



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

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

Year: 2011

Topos cirka v ruskoj literature

Burenina-Petrova, Olga

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-81383>
Book Section

Originally published at:

Burenina-Petrova, Olga (2011). Topos cirka v ruskoj literature. In: Quero Gervilla, E F; Barros García, B; Kopylova, T R; Vercher García, E J; Kharnasova, G M. *Lengua Rusa, Visión del Mundo y Texto/ Russian Language, World View and Text*. Granada: University of Granada, 589-594.

ТОПОС ЦИРКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Буренина-Петрова О.Д.

Цюрихский университет

ШВЕЙЦАРИЯ

Осмысление цирка со времен античности и до конца XVIII - начала XIX в. происходило главным образом в рамках изобразительных искусств, преимущественно в живописи и графике. И в России цирк оставался источником мотивов изобразительных искусств почти до первой трети XIX в. В литературных источниках XI-XVIII вв. описания цирковых зрелищ встречались редко и представляли собой часть описаний исторических. Так, в Ипатьевской летописи сообщается, что в 1150 г. князь Изяслав Мстиславич прибыл в Киев, чтобы снова сесть «на столе деда своего и отца своего с честью великою». По прибытии князь отправился на «Ярославль двор», где был устроен богатый пир для князя, его дружины и гостей: «и ту обедав с ними на велицем дворе на Ярославли, и пребыша у велице весельи». В летописи указывается, что венгры – гости Изяслава Мстиславича, устроили в честь князя конные игрища: «на фарех и на скоках играхуть многое множество, кияне же дивяхутся угром множеству и кметьства их, и кономем их» (Полное собрание русских летописей, 1841: 65).

Одно из первых подробных описаний цирковых игрищ на ипподроме обнаружено в «Молении» Даниила Заточника (по публикации Н. Н. Зарубина). (Слово Даниила Заточника, 1932: 32). «Потрумие» (или «подрумие»), упоминаемое в «Молении», согласно словарю Фасмера, происходит из «иподрумие, см. иподромие, гипподрóм, ипподрóм» и означало в древнерусском языке «ипподром, ристалище». (Фасмер, 1987: 301). Однако с середины XVI в. описания цирковых игр перестают встречаться в русских литературных текстах. На Московском Соборе 1551 г., выдвинувшем ряд реформ по укреплению церкви в борьбе с еретиками, скоморошество, как известно, получило резко негативную оценку. (Столгав, 1863: 140-141). Продолжая и далее игнорировать общепринятые социальные и художественные нормы, скоморошество, а вместе с ним и цирковое искусство, обрели в культуре смысл художественного андеграунда. Разрыв с господствующей идеологией, отказ от стилистических и языковых ограничений и, наконец, эпатаж – все это было характерно для «смехового мира» Древней Руси, названного Д. С. Лихачевым «изнаночным миром», «антимиром». Антигерой этого мира, по Лихачеву, «противостоит степенному – поэтому скачет, прыгает, поет веселые, отнюдь не степенные песни» (Лихачев, 1976: 22). Примерно

примерно с первой трети XIX в. описания уличных цирковых зрелищ все чаще и чаще встречаются в литературных источниках. Первые описания цирковых представлений появляются в литературе сентиментализма. В 1803-1804 гг. вышли «Путешествие в Малороссию» и «Второе путешествие в Малороссию» князя П. И. Шаликова. В рамках жанра сентиментального путешествия Шаликов описывает событие, которое он видел на ярмарке в городе Ровны (Шаликов, 1804: 88)

В эстетике сентиментализма слияние человека с естественной средой трактовалось как достижение счастья, обретение внутренней гармонии. Цирковая среда в сентиментализме могла уравниваться с «естественной» на том основании, что цирк манифестирует право свободной личности (как актера, так и зрителя), независимо от ее происхождения или социального положения. Кроме того, цирк, подобно устоям сентиментализма, в определенном смысле противостоит цивилизации тем, что возвращает сознание зрителей к мифологическим корням. Писатели-сентименталисты словно напоминают читателям об эстетической и общекультурной ценности циркового искусства. И все же, как правило, в это время описания цирка представляли собой этнографические зарисовки.

Тематизация цирка в русской литературе в полной мере проявилась в литературе романтизма. Романтизм с его интересом к национальному прошлому, традициям фольклора и культуры, историзацией действительности, стремлением создать универсальную картину мира, а также синтезу искусств усмотрел в цирке все эти признаки. Юрий Дмитриев пишет о том, что цирк первой половины XIX в. «больше склоняется к романтизму» (Дмитриев, 1977: 60). Однако, скорее, идеология и практика романтизма имели много общего с цирковой эстетикой. Цирк как искусство был просто частью искусства романтизма. Примечательно, что именно писатель-романтик, Михаил Загоскин, заняв в 1830 г. должность управляющего театральной конторой Московских театров, весьма поспособствовал возведению в Москве летнего цирка-шапито, представления которого тогда же начались в Нескучном саду¹.

Одним из первых поэтов-романтиков, обратившихся к мотивам цирка был В. А. Жуковский. Взяв за основу сюжет текста Флориана «Le singe qui montre la lanterne magique», он представил в своей басне «Мартышка, показывающая китайские тени» (1806 г.) весьма точное описание цирковых сценок, исполняемых в начале XIX века дрессированными обезьянками. (Жуковский, 1977: 274). Важно, что героем данной стихотворной зарисовки Жуковского является не дрессированное животное из

¹ См. об этом подробнее: (Загоскин, 1840: 157-184).

приезжего иностранного зверинца, каких в это время было немало (например, обезьяны дрессировщика Курти), а обезьянка Потап, принадлежавшая бродячему русскому дрессировщику и научившаяся самостоятельно показывать фокусы собравшимся зверюшкам. Мотив фокусов и фокусников был весьма существенен для литературы романтизма и часто сопутствовал в ней демонологическому мотиву. Подобное наблюдалось, как уже было сказано, в средневековой культуре. Вспомним, что маэстро Абрагам, вверивший заботу о Коте Мурре князю Крейслеру, являлся не только устройтелем фейерверков и парковых аллегорий, не только магом-иллюзионистом, но также носителем демонической, «нечистой» силы (Гофман, 1993: 75).

Цирковое фиглярство ассоциировалось в романтизме с искушением, провокацией. Так, в «Княжне Мери» Лермонтов упоминает в дневнике Печорина о приезде в Кисловодск популярного в России в 1820-1830-х гг. XIX в. фокусника Апфельбаума², и в частности, о его выступлении 15 июня 1837 г., посмотреть выступление которого собралось все кисловодское общество (Лермонтов, 1976: 110-111). На первый взгляд, фрагментарный и незначительный, эпизод на самом деле определяет кульминационный пункт повествования. Печорин вместе со всеми отправляется на выступление фокусника и замечает среди публики Грушницкого. Последний, оказавшись невольным «ассистентом» фокусника, на следующий день погибает от руки Печорина, присутствовавшего на том же представлении. Оба становятся жертвами дьявольской интриги.

Демонологический мотив сопутствовал цирковому и в постромантизме. Василий Курочкин, например, в стихотворении «Московский фигляр» (1862 г.) описывает фокусника в виде черта, одна нога которого – с копытом. (Курочкин, 1998: 67). Одновременно дуэль Печорина и Грушницкого имеет определенное сходство с гладиаторским боем, с той разницей, что зрителями оказываются секунданты, а в руках дуэлянта не меч или копье, а шпага или пистолет. Несмотря на то, что дуэль служила средством сатисфакции, ее, подобно гладиаторскому сражению, также можно сравнить с архаичным ритуалом, в котором имела место активная задействованность зрителей. (Лотман, 1994: 173) Активность зрителей-секундантов хорошо показана в произведениях живописи: Иван Репин «Дуэль», «Дуэль Онегина и Ленского», Иван Врубель «Дуэль Печорина с Грушницким», Георг Мюльберг «Студенческая дуэль на саблях», Леон Мария Денсарт «Дуэль», Жан Леон Жером «Дуэль после маскарада» и др. Интересно, что в картину Жана Леона Жерома проникает цирковой мотив.

² См.: (Прокопенко, 1981: 35)

Дуэлянты и их секунданты одеты в карнавальные костюмы: ведь дуэль, как и гладиаторский бой, предполагает равенство сторон. Карнавальные костюмы, грим, маски уравнивают социальные и антропологические различия участников праздника. Что касается поверженного дуэлянта, то он одет в костюм Пьеро, более известного в цирке как костюм Белого Клоуна.

Между романтизмом и цирковым искусством имеются пересечения и на других уровнях. Так, возникновению русского романа в эпоху романтизма предшествовали поиски синтеза в культуре, попытки объединить искусства и науки. Такие поиски привели в романтизме к стиранию оппозиции «мир – мысль», стиранию субъектно-объектных различий и отразились на формировании экзистенциальной романтической философии, возникшей как положительная рефлексия на синтетизм. Стирание оппозиции «мир – мысль» разрушило антисинтетическое направление жанрового мышления, заложенное Аристотелем. Аристотелевскую идею разомкнутости жанров сменила концепция синтетической литературной формы, восходящая к Платону³. Положительная рефлексия на синтетизм способствовала в области литературной формы формированию русского романа, а в театральном-зрелищном искусстве – возрождению цирка. Цирковое представление эпохи романтизма, предполагавшее некое развернутое повествование о жизни героев в сложную, героическую историческую эпоху, обладало основными признаками романной формы. Цирковые пантомимы, органично вошедшие в русло романтического искусства первой половины XIX века, с помощью наезднического, акробатического, жонглерского мастерства, а также мимики, пластики и хореографии, соответствовали объему содержания авантюрного или исторического романов. В свою очередь, тематика, композиционное построение, развертывание сюжета в романах (в особенности исторических и авантюрных) ориентировалось на цирковую специфику. Подобно герою авантюрного романа, герой цирковых пантомим («Смерть капитана Кука», «Мазепа» и др.) попадает в рискованные ситуации, из которых он выбирается на глазах у зрителя, демонстрируя чудеса находчивости и изобретательности. Действие пантомим, исполняемых на различные исторические сюжеты (к примеру, «Блокада Ахты» П. Мердера, поставленная в 1850 г. в Петербурге Полем Кюзаном и художником Журделем на сюжет завоевания Кавказа), по объему исторического содержания воспроизводило исторические романы, действие которых развертывалось на фоне исторических и героических событий. Разница заключалась в том, как замечает Николай Хренов, что

³ См. об этом подробнее в моей книге: (Буренина, 2005: 60).

принципом организации литературного материала в XIX в. оставался сюжет, а принципом зрелищной организации – «принцип программности», «не навязывавший демонстрируемым явлениям жесткой интерпретации» (Хренов, 2006: 118).

Наряду с тем, что цирковое представление и эпос, как было уже отмечено выше, вступали в отношения дополнительной дистрибуции, с приходом романтизма цирк стал взаимодействовать также и с романом. Роман, в силу своей разомкнутости, процессуальности, столкновения со стихией «незавершенного настоящего» (Бахтин, 1986: 395), в определенной степени перенимает незавершенность, «программность» у циркового искусства. В цирке модус зрелищного повествования находится в неразрывном единстве с модусом бытия. То же самое происходит в романном жанре. В романе, как и в цирковом искусстве, герой устремлен к преодолению собственной скованности, ограниченности и к динамическому выявлению полноты экзистенции. Герой романа, подобно цирковому артисту, «царит в чистых высях эссенциальности», он – «носитель трансцендентального синтеза», способный «хранить в своей структуре все условия тотальности, сделав собственные границы границами мира» (Лукач, 1994: 31).

Факт появления в середине XIX в. целого ряда стационарных цирков способствовал осознанию эстетической и общекультурной ценности циркового искусства. Именно в этот период появляется образ артиста цирка в литературе. Парадигмальной же фигурой литературы артист цирка сделался после того, как в 1849 г. Владимир Зотов опубликовал в «Отечественных записках» повесть «Вольтижерка» — первое крупное художественное произведение, посвященное жизни артистов цирка. (Зотов, 1849: 1-66). Рассказчик, не питавший в самом начале никакого интереса к цирковым зрелищам, случайным образом покупает у одного афериста за четыре целковых билет на открытие петербургского Театра-цирка и без особого удовольствия отправляется затем на представление. Однако появление на манеже цирковой наездницы коренным образом меняет его восприятие происходящего. Делясь впечатлениями с сидящим рядом зрителем, рассказчик знакомится с ним и приглашает к себе на чашку чая. Случайный незнакомец, оказавшийся бывшим гусаром, принимает приглашение (тем более, что, как выяснилось, он живет в одном доме с рассказчиком) и описывает ему свою жизнь. Выясняется, что он был влюблен в наездницу Юзефу Стальчинскую, которая не только прекрасно скакала, но и «могла говорить на пяти языках, прекрасно петь и читать все литературные новости того времени, не исключая английских романов Ричардсона и Фильдинга». Герой мечтает жениться на своей

избраннице и ради этого не только бросает прежнюю возлюбленную, Юлиану, но и решает подать в отставку. Не желая принять от него жертвы, Юзефа гибнет, сорвавшись на лошади с моста. Повесть Зотова интересна тем, что представляет собой не только зарисовку из жизни цирковых артистов, например, труппы вольтижеров «синьера Канатти», но и совмещает цирковые мотивы с inferнальными, продолжая, тем самым, традиции романтизма. Когда герой завершает свое повествование, рассказчик с удивлением замечает, что тот сидит уже «не на стуле, а на лошади, у которой на лбу написано: Малек-Адель». Так звали лошадь, унесшую в пропасть самоотверженную циркачку.

Театр-цирк, описанный Зотовым, можно считать и одним из первых стационарных эротических театров России. Цирковая эротика, как показывает Зотов, оказывается доступна широким слоям населения. Во время представления зритель погружался в атмосферу эротического пластического искусства, а также в иллюзию разгульной цирковой жизни. Основным зрелищем, сочетающим эротическое представление с цирковыми номерами, были в XIX в. конные цирковые выступления. Кроме того, отдельные номера могли перемежаться с эротическими зрелищами на мифологические и аллегорические сюжеты. Цирковые дореволюционные плакаты, а также фотографии циркачей, в особенности акробатов, наездников и борцов, очень часто содержали эротическую окраску. За повестью Зотова «Вольтижерка» последовал целый ряд произведений русских поэтов и писателей о цирке (Дмитрий Григоровия, Александр Куприн, Максим Горький), представлявших собой уже не просто этнографические зарисовки, а осмысление циркового искусства как важного культурного феномена.

Список литературы

- БАХТИН, М. (1986): Эпос и роман: О методологии исследования романа. БАХТИН, М., Литературно-критические статьи. Москва, С. 392-427
- БУРЕНИНА, О.Д. (2005): Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. Санкт-Петербург, Алетейя.
- ГОФМАН, Э. Т. А. (1993): Новеллы, Москва: Художественная литература.
- ДМИТРИЕВ, Ю. (1977): Цирк в России. От истоков до 1917 года. Москва: Искусство.
- ЖУКОВСКИЙ, В. А. (1977): Мартышка, показывающая китайские тени. РУССКАЯ БАСНЯ XVIII-XIX ВЕКОВ. Ленинград: Советский писатель (Ленинградское отделение), С. 274.

- ЗАГОСКИН, М. Н. (1840): Нескучное. ЖУРНАЛ ДЛЯ ЧТЕНИЯ ВОСПИТАННИКАМ ВОЕННО-УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ, Москва, т. 24, № 94, С. 157-184.
- ЗОТОВ, В. (1849): Вольтижерка. ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ЗАПИСКИ. Учено-литературный журнал, издаваемый Андреем Краевским. Т. LXVII (67), Санкт-Петербург, № 11, С. 1-66.
- КУРОЧКИН, В. (1998): Сочинения. Москва.
- ЛЕРМОНТОВ, М. Ю. (1976): Собрание соч. в 4-х тт., т. 4. Москва, Художественная литература.
- ЛИХАЧЕВ, Д. С. (1976): Смех как мировоззрение. ЛИХАЧЕВ, Д. С., ПАНЧЕНКО, А.М.. «Смеховой мир» Древней Руси. Ленинград: Наука, С. 9-90.
- ЛОТМАН, Ю. М. (1994): Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века). Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1994.
- ЛУКАЧ, Д. (1994): Теория романа: Опыт историко-философского исследования форм большой эпики / Пер. с нем. Г. Бергельсона // Новое литературное обозрение, 1994. № 9, С. 13-78.
- ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ РУССКИХ ЛЕТОПИСЕЙ. (1841): Изд. Археографической комиссией, тт. 1-33, Спб 1841-1918, т. 2, 1841
- ПРОКОПЕНКО, Л. И. (1981): «Апфельбаум». Лермонтовская энциклопедия. Москва, Советская Энциклопедия, С. 35.
- СЛОВО ДАНИИЛА ЗАТОЧНИКА ПО РЕДАКЦИЯМ XI-XIII ВВ. И ИХ ПЕРЕДЕЛКАМ. Приготовил к печати Н. Н. Зарубин (1932): Москва.
- СТОГЛАВ. Собор, бывший в Москве при государе, царе и великом князе Иване Васильевиче. Санкт-Петербург, изд. Д. Е. Кожанчикова, 1863, 140-141.
- ФАСМЕР, М. (1987): *Этимологический словарь русского языка* в 4 т. / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева, 2-е изд., 1986 – 1987, т. 3, Москва.
- ХРЕНОВ, Н. (2006): Кино. Реабилитация архетипической реальности, Москва: АГРАФ.
- ШАЛИКОВ, П. И. (1804). Второе путешествие в Малороссию. Москва, 1804.