

М. И. НЕМЧИНСКИЙ

Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия

MAXIMILIAN NEMCHINSKY

Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia

ПУТЬ ПАРАДОКСОВ. АКТУАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ СОВЕТСКОГО ЦИРКА 1920–1930-х гг.

THE WAY OF PARADOXES. THE ACTUAL IMAGERY OF THE SOVIET CIRCUS OF THE 1920–1930s

АННОТАЦИЯ

В статье на новых архивных источниках анализируются факты истории отечественного цирка, определившие тенденции его развития в 1920–1930-е гг. как синтез различных видов искусств. Еще в 1928 г. в советской печати появились призывы к сохранению самоидентичности циркового искусства через отказ от театрализации, однако вся история развития этого синтетического по природе феномена, а также практика первых лет существования молодого советского госцирка свидетельствуют о самобытности развития этого вида искусства, требующего активного взаимодействия театра, музыки, искусства хореографии, спорта. Интернациональное по сути цирковое искусство преобразалось в каждой стране, вбирая ее культуру и идеологию. Советское цирковое искусство как самостоятельная ветвь мирового процесса прошло большой путь после национализации в 1919 г. Это был стремительный путь интернационализации – от включения приглашенных иностранных номеров до обретения неповторимого стиля, выразившегося в ярком идеологическом послыле, массовости зрелища, включении в программы этнического компонента.

ABSTRACT

The article analyzes the facts from the national circus history using the new archival sources. These facts determined the tendencies of its development in the 1920s and 1930s as a synthesis of various types of arts. Back in 1928, the Soviet press called for the preservation of the self-identity of circus art through the rejection of theatricalization. But the whole history of this phenomenon, synthetic in nature, as well as the practice of the first years of the young Soviet state circus existence, confirm the unique ways of its development. This art requires the active interaction between the theatre, music, choreography, sports, elements of architecture and literature. The circus art, which is international in its basis, was transforming in each country, absorbing its culture and ideology. The Soviet circus art, as an independent branch of the world process, passed a long way after the nationalization in 1918. It also went through the most rapid process of internationalization – from the performances of the invited foreign groups to the receiving of a unique style. It expressed in a vivid ideological message, a massive performance, and the ethnic

Зрелище цирка, построенное на различных физических навыках, соотносится с идеей целостного сценического действия. Цирк от начала своего существования постоянно драматизировал трюки, номера и представления. Он последовательно утверждал себя через создание полноценного спектакля самодостаточным арсеналом средств. Образное насыщение его номеров, взаимоотношений партнеров, профессиональных навыков всех жанров – и есть высокая суть искусства цирка.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: история цирка, советский цирк, искусство сталинской эпохи, театрализация цирка, драматизация цирка, цирковая режиссура, трюк.

component in programs. The circus show, which is usually based on various physical skills, corresponds to the idea of a holistic stage performance. From the very beginning the circus has constantly dramatized its tricks, shows and performances. It has consistently asserted through the creation of a full performance with its self-sufficient arsenal of means. The figurative filling of its pieces of performance, relationships between partners, professional skills of all the genres – this is the high essence of the circus art.

KEYWORDS: circus, Soviet circus, art of the Stalin era, theatricalization of the circus, circus dramatization, circus direction, trick.

Чтобы испытать действительность,
ее надо видеть на туго натянутом канате.
Когда истины становятся акробатами,
мы можем судить о них.

Оскар Уайльд [1, с. 41–42]

В феврале 1928 г. неожиданно торжественно отмечалось 10-летие государственных цирков, и среди прочих просчетов этого периода был снова пущен в обиходную речь бичующий термин, не забытый еще и в наши дни: «театрализация цирка». Он ничего не объяснял. Но сразу становилось очевидно, что речь идет о чем-то дурном, цирку противопоказанном. Хотя с тех пор мир шагнул в следующее тысячелетие, надобность разобраться в сложившейся ситуации не отпала.

Если придерживаться мнения, что цирк – искусство (автор в этом убежден), то он обязан, пусть своеобразно, в средствах именно своей выразительности, отображать на манеже действительность. Значит, реалии жизни, тем более современной, обязательно должны входить в цирковое мастерство и цирковое зрелище. Это в равной степени касается также использования всех достижений культуры, а в связи с этим – востребованных в каждый исторический период эстетических и идеологических позиций. Они должны быть убедительно представлены на манеже. Разумеется, подчеркнут еще раз, своеобразно, в средствах именно цирковой выразительности.

Принято считать, что современный профессиональный цирк возник в конце XVIII в. как цирк конный. И начал формироваться благодаря стараниям Филипа Астлея¹, владельца одной из бесчисленных, разбросанных по всему миру школ верховой езды. В отличие от коллег, он, стремясь заполнить в свою школу верховой езды как можно

¹ Следовало бы Этли (англ. Astley), но в нашей специальной литературе прижилось такое написание.

больше учеников, догадался организовывать показательные выступления брейтеров. На них Астлей с компаньонами демонстрировали виртуозные достижения наездничества и выездки. Стремясь подхлестнуть зрительский интерес (и увеличить число обучающихся), всадники обогащали профессиональное мастерство всеми возможными способами. Неоценимую помощь в этом им оказал недавно отпочковавшийся от оперы балетный театр. Наездники, встав на седла, приспособились повторять на них последние хореографические премьеры. Цирк, еще не ставший цирком, уже драматизировал показ профессионального мастерства. Все шириющийся успех нового конного зрелища, приносящий солидные доходы, позволил окружить манеж бывшей школы тремя ярусами зрительских мест (под которыми расположили стойла) и перекрыть все это, как в престижном театре, расписным потолком.

Так в лондонском предместье Тампль появился «Астлеевский амфитеатр».

Так началась долгая славная история нового зрелища, равно привлекающего для любителей конного спорта (им всегда гордились англичане) и почитателей стремительно развивающегося балетного искусства. К тому же Астлей и его компаньон Билл Саундерс догадались перемежать выступления на лошадях клоунами, без которых в Англии не обходились ни простонародные гуляния, ни высокие трагедии Уильяма Шекспира.

Родилось новое искусство.

Эдмон де Гонкур, поражающий современников четкостью тщательного проникновения в любой материал, который он вместе с братом Жюлем исследовал и излагал, сформулировал самую его суть: «Англия – первая в Европе страна, вздумавшая одухотворить акробатический трюк. Там гимнастика превратилась в пантомиму, там бессмысленный показ мускулов и мышц стал чем-то забавным, грустным, иногда трагичным; там гибкость, проворство, ловкость тела впервые задались целью вызвать смех, страх, мечты – так, как это делает театр» [2, с. 63–64].

«Theatre hippique» («Театр лошадей») – написали на фронте своего заново отстроенного стационара в предместье Тампль (уже парижском) братья Лоран и Анри Франкони, поднявшие образную содержательность нового искусства до подлинно театральных высот. Правда, просуществовало это название недолго. Указом Наполеона, ревностно насаждавшего «большой стиль» своей империи, в ее столице всем зрелищным коллективам, кроме «Комеди Франсез» и «Оперы», было запрещено именоваться театрами. Братья, вспомнив походы французских войск в Египет и Италию, пробудившие увлечение античным искусством этих стран, назвали свое детище неожиданно и зазывно – «Олимпийский цирк». Название прижилось, сократившись со временем до «Цирк».

В новом искусстве неразрывно переплелись профессиональная выучка исполнителей, их личная индивидуальность (как физическая, так и духовная) и актерская одаренность.

Парижский стационар Франкони собрал со временем лучших исполнителей. Они, совершенствуя мастерство, спускались с лошадей на манеж,

в партер, как это принято говорить у профессионалов. Развернутая в 13-метровый круг и устойчивая (это вам не постоянно, пусть ритмично, уходящий из-под ног круп лошади) игровая площадка позволяла разнообразнее строить трюковые комбинации, мизансцены, все усложняющиеся разножанровые и образные взаимоотношения партнеров. Премьеры парижской труппы Франкони и лондонского «Амфитеатра» на вакансиях, собрав вокруг своих семейств коллег, разъезжали с гастрольями по всем столицам мира. Удивительное цирковое мастерство (тем более впервые увиденное) обрело новых поклонников, становилось востребованным на всех континентах, в разных странах. Полюбилось оно и в России.

Владельцы, они же премьеры конных трупп (сегодня их назвали бы продюсерами), уверенные в выучке своих вольтижеров и вольтижерок, стремились всячески подчеркивать уважение к национальным вкусам нового зрителя. Так поступил и ученик Астлея, почитатель реформ Франкони Жак Турниер, построивший в Санкт-Петербурге первый постоянный стационар под названием «Олимпийский цирк». Сохранилась афиша-программа его открытия с гравюрой, на которой Бенуа и Луиза Турниер, одетые в сарафан и армяк, танцуют, подвязав косу и бороду, «Русскую пляску на лошадях». Цирк сразу же доказывал новому зрителю, что он самостоятельный театр, вобравший все лучшие средства выразительности других искусств и выучки.

Интернациональное по сути цирковое искусство преобразалось в каждой стране, вбирая ее культуру и идеологию. Более того, в те далекие времена артистические коллективы возглавляли, их художественную политику определяли подлинны премьеры ведущих жанров (как правило, дрессировщики лошадей и наездники). Выбрав страну пребывания, они ухитрялись не просто соответствовать требованиям тех мест, в которых намеревались обосноваться, но и найти, завербовать, воспитать своего зрителя, чьим культурным запросам стремились убедительно соответствовать. Поэтому представления санкт-петербургского цирка Гаэтано Чинизелли, остававшиеся высоко профессиональными, отличала подчеркиваемая роскошь, привычная аристократически-чиновной столице. Альберт Саламонский в деловой фабрично-заводской Москве, напротив, избегал показной красоты, делая упор на несомненную сложность любого зрелища, вынесенного на манеж, точно так же, как братья Никитины в крупнейших волжских городах, особенно в Нижнем Новгороде, ежегодно собирающем на всемирно известную ярмарку предпринимателей со всего света, предоставляли возможность отечественным негодьям похвалиться не только богатствами местной природы и промыслов, но и достижениями манежа «Русского цирка».

Профессиональный уровень, класс исполнения номеров всех жанров был всюду очевиден. Но столь же наглядно мастера манежа трансформировали актерскую подачу своих профессиональных навыков. Вот как, к примеру, опытный театральные режиссер, несколько лет возглавлявший художественную работу московского манежа на Цветном бульваре, Эммануил Краснянский вспоминал одного из классиков русского и советского цирка:

«Появление Труцци на манеже всегда звучало празднично. Великолепная внешность дрессировщика, красивые лошади, чистота и эффективность работы покоряли зрителей, выходил ли Труцци в костюме ковбоя, или во фраке, появлялся ли в конноспортивном одеянии, он по естественным особенностям своего поведения на манеже и некоторым нюансам в обращении с четвероногими артистами создавал разные образы дрессировщика, артиста своего дела, превращая техническую работу в художественно образную» [3, с. 200].

Это актерская характеристика дрессировщика. Ее убедительно дополняет (ведь на манеже артист почти всегда – режиссер собственного номера) профессиональная наблюдательность Николая Фореггера, сравнившего в одной из своих рецензий выступления конюшен Труцци и шведа Густава Адольфи: «В труппе Труцци сильна театральность, та, которая украшала работу Франкони, которая позволяла арабским наездникам и дрессерам выступать с труппой Мольера. В работе Труцци явно виден темперамент, в работе Адольфи – спокойная воля. Труцци меняет наряды и свои и лошадей, щелкает бичом, горит, вскрикивает, белокурый северянин в неизменном фраке несколькими словами, движениями головы внушает массе лошадей свой приказ. Лошади Адольфи четко *работают*, лошади Труцци – *играют*» (курсив мой. – М. Н.) [4, с. 18].

Способностью к такому преобразению при выходе к зрителю (а стремились все). Они, используя профессиональные навыки того или иного жанра, разыгрывали на манеже своеобразные сценки, за которыми угадывались конкретные бытовые ситуации.

К этому побуждал своих вольтижеров еще Астлей. Правда, сюжеты для своих номеров в адаптированном виде они заимствовали с балетной сцены. Как раз в годы создания «Амфитеатра» ее возглавил Жан Жорж Новерр, и тогда же в английском переводе вышли его прославленные «Письма о танце и балетах»: «Поскольку балеты есть театральные представления, они должны состоять из тех же элементов, что и произведения драматические. Всякий балетный сюжет должен иметь экспозицию, завязку и развязку, – безапелляционно заявлял балетмейстер. – Успех этого рода зрелищ отчасти зависит от удачного выбора сюжета и правильного распределения сцен» [5, с. 61].

Почти наверняка Астлей не читал этого сочинения. Но он, безусловно, был вынужден доверять вкусу своих лондонских зрителей, которые судили о вариациях танцовщиц с не меньшим профессионализмом, чем о лошадях. Поэтому, начав с приглашения хореографов для переноса премьер балетной сцены на крупы лошадей в исполнении своих вольтижеров и вольтижерок, Астлей следовал такому правилу и в дальнейшем. Гастрольные программки бесстрастно свидетельствуют о том, что зрителям предлагались «Галантная цветочница» или особо популярная «Шотландец и сильфида». И в дальнейшем, когда новое искусство завоевало континент, последние постановки балетной, драматической, позже кабаретной сцены существенно преобразовали

цирковые номера, сообщая им дразнящий привкус современности, другими словами, новизны, сиюминутности, открытия. Афиши Франкони сохранили названия этих сценок, а современники – их содержание: «Песни Беранже», «Отелло, или Венецианский мавр»... Такие же театрализованные (точнее, все-таки – драматизированные) сценки исполняли и лошади под всадниками: «Девонширский менуэц», «Гвардейский маневр», «Маневр мамелюков», «Кадриль Людовика XIV», позже «Пасторальный контрданс» [6, с. 38, 63, 65 – 68].

Цирк, сознавая, точнее, утверждая себя искусством, изначально и постоянно обращал самое серьезное внимание на образную содержательность. Весь построенный, казалось, на различных физических навыках, он проявлял их, выстраивая четкую цирковую драматургию. Более доходчиво – но менее методично – можно утверждать, что зрелище цирка всегда было театрализовано. В этом парадоксе цирка – его притягательность.

Хотя в том, что цирк – искусство, у нас продолжают сомневаться в самых высоких и властных (значит, ведающих распределением бюджетных средств) инстанциях, с тем, что он – явление многожанровое, всегда привычно соглашались. Но, как ни отличны друг от друга гимнастика и акробатика, жонглирование и эквилибр, иллюзионизм и дрессура, профессиональные приемы их воплощения принято именовать во всех странах одним и тем же термином. У нас он пишется и произносится как *трюк*².

Что же стоит за этим обозначением профессионального мастерства? Почему именно им принято именовать отличные от всех других видов зрелища действия, создаваемые на манеже и формирующие самую суть цирковой выразительности?

В нашей стране любые рассуждения на эту тему сводятся, по существу, к варьированию или цитированию (иногда раскавыченному) утверждения Е. М. Кузнецова из его опубликованного в 1931 г. фундаментального исследования «Цирк»: «Цирковой трюк представляет собой отдельный законченный фрагмент любого циркового номера, хотя бы самый обыкновенный по технике и кратковременный по выполнению, но вполне самостоятельный и в себе замкнутый, и является простейшим возбудителем реакции, воздействующим на зрителя таким реально выполняемым разрешением задания, которое лежит вне обычного круга представлений и в этом кругу кажется неразрешимым» [6, с. 314].

В свете поднятой темы следует, прежде всего, уяснить, что же представляет собой это уникальное явление *трюк*, без которого невозможно вообразить ни номера любого жанра цирка, ни представления на его своеобразной

круглой сцене, ни каждого выступающего на ней артиста (будь то человек или животное), ни самого циркового мастерства.

Парадокс кроется в том, что, кроме демонстрации владения конкретным профессиональным (в контексте рассматриваемой темы – ремесленным) навыком, трюк

² Следовало бы *трик*, как звучит англ. *trick* – «хитрость, обман», но прижилось другое произношение.

несет в себе несомненное образное содержание. И в этом своем качестве он является специфическим манежным действием (аналогом действия сценического), формирующим манежный образ артиста цирка.

Позволяет ли это упрекать мастерство манежа в «театрализации» (иногда еще обвинительнее – в «отеатраливании»)? Ответ очевиден. Ведь образное насыщение номеров, взаимоотношений партнеров, профессиональных навыков всех жанров – и есть высокая суть искусства цирка. Но партнером циркового артиста может быть и снаряд, на котором он выступает, и реквизит, позволяющий проявить мастерство, и даже животное. Не случайно же прославленный Владимир Леонидович Дуров, склонный к научным изысканиям, а отсюда и к терминологии, анонсировал своих четвероногих и пернатых питомцев как труппу *«антропоморфных животных»*. Цирк с самого начала постоянно драматизировал трюки, номера и представления. Он последовательно утверждал себя как своеобразный театр на открытой со всех сторон круглой сцене.

Технические изобретения, мода, всегда стремящаяся стать другой, новые духовные идеалы, меняющиеся вкусы общества постоянно воздействовали на образность манежа. Это понятное без слов искусство развивалось как явление интернациональное. Разумеется, оно менялось, отвечая жизненному укладу и духовным потребностям зрителей. Другие времена – другие нравы – другой цирк. К этому привычно приспосабливались. Особо значимые достижения любого жанра оставались все же в неприкосновенности. Их даже подчеркнута оберегали, афишируя как «классику».

И вдруг стряслось, казалось, невозможное. Российская империя развалилась. Безвозвратно исчез привычный зритель. Чтобы выжить, не умереть с голода, требовалось во что бы то ни стало сохранить то, что давало пропитание и кров. Артисты и театра, и цирка, самой профессией приученные рассчитывать сами на себя, на свою выучку и талант, создавали работающие на паях колларты и колрабисы (так в телеграфном стиле эпохи именовались коллективы артистов и коллективы работников искусства), всячески стремились заполнить залы (значит – выжить). Каждый старался как мог. Через два года после провозглашения России Советской республикой (раньше было не до того – пришлось сражаться с войсками и германских противников, и бывших союзников, и с протестующими внутри страны) правительство вспомнило об учреждениях культуры. В декрете «Об объединении театрального дела» цирки мало того что упомянули, даже особо отметили как «предприятия, с одной стороны, доходные, с другой стороны, демократические по посещаемой их публике, и особенно нуждающиеся в очищении от нездоровых элементов и в художественном подъеме их программ» [7].

Цирки России национализировали, т. е. отобрали у их владельцев здания стационаров и имеющиеся при них богатейшие костюмерные и склады, набитые манежными коврами, мягким оформлением пантомим. При ТЕО Наркомпроса (Театральном отделе Народного комиссариата

просвещения) была учреждена Секция цирка. Но конкретным преобразованием бывших частных цирков в государственные занялась Временная комиссия. Она состояла из самых общественно активных артистов, из клоунов. Предстояло создать принципиально новый советский цирк для нового зрителя.

Грандиозную задачу облегчало лишь то, что из всех стационаров страны, охваченной Гражданской войной, были национализированы только три – два московских (бывший Саламонского на Цветном бульваре и Никитиных на Садово-Триумфальной площади, в его перестроенном здании располагается теперь Театр сатиры) и почти тут же сгоревший Тульский. Впрочем, и это не облегчало безвыходной, казалось, ситуации. Россия уже четвертый год была лишена обычного в мировой практике обмена цирковыми номерами между континентами и странами: шла война с Германией и ее союзниками (следовательно, артисты этих национальностей были интернированы), перешедшая в стычки с войсками Антанты. По сути, в цирках почти десять последних лет сборы держали русские артисты и немногие оставшиеся иностранцы. Это удавалось потому, что цирковые мастера владели, как правило, несколькими жанрами, а кроме того, их актерская одаренность позволяла за счет изменения облика и взаимоотношений партнеров многократно менять и сами номера. Начавшаяся Гражданская война усложнила и так непростую ситуацию. Многие артисты перебрались к восточным границам, к более сытой и спокойной жизни. На уговоры вернуться в Москву не поддались. Оставшимся в столице 12–13 номерам пришлось, меняя костюмы и комбинируя свои возможности, создавать новый цирк старым составом, разумеется, рассчитывая при этом на новый, так же часто меняющийся сатирический репертуар.

Музыкальные эксцентрики братья Леон и Константин Танти, буффонадные клоуны отец и сын Альперовы, превосходный прыгун Виталий Лазаренко, соединявший акробатику с публицистическими монологами, занялись каждодневной практической – как репертуарной, так и административной – работой. Они вошли и во Временную комиссию по реорганизации московских цирков, и в Комиссию по национализации цирков, и в Директорию по управлению московскими цирками.

Секция цирка не могла конкретно влиять на сложившуюся на манеже ситуацию. Каждый артист был полноправным владельцем своего номера. Но, желая участвовать в обновлении цирка, Секция объявила конкурс на костюмы рыжего и униформиста, на роспись купола цирка.

Было очевидно, что для создания нового – советского! – цирка необходимо воспитать нового артиста, создать школу. Об этом постоянно говорилось на всевозможных собраниях и заседаниях, принимались декларации, делались всевозможные запросы.

Окончилась Гражданская война, налаживалась жизнь. Был создан Союз Советских Социалистических Республик. Ремонтировались, строились, открывались – уже государственные – цирки. Проблема их комплектации

полноценными программами также была решена. Правда, на редкость парадоксально даже для цирка.

ЦУГЦ (созданное на базе Секции цирка Центральное управление государственными цирками) сумело добиться от Наркомфина невероятного решения. Ссылка на бедственное положение безработных артистов немецкого цирка и воззвание к международной рабочей солидарности позволили получить разрешение на контрактацию зарубежных номеров и валюту на это. Зрители всех цирков страны получили возможность увидеть лучшие из имеющихся тогда в мире номеров (заполучить работу на родине было крайне затруднительно). Иностранцы поразили, конечно, прекрасными костюмами, новой аппаратурой, трюковыми комбинациями и, главное, построением своих номеров. Пресса наперебой хвалила их, называя новым словом – *скетчи*. Это были как бы сценки из жизни тех стран, откуда артисты приехали. Зрители повалили на представления.

Над форгангами новых цирков для зрителя висели кумачовые лозунги «Цирк – массам». ЦУГЦ как хозрасчетный трест рапортовало о все растущей доходности предприятия. Финансовое благополучие позволяло советскому цирку существовать и без советских артистов.

Разумеется, для русских профессионалов четкообразное, даже сюжетное построение номера не явилось неожиданным откровением. Погружение исполнителей номеров всех жанров в угадываемую бытовую ситуацию или сюжет книжной новинки завоевали популярность еще в предвоенные годы. Достаточно напомнить хотя бы некоторые номера. Например, высокопрофессиональный воздушный полет «Четыре чёрта» (его руководителем был превосходный ловитор Петр Руденко), который повторял название и образы кинофильма, поставленного по переводному, продолжающемуся пользоваться спросом датскому роману. Или номер Жоржа Розетти (Даниленко по паспорту) с сестрою Шуреттой, одетых в костюмы, повторяющие созданные к последней премьере «Мулен Руж». Жорж совершал на туго натянутой проволоке сложнейшие переходы, пританцовывая и напевая парижские кабаретные новинки под аккомпанемент скрипки сестры, стоящей в арабеске на его голове. Разумеется, приведем в пример и музыкальных эксцентриков Бим-Бом (Ивана Радунского и Мечислава Станевского), начавших еще с царских времен петь с манежа вместо потешной белиберды остросоциальные куплеты.

От цирка всегда настойчиво ждали виртуозных трюков в невероятной при этом подаче. Изменение статуса советского манежа эти ожидания не отменяло. Поэтому Вильямс Труцци, первый артистический директор (худрук по-современному) Первого государственного цирка, оформлял выступление своей вымуштрованной конюшни в Москве как «Ночь волшебника Аладдина», а начав гастроли в Лондоне, требовал, чтобы афиши, несмотря на итальянскую национальность и фамилию, представляли его «русским артистом», и показывал «Соколиную охоту времен Иоанна Грозного». Но вместе с тем в высшей школе верховой езды Труцци выезжал, зная

о тогдашних напряженных отношениях Англии и Советской России, в образе Буденовца – красная кавалерийская шинель до пят и богатырка (позже ее назовут буденовкой) с пятиконечной звездой. И этот явный политический акцент становился еще определеннее, когда на финальной конной эволюции выключались фонари и костюм краснорядного краскома, так же, как арнировка и бинты на бабках лошади, вспыхивали алым фосфорическим цветом, а в форганге от купола до манежа разворачивалось светящееся панно со Спасской башней Кремля и струящейся водой Москва-реки.

Точно так же отстаивала честь своей страны на гастролях по Германии труппа осетинских джигитов Алибека Кантемирова. Темповая работа наездников, акробатические пирамиды, выстраиваемые на мчащейся вдоль барьера арбе, огненные танцы под гармонику, на которой по национальной традиции играла женщина, не давали опомниться. И в завершение этой безудержной круговерти на воткнутом в арбу флагштоке разворачивался красный вымпел. Этнографический темповой номер неожиданно становился пропагандистом завоевывающей международное признание Страны Советов.

Практика мастеров манежа – как зарубежных, так и советских – на время перечеркнула досужие рассуждения о дурном воздействии театра на цирк. Чем дальше, тем становилось очевиднее, что они, каждый в средствах своей выразительности, разумеется, стремятся к образному отображению борьбы и свершений своего времени, своей страны.

Эта политическая, но утверждаемая в образно-убедительных средствах миссия, осознаваемая артистами в их международных гастролях, никак не волновала руководителей цирка при составлении прокатных программ внутри страны. Вопреки непрекращающимся заявлениям о необходимости создания отличного от других советского цирка, их прежде всего занимала доходность доверенной в их управление отрасли культуры. Пролетарской культуры, как постоянно подчеркивалось в ту эпоху.

Празднование десятилетия государственного цирка, если даже не обращать внимания на то, что отмечалось оно в 1928 г. (ведь цирки начали переводить в статус государственных с середины 1919 г., а первое представление, на котором этот факт был провозглашен с манежа, состоялось в сентябре), стало на редкость парадоксальным подтверждением этому. В двух отделениях торжественного представления из 12 номеров (отмеченных высоким профессионализмом) отечественными оказались лишь три, да еще Виталий Лазаренко открывал зрелище стихотворным приветственным монологом.

Парадоксом обернулся и первый выпуск школы цирка. Прием на КЦИ (Курсы циркового искусства), созданные для воспитания новых советских артистов, был объявлен только в 1927 г. Предполагалось, что трехлетний процесс обучения сосредоточится, как это подтверждал «Проект положения о школе», на воспитании «в противовес тенденции западно-европейских цирков, циркача – артиста, а не спецремесленника» (курсив мой. – М. Н.) [8, с. 2].

Однако на выпуске Александр Морисович Данкман, которому по его должности управляющего ЦУГЦем следовало бы отрапортовать о давно

ожидаемом прорыве в появлении нового артиста, вынужденно констатировал: «Что мы имеем? 18 номеров из школы – 18 копий старых номеров, и при этом слабых. Новых номеров, соответствующих задаче сегодняшнего дня, мы не имеем» [9, л. 133]. К тому же все выпускники придумали себе звонкие зарубежные псевдонимы. Игровая стихия разыгрываемых иностранцами цирковых сценок, от души поддерживаемых аплодисментами зрительного зала, оказалась увлекательней муштры натаскивающих на трюк тренеров и призывов лекторов.

Однако прорыв, казалось, совершился. В том же сезоне 1930 г. на манеж ленинградского цирка вышел совершенно невероятный персонаж. Он появлялся в перерывах между номерами, но его голову не украшали рыжие встающие дыбом волосы, он не ковылял по-утиному, развернув в стороны стопы в большущих туфлях, крутя в одной руке тросточку, а другую поминутно приветливо поднимая котелок. Одетый, как большинство сидящих в зале, в пиджачный, явно не по размеру, костюм местного пошива, этот персонаж даже не был загримирован. Зато он сжимал под мышкой большой портфель. И если коверного клоуна обычно все шпыняли, то этот, вмешиваясь во все происходящее на манеже, мешая по-цирковому нарядным униформистам, беспрестанно отдавал распоряжения. А шпрыхштальмейстер, пытаясь унять явно разрушительную деятельность человека с портфелем, уважительно называл его не привычными цирку английскими, французскими или немецкими именами, а как в жизни, по-русски, по имени и отчеству. Этот дорвавшийся до руководства (на что указывал портфель, который клоун старался ни в коем случае не выпустить из рук) Павел Алексеевич (подлинное имя гимнаста, силового акробата и акробата-эксцентрика Алексеева) по-цирковому смешно заполнял паузы между номерами. Но одновременно он ухитрялся высмеять обретавшего в жизни тех лет все большую силу номенклатурного работника. Именно с точки зрения «человека с портфелем» клоун и судил обо всем, происходящем на манеже. Разумеется, нелепо и непрофессионально.

Казалось, новый советский типаж появился, наконец, в самом трудном цирковом жанре, в клоунаде. Ведь на манеж вышел первый (теперь уже ясно, что и единственный) бытовой клоун. Но не Алексеев, а один из первых выпускников КЦИ Михаил Румянцев достиг мировой известности. Начав профессиональную жизнь как Рыжий Вася, он очень скоро примерил, вслед за другими коверными, маску Чарли Чаплина и, трансформировав ее, через четыре года появился на манеже в образе Каран д'Аша, завоевавшем популярность во всех республиках нашей страны, а затем признанном и в мире.

О том, чтобы обновить, переменить зрелище на манеже, сделать его своим, современным, мечтали и воспитанники гимнастических школ, все в большем количестве возникающих по всей стране. Они, просто в силу своей большей численности, и создали собственно номерную основу советского цирка. Конечно, возникали всяческие препоны их появлению на манеже. Желаящим стать артистами приходилось пройти ученичество у признанных, законтрактрованных Главком профессионалов.

Для того чтобы представить, каких одаренных мастеров воспитал цирк, достаточно вспомнить Александра Ширая, пришедшего на манеж учеником опытного першевика Я. Бахмане. Разносторонняя спортивная подготовка (гимнастика на снарядах, легкая атлетика, чемпионство в РСФСР по штанге) позволила ему и в цирке добиться успеха во многих жанрах: вместе с женой он создал воздушный номер на двойном лопинге, встав на ходули, удерживал на плечевом перше трех партнеров, на демонстративно маленьком пьедестале поражал сложнейшими силовыми трюками акробатической четверки. А когда «Комсомольская правда» призвала молодежь при подготовке к труду и обороне развивать свою физическую подготовку, создал показательный номер «ГТО». Обладающий великолепной спортивной фигурой (с него М. Г. Манисер лепил фигуры атлетов для наземного вестибюля станции метро «Театральная», тогда – «Площадь Свердлова»), хореографической подготовкой, актерской одаренностью, подтвержденной приглашением в фильмы И. Н. Перестиани и А. И. Бек-Назарова и главной положительной ролью, сыгранной в первой советской цирковой пантомиме «Гуляй-поле», Ширай увлеченно режиссировал свои номера и конструировал для них аппаратуру. К его разносторонней одаренности постоянно обращались театральные режиссеры, приглашаемые для создания цирковых пантомим. Входя в их постановочные группы, Ширай изобретательно обогащал цирковую содержательность этих оригинальных цирковых спектаклей. Позже он даже возглавил как режиссер-постановщик Первую постоянно действующую труппу, в репертуаре которой три года удерживалась пантомима «Тайга в огне».

Воспитанники спорта, прошедшие выучку у профессионалов, постепенно создали номера, которые не уступали по качеству иностранным и стали основой цирковых программ по всей стране. К этому времени возросло не только мастерство, но и искусство цирка.

Когда-то цирк, утвердившийся в качестве самостоятельного зрелища, породил такое тождественное ему понятие, как номер, другими словами, демонстрацию определенного профессионального мастерства. Чередуясь и складываясь в комбинации, однородные трюки образовали различные жанры цирка. Исполняемые в определенном порядке, они, соответственно, отмечались номером в программке. Поэтому их и начали называть номерами. Оттого и цирк привыкли воспринимать как чередование номеров. Подогревая зрительский интерес (следовательно, новое посещение цирка), номера эти постоянно обновляли. Перемена проходила обычно перед праздничными, особо посещаемыми днями, по пятницам. Разумеется, учитывалась популярность номеров – с пользующимися особым успехом проделывали контракты.

Эта принятая повсюду традиция на нашем манеже была нарушена.

К 1930 году в большинстве цирков нашей страны существовали режиссеры, призванные контролировать художественную полноценность демонстрируемых номеров. Евгений Кузнецов, возглавивший как главный режиссер работу Ленинградского цирка, предложил для укрепления

образной содержательности представлений обновлять их не постепенно, а целиком, циклами. Активный сезон позволял, по его предложению, четырежды менять программу при условии, что она длится два месяца. Основная масса номеров, демонстрируемых по всей стране, продолжала поступать из-за границы (через расположенное неподалеку от Ленинграда Негорелое), что облегчало цирку на Неве их отбор. Смена программ циклами при условии, что каждый из них оригинально, образно решен, подхлестывала зрительский интерес. Это предложение было поддержано другими цирками, ведь оно приучало зрителей воспринимать представление на манеже не простым чередованием номеров, а как целостный тематический дивертисмент.

Как ни традиционен цирк, он всегда неожиданность. Именно отказ от традиции движет его развитие. Непредсказуемым цирк делает, прежде всего, индивидуальность артиста (будем считать, что на манеж должны выходить только одаренные люди) и всякое нарушение привычного. Тогда индивидуальные открытия становятся художественной нормой, позволяющей искать личностную содержательность и своего образа, и своего номера.

Гимнаст и акробат Борис Эдер, например, приняв по поручению Главка купленную у фирмы Гагенбеков группу дрессированных львов, стремился снять с образа артиста, выходящего в клетку, традиционный романтический ореол. Укротители большинства хищников – от кошачьих до крокодилов – предпочитали появляться в коротких куртках, отделанных крученым шнуром (одежда воинственных венгров-кавалеристов), позже – в расширенных галунами мундирах морских капитанов. Эдер, отказавшись от жесткой дрессуры хищников, от демонстративного понуждения криками и ударами бича к исполнению трюков, встречал своих партнеров (кроме львов, он позже готовил группы тигров, леопардов, белых и бурых медведей) в военизированном френче, общепринятой одежде советских руководителей. Пересматривались незыблемые, казалось, возможности жанров и обязательной в них трюковой работы. На отечественном манеже стремились даже общению партнеров (ведь для артиста цирка животные, с которыми он работает, – полноправные партнеры) дать современное, всем понятное обоснование. Даже классическим пирамидам, в которых животных собирают в статичные и симметричные группы, Эдеру удалось найти узнаваемую бытовую, несколько пародийную подачу. Его львы развлекались катанием на карусели или же собирались послушать музыку вокруг играющего патефона. Он не принуждал своих воспитанников, а объяснял им, что следует сделать. Рецензенты, как сговорившись, поражались, что Эдер «разговаривает со своими питомцами в тоне сплошных шуток-прибауток» [10, с. 29].

Неожиданным и эффектным открытием Анатолия Вязова стала трансформация классического воздушного полета. Вязов в образе Чарли Чаплина заполнял паузы программы, и поэтому никого не удивляло, что коверный клоун поднимался по веревочной лестнице на мостик, когда вольтижеры уже проделали традиционный променад. Но Чаплин упрасивал полетчиков позволить и ему совершить кач на трапеции, срывался, не долетев

до ловитора, и стремглав летел к манежу. Когда зрители уже не сомневались в гибели артиста, тот неожиданно взлетал вверх и приземлялся на мостик. Происходило это потому, что Вязов придумал соединить резиновым амортизатором (страна тогда увлекалась планеризмом) пояс вольтижера и штамборт, к которому крепилась трапеция. Это позволяло совершать акробатические прыжки не только в руки ловитора, но также при полетах к манежу и обратно.

Стиль избыточной праздничности и размаха, который позже назовут сталинским барокко, воздействовал и на преобразование цирка. Даже внешне. Одна из столичных газет включила в рецензию о цирковой премьере диалог зрителей: «А что тебе больше понравилось: эксцентрики или жокеи?» – «Штукатуры» [11].

Действительно, Первый госцирк, цирк на Цветном бульваре, буквально преобразился. Алебастровые каннелюры с позолоченными капителями из лошадиных голов были надеты на установленные еще при Саламонском голые металлические трубы, поддерживающие окрашенный под слоновую кость купол. Позолоченные решетки розеток украсили перемычки амфитеатра и барьеры лож. Их верх, как и сидения кресел, украсил красный бархат. Искусственный цветной мрамор покрыл пол и стены зрительского фойе. Подновили Ленинградский и Киевский цирки. По всей стране новые стационары строили как праздничные дворцы. И представления на светлых и просторных манежах должны были стать праздниками.

Наиболее убедительно сформировать драматургию подобного зрелища удалось Борису Шахету, поставившему к XX годовщине революции – ее торжественно отмечала вся страна, и цирк не имел права остаться в стороне – на манеже Ленинграда спектакль «Сверстники Октября».

Спектакль к торжественной дате начинался масштабно и показательно. Восемь фанфаристов на сцене открывали его. И тотчас под дробь барабанщиков, занявших проходы всех ярусов и секторов, на манеж выбегали физкультурники с пятиметровыми лестницами-стремянками, барьер двумя полукружьями занимали спортсменки с каное на талии, и девушки в светлых платьях вставали по ступеням лестниц, обрамляющих форганг и сцену.

И под летящую музыку физкультурники, раскрыв стремянки, строили на них пирамиды, спортсменки, присев на барьер, «плыли», ритмично двигая двухлопастными веслами, и синхронные движения девушек на ступенях лестниц поддерживали общую пластическую картину. Музыка обрывалась, и в свете прожекторов два стоящих посреди сцены мужчины в строгих черных фраках провозглашали славу Октябрю, принесшему стране свободу и счастье. Появившийся между ними в традиционном шелковом комбине Владимир Дуров завершал стихотворное приветствие:

...Наш цирк выводит на арену
Свою сверкающую смену,
Где каждый – сверстник Октября! [12]

И под выросший над манежем шатер из цветных лент, концы которых держали в руках вальсирующие вдоль барьера балерины, шеренгами выходили участники программы. Последними появлялись, взявшись за руки, любимцы Ленинграда коверные Франц и Фриц (Федор Томашевский и Василий Артамонов). Менялся свет, и сквозь ряды мастеров цирка проходили колонны их будущей смены – физкультурники.

Снова звучали фанфары на сцене. И Дуров провозглашал стихотворную славу «делам героев и вождей». Из флагштока, поднимающегося сбоку сцены, разворачивалось огромное алое знамя с золотым барельефом Ленина и Сталина. Хор, стоящий на сцене и в оркестре, пел величальную песню.

Казалось, этим показным парад-прологом цирк достоверно и убедительно демонстрировал свою политическую благонадежность. Но нет, режиссер счел нужным добавить еще один штрих. Шпрехшталмейстер объявлял первый номер: «Пионер Глеб Лапиадо!»

В спектакле было мало текста. Кроме стихотворных монологов пролога, он звучал только в аттракционе Дурова, который решался как его диалоги с животными, на которые те отвечали трюком. Но и без слов было понятно, что собраны не просто молодые (только одному, самому старшему, исполнилось 32 года), но и блестяще выученные мастера именно советского цирка.

Даже конные номера были представлены разнообразно. Кроме 11-летнего жокея (его настоящая фамилия Королёв), выступавшего вместе с партнером, девичьего па-де-труа и конюшни дрессированных лошадей, целое отделение занимала большая группа животных Дурова. Поэтому Шахет, добиваясь непрерывности действия, отказался от манежных ковров (ведь перед каждым конным номером их требовалось сложить и увезти, а после вернуть на место). Артистам всех жанров пришлось работать на опилках. Но красочная праздничность манежа была сохранена. Его к каждому отделению украшал новый орнамент, выложенный цветными опилками.

Отказался Шахет и от традиционного чередования номеров, и от клоунских реприз, и от самостоятельных выступлений балетного ансамбля. Стремясь выстроить целостный цирковой спектакль, он с помощью балетмейстера Евгении Лопуховой нашел прием нового композиционного развития зрелища. Показ всех номеров предваряли своеобразные, каждый раз по-новому решенные танцевальные прологи, которые жанрово предваряли характер работы артистов. Так, например, выступлению жонглера Николая Барзиловича, заканчивающего номер комбинацией с мячом, предшествовала игра девушек с пушболом – огромным двухметровым шаром, популярным в спортивных играх.

Кроме того, Шахет, опираясь на профессиональное мастерство коверных Франца и Фрица, владевших навыками всех жанров, преобразил и их участие в спектакле. Теперь цирковое действие развивалось в столкновении целых художественных звеньев – танцевального пролога и номера, номера и клоунской пародии на номер.

По эскизам Павла Снопкова для всех артистов, приглашенных физкультурников, участников хора и особенно для танцовщиц к прологу каждого номера были сшиты гармонирующего цвета одежды, решенные в одном стиле. Это помогло участникам спектакля слиться в один образ – образ всесторонне одаренного циркового артиста.

Все средства выразительности, не только цирка, но и смежных искусств, позволили создать массовое, темпераментное, будоражащее зрелище, заставлявшее сидящих в зале ощутить себя соучастниками праздника. Иначе и не могло быть, когда с купола прямо тебе в руки летели парашютики с маленькими букетами цветов.

Цирк стремился говорить со зрителем на своем языке, языке трюка. Но темы этих «разговоров» диктовало, разумеется, государство. Оно же определяло духовные потребности зрителей и круг их интересов.

Поэтическая метафора Маяковского, к тому времени провозглашенного лучшим, талантливейшим поэтом эпохи: «Землю попашет – попишет стихи» – вдруг откликнулась повышенным вниманием к развитию народного творчества. Представлялось, что художественной самодеятельностью проще управлять, чем театрами, отстаивающими права на эксперимент. И такая позиция четко претворялась в жизнь.

В столицах союзных республик режиссеров, увлекающихся оригинальным подбором репертуара и его нетрадиционной трактовкой, отстраняли от постановок. Сцену расформированного МХТ Второго предоставили Центральному детскому театру. Был закрыт московский Мюзик-холл. В его помещении заново учрежденный Театр Народного творчества начал показывать спектакли рабочей художественной самодеятельности.

Цирк не мог остаться в стороне. И на манеж начали приглашать самодеятельных мастеров. Их работа должна была убедительно выстраиваться по жесткой сталинской формуле – «социалистическая по своему содержанию и национальная по форме» [13, с. 367]. В драматургии цирковых программ, в оформлении номеров принялись всячески выявлять и подчеркивать их национальную содержательность. Искали народных умельцев.

Так в цирке появилось семейство старейшего канатоходца Узбекистана 69-летнего потомственного дорвоза Ташкенбая Игамбердыева. Национальные одежды, старец, благословляющий сыновей, выкрикивающий советы балансирующим на канате, необычные трюки (хождение на ходулях, с тазами на ногах) гарантировали зрительский интерес (и благосклонность руководства). Удивляли и сами аппараты – поднимающийся между разновысокими козлами канат, наклонный под резким углом к манежу, пеньковый, провисающий под весом вставшего на него; пружинящий симдор, натянутый невысоко над манежем поперек основного. На него в финале неожиданно вскакивал Ташкенбай и начинал прыгать, садясь и приходя на ноги, в темп, 15–20 раз подряд. И все семейство, подскочив к симдору, пыталось остановить седобородого отца, сбересть его силы. Точно так же, сообщая всей семьей в начале номера предостерегали, подсказывали каждый шаг

поднимавшимся по почти отвесному канату сыну и брату. И отчаянно кричали, когда тот, уже достигнув цели, оступался и летел вниз головой (предварительно вставив ногу в петлю). Узбекские дорвозы не просто демонстрировали свое мастерство. Они убедительно разыгрывали сценку о сложной и опасной жизни канатоходцев. Их выступление казалось действительно прикосновением к древней народной культуре.

Совсем иначе и неожиданно начали свою цирковую жизнь лакские мальчишки-чабаны. Их аул связывал с остальным Дагестаном переброшенный через ущелье пеньковый канат, поэтому никого не удивила победа юных пехлеванов на Олимпиаде народного творчества в Махачкале. Чудом стало то, что обком партии направил их по просьбе директора Киевского цирка в открытую там цирковую мастерскую. Учиться приходилось всему, начиная с русского языка. Их манежную пластику оттачивал сам Николай Фореггер, в те годы художественный руководитель цирка. Чтобы натянуть канат, связал свои перши Океанос. Все артисты гастролирующих программ охотно помогли новичкам (один не выдержал, сбежал обратно в горы) меньше чем за два года освоить прыжковую и плечевую акробатику, и работу на туго натянутом стальном канате, и сальто-мортале на нем, и хитрости работы с балансиром. Приученные к специально для них изготовленному аппарату, к свету прожекторов, к заново сшитым костюмам (черные папахи, черкески, красные расшитые сапоги, кинжалы в серебряных ножнах), к звучанию оркестра, Рабадан Абакаров, Яраги Гаджикурбанов, Магомед Загирбеков и Сабирулла Курбанов были профессионально подготовлены к выходу на манеж.

Не переводя дыхания, «4 Цовкра» (название аула стало их псевдонимом) врывались в бурной дагестанской лезгинке из-за занавеса, взлетали прямо по трубам, не имеющим ступеней, на мостики, соединенные стальным канатом, и там, прихватив балансиры, продолжали бегать, перескакивая друг через друга, с плеч одного на плечи другого, переходить от моста к мосту в колонне, составленной из всех четырех партнеров, крутить сальто-мортале, опускаться в шпагат с партнером на голове, снова плясать так, будто под ними твердая опора. Получился словно бы показательный советский национальный номер.

Юрий Юрский, возглавлявший столичный цирк, пригласил номер «4 Цовкра» в свой юбилейный спектакль. Принцип построения современного востребованного зрелища на манеже к праздничной дате режиссер заявил уже в названии – «Цирк народов СССР».

В спектакле решено было собрать номера союзных республик. Их, конечно, не хватало. Но выход из подобной ситуации был известен. Артистов следовало переодеть, а их работу скорректировать. Яркие фольклорные костюмы, подчеркиваемая национальная самобытность взаимоотношений партнеров преобразовали и сами жанры, и подачу их трюковых комбинаций.

Праздничность цирковому зрелищу придавали яркие апплиссированные, в диаметр манежа, или квадратные ковры Вадима Рындина. Они менялись

под каждый аттракционный номер, определяя его национальный характер и являясь продуманным красочным фоном для специально сшитых костюмов работающих на них артистов.

Парад и эпилог, в которых манеж и лестницы, ведущие к нему из амфи-театра, заполняли одетые в национальные костюмы артисты труппы, кордебалет, приглашенные для массовости физкультурники и большой оперный хор, позволили убедительно начать и закончить спектакль о дружбе братских народов нашей страны.

Ни буффонадных клоунов, ни музыкальных эксцентриков, ни даже конюшню в программу не пригласили. Номера с дрессированными собаками и медведями, воздушный турник и эквилибрист никакому этнографическому перевоплощению не подверглись.

Ставка делалась на номера аттракционного плана, позволяющие ярко и масштабно передать национальный колорит. Значительные по цирковой выразительности, они еще более укрупнились за счет присоединения танцев. Плясовые зачины номеров или их лихое танцевальное завершение, иногда укрупнение уже имевшихся в номерах хореографических фрагментов использовались широко и неординарно, тем более что в цирке имелись мужской и женский балетные ансамбли.

Прославленных прыгунов с подкидными досками Океанос (труппа Леонида Ольховикова) переодели для этого спектакля в фольклорные костюмы. И их номер, хорошо известный любителям цирка, начинался и заканчивался на площадке, задекорированной под русскую тройку, которую лошади везли вдоль барьера. Акробаты один за другим или парами совершали акробатические прыжки на нее и обратно на манеж. Эти комбинации, оправдывающие появление труппы в программе, обрамляли основную, вот уже точно по-русски лихую работу на подкидных досках.

Номер украинских жонглеров Филипенко, разыгрывающих сценку ухаживания парубка за дивчиной, вообще развернулся в народное гуляние. Оно лишь временами затихало, когда Мария и Бахстас перебрасывали макитры, подсолнухи, початки кукурузы, балансировали арбузы и дыни, а при этом еще играли на гармошке, пели и плясали.

И, конечно, украшением спектакля стал всем известный великолепный номер «Кадыр-Гулям», выдаваемый на этот раз за казахстанский. Его создатель, руководитель и участник Владислав Янушевский превратил выступление акробатов на верблюдах в своеобразную иллюстрацию того пути, который прошли угнетенные народы царской России. Но при этом урок политграмоты оборачивался отличным цирковым номером.

В полумраке под рев карнаев караван верблюдов, который погонщики в длинных восточных халатах неспешно вели вдоль барьера, появлялся как напоминание о феодальном прошлом. И животные, и люди медленно, словно нехотя, укладывались по кругу, чтобы хоть немного отдохнуть. А одна из девушек, закутанная с головы до ног, выходила в центр, танцуя, сбрасывала покровы. Но погонщики не смели даже головы поднять, чтобы взглянуть на нее.

Вдруг вспыхивал яркий свет, вступала энергичная музыка, вскакивали и с ревом убегали верблюды, девушки скрывались следом за ними. И унылые погонщики, сбросив халаты, превращались в темпераментных парней, мускулистые тела которых не в силах были скрыть шаровары и короткие рубахи. Прыжками, соревнуясь, они заполняли весь манеж. А потом из форганга выбегал верблюд, запряженный в арбу, широкую площадку на двух высоких колесах. И ребята начинали уже на ней выжимать стойки и выстраивать пирамиды. А потом один за другим прыгали со спины верблюда в плечи стоящего на арбе, а с них, в темп, в плечи еще одного, бегущего, не отставая, за арбой. Прыжки на манеже, на арбе, полеты с вынесенных подкидных досок, набирая темп, сменяли друг друга. Но вот, передохнув минутку, все восемь юношей и девушки взбирались в плечи своего предводителя, слаженно выстраивали на них пирамиду, а он, чуть подпрыгнув, уносил своих соратников и учеников с манежа. Так кончалось первое отделение.

А в последнем номере спектакля манежем овладевали старожилы цирка, осетинские джигиты Али-Бек (Кантемировы), обретшие за прошедшие годы еще больше умения и мастерства. Их рискованная джигитовка – и сольная, и на нескольких лошадях сразу, акробатические перестроения на несущейся вдоль барьера арбе (она была более миниатюрной, чем у Кадыра), темпераментная рубка лозы, пляски под национальные инструменты, папахи, черкески с газырями, летящие башлыки мощно и убедительно возвращали спектаклю обещанный народный колорит. К их финальной лезгинке присоединялись, выскочив из боковых проходов, мужчины балетного ансамбля и выплывающие из форганга девушки.

Танец обрывался, танцоры замирали в живописной группе. И тут же освещалась сцена. На ней вокруг барельефов вождей, замерев, возвышались друг над другом представители всех национальностей, физкультурники со знаменами в руках, хор, и звучала, как в прологе, ставшая чуть ли ни народной «Песня о Родине»:

За столом никто у нас не лишний,
По заслугам каждый награжден...

В этой своеобразной программе даже появление коверного оправдывал диалог между ним и шпехталмейстером:

– У нас сегодня национальная программа. Сегодня выступают только лучшие представители народного цирка. А Вы кто? – Артист цирка! – Это еще что за национальность? – Самая национальная национальность. Так и объявите публике: артист цирка Каран д'Аш [14, с. 113].

«Цирк народов СССР» и «Сверстники Октября» старались, оставаясь по-цирковому убедительными, стать подтверждениями сталинскому утверждению: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Эти и подобные им программы стремились доказать, что цирк достоин войти в круг искусств, способных не просто развлекать зрителей, но воспитывать граждан своей страны.

Молодые артисты стремились погрузить свои номера в узнаваемую жизнь своей страны и своего народа. Среди наиболее значительных удач – те номера, в которых привычные трюки и жанры преображал облик новых аппаратов. Такие номера пропагандировали востребованную гражданскую тему. Может быть, самого неожиданного результата (теперь уже кажущегося обыденно-логичным) добился Алексей Бараненко, решивший по-цирковому откликнуться на призыв к советской молодежи пополнить ряды военно-воздушного флота. Он преобразил традиционную гимнастическую парную работу на ловиторке. Родился новый жанр – воздушная гимнастика на вращающемся аппарате (в цирках его по-домашнему называют «вертушка»). Цирковая условность превращалась в реальность, когда высоко над манежем кружился аэроплан-«этажерка», поднятый мотором, стрелок которого перекрывал звучание оркестра, а пилот, сидящий в кабине, и его партнеры, исполняющие трюки под шасси, были облачены в комбинезоны и шлемы летчиков.

Казалось, сама жизнь с ее производственными шумами, острым запахом бензина, летящим от работающего мотора дымком вторгалась под купол цирка.

Несколькими годами позже еще один гимнаст, Виктор Лисин, повторил номер на вертушке. Но он нашел совершенно иное решение аппарата, вернул цирковому номеру фантастическую романтику. После объявления в лучах прожекторов из-за занавеса на затемненный манеж выезжала небольшая, сверкающая полированным металлическим корпусом ракета. Достигнув центра манежа, она разворачивалась и, вращаясь по спирали, взлетала под купол. Прожектора, сопровождающие полет ракеты, на мгновение гасли и тут же зажигались, освещая женскую и мужскую фигуры в позе, как любили писать газетчики, мухинской скульптуры «Рабочий и колхозница». Пролетев в этой мизансцене круг, артисты начинали блестящую парную гимнастическую работу на двойном бамбуке. Отточенный цирковой трюк придавал достоверность несуществующему летательному аппарату. А сверкающая никелированная ракета заставляла видеть в цирковых артистах людей будущего, вырвавшихся за стратосферу.

То было уже не просто цирковым подтверждением происходящего в действительности, как у Бараненко. Это казалось убедительным осуществлением мечты. Ведь не только наша страна, но весь мир тогда увлекся научными исследованиями, фантастикой (хотя бы популярной «Звездой КЭЦ» А. Р. Беляева), кинофильмами о звездолетчиках, полете на Луну, о космосе. Уже сам вид аппарата сообщал и гимнастам (появившимся под ним, кстати, в традиционных цирковых костюмах), и их трюкам, и всему номеру мощную романтическую образность. Достоверность происходящего превращала фантазию в действительность.

Так своеобразно современность находила себе путь на манеж.

Не рассуждения и обещания, а практическая работа на манеже убеждали руководителей культуры и партии в способности цирка не просто

развлекать зрителей, а воспитывать их как всесторонне развитых граждан социалистического общества, патриотов своей страны.

Хотя от советского цирка, цирка государственного, ожидали, что он будет утверждать на своем манеже социальные достижения страны, его артисты стремились к большему. Призывали зрителей мечтать и фантазировать. Точно найденная образная подача номера – пластическая, музыкальная, световая, костюмная – подтверждала уникальную способность трюка вбирать все в себя и выигрывать от этого. Ведь зритель постоянно ищет близкие ему сиюминутные ассоциации. Их-то сознательно (и бессознательно) и создавали на манеже артисты.

Привычно утверждать, что главное в цирке – трюк. Да, конечно. Но эту мысль можно и нужно сформулировать профессиональнее: главное в цирке – артист, исполняющий трюк.

Даже Эмиль Кио (отец), перенесший на манеж, открытый со всех сторон, аппаратные фокусы, исполнявшиеся его предшественниками на сцене, был убежден: «Настоящий иллюзионист должен, в первую очередь, быть хорошим артистом, а не просто техником иллюзиона. Важно не просто придумать трюк – надо сыграть его».

Наиболее полно образное содержание трюка и убедительность исполняющего его артиста демонстрирует номер. Именно в нем проявляется уникальная цирковая драматургия.

Самый, пожалуй, результативный режиссер той эпохи, Шахет, не владел ни одним цирковым жанром, но обладал даром преобразить имеющийся у артиста трюковой репертуар, придать ему увлекательную востребованность, современное содержание. Он умел найти и трюку, и актерской индивидуальности исполнителя неожиданный жанровый (в сценическом толковании этого понятия) и образный поворот.

В сезон 1938/1939 г. на манеже Костромского цирка, закрытого для показа программ, существовала специально созданная Художественно-постановочная мастерская. Несколько работ осуществил здесь и Шахет.

Великолепному стоечнику Михаилу Егорову, который мог исполнить 200 прыжков на одной руке, он предложил преобразиться в краснофлотца, мастера, по всеобщему убеждению, на все руки. Это сразу определило внешний облик артиста, ритм его работы, содержание центральной трюковой комбинации, характер музыкального сопровождения и аппарат, позволяющий наиболее выгодно подать мастерство артиста. К никелированной конструкции, строгой, как капитанский мостик, вознесенной на двухметровую высоту, с одной стороны шли ступени трапа на манеж, а с другой – много выше поднимался узкий трап, завершающийся небольшой площадкой, закрепленной на высокой мачте. Темповую работу с подъемами и спусками по ступеням к мостику на двух и одной руке, перепрыжках с руки на руку поддерживали мелодии популярных краснофлотских песен и переплясов. А в завершение номера Егоров танцевал на руках всеми любимое «Яблочко». После этого шел подъем-перескок на руках по ступеням поднимающегося

к флагштоку трапа. И в тот момент, когда краснофлотец достигал площадки, исполнив полсальто, приходил на ноги и вскидывал, отдавая честь, руку к бескозырке, за его спиной на флагштоке взвивался красный вымпел. В аплодисментах мастерству и ловкости артиста сливалась гордость и за цирк, и за надежность военно-морских сил, о которых он убедительно напомнил.

Совершенно иной путь образного построения избрал Шахет, работая с эквилибристами на проволоке Орландо (Сусанна Феррони, Иван Курзямов и их сын Геннадий). Как цирковые профессионалы они безукоризненно владели несколькими жанрами, имели хореографическую выучку и опыт работы в пантомимах. Кроме того, предстояло учесть и технические возможности нового аппарата, изобретенного Курзямовым для жены, блестящей танцовщицы. Проволока, соединяющая два растянутых у барьера моста, могла непрерывно, меняя скорость, двигаться между ними. Это позволяло Сусанне, поднявшись на пуанты с одной стороны манежа, перенестись, не меняя позиции, к другой. Или можно было, добежав или доехав на велосипеде до центра проволоки, нести там изо всех сил, не двигаясь с места (проволока натягивалась на два задекорированных вертикальных барабана, которые вертел ассистент, спрятанный драпировкой мостов). Неожиданные технические возможности аппарата и профессиональная выучка артистов предоставляли, казалось, все возможности для появления современного спортивного действия. Но Шахет сделал ставку на актерское мастерство эквилибристов. Оригинальные трюки требовали романтической приподнятости их подачи.

В эти годы наша страна, да и весь мир, жил событиями Гражданской войны в Испании. Она стала не просто слухами, а действительностью. У нас уже появились испанские дети, спасенные от сражений республиканцев с фашистами, советская молодежь носила пилотки-«испанки», все пели «Bandiera rossa». И Шахет решил на номер в испанском стиле. В классическом испанском стиле.

Актерский темперамент артистов, их хореографическое мастерство, широкополые шляпы и плащи идальго, высокий гребень, мантилья и летящие юбки синьорины, страстные движения фламенко и пасодобля, поддержанные оркестром, сразу же объединяли манеж и зал, заставляя с повышенным одухотворением воспринимать все трюки на проволоке (отличные трюки!).

А групповому жонглированию, жанру, достаточно далекому от жизни, Шахет нашел неожиданное бытовое решение. Тогда вода продавалась на улицах с тележек под тентом. Вытянутые пирамидальные бутылки зеленого стекла уже своим видом напоминали булавы. Жонглеры Николая Лихачева выступали с булавами и ракетками. Реквизит и конкретная жизненная ситуация, позволяющие найти оригинальный постановочный ход, были налицо. Необходимость обмена конкретными предметами жонглирования определила характер и внешний вид персонажей: несколько шаржированный продавец воды и двое друзей-физкультурников, желающих утолить

жажду. Сольные, парные, групповые перекидки, изменения их темпов и характера, перемещения по манежу – избранная тема позволяла включать в работу все новые предметы (стаканы, тарелки), оправдываемые сюжетом. Номер жонглирования трансформировался в узнаваемую уличную сценку.

В оригинальных образных решениях Шахета номера начали различаться не только по жанрам, но и по стилистике, образному решению, узнаваемой драматургии происходящего. Номера отечественного цирка все чаще обогащались за счет своего постановочного решения. Благодаря образной содержательности номеров возрастало репертуарное разнообразие цирковых программ. Это заставляло всерьез относиться и к поиску оригинального образного решения цирковых представлений, которые, собственно, и состоят из номеров.

Е. М. Кузнецов, к тому времени заместитель управляющего Всесоюзного объединения госцирков по художественной работе, отвечающий за его образную содержательность, ратовал за номерной цирк. Он был убежден, что объединять номера, эти самодостаточные слагаемые искусства манежа, призван большой постановочный дивертисмент. Склонный к четкой логике, Кузнецов обозначил необходимые для этого этапы режиссерской работы: **«оформление всех номеров + парад + балетные интермедии, служащие опорой номеров, которые почему-либо оттеняются и выносятся как бы в центр зрительского внимания (выделено автором. – М. Н.)»** [15].

Именно такой подход к построению циркового спектакля, сформированный опытами Шахета, принятый и растиражированный другими режиссерами, определял образное содержание постановочной работы на манеже в предвоенные годы.

По всей стране возводились цирковые стационары, отвечающие самым высоким нормам современного театрального строительства. Номера, которые ранее традиционно передвигались по стране так называемым конвейером, сменяя друг друга, начали объединять в коллективы. Создавались постоянно действующие труппы с отличными одна от другой постановочными решениями, да еще с двумя сменяемыми программами (тогда еще артисты цирка, как правило, профессионально владели несколькими жанрами). Это было выгодно и организационно, и финансово, ведь вдвое сокращались расходы на переезды артистов и перевоз багажа. Как ни парадоксально, управленческая выгода обернулась несомненной творческой удачей. Освобожденные от необходимости каждый месяц срываться с уже налаженного места работы, артисты получили возможность продуманно оттачивать трюки и номера, даже придавать дивертисментным программам большую художественную целостность.

Одна из трупп, Третья, самая молодежная по составу, смогла даже создать цирковой спектакль «Веселый теплоход», наполненный мелодиями Исаака Дунаевского, написанными для кинофильма «Волга-Волга». В нем все артисты получили сквозные роли на все представление, а их собственные номера были трансформированы в соответствии с развитием сюжета.

Цирк – искусство контрастное. Поэтому никого не удивляло, что, как это было в первом варианте программы Третьей постоянно действующей труппы, веселый клоунский кавардак пролога прерывался высвечиваемой на сцене живой картиной, в которой красноармеец, сдерживающий рвущуюся с поводка собаку, замерев возле пограничного столба, всматривался вдаль. И тут же, по сигналу горна, через манеж во всполохах цветных прожекторов неслись конники с саблями в руках, мчались мотоциклисты, вооруженные пулеметами, бежали с винтовками наперевес красноармейцы. И снова возвращался полный свет. И завершался стихотворный монолог:

...никакие в мире тучи
 Не омрачат веселый смех
 Страны счастливой и могучей,
 Где труд и отдых – право всех [16].

Востребованная оборонная тема способствовала появлению на манеже новой аппаратуры и заставляла тематически переоформлять уже существующие номера.

Модные еще с Первой мировой войны всевозможные снайперы, сверхметкие спортсмены, продолжающие оставаться в своем традиционно-экзотическом «индейском» виде, все чаще начинали перевоплощаться в метких ворошиловских стрелков.

Менялись и номера дрессуры собак, все чаще трансформируясь под влиянием рассказов и радиопередач о легендарном пограничнике Н. Ф. Карацупе и его не менее прославленной овчарке. Наиболее эффектным изложением этой темы стала своеобразная пантомима «Немые друзья», где ее исполнителя и создателя Эдуарда Рогальского (Викардо), раненого красноармейца, спасали собаки военно-санитарной службы.

Джигит Михаил Туганов, начинавший цирковую жизнь в номере Али-Бек, нашел своему всегда востребованному конно-акробатическому жанру современное постановочное решение. Традиционные кавказские игры, несколько абстрактные, но романтически убедительные и увлекательные, были своеобразно «заземлены», соотнесены с виртуозным мастерством российских конников, донских казаков.

Неожиданным был – уже неторопливый, шагом – выезд 20 всадников. Они объезжали манеж во главе с командиром, под знаменем и двумя бунчуками под игру трех баянистов с казацкой песней. Остановившись полукругом перед форгангом, казаки, оставаясь в седлах и спев еще две песни, покидали манеж. Конь под командиром отряда удивлял отточенной четкостью движений высшей школы верховой езды. И тут же на манеж врывались шесть стоящих в седлах казаков. И начиналась сумасшедшая джигитовка – и сольная, и парная, и групповая. Всадники хвастали друг перед другом боевой выучкой. А потом, соскочив из седел, начинали соревноваться и в плясках. Но их прерывал призыв: «По коням!»

Рыскали по затемненному залу лучи прожекторов. Летели через манеж казаки с копьями наперевес. Вылетала тачанка с пулеметом, разворачивалась. Но казаки продолжали движение, их кони перемахивали в прыжках и через нее, и через огненное кольцо, преграждающее им путь. Несясь по кругу с обнаженными шашками, казаки рубили лозу, сорвав с плеча винтовки, метко стреляли в цель. Заканчивался этот поражающий темпераментом и ритмом номер без какого бы то ни было перерыва лихими плясками (манеж застилался деревянными щитами) под собственное трио гармонистов и казачьи песни.

И работали конники блестяще, и плясали не хуже, и хоровые песни поражали непривычными ритмами, и прессу имели превосходную. Но цирковые старожилы (у советского цирка они уже появились) называли аттракцион между собой «Ансамбль песни и пляски имени Туганова». В цирке, как считали они, поражать должны прежде всего трюки.

Появились на манеже и всевозможные номера с мотоциклами, ведь тогда существовали армейские мотоциклетные соединения, и молодежь стремилась в мотокружки.

Самый впечатляющий аттракцион «Мотогонки по наклонному треку» придумал и возглавил Петр Маяцкий. Трек, устанавливаемый по барьеру, позволял машинам развивать такую скорость, что и сами они, и партнеры, выстраивающиеся на рамах мотоциклов и на плечах водителей сложнейшие акробатические пирамиды, летели как бы над дощатым полом, застилавшим манеж. Вольтижеры, как жокеи, вскакивали на мчащиеся мотоциклы и перепрыгивали с машины на машину.

Таким же безудержно цирковым, а может быть, еще более эффективным, было выступление укротителей львов Александра Буслаева и Ирины Бугримовой. Номер начинался нарочито устрашающей комбинацией, которую инспектор манежа к тому же афишировал как «Кресло смерти». В полутьме, освещенная факелами в руках ассистентов, Бугримова, полулежа в кресле, кормила мясом сидящих вокруг нее на тумбах трех львов. Но сразу же после этого вспыхивал полный свет, и выехавший на мотоцикле Буслаев в кожаном комбинезоне и шлеме с мотоциклетными очками мчался по наклонному треку, соединяющему манеж с металлическими крепко скрепленными между собой секциями клетки-централки, как ее называют в цирке. Два льва (третьего уводила Бугримова) бежали перед машиной, как бы спасаясь от преследования. Вскоре львы брали мотоциклиста в окружение, начиналась гонка, в которой каждый стремился быть первым. А потом появившийся третий лев вскакивал на багажник машины, клал морду на плечо мотоциклисту, и они, набирая скорость, мчались вдвоем. Завершался номер тем, что дрессировщики, разогнав свои мотоциклы, выписывали круги по стенке-клетке и поднимались чуть ли не до самого ее верха. В традиционно нагнетаемую атмосферу опасности цирка оглушительным стрекотом и выхлопными газами мотоциклов смело вторгалась сама действительность. Номер вполне справедливо назывался «Круг смелости».

Так непредсказуемое творчество артистов позволило цирку начать преобразование тематического дивертисмента в полноценный, образно убедительный спектакль, создаваемый профессиональными выразительными средствами манежа. Он действительно превращался, по выражению Юрия Дмитриева, в «театр на круглой сцене».

С цирка, как с театра, начали спрашивать за малейшее проявление фальши и формализма, искореняемых тогда повсюду. Ведь именно в эти годы окончательно утвердился метод социалистического реализма, определяющий политику партии в вопросах литературы и искусства. Один за другим закрывались театры, обвиненные в чуждых народу исканиях. По всей стране началось изучение системы Станиславского. Такие занятия регулярно проводились и в цирках. «Учу лошадей системе Станиславского», – острил Рубен Симонов, которому как одному из ведущих артистов Москвы пришлось заниматься с труппой Первого госцирка.

Кстати, для цирка это было не данью времени, стремящегося направить все искания в одно русло, вроде еженедельных политзанятий в Красном уголке, а творческой необходимостью. Ведь в те годы на манеже неоднократно осуществлялись постановки цирковых пантомим (жанр сегодня напрочь забытый). В них цирковым мастерам приходилось не просто исполнять необходимые по ходу действия трюки, но создавать полноценные образы, движущие сюжеты этих на редкость синтетических по средствам выразительности спектаклей. Подобные зрелищные, массовые, патриотические цирковые произведения как нельзя более емко отвечали тому «большому стилю», который овладевал искусством и жизнью страны.

В наши дни такая наступательная праздничность цирка, его оптимизм, показная массовость могут выглядеть чрезмерными (впрочем, китайский цирк присылает на современные престижные цирковые фестивали куда более многочисленные номера), но все это отвечало размаху и выразительной образности ставших уже привычными физкультурных парадов на Красной площади, а позже и на самом вместительном в Москве стадионе «Динамо», на которых регулярно присутствовали Политбюро и члены правительства.

Такие зрелища позволяли не просто заявлять, а демонстрировать, что отличный ото всех советский цирк существует наяву. Его артисты словно бы воплощали собирательный образ советского человека – жизнерадостного, умелого, убежденного гражданина своей страны.

Руководство страны подтвердило это, присвоив трем мастерам манежа звания Народных артистов РСФСР к 20-летию госцирков.

Представляется, что Владимир Дуров, Ташкенбай Ингамбердыев и Борис Эдер были так высоко оценены не только за личные достижения. Каждый из них олицетворял определенное направление в цирковом искусстве страны, к развитию которых и призывала награда.

Еще 28 артистов стали Заслуженными. Кроме того, были вручены ордена (награды тогда были редкостью, и за каждым орденосцем ходили по улицам восторженные почитатели). Трех артистов наградили орденом Ленина,

20 – Трудового Красного Знамени, 71 – Знаком Почета. Становилось очевидным, что цирк вырастил свое «поколение победителей».

Действительно, цирковые артисты еще убедительнее (все, что они творили на манеже, совершалось прямо на глазах зрителей), чем молодые герои отечественного кинематографа, работали на пределе возможностей и без обмана. Делали это радостно и убежденно. Они воплощали (не хочется писать – разыгрывали) то поколение, которое строило и защищало страну, которое могло с размахом развлечься и отдохнуть.

Но при этом ни один цирковой артист не имел жилплощади и постоянной прописки (на время гастролей, то есть круглый год, их селили в гостиницах, общежитиях, съемных комнатах).

Не следует забывать, что артист цирка, появляющийся из-за занавеса форганга, совсем не тот, что в жизни. Он выходит на манеж в новом образе, который ему диктует цирковой жанр, замысел номера, пластический рисунок, музыка, костюм. Скопировать образ, создаваемый при исполнении номера, нетрудно, повторить – невозможно. Каждый человек неповторим.

В цирке любой спортсмен вынужден становиться артистом.

Убежденное восприятие творческого потенциала цирка как своеобразного вида театрального искусства, сложившееся к концу 30-х гг. прошлого века, привело к беспрецедентному решению. Распоряжением Комитета по делам искусств шесть молодых цирковых артистов, порадовавших оригинальными номерами, – музыкальные эксцентрики братья Александр и Владимир Макеевы, жонглер Николай Барзилович, эквилибрист Сергей Шпанов (Рудиф), клоун и акробат-эксцентрик Сергей Курепов, турнист-эксцентрик Константин Зайцев (Конди) – были направлены в Государственный институт театрального искусства (ГИТИС) для обучения на режиссерском курсе Николая Михайловича Горчакова (не лишне подчеркнуть – режиссера МХАТ, осуществившего на манеже московского цирка постановку водяной пантомимы).

Становилось очевидным, что циркам, которые 20 лет назад национализировали как «демократические по посещающей их публике» [7], доверяют не просто развлекать и агитировать своих зрителей за физическое развитие, но и воспитывать их духовно.

Война, неожиданно разразившаяся, но давно ожидаемая, разрушила все планы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Уайльд О. Портрет Дориа-на Грея / пер. с англ. М. Ричардса // Уайльд О. Полн. собр. соч. в 8 т. Т. 2. СПб., изд. Т-ва А. Ф. Маркса, 1912. – 326 с.
2. Гонкур Э. Братья Земган. М.: ГИХЛ, 1959. – 144 с.
3. Краснянский Э. Встречи в пути. Страницы воспоминаний. Театр. Эстрада. Цирк. М.: ВТО, 1967. – 359 с.

REFERENCES

1. Wilde O. *Portret Doriana Greya / per. s angl. M. Richardsa* [Portrait of Dorian Gray. per. from English. M. Richards]. In: *Wilde O. Poln. sobr. soch. v 8 t. T. 2* [Complete collected works in 8 volumes. Vol. 2]. Saint Petersburg: A. F. Marx Publ., 1912. 326 p.
2. Goncourt E. *Bratja Zemgano* [Zemgano Brothers]. Moscow: GIKHL Publ., 1959. 144 p.

4. *Фореггер Н.* Цирк // Жизнь искусства. 1926. № 4 (1083). С. 18.
5. *Нове́рр Ж. Ж.* Письма о танце и балетах / пер., ред., вступ. ст. Ю. И. Слонимского. Л.-М.: Искусство, 1965. – 375 с.
6. *Кузнецов Е.* Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы. М.-Л.: Academia, 1931. – 448 с.
7. *Луначарский А.* Задачи обновленного цирка // Вестник театра. 1919. № 3. 8–9 фев. С. 5–6.
8. *Фореггер Н.* Проект положения о Школе циркового искусства при ЦУГЦ: [рукопись. Ленинград, 1927] // Архив Музея циркового искусства при Большом Санкт-Петербургском цирке. С. 2.
9. Общее собрание в ТЦИ от 12 марта 1930 г. ЦГАОР. Ф. 5508. Оп. 1. Ед. хр. 1513/2. Л. 133.
10. *Кузнецов Е.* Право на юбилей // Искусство и жизнь. 1938. № 2, февраль. С. 29.
11. *Диковский С.* Зимний сезон в цирке // Правда. 1937. 3 октября. № 273. С. 4.
12. *Тименс М.* Литературное оформление парада в цирке по случаю 20-летия Октября: [рукопись. Ленинград, 1937] // Фонды Музея циркового искусства при Большом Санкт-Петербургском цирке.
13. *Сталин И. В.* Политический отчет Центрального комитета XVI съезду ВКП (б), разд. 3, пункт 2 // Сталин И. В. Сочинения. – Т. 12. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1949. С. 235–373.
14. Праздник мира: Цирковое представление в трех отделениях с прологом и апофеозом. Авторы сценария Ю. Г. Бродерсон, Ю. С. Юрский. ЦГАЛИ. Ф. 656. Оп. 4. Ед. хр. 4901.
15. *Кузнецов Е. М.* Профиль циркового представления. Конспект доклада в ЦДРИ. 1 сентября 1939 г. // Личный архив семьи Е. М. Кузнецова.
16. *Тименс М. Н.* Литературное оформление программы Цирковой труппы № 3 // Личный архив М. И. Немчинского.
3. *Krasnyansky E.* *Vstrechi v puti. Stranitsy vospominanij. Teatr. Estrada. Tzirk* [Meetings on the way. Memories pages. Theatre. Variety. Circus]. Moscow: VTO Publ., 1967. 359 p.
4. *Foregger N.* *Tzirk* [Circus]. In: *Zhizn' iskusstva* [Life of Art]. 1926, no. 4 (1083), p. 18.
5. *Noverre J. J.* *Pisma o tantse i baletakh / Per., red., vstup. st. Y. I. Slonimskogo* [Letters about dance and ballets. Per., Ed., Entry. by Y. I. Slonimsky]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 1965. 375 p.
6. *Kuznetsov E.* *Tzirk. Proiskhozheniye. Razvitiye. Perspektivy* [Circus. Origin. Development. Perspectives]. Moscow; Leningrad: Academia Publ., 1931. 448 p.
7. *Lunacharsky A.* *Zadachi obnovlennogo tsirka* [Tasks of the renewed circus]. In: *Vestnik teatra* [Theater Bulletin]. 1919, no. 3, 8–9 Feb., pp. 5–6.
8. *Foregger N.* *Proyekt polozheniya o shkole tsirkovogo iskusstva pri ZUGZ* [Draft regulations on the School of Circus Art at the ZUGZ] [manuscript. Leningrad, 1927]. *Arkhiv Muzeya tsirkovogo iskusstva pri Bolshom Sankt-Peterbugskom tzirke* [Archive of the Museum of Circus Art at the Bolshoi Saint Petersburg Circus]. P. 2.
9. *Obscheye sobraniye v TTSI ot 12 marta 1930 g. – TsGAOR, f. 5508, op.1, yed. khr. 1513/2, l. 133.* [General meeting in the TCI dated March 12, 1930. – TsGAOR, f. 5508, op.1, ed. xp. 1513/2, l. 133].
10. *Kuznetsov E.* *Pravo na yubiley* [The right to an anniversary]. In: *Iskusstvo i zhizn* [Art and life]. 1938, no. 2, February, p. 29.
11. *Dikovskiy S.* *Zimniy sezon v tzirke* [Winter season in the circus]. In: *Pravda*. 1937, October 3, no. 273, p. 4.
12. *Timens M.* *Literaturnoee oformleniye parada v tsirke po sluchaou 20-letiya Oktyabrya* [Literary decoration of the parade in the circus on the occasion of the 20th anniversary of the October Revolution] [manuscript. Leningrad, 1937]. In: *Fondy Muzeya tsirkovogo iskusstva pri Bolshom Sankt-Peterbugskom tsirke* [Funds of the Museum of Circus Art at the Bolshoi St. Petersburg Circus].
13. *Stalin I. V.* *Politicheskij otchet Tsentralnogo komiteta XVI sjezdu VKP (b), razd. 3 punkt 2* [Political report of the Central Committee to the XVI Congress of the CPSU (b),

sect. 3, point 2]. In: *Stalin I. V. Sochineniya v 18 t. T. 12.* [Works in 18 vols. Vol. 12]. Moscow: Gosudarstvennoye izdatelstvo politicheskoy literatury [State Publishing House of Political Literature], 1949. pp. 235 – 373.

14. Broderson Y. G. Yurskiy Y. S. *Prazdnik mira: Tsirkovoje predstavlenije v trekh otdelenijakh s prologom i apofeozom: Scenarij.* TSGALI, f.656, op.4, yed.khr. 4901 [Celebration of Peace: Circus performance in three sections with a prologue and apotheosis. Scenario]. TSGALI, fund 656, op.4, storage unit. 4901.

15. Kuznetsov E. M. *Profil tsirkovogo predstavlenija. Konspekt doklada v TsDRI. 1 sentyabrya 1939 g.* [Circus performance profile. Abstract of the report in the Central House of Arts. September 1, 1939]. In: *Lichnyj arkhiv semji Y. M. Kuznetsova* [Personal archive of the family of E. M. Kuznetsova].

16. Timens M. N. *Literaturnoje oformlenije programmy Tsirkovoj truppy № 3* [Literary design of the program of the Circus troupe № 3]. In: *Lichnyj arkhiv M. I. Nemchinskogo* [Personal archive of M. I. Nemchinsky].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

E-mail: circus@gitis.net

ORCID: 0000-0002-3223-1044

Немчинский М. И. Путь парадоксов. Актуальная образность советского цирка 1920 – 1930-х гг. // *Театр. Живопись. Кино. Музыка.* 2020. № 4. С. 151 – 179.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-151-179

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: circus@gitis.net

ORCID: 0000-0002-3223-1044

Nemchinsky M. I. *The way of paradoxes. The actual imagery of the Soviet Circus of the 1920 – 1930s.* In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2020, no. 4, pp. 151 – 179.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-151-179