



**University of
Zurich** ^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

Dvojnoe zrelische (O vizualisacii mifa v cirke)

Burenina, Olga

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-66836>

Book Section

Originally published at:

Burenina, Olga (2012). Dvojnoe zrelische (O vizualisacii mifa v cirke). In: Icin, K; Vojvodic, J. Visualisacija literatury. Belgrad: Izdatel'stvo filologicheskogo fakul'teta v Belgrade, 280-299.

Ольга Буренина-Петрова (Цюрих)

Двойное зрелище (О визуализации мифа в цирке)

1.

В повести о цирке Александра Бартэна есть глава «Фреска древнего храма», в которой рассказчик, собирающий материал для своей книги о цирковой жизни, попав в Киев, отправился осматривать Софийский собор. Там он неожиданно для себя набрел на соборные фрески лестничной башни XI в., изображающие скоморошью представления. Рассказчика заворожила фреска с древнерусским акробатом, держащим шест, по которому взбирается его партнер:

...потускнев за века, она сохраняла четкость рисунка. Скоморох, избраженный на ней, балансирует шест, а товарищ его, второй скоморох, взбирается к вершине шеста. «Ни дня без цирка, — подумал я. — Даже здесь, в стенах древнего храма!»¹

На следующий день, придя в цирк, он описал увиденное руководителю группы эквилибристов Виктору Французову. Реакция артиста производит на рассказчика еще более сильное впечатление, чем само созерцание фрески. Французов интересуется, какой перш балансирует скоморох — поясной или плечевой, и восхищается мастерством древнерусского циркача так, словно тот — его современник, «будто ничто не отделяло сегодняшнего артиста от давних-предавних скоморохов, будто отделенные друг от друга веками, они все равно оставались товарищами»². Выступая на манеже, Французов по сути продолжает выступление скомороха с древнерусской фрески, совершенствуя его мастерство тем, что удерживает равновесие, лишаясь опоры:

Отфиксировав на лбу высокий перш, Виктор Французов подает знак партнеру, и тот взбирается на высшую точку перша. Затем, продолжая балансировать перш с находящимся на нем партнером, Французов направляется к лестнице в середине манежа. берет за перекладины, подымается... Внимание! Не упустите дальнейшего! Из-под купола свисают кольца, и они прикреплены к вершине лестницы. В тот момент, когда достигнув вершины, Французов берет за кольца, — сбрасывает специальный механизм, лестница отходит, но в том-то и вся феноменальная рекордность трюка: лишившись

¹ Бартэн А. Под брезентовым небом. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1975, 195.

² Там же, 196.



Рис. 1. Фреска «Ипподром» в Киево-Софийском соборе

опоры, оставшись висеть на кольцах, артист все с той же безупречностью продолжает балансировать на лбу перш с партнером³.

Иначе говоря, этот артист, преодолевая исторический разрыв, вступает в диалог со своим предшественником. Перш, который удерживает древний акробат — это образ мировой оси (*axismundi*), не только соединяющей Небо с Землей, не только обозначающий положение человека между Богом и миром, но и образующей динамическое равновесие между современной и древнерусской культурами, и шире — между современной и архаической. Любующийся своим древним предшественником артист из повести Бартэна отчетливо осознает, что архаичный и современный цирки не противостоят друг другу⁴, а находятся в динамике историко-культурного равновесия.

Фреска с акробатами, о которой идет речь у Бартэна, тематически перекликается с другими фресками Киево-Софийского собора на игровую, цирковую тему, а именно: с композицией «Скоморохи», где музыканты играют на струнных, ударных и духовых инструментах, и с композицией «Ипподром».

³ Там же, 200.

⁴ Данной точки зрения придерживался, к примеру, историк цирка Евгений Кузнецов. Рассматривая соотношение античного и новейшего цирков, он утверждал, что «ни одно из представлений древне-римских цирков не могло быть повторено в цирках современных и наоборот». *Кузнецов Е.* Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы. Л.: Academia, 1931, 18. О том, что между античным и новейшим цирком нет никакой общности пишут и некоторые современные исследователи. Так, Эрнст Гюнтер и Дитмар Винклер усматривают между двумя цирками лишь звуковую аналогию («Wortanalogie») и ничего больше. *Ernst Günther, Dietmar Winkler.* Zirkusgeschichte — Ein Abriss der Geschichte des deutschen Zirkus, Berlin: Henschelverlag, 1986, 11.

На фреске, изображающей конные ристания, показано цирковое здание, в ложах которого восседают византийский император Константин VII Багрянородный и княгиня Ольга (*Рис. 1*). Кроме них, мы видим свиту и других зрителей. По всей вероятности, ипподромное представление происходит в Константинополе⁵. Известно, что в честь княгини Ольги, приехавшей в Константинополь с официальными визитами дружбы, византийский император устраивал на ипподроме театральные и цирковые зрелища. Существует и другая историческая версия. Так, согласно гипотезе Всеволода Всеволодского-Гернгросса, в древнерусском Киеве, кроме балаганных цирковых представлений, также мог иметь место придворный стационарный ипподром⁶. По мнению исследователя, изображения циркового представления на таком возможном ипподроме как раз и были найдены на фресках южной лестничной башни Киево-Софийского собора. Возможно, если следовать версии Всеволодского-Гернгросса, что по образцу константинопольского циркового ипподрома был выстроен и ипподром в Киеве.

Предположение Всеволодского-Гернгросса поддерживает историк цирка Юрий Дмитриев, указывая, что Киевская Русь могла заимствовать зрелищные амфитеатры из Византии⁷. Византийские труппы артистов также нередко приезжали в древнерусскую столицу с цирковыми программами. Кроме того, существует гипотеза, согласно которой в древнерусском Корчеве мог сохраниться цирковой ипподром, построенный во времена Пантикапея⁸. От-

⁵ См. например: *Айналов Д., Редин Е.* Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. СПб., 1889.

⁶ *Всеволодский-Гернгросс Вс.* Начало цирка на Руси. Советский цирк, 1957, № 3, (20–23), 21.

⁷ *Дмитриев Ю.* Цирк в России. М.: Искусство, сс. 9–11, 25. Ср. другие точки зрения, согласно которым стенопись в башнях Собора, включая и фреску «Ипподром», отражает приезд в столицу Византии княгини Ольги и почетный прием, оказанный ей императором Константином Багрянородным на константинопольском ристалище. См.: *Кондаков Н.* О фресках лестниц Киево-Софийского собора // Записки императорского археологического общества. СПб, 1888, Т. 3, с. 288; *Айналов Д., Редин Е.* Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. СПб, 1889; *Кресальский Н.* Софийский заповедник в Киеве. Киев, 1960; *Лазарев В.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М.: Искусство, 1973; *Логвин Г.* Софія Київська. Київ, 1971; *Grabar A.* L'empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936. *Высотский С.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. Киев: Наукова думка, 1989. сс. 190–191.

⁸ Город Пантикапей являлся предшественником современного города Керчь. Пантикапей был основан в конце VII века до н.э. древнегреческими колонистами на берегу Боспора Киммерийского (Керченского пролива), став с начала V в. до н.э. и до конца VI в. столицей Боспорского царства. В IX–X вв. Северное Причерноморье захватили славяне и город вошел в состав Тмутараканского княжества, получив название Корчев. В 1841 г. Антон Ашик, директор Керченского Музея Древностей, во время раскопок обнаружил на горе Митридат могильный склеп (I–II вв.), состоявший из двух погребальных комнат (лучше — камер), стены которых были покрыты фресками с изображениями цирковых зрелищ, распространенных в древней Керчи. В первом помещении склепа на одной из боковых стен были представлены конные бестиарии: один поражал копьём медведя,

носителем того, кто изображен в центральной ложе на фреске собора есть и другие версии. Так или иначе, в изображении ипподромного ристалища древнерусским живописцем просматривается след византийско-русских связей. Цирк — идеальный объект изображения для древнерусского мастера, поскольку в его игровом пространстве, как и в изображении акробата с шестом, очевиден диалог не только в пределах одной культуры, но и шире — диалог византийской и древнерусской культур, а также диалог целых исторических эпох. Возможно, что древний мастер изобразил на стене собора цирк потому, что усмотрел в его искусстве сакральное пространство, отделенное, подобно церковному сакральному пространству, от окружающего профанного мира. Цирковой ипподром — это символическое изображение космического центра, т. е. места творения, в котором также зарождаются механизмы саморегуляции и самосохранения жизни, «секреты» достижения стабильности и гармонии, т. е. динамического равновесия разных сфер жизни и самого человека⁹. Весьма характерно, что изображения зрителей, обрамленных «рамками» лож, образуют композиционное, ритмическое и цветовое единство, сопоставимое с композицией церковного иконостаса. Если в иконах всегда присутствует семантика «припоминания», «напоминания о [...] первообразе»¹⁰, то и об изображенном на цирковой фреске можно говорить как о прообразе прошлого.

В эпоху христианства выступления акробатов нередко наполнялись христианской символикой. Катанотоходцы, выступавшие в дни празднеств и торжеств, например, по случаю прибытия королевской особы, давали представления на городских площадях, выступая на канатах, как правило протянутых от колоколен церквей к одному из домов. Артист на канате символизировал по-

другой — бегущего оленя, а третий — кабана (или волка); на задней стене — два всадника: пускающий стрелу из лука в пантеру и протыкающий копьем волка. На входной стене следующего помещения также изображались звериные травли и гладиаторские бои: пеший бестиарий, сражающийся со львом и легковооруженные гладиаторы, а на боковых стенах — еще два гладиатора, победитель и раненый. Некоторые звероборцы выступают на фоне арок, имеющих сходство с ипподромными — и это дополнительное свидетельство в пользу того, что на фресках вовсе не сцены охоты, а цирковые представления, происходившие в Пантикапее, столице Боспорского царства. Вероятно, в склепе был погребен один из местных государей, во время своего правления устраивавший в Пантикапее цирковые бои. См. об этом подробнее, а также см. изображения фресок в: *Брабич В., Плетнева Г.* Существовал ли цирк в Древнем Крыму? В: *Советский цирк*, 1959, № 8, 32.

⁹ Юрий Олеша, описывая убранство одесского цирка Вильгельма Санценбахера, уравнивает цирк с раем: «Но это право попасть в этот плюшевый рай, в этот рай мрамора, ступеней, золота, матовых ламп, арок, коридорчиков, эха, хохота, блестящих глаз, запаха духов, стука каблуков — мало ли чего!» *Олеша Ю.* Зависть. Три толстяка. Ни дня без строчки. М.: Художественная литература, 1989, 308.

¹⁰ *Флоренский П.* Иконостас. В: *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996, 116. Согласно Флоренскому, иконы — «видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ», «орудие сверхчувственного познания» и «напоминание», «передание», «духовный опыт иконописца» (Там же, 185–186).

сланника Бога, ангела, приветствовавшего государя и «разыгрывавшего перед горожанами библейский сюжет, наглядно иллюстрировавший божественное благословение земного государя и богоданность его власти»¹¹. Этот факт зафиксирован в «Молении» Даниила Заточника (по публикации Н. Н. Зарубина), а именно в той его части, где подробно описаны цирковые игрища на ипподроме:

Яко орел, ин, воспад на отояр, бегаеа чрез потрумие, отчаявса живота; а иный летает с церкви, или с высокие полаты, паволочиты крылы имея; а ин наг течет во огонь, оказающе крест сердец своих царем своим; а ин, прорезав лысты, обнажив кости голеней своих, кажет цареви своему, являет ему храбрость свою; а иный, скочив, метает ся в море со брега высока со отцем своим; отче, накрив о фаревеи, ударяет по бедрам, глаголет сице: ту фенадрус! за честь и милость короля нашего отчаяхомся жвота; а ин, привязав вервь ко кресту церковному, а другий конец к земным отнесет далече и с церкви по тому бегаеа долов, единою рукою за конец верви той держит, а в другой руке держаше меч наг; а ин обвився мокрым полотном, борется с лютым зверем¹².

«Потрумие» (или «подрумие»), упоминаемое в «Молении», согласно словарю Фасмера, происходит из «ипподрумие, см. ипподромие, гипподром, ипподром», что означало в древнерусском языке «ипподром, ристалище»¹³. Рядом с топосом ипподрома присутствует топос церкви, которая, как видим, оказывается частью представления акробатов-летунов, приветствующих короля.

2.

Ольга Фрейденберг в книге «Поэтика сюжета и жанра» выдвинула тезис о том, что архаические цирковые состязания дали «со временем структуру литературной драме»¹⁴. Иначе говоря, литературная драма как жанр, по Фрейденберг, рождается из циркового зрелища. Мне представляется, что пространство цирка сопоставимо, скорее, не с драмой, а с миром эпоса, который, по замечанию Михаила Ямпольского, близок «изначальной сущности вещей»¹⁵. Подобно эпосу, цирк — это «мир начала» или, если прибегнуть к терминологии Мирчи Элиаде, — «живой миф». В основе каждой цирковой программы в целом и циркового номера, в частности (в том числе и современных), находится ритуал, сохраняющий, воспроизводящий аутентичность первичных форм.

Характерно, что все происходящее в рамках цирковой программы или отдельного циркового номера во многом сопоставимо с современным методом

¹¹ Макаров С. Театрализация цирка. М.: URSS, 2010, 46.

¹² Слово Даниила Заточника по редакциям XI–XIII вв. и их переделкам. Подготовил к печати Н. Н. Зарубин. Москва, 1932, 32. См. также: Лихачев Д. Великое наследие. В: Лихачев Д. Избранные работы в 3 тт. Том 2. Л.: Художественная литература, 1987, 227–244.

¹³ Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка в 4 тт. / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева, 2-е изд., 1986–1987. Том 3, М. 1987, 301.

¹⁴ Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997, 141.

¹⁵ Ямпольский М. О близком. (Очерки немиметического зрения). М.: НЛО, 2001, 47.

ролевой игры в ходе исторической реконструкции. В цирковом пространстве, как и в ролевой игре-реконструкции, может осуществляться диалог не только в пределах одной культуры, но и между разными, неоднородными и даже противоречивыми культурами. Иначе говоря, в цирке всегда присутствует мифологическое конструирование и реконструирование архетипического пространства и времени, архетипических форм постижения мира, коллективного следа историко-мифологического прошлого.

Йохан Хейзинга, рассматривая игру в качестве формы становления человеческой культуры, утверждал, что игра, в независимости от ее характера, всегда протекает внутри определенного, обозначенного «отчужденного» от земли пространства. К таким обособленным, предназначенным для свершения игрового действия территориям Хейзинга относил арену цирка, игровой стол, волшебный круг, храм, сцену, экран, место суда, обнаруживая архетипическое сходство между всеми этими, на первый взгляд, разнородными игровыми пространствами. Об игровом факторе (принципе *ludi*) на цирковом ипподроме он писал:

Примечательным свидетельством стойкости игрового фактора в римской Античности является наглядное применение принципа *ludi* на ипподроме Византии. Даже будучи оторвано от своих культовых оснований, конное ристалище остается очагом общественной жизни. Народные страсти, некогда насыщавшиеся кровавыми битвами людей и зверей, теперь вынуждены удовлетворяться скачками. Едва ли они представляли собой нечто большее, чем праздничное увеселение, не имеющее никакого отношения к святости, и тем не менее они были в состоянии привлечь в свой круг все общественные интересы. Цирк в самом буквальном смысле стал ареной не только для конного спорта, но для политических и даже отчасти для религиозных столкновений. Скаковые общества, названные по четырем цветам возникших, не только устраивали соревнования, но были также признанными общественными организациями. Отдельные партии назывались демосами, лидеры их — демархами. Если полководец празднует победу, ипподром отводится для триумфа; император показывается здесь народу, иногда здесь же вершится и правосудие¹⁶.

Первичной формой игры для философа оказывается не только ритуал, но и тесно связанный с ним цирк, представления которого происходили в знаменательные праздничные дни и именовались у римлян *ludi circenses*. Древний цирк, как показывает Хейзинга, — синтетическое зрелище, где все ипостаси находились в динамике равновесия. В дни *ludi circenses* можно было стать зрителем конных скачек, состязаний в скорости езды на колесницах, единоборства гладиаторов, травли зверей, а также свидетелем зрелищ политического и религиозного характера. Иначе говоря, цирк представлял собой, в понимании философа, модель реконструкции архаичной культуры, миниатюрную модель античной культуры и космос в миниатюре.

¹⁶ Хейзинга Й. HomoLudens. Опыт определения игрового элемента культуры. М. 1992, 172

Именно космогоническая мофология определяла и определяет структурные особенности, а также содержание как отдельных жанров и номеров, так и цирковых программ в целом. Космогонические мифы, по замечанию В. Н. Топорова, «часто начинаются с описания того, что предшествовало творению, т. е. небытия, как правило, уподобленного *хаосу*»¹⁷. В цирке состоянию первичного, бесформенного состояния Вселенной соответствует момент, когда после третьего звонка гаснет свет и зрители оказываются в кромешной темноте. Следом за этим звучит музыка, вспыхивает свет и начинается представление, воспроизводящее, по сути, порядок сотворения мира по схеме, регулярно наблюдаемой в космогонических мифах: «хаос → небо и земля → солнце, месяц, звезды, время → растения → животные → человек → дом, утварь и т. д.»¹⁸. Согласно В. Н. Топорову, «космогонические мифы описывают становление мира как результат последовательного введения основных бинарных оппозиций: небо земля и т. п., и градуальных серий (основанных на постепенном возрастании или уменьшении какого-либо признака): растения → животные → люди и т. д.»¹⁹.

Все последующие номера, развертывающие цирковую программу, воспроизводят космогоническую схему творения, как правило, внешне лишенную в современном цирке мифопоэтической логики схем порождения. В цирковом представлении чаще всего наблюдается рекомбинация элементов акта творения, однако, как правило, основные космогонические акты присутствуют в жанровой организации программы постоянно. Так, установление космического пространства, например, в виде отделения неба от земли репрезентируется выступлением воздушных акробатов и гимнастов, а также эквилибристов, работающих над манежем. Поскольку в космогонических мифах небо и земля, как правило, олицетворяют мужское и женское основы космоса, то и в акробатических, гимнастических, эквилибристских номерах артисты и артистки обычно выступают вместе или по очереди. Космогонический акт установления космической опоры развертывается в эквилибристских номерах с першами и лестницами. Наполнение пространства ландшафтом, людьми, растениями, животными разворачивается в виде сюжетных сценок, цирковой дрессировки и, главным образом, в виде парада-алле, торжественно завершающего представление выходом на манеж всех выступавших артистов. Рисунок вращения вселенной ярко представлен в сальто-мортале акробатов. Так, легендарные прыжки «летающего» клоуна Виталия Лазаренко были не просто отточенными трюками, а спроецированным на движение Галактик вокруг некой общей оси аттракционом. В частности, знаменитый прыжок Лазаренко через два автомобиля был изоморфен траектории вращения Вселенной (Рис. 2). Двойное же сальто Дмитрия Маслюкова, исполненное до него в России лишь двумя акробатами — Иосифом Сосиным и его сыном Александром, словно

¹⁷ Топоров В. Космогонические мифы. В: Мифы народов мира: Энциклопедия. М. 1988, Т. 2., (6–9), 7

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.



Рис. 2. Прыжок Виталия Лазаренко через два автомобиля.
Фотография 1925 г.

конкурировало с законами Вселенной, удваивая траекторию ее вращения за единый отрезок времени. Кроме того, в каждой цирковой программе непременно присутствует мотив появления культурного героя, вступающего в борьбу с хаотическими природными силами. Таким героем может выступать любой артист, включая клоуна. Так, в одном из фильмов режиссера Индрика Поляка «Клоун Фердинанд и ракета» (1968 г.) жители покидают город, над которым кружит неизвестный космический объект, напоминающий ракету. Клоун Фердинанд случайно попадает в эту ракету вместе с тремя детьми. Вместе они совершают небольшое космическое путешествие и, благодаря Фердинанду, не только возвращаются на землю, но и лишают жителей города страха перед инопланетянами. Фильм завершается тем, что из ракеты на землю опускаются зонтики с детскими игрушками.

Наряду с репрезентацией культурного героя в цирковой программе непременно появляется и его негативный двойник — трикстер, наделенный комплексом деструктивных, негероических черт. Если культурный герой, по словам Елеазара Мелетинского, воплощает «пафос упорядочивания формирующегося социума и космоса», то трикстер, напротив, репрезентирует «его дезорганизацию и еще неупорядоченное состояние»²⁰. В цирке трикстером часто оказывается второй артист в клоунской паре. В качестве трикстера может выступать и маг-чародей.

Сходство циркового представления с космогонической схемой творения подметил Михаил Бахтин:

Телесная топография в народной комике неразрывно сплетается с топографией космической: в организации балаганного и циркового пространства, в котором движется комическое тело, мы прощупываем те же топографиче-

²⁰ Мелетинский Е. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976, 188–189.

ские члены, что и в строении мистериальной сцены: землю, преисподнюю и небо (но, конечно, без христианского осмысления их, свойственного мистериальной сцене); прощупываются здесь и космические стихии: воздух (акробатические полеты и трюки), вода (плавание), земля и огонь²¹.

Согласно Бахтину, все четыре космические стихии (воздух, вода, земля, огонь) присутствуют в структуре циркового представления. (Кстати, одно из первых цирковых зрелищ в цирке Чинизелли как раз именовалось «Четыре стихии».) Между прочим, в Риме и Византии части циркового ипподрома воспроизводили Солнечную систему и поэтому соответствовали четырем космическим стихиям. Возникшие цирковые колесницы в Риме и Византии, участвовавших в ристалищах, носили одеяния четырех цветов — зеленого, голубого, белого и красного, — символика которых соответствовала символике четырех стихий: земля (зеленые), вода (голубые), воздух (белые) и огонь (красные).

Если «воздух» для Бахтина — «акробатические полеты и трюки», то «вода» может репрезентироваться как «плавание», к которому относятся, к примеру, водяные пантомимы, разыгрываемые прямо на манеже цирка. Заполнение водой манежа было излюбленным зрелищем в цирках разных эпох, особенно в античности и в последней четверти XIX в. — первой трети XX в.²² Так, в постановке «Люди морского дна» (1935 г.) для демонстрации водяной пантомимы, рассказывающей о героизме советских водолазов, прямо на манеже был сооружен одиннадцатиметровый круглый аквариум. Исходное «ничто» — безбрежная водная стихия обретала форму, благодаря установленному на манеже стеклянному сосуду:

Демонстрация аттракциона начиналась в темноте, под специально написанную симфоническую увертюру. Бассейн был прикрыт громадным коль-

²¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. 1965, 70. О том, что цирковые артисты персонифицируют во время своих представлений основные космические стихии, писала и Ольга Фрейденберг. См. Фрейденберг О. Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература», 1978, 234. О мифологическом времени в балагане см. также Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006, 247–250.

²² В античности водяные пантомимы именовались «навмахиями». Они представляли собой либо татрализованную имитацию морских сражений (такие шоу разыгрывались и в Древней Греции и Древнем Риме), либо «водяную» разновидность гладиаторского боя (эти сражения имели место в Древнем Риме). В 19 веке первый водяной манеж был построен в Париже в 1886 году под названием «Водяные арены». Там разыгрывались пантомимы «Ярмарка в Севилье» и «Лягушечья лужа». В 1891 году появляется водяной манеж в цирке Ренца (Берлин), где была поставлена водяная пантомима «На Гельголанде». А в 1892 году — в петербургском цирке Чинизелли, где с успехом проходило упомянутое несколько выше представление «Четыре стихии». В последующие двадцать лет водяные пантомимы были неизменной частью репертуара наиболее значительных мировых цирков. В России в цирках Саламонского, Никитиных, Трущи, Годфруа шли эффектные постановки «Карнавал на Неве», «Карнавал в Венеции», «Сцена в Ост-индской гавани», а в первых советских цирках «Чёрный пират», «Махновщина», «Индия в огне», «Выстрел в пещере», «Люди морского дна». См. об этом: Цирк. Маленькая энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1973, 80.

цевым занавесом из синего шелка, который совершенно скрывал собой все это сооружение. На определенном месте музыкальной увертюры кольцевой занавес спадал (или, точнее сказать, слетал) с круга, на котором он был подвешен, и прожектора освещали потоки воды, которая пенясь и клокоча, вырывалась из центра бассейна, постепенно все больше и больше заполняя его (вода подавалась снизу и шла под сильным напором, так что весь бассейн, вмещавший около 12 000 литров воды, заполнялся в течение двух минут)²³.

Две другие космические стихии репрезентируются в цирке пространством манежа, (стихия земли) и разного рода «играми с огнем» (стихия огня). Кроме того, цветовая символика космических стихий часто присутствует в оформлении декораций и костюмов артистов. Достаточно вспомнить, костюмы классической пары — Белого и Рыжего клоунов. Белый клоун — поэт и неудачник. Его образ формируется воздушной стихией. Рыжий — всепобеждающий задира и проказник. Его стихия — огонь. Оба клоуна в игровой форме символизируют космологические процессы.

Бахтин отмечал, что телесно-гротескный мир цирка находится в постоянном и бесконечном равновесии с космосом:

Одним из очень важных источников гротескного образа тела были формы площадной народной комедики. Это — большой и разнообразный мир; мы можем коснуться его здесь лишь бегло. Все эти *bateleurs*, *trajectaires*, *theriacleurs* и т. п. были гимнастами, фокусниками, шутами, жокаками обезьян (животные, гротескно травестирующие человека), продавцами универсальных медицинских средств. Мир культивируемых ими комических форм был ярко выраженным телесно-гротескным миром. Ведь и сегодня еще гротескное тело полнее всего сохранилось в балаганах и отчасти в цирке. Это — своеобразная комическая игра в смерть-воскресение одного и того же тела; тело это все время падает в могилу и снова подымается над землей, непрерывно движется снизу вверх (обычный трюк — мнимая смерть и неожиданное воскресение клоуна)²⁴.

Гротескное тело клоуна бросает вызов времени и порождаемой им энтропии. Поскольку карнавальное тело, «полнее всего сохранилось в балаганах и отчасти в цирке», цирк трактуется Бахтиным как состояние, идеальное для достижения человеком свободы. Семантика циркового представления (балаган, по Бахтину, одна из вариаций цирка) неизменно связана с вечным возрождением, с динамикой равновесия жизни и смерти.

Иными словами, на манеже цирка разыгрывались и по-прежнему разыгрываются древние мифы, в сценической эпической форме демонстрируется космогонический процесс, активизируется мифологическое сознание.

В рассказе Набокова «Весна в Фиальте» в описании висящей на стене цирковой афиши «клоун с томатовым носом шел по канату, держа зонтик, из-

²³ Альперов Д. По афише — Альперов и партнеры, клоуны-буфф. Советский цирк 1918–1938. Сборник под ред. Евгения Кузнецова. Л.–М. 1938, (130–152), 146.

²⁴ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. 1965, 70.

украшенный все теми же звездами: смутное воспоминание о небесной родине циркачей»²⁵. Метафора «звездного» зонта используется Набоковым как раз для того, чтобы указать на родство цирка с астральным пространством. Космическое начало цирка показана и в фантастическом фильме Ильи Олшвангера «Его звали Роберт». Созданному изобретателем роботу по имени Роберт предстоит отправиться в космос, чтобы наладить контакты с иными мирами. Вживаясь перед полетом в человеческую среду, робот сначала попадает на концерт актера-мима Марселя Марсо, а затем в зоопарк, где спасает от львиных когтей оброненную ребенком перчаточную куклу-Петрушку в клоунском костюме. Ни Марсель Марсо, ни кукла не похожи на окружающих робота-Роберта людей. Они представляются ему посланниками внеземных цивилизаций, а игрушечный клоун выступает в качестве медиатора между землей и звездой Вега, на которую планируется космическое путешествие. Характерно, что Роберт машет в небо рукой с надетым на нее клоуном, словно посылая привет невидимым обыкновенным глазом инопланетянам.

В повести Юрия Олеши «Три Толстяка» рыночная площадь, на которой часто проходили в городе представления бродячих артистов, сравнивается с цирком и именуется «Площадью Звезды»:

Называли эту площадь Площадью Звезды по следующей причине. Она была окружена огромными, одинаковой высоты и формы домами и покрыта стеклянным куполом, что делало ее похожей на колоссальный цирк. В середине купола, на страшной высоте, горел самый большой в мире фонарь. Это был удивительной величины шар. Охваченный поперек железным кольцом, висящий на мощных тросах, он напоминал планету Сатурн. Свет его был так прекрасен и так непохож на какой бы то ни было земной свет, что люди дали этому фонарю чудесное имя Звезда. Так стали называть и всю площадь. Ни на площади, ни в домах, ни на улицах поблизости не требовалось больше никакого света. Звезда освещала все закоулки, все уголки и чуланчики во всех домах, окружавших площадь каменным кольцом. Здесь люди обходились без ламп и свечей²⁶.

Важно, что фонарь, излучающий яркий свет, обладает сходством с Сатурном. С одной стороны, Сатурн — планета, что, в свою очередь, маркирует причастность цирка к космическим стихиям; с другой стороны, название планеты восходит к имени древнеримского бога земледелия и урожая Сатурна, эпоха царствования которого считалась, согласно мифологии, «золотым веком» в истории человечества, поскольку в это время не было ни классов, ни частной собственности, а сам Сатурн считался добрым и справедливым владыкой. В память о власти Сатурна (*Saturnia regna*) в последней половине декабря древние римляне устраивали сатурналии — карнавальные празднества,

²⁵ Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе. Интервью. Рецензии. М.: Книга, 1989, 87.

²⁶ Олеша Ю. Зависть. Три толстяка. Ни дня без строчки. М.: Художественная литература, 1989, 123

совпадавшие с окончанием жатвы. Во время сатурналий снимались различия между господами и рабами: рабы освобождались от трудовых обязанностей и имели право пировать за общим столом в господской одежде, а хозяева, в свою очередь, прислуживали своим рабам и позволяли подшучивать над собой²⁷. Артист бродячего цирка Тибул как раз и хочет вернуть людям золотой век, перевернуть мир так, чтобы, как и в эпоху сатурналий, были бы отменены наказания, а слуги поменялись бы ролями с господами и говорили бы им правду в лицо. Ассоциация с этим античным карнавалом усиливается в тексте благодаря сравнению площади с «колоссальным цирком».

Одновременно в следующем фрагменте текста этот же фонарь предстает как солнце. Вокруг него, как вокруг небесного светила, обращаются события, происходящие на площади:

Чудовищный фонарь, пылавший на высоте, ослеплял глаза, как солнце. Люди задирали головы кверху и прикрывали глаза ладонями²⁸.

Девять натянутых к фонарю-солнцу канатов символизируют далее у Олеша девять планет:

От девяти домов, со всех сторон, к середине купола, к Звезде, тянулось девять стальных тросов (проволок, толстых, как морской канат). Казалось, что от фонаря, от пылающей великолепной Звезды, разлеталось над площадью девять черных длиннейших лучей²⁹.

Набрасывая рисунок цирка, изоморфного Вселенной, Олеша показывает, что, подобно ей, цирковое искусство — это некая координатная ось, необходимая людям для ориентации в прошлом и настоящем, а также для движения к будущему (Тибул, балансируя над крышами, продолжает идти; погибает тот, кто в него целился).

Анри де Тулуз-Лотрек в картинах и рисунках о цирке показывает, как на манеже разыгрываются древние космогонические мифы. Так, например, представление о первичном, бесформенном состоянии Вселенной и переход к упорядоченному космосу передается им посредством изображения несущихся по манежу лошадей, управляемых наездниками. При этом художник очень часто изображает лишь часть манежа, как например, в серии рисунков о цирке или на картине «В цирке Фернандо». «Разрыв» манежа символизирует первичное, «разорванное» состояние Вселенной, воссоединяемое наездниками. На картинах Пьера Огюста Ренуара «Юные циркачки в цирке Фернандо» и Жоржа Сера «Цирк» манеж изображен как прерванный круг, цельность которого должна быть восстановлена в ходе циркового представления. Изображение акробатической пирамиды на одном из рисунков Тулуза-Лотрека, напоминая молекулярную решетку, также отсылает к мифу о творении.

²⁷ См. об этом также в: Словарь античности (Сост. Йоханнес Ирмшер, Ренате Йоне. Пер. с нем.: В. И. Горбушин и др.) М.: Прогресс, 1989, 510–511.

²⁸ Олеша Ю. Зависть. Три толстяка. Ни дня без строчки. М.: Художественная литература, 1989, 124

²⁹ Там же, 126

3.

Заложенная в семантике цирка символика круга — выразительный знак мифологического времени, в котором, по характеристике А. Ф. Лосева, присутствует «чудесно-фантастический характер каждого мгновения, поскольку оно неотлично от вечности»³⁰. С архаических времен цирк, подобно мифу, актуализовал доисторическое сакральное время, обладающее циклической структурой. Кстати, само слово *Время* (от индоевропейск. **vertmen* — вертеть, вращать), не передавая всего объема понятия *время*, как раз и отражает одну из временных моделей — архаическую циклическую концепцию времени. Кроме того, по наблюдению Марка Маковского, в индоевропейской культуре *время*, символизирувавшее Вселенную, «соотносилось с понятием жертвоприношения, являвшегося связующим звеном между «нижним» и «верхним» мирами»³¹.

Цирковая арена с древних времен была геометрическим и символическим образом мифологической, иррациональной, с точки зрения современного обыденного сознания, Вселенной, мифологическим пространством, отмеченным соприсутствием божества. Круг, создаваемый на ярмарочных площадях зрителями, пришедшими на выступления артистов, ассоциировался с наиболее совершенной геометрической фигурой, символизировал территорию магического. В основе цирка (*цирк* от лат. *cirkus, cirkulus* — кольцо, (*omnisambitusvelgygus*), всякая фигура без углов) также заложена идея вращения, цикличности, мандалы. Мандалический знак важен для циркового искусства. Будучи одним из архетипических символов красоты, мандала воплощает в искусстве образ, в котором синтезированы высшие космические силы. В магическом пространстве мандалы происходит воссоединение разрозненных, разобщенных элементов мира с неким первоначальным охраняющим и спасающим все живое центром. Подобное происходит и в цирке. Цирковой манеж можно интерпретировать как сложный геометрический символ и один из мандалических вариантов³².

Память о мандале неизменно сохраняется и в символической структуре современных манежей. В экранизации повести Лазера Лагина «Старик Хоттабыч», снятой Геннадием Казанским в середине XX века, присутствует сцена, в которой джинн Хоттабыч выступает в качестве иллюзиониста на арене советского цирка. Ключевым номером его представления становится показ жи-

³⁰ Лосев А. Античная философия истории. М.: Наука, 1977, 207.

³¹ В русле теории множественной этимологии, М. М. Маковский анализирует соотношение понятия времени с понятием «жертва» в древних и новых европейских языках и приходит к выводу об их этимологической общности. См. Маковский М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1996, 96.

³² Напомню, что первые цирковые арены в античности имели вытянутую прямоугольную форму, одна из оконечностей которой была полукруглой, а позже в большинстве цирков мира установился наиболее удобный для наездников стандартный размер круглого манежа, диаметр которого 13 метров, а длина окружности — 40,8 метров.



Рис. 3. Кадр из фильма Геннадия Казанского
«Старик Хоттабыч»

вых миниатюрных акробатов. При этом они выполняют свои номера на миниатюрном манеже, который Хоттабыч держит в руках (Рис. 3). Когда акробаты перепрыгивают на тело мага, тот держит миниатюрный манеж в руках таким образом, что отчетливо становится виден его орнамент: внутренний сегментированный круг, воспроизводящий мандалические арабески. Они, в свою очередь, являются зеркальным отражением арабесок большого манежного ковра. Дублирование арабесок — одна из аналогий микро- и макрокосма. Таким образом, в фильме Казанского манеж в миниатюре, превращаясь в объект рассмотрения, воспринимается как архетипический символ красоты и совершенства. Это магический круг, возвращающий артистов и зрителей в доисторическую (костюмы артистов лишены примет современности) и, сверх того, в доязыковую эпоху (артисты лишены голоса: ими разыгрываются исключительно акробатические пантомимы). При этом корреляция миниатюрного круга с макро-манежем напоминает о сакральной сущности циркового манежа в реальности.

Интересно, что Набоков, идеализируя в статье «Искусство литературы и здравый смысл» иррациональное, лежащее за пределами досягаемости обычного разума, логического мышления и противоположное рациональному, проводит параллель между позитивным отсутствием «здорового смысла» и округлыми формами: «Здравый смысл прям, а во всех важнейших ценностях и озарениях есть прекрасная округленность — например, Вселенная или глаза впервые попавшего в цирк ребенка³³. Округлые формы, согласно Набокову, в частности, цирковой манеж или цирковая площадка, изоморфные округло-

³³ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Издательство «Независимая газета», 1998, 466.

стям Вселенной, как раз и порождают ту почву, на которой возникают новые смыслы. Интересно, что современный чешский художник Вацлав Йоханнус дает аналогичную характеристику цирка, что и Набоков, но делает это посредством живописи: он вписывает здание цирка в сферу стеклянного круга, в свою очередь, мультиплицируемого на картине, во-первых, велосипедом в стиле «пенни-фартинг» с огромным передним колесом, а во-вторых, мячиком, т.е. цирковыми атрибутами, обладающими, как и манеж, округлыми формами.

Кругу арены изоморфен один из значимых цирковых атрибутов — шар. На картине Пабло Пикассо «Девочка на шаре» юная хрупкая циркачка, балансируя на шаре, персонифицирует вечное движение, противопоставленное неподвижности как таковой (акробат, слитый с тумбой).

Уже в античности представления о мифологическом времени и пространстве репрезентировались в визуальных искусствах посредством цирковой тематики. Античный цирк связанный подобно мифу, с сакральным временем и пространством, существовал для художников в сакральном измерении. Мастеров, изображавших цирковые сценки, привлекала не только возможность отобразить совершенство человеческого тела или передать динамику его движений. Их привлекала возможность посредством цирковых или балаганных сюжетов запечатлеть сократальное сохранение и равновесие всего сущего: от небесных тел до общественных структур, от мифологического сакрального пространства до мифологического сакрального времени. Не случайно в Древнем Риме, где сложился особый праздничный календарь вокруг культа Геркулеса, первого февраля повсеместно проводились цирковые игры в честь дня рождения этого бога³⁴.

С древнейших времен цирковые выступления ассоциировались с архаическим мифом о вечном возвращении. Древние художники нередко связывали размышления о загробной жизни с изображением цирковых игр. Например, в скальном рельефе гробницы египетского фараона Хнумхотепа II (около 1950 г. до н. э.), найденной археологами в селении Бени-Хасан, запечатлены жонглерские и акробатические номера в юных артисток³⁵. В Китае, на рельефах усыпальницы периода Ханьской династии (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.) изображено много цирковых сцен, а в гробнице эпохи династии Западная Хань (206 г. до н. э. — 8 г. н. э.) обнаружено большое количество керамических статуэток циркачей³⁶.

Живя в Париже рядом с Зимним цирком, Шагал создал в середине 1950-х гг. свою легендарную «цирковую серию», включавшую около сорока гуашей. Обращаясь к детским воспоминаниям, художник трактует цирк как архаическое мифопоэтическое пространство и вечный источник культурных

³⁴ *Wissowa G. Religion und Kultus der Römer. München, 1912, 57.*

³⁵ Некоторые примеры изображений цирковых номеров в античности приведены в книге: *Hermann A. Schlögl Das Alte Ägypten. Geschichte und Kultur von der Frühzeit bis zu Kleopatra. C.H. Beck, München 2006.*

³⁶ См. об этом: *Макаров С. Театрализация цирка. М.: URSS, 31.*

инноваций. В более поздней работе — «Большой цирк» (1968) — художник представил мир как цирковое действо, где пространство и время заключены в круг манежа. Внизу сверкает Париж с Эйфелевой башней, вверху — ярусы кресел, заполненные зрителями. На самом манеже видны влюбленные, клоуны с цветами, парящие лошади и люди, взмывший в воздух оркестр. Над артистами и зрителями склоняется ангел в клоунском колпаке, мы видим жертвенное животное с киотом для свитков Торы, а также руку Демиурга с циркулем. А в «Большом параде» (1979–1980) Шагал совмещает на арене цирка и вокруг нее своих излюбленных персонажей, над которыми парит фигура с чертами самого художника. Задавая монтаж разных временных моделей, совмещая разнообразные краски и перспективы, Шагал обращается на этой картине к цирку как хранителю культурной памяти.

Принцип цирка как «молекулы культуры», способный придать магические черты всему живому, предоставить возможность рефлексии как над современностью, так и над историей культуры, был важен для эстетики Сергея Эйзенштейна. Цирк, согласно Эйзенштейну, — искусство неизменно сопутствующее эволюции человека и даже во многом определяющее ее ход. Цирковая тема находит место в большой серии его рисунков о цирке³⁷. В этих рисунках словно разыгрывается эйзенштейновская теория «монтажа аттракционов», т. е. вышедшей из-под контроля игровой народной стихии. Не случайно режиссера более всего привлекало изображение клоунов. В одном из ранних рисунков, озаглавленных «ThosenamelessFriends» («Эти безымянные друзья»), Эйзенштейн нарисовал трех клоунов, словно сросшихся воедино. Один из них при этом напоминает птицу. На рисунке показан некий диффузный синтез, из которого потом может быть образована дифференциация. По замечанию Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова птицы «в различных мифопоэтических традициях выступают как неперемный элемент религиозно-мифологической системы и ритуала, обладающий разнообразными функциями. Птицы могут быть божествами, демиургами, героями, превращенными людьми, трикстерами, ездовыми животными богов, шаманов, героев; тотемными предками и т. п. Они предстают как особые мифопоэтические классификаторы и символы божественной сущности, верха, неба, духа неба, солнца, грома, ветра, облака, свободы, роста, жизни, плодородия, изобилия, подъема, восхождения, вдохновения, пророчества, предсказания, связи между космическими зонами, души, дитяти, духа жизни и т. п.»³⁸. Клоун в образе птицы — это трикстер, своеобразный знак архаической стадии человеческого сознания. На других рисун-

³⁷ О цирковых рисунках Сергея Эйзенштейна см. подробно: *Айзенштадт О.* Цирковые рисунки С. М. Эйзенштейна, В: Советский цирк, 1958, №1, 25–27.

³⁸ *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* В: Мифы народов мира: Энциклопедия, Т. 1, М. 1980, 389–406, 389. Превращение женщины-циркачки в птицу показано в финале фильма Тода Броунинга «Уродцы». Клеопатра — не просто изуродована членами бродячего паноптикума женщина. Она проходит в конце концов настоящий обряд посвящения в «свой круг» — в круг архаических существ, представленных в фильме так, как будто бы они пришельцы из архаического прошлого.

ках, изображающих известных клоунов-эксцентриков начала XX века — «Старик Прис», «Жорж», «Гиги» — артисты также наделены признаками трикстера. В художественной интерпретации Эйзенштейна клоуны оказываются медиаторами между хаосом и упорядоченным космосом. Образ циркача-птицы привлекал многих художников. Так, в одном из поздних произведений Юрия Пименова «Мальчик в цирке» (1971 г.) (Рис. 4) юный канатоходец воспринимается и как полуптица и как получеловек. Изображение же его рук вообще утрачивает фигуративность, превращаясь в некое подобие крыльев. На картине Дрегена «Канатоходка» из альбома «Путешествие к радуге»³⁹ эквилибристка показана ступающей по натянутому тросу, так, что ее левая и правая рука, удерживающие равновесие, устремлены вверх, словно взмах крыла, а веер в правой руке оказывается продолжением длинной в складках одежды, которая, как и на картине Пименова, очень напоминает оперение птицы.



Рис. 4. Юрий Пименов
«Мальчик в цирке»

Жан Старобинский обратил внимание на то, что для ряда художников рубежа XIX–XX вв. цирковая пластика, артистическая игра телом, ярко репрезентируемая, к примеру, канатоходцами, сродни свободе формы и цвета, вариативной раскованности в живописи⁴⁰. Это наблюдение можно транспонировать и в контекст современной культуры, в частности, в творчество художника Бориса Отарова. Так, на картине «Клоун с желтым глазом» (1971) портрет клоуна напоминает архаическую ритуальную маску. Желтый, светящийся глаз клоуна воспринимается как медиатор между фактической реальностью и инобытием. Сам клоун пребывает в некоем промежуточном пространстве. В качестве знака архаической пралогической стадии человеческого сознания можно трактовать и портрет-маску клоуна («Клоун» (1983)). Портрет клоуна расположен внутри палитры со всевозможными разноцветными мазками, которые выглядят как неупорядоченные, произвольные, незаконченные формы. Клоун словно вырывается из хаоса красок: мы видим, что отдельные линии и мазки уже начинают формировать черты лица артиста (нос, губы и, как и в предыдущей картине, четко обозначенный, вырисованный глаз). На картине «Укротительница» (1977) передана атмосфера угасания, в буквальном смысле, укрощения хаоса и постепенного становления космического порядка. При

³⁹ Jürgen Draeger: Die Reise zum Regenbogen. Heidelberg: Edition Braus Heidelberg, 1983, 39.

⁴⁰ Jean Starobinski. Portrait de l'artiste en saltimbanque. Le sentiers de la création. Genève: Albert Skira Éditeur, 1970, 14.

этом образ укротительницы отсутствует. Художнику важно показать, что укротителем хаоса оказывается не конкретный герой, а сама природа, частью которой являются все элементы биологического сообщества. Смешанную, раскованную живописную технику художника можно сравнить с цирковой игрой, о которой писал Старобинский.

4.

Современное цирковое искусство занято не только сохранением, первичных архаичных форм, но выработкой новаторских. В нем не только воспроизводятся, но и модернизируются древние космогонические мифы, формируется



Рис. 5. Юрген Дрегер
«Цирк Ронкалли»

неомифология. Таков цирк дю Солей, уже само название которого, обозначающее «цирк Солнца» отсылает к мифологическим истокам этого искусства. Каждое красочное шоу в этом цирке неизменно воспроизводит мифы творения. Например, в шоу «Драколев» воспеваются четыре стихии — земля, вода, воздух и огонь. При этом в ткань представления вплетаются неомифологические образы и мотивы. Драколев — это две культурные ипостаси, находящиеся в поисках гармонии между собой: дракон символизирует Восток, а лев — Запад. Кроме того, на манеже цирка дю Солей разыгрывается процесс творения альтернативной идеальной, сакральной реальности, зачастую отмеченной присутствием потусторонних или сверхъестественных сил. Именно таким увидел цирковой манеж художник и киноактер Юрген Дрегер, в течение трех лет сопровождавший цирк Ронкалли

ли⁴¹. В своей цирковой серии, собранной в книге «Путешествие к радуге» (так называлась одна из цирковых программ цирка Ронкалли) он изображает артистов, главным образом, на сине-голубом, очень часто звездном фоне. Циркачи на его картинах напоминают небесных пришельцев. Если шоу с воздушными шарами показано художником как развертывание одного из солярных мифов, то шоу мыльных пузырей, зафиксированное «покадрово» в рамках целого цикла, представлено им как инсценирование одного из лунарных мифов. Из расколотого на две половинки большого, усыпанного звездами шара появляется клоун, затеявая далее игру с мыльными пузырями. Клоун — аллегорический образ Месяца, покинувшего Солнце, и отправленного в наказание за этот про-

⁴¹ Юрген Дрегер снялся в фильме Райнера Вернера Фассбиндера «Третье поколение» (1979). В качестве художника Дрегер получил большую известность благодаря своей выставке «Пикассо, Дали Мирó & Дрегер», открытой в 1985 г. в мюнхенской галерее Руф и целиком посвященной теме цирка.

ступок на землю. Гигантский мыльный пузырь, с которым играет клоун, символизирует возрождение Луны⁴² (Рис. 5). Рядом с циркачами Дрегер нередко изображает детей. На одном из рисунков клоун прижимает к себе маленького зрителя так, как мать прижимает к груди ребенка или Богоматерь — Христа⁴³ (Рис. 6). Выбор такого сюжета, вполне вероятно, объясняется тем, что ребенок — важная часть цирковой аудитории, в свою очередь, относящейся к тому типу, который Михаил Лотман определил как «детская», «фольклорная», «архаическая», активно включенная в игровой процесс, противопоставив данный тип «взрослой», созерцательно-рецептивной аудитории⁴⁴. Действительно, цирковое представление, подобно мифу, невозможно всецело объять разумом: оно всегда апеллирует к чувствам и потому ближе всего детскому сознанию. Не случайно в рассказе Юрия Олеши «Лиомпа» именно глазами ребенка показана оптическая иллюзия, воспринимаемая мальчиком как реальность:

Он повернулся и стал ходить по комнате. Он видел паркетные слагались и распределялись линии, жили тела. Получался вдруг световой фокус, — мальчик спешил к нему, но едва успевал сделать шаг, плитки, пыль под плинтусом, трещины на штукатурке. Вокруг него как перемена расстояния уничтожала фокус, — и мальчик оглядывался, смотрел вверх и вниз, смотрел на печку, искал — и растерянно разводил руками, не находя. Каждая секунда создавала ему новую вещь⁴⁵.

Во многом благодаря наивному, фольклорному, архаическому мировосприятию зрителей в современном цирке по-прежнему не утрачивается мифологическое сознание, и, следовательно, фантастическое и чудесное воспринимаются в цирковом пространстве как часть фактической реальности. Книга-альбом Дрегера сопровождается небольшим эссе писателя Бернда Лубовски, в котором автор на первое место в цирковом действе ставит

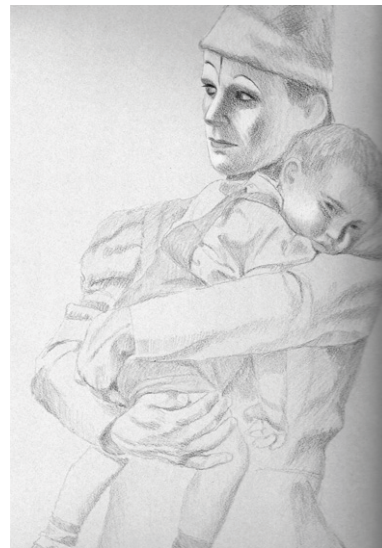


Рис. 6. Юрген Дрегер
«Цирк Ронкалли.
Клоун с ребенком»

⁴² *Jürgen Draeger: Die Reise zum Regenbogen. Heidelberg: Edition Braus Heidelberg, 1983, 44–47.*

⁴³ Там же, 40. К теме клоуна с ребенком на руках Дрегер обращается в картине «Арлекин и ребенок», не вошедшей в книгу-альбом «Путешествие к радуге». Также существует известная фотография самого художника на фоне этой картины.

⁴⁴ *Лотман М. Куклы в системе культуры. В: Лотман М. Об искусстве. СПб: Искусство-СПБ, 2005, (645–649), 646.*

⁴⁵ *Олеша Ю. Избранное. (Вступительная статья В. Б. Шкловского, примечания В. В. Бадикова). М.: Художественная литература. 1974. С. 193.*

клоуна, возвращающего взрослому зрителю «утраченное детство», «умершие мечты» и первоначальные «инстинкты», вселяющего в него «дух возрождения». На этом основании Лубовски именуется клоуна «магом мира», «символом вечного возрождения», а его маску — «зеркалом истины» и считает, что каждый человек должен учиться тому, чтобы иметь шутовское начало внутри себя⁴⁶.

Можно утверждать, что в цирке, отмеченном присутствием иррационального, как раз и происходит «околдовывание мира», провозглашенное в свое время Мишелем Маффесоли⁴⁷. Цирк, возвращая миру утерянный миф, визуализует воображаемое, символическое и, тем самым, реабилитирует проявление чудесного и в каждом отдельном человеке, и в повседневности как таковой.

⁴⁶ *Jürgen Draeger*. Die Reise zum Regenbogen. Heidelberg: Edition Braus Heidelberg, 1983, 11–12.

⁴⁷ *Мишель Маффесоли*. Околдованность мира, или Божественное социальное В: Социологос. Пер. с англ., нем., франц./ Сост., общ. ред. и предисл. В. В. Винокурова, А. Ф. Филиппова, М.: Прогресс, 1991, 133–137.