешенная под куполом угловая конструкция, к которой шли и амортизаторы от поясов вольтижеров, и тросы трапеций, и ловиторки, позволяла одетым в люминесцирующие скафандры гимнастам заполнять подкупольное пространство, исполняя всевозможные трюки в темноте под электронную музыку. Завершался номер с цирковой открытостью – после того, как ненадолго гас свет, прожекторы высвечивали стоящих на манеже артистов, уже сбросивших свои комбинезоны.

Владимир Довеико даже в эту эпоху Космоса остался верен своим подкидным доскам. Но во вновь созданном ансамбле «Романтики» он изменил саму траекторию прыжков. Акробатика в партере была изъята из номера. Теперь прыгуны летали не над манежем, а по вертикали, резко вверх – словно в космос. Там, под куполом, разрешались их сложные комбинации. Трюковой упор номера делался на прыжках на перши, прыжках

на ходулях. Жанр по сути партерный превращался в воздушный, космический. И при этом Довейко, настояв на модных шнурованных сапожках и лосинах, добился от художника Марины Ратнер локального цвета для колета каждого солиста, но расписанных единым русским орнаментом, с традиционными для этнической одежды большими летящими рукавами.

Единый стиль и контрастность оригинальных костюмов, заявляющих самодостаточность каждого солиста, Довейко подчеркивал общими – но пластически индивидуальными – комплиментами всех акробатов после каждого сольного трюка. Каждый обретал силу в соучастии. Он всячески доказывал, что перед зрителями – русские, более того, – цирковые космонавты.

Цирк непредсказуем. Но для развития циркового искусства необходимы новые идеи – а значит, не только новые артисты, но и новые режиссеры, которым предстоит создать новый цирк.

В плановом государстве такую проблему можно было не только запланировать, но и разрешить. Решено было повторить то, что уже пробовали осуществить четверть века назад. В ГИТИС набрали экспериментальный заочный курс из цирковых артистов.

Никто из первых выпускников не отказался от своих номеров, от выступлений на манеже. Впрочем, инициатор профессионального обучения будущих цирковых режиссеров, Бардиан, на это и не рассчитывал. Он провидчески называл их «внештатными режиссерами цирка».

Действительно, продолжая выступления со своими номерами, дипломированные режиссеры сумели сделать немало технических и образных открытий, преобразивших их номера. Работа шла именно над собственными номерами, так как при постоянных переездах это было гарантией, что артисты, с которыми началась репетиционная работа, не будут отосланы главком в другие города. Полученные же результаты стали значительными и для отечественного цирка, и для циркового искусства в целом.

Мстислав Запашный расширил свой воздушный номер. Теперь две пары гимнастов синхронно работали на двух вращающихся под куполом «вертушках», а в финале эти аппараты соединялись вместе (цирковая реплика на стыковку двух отечественных «Союзов»).

Эквилибрист с першами Леонид Костюк придумал, как заставить зрителей обратить внимание на нижнего партнера (ведь следят обычно за верхним, который поднимается к вершине перша и исполняет там всевозможные трюки). Костюк, балансируя на лбу перш, на вершине которого удерживал равновесие в кофшштейне партнер, вставал на лежащую на манеже трубу. Другой партнер приподнимал ее свободный конец себе на плечо. По этой, ставшей наклонной, трубе Костюк начинал медленно подниматься. Подойдя почти вплотную к партнеру (для страховки от нижней части перша шли в стороны кронштейны, держась за которые артист помогал себе удерживать перш в вертикальном положении), Костюк поворачивался в ту сторону, откуда начал подъем. Одновременно верхний партнер из кофшштейна



переходил в стойку на руках. Это позволяло другому партнеру с меньшим напряжением поднять упирающийся в манеж конец трубы себе на плечо. Костюк начинал движение по трубе, удерживаемой партнерами на плечах параллельно манежу. Когда он доходил до ее центра, верхний, выйдя из стойки, выпрямлялся на вершине во весь рост. Партнер, находящийся с той стороны, куда шел Костюк, снимал и медленно опускал свой конец трубы. Медленно продолжая движение, Костюк сходил на манеж и, возвращаясь, останавливался в его центре. Верхний, спускаясь, скользил по першу. Костюк отбрасывал его партнерам. И в центре зрительского внимания (и аплодисментов) пережидали овации нижний, заставивший зал следить за своим мастерством, и его верный партнер, без профессионализма которого Костюк не смог бы поразить публику. Эта комбинация не просто позволяла – принуждала зрителей понять, на ком, буквально и фигурально, держится номер.

Владимир Довейко-старший (к тому времени с ним вместе работал сын, тоже Владимир Довейко, крутивший на одной ходуле сальто-мортале с двумя пируэтами) пользовался беспрекословным авторитетом у артистов. И даже у начальства. Не зря его и за глаза, и в глаза звали *Генералом*.

Он, перешагнув (из уважения к его жанру хочется написать «перепрыгнув») 50-летие, продолжал легко и чисто идти в тройное сальто-мортале с пируэтом от подкидной доски. За эти годы в номерах Довейко сменилось немало партнеров. Разумеется, все они были лучшими из лучших акробатов-прыгунов и, что даже не подчеркивалось, мастерами спорта СССР. Но главное – труппа Довейко поражала сложением и мужской статью. Тогда еще в мире не додумались до собирающих толпы променадов культуристов (их тоже еще не существовало), но на выступления акробатов-прыгунов с подкидной доской Довейко собирались как на праздник атлетической мужской красоты.

Он принимал вызовы времени и всегда стремился ответить на них на манеже.

Довейко на ежедневных репетициях жестко муштровал подопечных. (Тогда не только репетировали, но и работали ежедневно, с одним выходным в неделю, притом по субботам – дважды, а в воскресенье – три раза.) Он добивался не только виртуозной четкости прыжка. Он требовал от всех – от себя, в первую очередь, – убедительной пластической выразительности и при исполнении собственных трюков, и мощного соучастия при работе коллег.

Совершенствуя свои номера, артисты всех жанров стремятся оттачивать технику исполнения трюков. Без этого цирк невозможен. Но ежедневный тренинг позволяет не просто поддерживать спортивную форму. Он порой подсказывает связь между трюками, открывает возможность объединить их в целостные комбинации. Благодаря этому артисты все большее внимание вынуждены обращать на образную содержательность своих номеров. Ведь именно трюк как основное манежное действие формирует образ.

Уже не просто демонстрация виртуозного владения мастерством заставляет циркового артиста выйти на манеж, а желание раскрыть перед зрителями свою жизненную философию.

Легендарными стали слова Владимира Довейко, которые он не устал повторять на каждой репетиции:

*Мастера, будьте артистами!*

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кузнецов Е. Арена и люди советского цирка. Исторические очерки 1917–1946. Л.; М.: Искусство. 1947. – 228 с.
2. Кошкин В. В. Советский цирк. 1940 – 1970-е годы // Большая российская энциклопедия: [в 35 томах]. Том «Россия»: Электронная версия. М.: Большая российская энциклопедия, 2017. С. 824–825. URL: <https://bigenc.ru/text/5073370>. Дата обращения: 31.05.2021.
3. Немчинский М. И. Цирк России наперегонки со временем: Модели цирковых спектаклей 1920–1990 гг. М.: ГИТИС, 2001. – 462 с.
4. Кох З. Б. Вся жизнь в цирке. М.: Искусство, 1963. – 102 с.
5. Александров Г. Смотр достижений советского цирка // Правда. 1945. 24 марта.
6. Долгополов М. Снова на манеже // Смена. 1947. № 479, май.
7. Филатов В. И., Аронов А. Б. Медвежий цирк. М.: Искусство, 1962. – 198 с.
8. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6: Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. 1917–1938 / Сост., ред., вступ. статья и коммент. Н. Н. Чушкина и Г. В. Кристи. М.: Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. Моск. худож. акад. театр СССР им. М. Горького, 1959. – 466 с.
9. Дмитриев Ю. Советский цирк сегодня. Очерки. М.: Искусство, 1968. – 143 с.
10. Жандо Д. История мирового цирка. М.: Искусство. 1984. – 191 с.
11. Запашный В. М. Вольгизжная акробатика: Сборник упражнений для коллективов худож. самодеятельности. М.: Искусство, 1961. – 131 с.
12. Петровский К. Н. Сюрпризы Тульского цирка. Искусствоведческие очерки о пяти премьерях. Тула: Приокское книжное издательство, 1972. – 52 с.
13. История отечественного цирка // ФКП Росгосцирк: [Офици-

#### REFERENCES

1. Kuznetsov E. *Arena i lyudi sovetskogo tsirka. Istoricheskije ocherki 1917–1946 gg.* [The Arena and the People of the Soviet Circus. Historical essays 1917–1946]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ. 1947. 228 p.
2. Koshkin V. *Sovetskij tsirk. 1940–1970-e gody* [Soviet Circus. 1940s – 1970s]. In: *Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia]: [in 35 volumes]. Volume “Russia”. Moscow: Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya Publ., 2017, pp. 824–825. Available from: <https://bigenc.ru/text/5073370>.
3. Nemchinsky M. I. *Tsirk Rossii naperegonki so vremenem: Modeli tsirkovykh spektaklej 1920–1990 gg.* [Circus of Russia in a Race with Time: Models of Circus Performances in 1920s – 1990s]. Moscow: GITIS Publ., 2001. 462 p.
4. Koch Z. B. *Vsja zhizn v tsirke* [All Life in the Circus]. Moscow.: Iskusstvo Publ., 1963. 102 p.
5. Aleksandrov G. *Smotr dostizhenij sovetskogo tsirka* [Review of the achievements of the Soviet circus]. In: *Pravda*. 1945. 24 marta.
6. Dolgoplov M. *Snova na manezhe* [Again on the Arena]. In: *Smena*. 1947, no. 479, May.
7. Filatov V. I., Aronov A. B. *Medvezhij tsirk* [Bear circus]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1962. 198 p.
8. Stanislavsky K. S. *Sobraniye sochinenij: V 8 t. T. 6: Statji. Rechi. Otkliki. Zametki. Vospominaniya. 1917–1938* [Collected works: In 8 volumes. Vol. 6: Articles. Speeches. Feedback. Notes. Memories. 1917–1938]. *Sost., red., vstup. stat'ya i komment. N. N. Chushkina i G. V. Kristi* [Comp., Ed., Entry. article and comment. N. N. Chushkina and G. V. Christie]. Moscow: State Research Institute of Theatre and Music. Moscow Art Academic Theatre of the USSR. 1959. 466 p.

альный YouTube-канал]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tFRQgHbfnD4&t=1480s>.  
 14. А. Зооцирк // Вечерняя Москва. № 292. 1929. 19 декабря. С. 3.

9. Dmitriev Y. *Sovetskij tsirk segodnja. Očerki* [Soviet Circus Today. Essays]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968. 143 p.  
 10. Gendo D. *Istorija mirovogo tsirka* [History of the World Circus]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1984. 191 p.  
 11. Zapashny V. M. *Voltizhnaja akrobatika: Sbornik uprazhnenij dlja kollektivov khudozhestvennoj samodejatelnosti* [Voltige acrobatics: A collection of exercises for amateur art groups]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1961. 131 p.  
 12. Petrovsky K. N. *Sjurprizy Tulskego tsirka. Iskusstvedcheskije očerki o pjati premjerakb* [Tula Circus Surprises. Art History Essays about Five Premieres]. Tula: Priokskoje knizhnoje izdate'stvo [Prioksk Book Publishing House], 1972. 52 p.  
 13. *Istoriya otechestvennogo tsirka* [The history of the National Circus]. Rosgoscirk: [Official YouTube channel]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=tFRQgHbfnD4&t=1480s>.  
 14. А. *Zootsirk* [Circus with Animals]. In: *Vechernyaya Moskva* [Evening Moscow]. 1929. 19 December, no. 292, p. 3.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Немчинский Максимилиан Изяславович – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой режиссуры цирка Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: [nemchinskiy@gmail.com](mailto:nemchinskiy@gmail.com)  
 ORCID: 0000–0002–3223–1044

#### ABOUT THE AUTHOR

Maximilian Nemchinsky – *Dr. habil in Arts, Professor, Head of the Department of Circus Directing of the Russian Institute of Theatre Art (GITIS).*

E-mail: [nemchinskiy@gmail.com](mailto:nemchinskiy@gmail.com)  
 ORCID: 0000–0002–3223–1044

Немчинский М. И. *Путь парадоксов. Актуальная образность советского цирка. 1940–1960-е гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 166–192.*  
 DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-166-192

Nemchinsky M. I. *The way of paradoxes. The actual imagery of the Soviet Circus of the 1940–1960s. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 3, pp. 166–192.*  
 DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-166-192

Статья поступила в редакцию: 25.01.2021  
 Принята к публикации: 30.06.2021

Received: 25.01.2021  
 Accepted: 30.06.2021