

М. И. Немчинский  
 Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
 Москва, Россия  
 ORCID: 0000-0002-3223-1044

## Путь парадоксов. Отечественный цирк в поисках современной выразительности. 1970–2000-е гг.<sup>1</sup>

### АННОТАЦИЯ

В статье, завершающей трилогию публикаций об истории отечественного цирка, рассматривается поздний период – с начала 1970-х гг. прошлого столетия до наших дней. Существенное повышение профессионального уровня цирковых артистов и режиссеров автор связывает с деятельностью Государственного училища циркового и эстрадного искусства и открытием специального факультета ГИТИСа, выпустившего ряд выдающихся исполнителей и постановщиков. Цирк как особое искусство впитывал все современные тенденции разнообразных сценических жанров. Так, в 1970–1980-е годы изменилось музыкальное оформление представлений, к участию в котором были привлечены популярные у молодежи вокально-инструментальные ансамбли, хореография обогатилась благодаря набирающему популярность мюзик-холлу, вслед за драматическими театрами цирк минимизировал декорации на манеже, заменив яркий украшенный узорами ковер на функциональные минималистичные покрытия, была усложнена техническая и световая аппаратура. Искусство коверных клоунов было обогащено под влиянием пантомимы. Немало новых жанров появилось благодаря активным поискам этого периода: в их числе «русские качели» Венедикта Белякова, «русская палка», придуманная Борисом Исаевым, «Веселые скакалки» Валерия Акишина, новый жанр «летающий корд де парель» Владимира Буракова. Изобретение нового реквизита для жонглирования – куба – принадлежит клоуну Валерию Маторину. Все эти находки прочно вошли в практику мирового цирка.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Цирковое искусство, советский цирк, российский цирк, режиссура цирка, трюк, клоунада.

<sup>1</sup> *Статья завершает цикл материалов, опубликованных в № 4 за 2020 г. и № 3 за 2021 год: Немчинский М. И. Путь парадоксов. Актуальная образность советского цирка 1920–1930-х гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 151–179; Немчинский М. И. Путь парадоксов. Актуальная образность советского цирка. 1940–1960-е гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 166–192.*

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-164-193  
УДК 791.83(47+57)"1970/2000"

Maximilian I. Nemchinsky  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-3223-1044

## The way of paradoxes. Russian circus in search of the actual imagery. 1970-2000th

### ABSTRACT

The article, which concludes the trilogy of publications on the history of the Russian circus, examines the late period – from the late 1970s of the last century to the present day. The author associates a significant increase in the professional level of circus artists and directors with the activities of the State School of Circus and Variety Arts and the opening of a special faculty of GITIS, which has produced a number of outstanding performers and directors. The circus, as a special art, absorbed all modern trends in various stage genres. So, in the 1970s and 80s, the musical design of the performances changed, in which vocal and instrumental ensembles popular among young people were attracted, the choreography was enriched thanks to the gaining popularity of the music hall, following the dramatic theatres, the circus minimized the scenery on the arena, replacing bright carpet decorated with patterns on functional minimalistic coverings, technical and lighting equipment was complicated. The art of carpet clowns was enriched under the influence of pantomime. Many new genres appeared thanks to the active searches of this period: among them the "Russian swing" by Venedikt Belyakov, the "Russian stick" invented by Boris Isaev, "Merry Ropes" by Valery Akishin, the new genre "flying corde de peril" by Vladimir Burakov. The invention of a new props for juggling – the cube – belongs to the clown Valeriy Matorin. All these findings have become firmly established in the practice of the world circus.

### KEYWORDS

Circus art, Soviet circus, Russian circus, circus direction, trick, clownery.

Цирк нашей страны, добившийся международного признания, стремящийся быть современным и по средствам образной выразительности, и по идеологической убедительности, продолжал развиваться, прежде всего, как номерной. Постановка знаковых цирковых спектаклей, объединяющих все достижения цирковых жанров, была самой востребованной и ожидаемой.

Единственным выпускником ГИТИСа, оставившим цирковую профессию, стал гимнаст Виль Головкин – он сломал ногу. И директор Тульского цирка Дмитрий Калмыков уговорил его взяться за осуществление сценария к XXIV съезду КПСС (1971 г.).

В Тулу удалось привезти недавно сформированный в училище<sup>2</sup> коллектив «Беспокойные сердца» с одним из его организаторов Евгением Майхровским (клоун Май), с акробатами-прыгунами на подкидных досках Бондаревыми, повторившими на новом техническом и трюковом уровне «Гигантские шаги» Павлова. К ним, отозвав с переоформления, присоединили созданную Владиславом Шпаком группу музыкантов-эксцентриков «Русский сувенир» во главе с Петром Толдоновым. Рассчитывали и на находящийся в Туле на репетиционном периоде медвежий аттракцион дочери и зятя Эдера (он недавно скончался).

Отбрасывая недоделанное, с выпуском спектакля уложились в срок.

И яркое, подчеркнуто фольклорное оформление манежа Марины Зайцевой, и оркестровая увертюра, построенная на теме «Богатырской симфонии» А. П. Бородина, и появление одетой в богатый русский сарафан боярышни, отвешивающей поясной поклон зрителям, свидетельствовали о начале русского действия. Обещал это и стихотворный монолог боярышни:

...Сверкают всеми гранями своими  
Таланты-самоцветы на Руси!

Парад оправдывал ожидания. Начинался он с хоровода бутафорских матрешек (от двухметровых до совсем маленьких), их сменяли девушки с русыми косами, в огромных кокошниках и с коромыслами на плечах, но в коротеньких, по современной моде, туниках, через них в акробатических прыжках перелетали добры молодцы, затем появлялись трое скоморохов-лапотников, вытаскивающих корзину с огромным яйцом, которое лопалось, выпуская на свободу темноволосого парнишку, вполне современно одетого клоуна Майя, прижимающего к груди еще одно довольно большое яйцо. Один из скоморохов начинал играть на тальянке, меха которой растягивались от барьера

до барьера, и разворачивалась веселая круговерть, в которой присутствующие на манеже вытворяли все, на что способны. Но тут из рук Майя выскользнуло яйцо, разбилось, и появившаяся из него маленькая собачонка начинала

<sup>2</sup> Государственное училище циркового и эстрадного искусства.

тявкать. Разом обрывалось веселье, все с визгом разбежались. Уходил и Май, прихватив собачонку на руки.

Начинался показ умело скомпонованных, профессионально и с удовольствием исполняемых номеров коллектива, выпущенного три года назад. Майхровский, как положено коверному, заполнял паузы между аппаратными номерами. Их было немного. И это позволяло добиться стремительного, прямо-таки бешеного ритма спектакля.

Фольклорное преобразование претерпели номер на катушках (пьедестал для баланса оформили под огромный самовар, а сами катушки в виде пивных кружек выносили на подносах девушки) и высшая школа верховой езды, в которой все эволюции лошади повторяли, как о том сообщала программка, «8 девок». Кроме того, по русской сказке о старике-отце, отправившем сыновей «отстрелить» себе жен, было выстроено, как это озаглавлено в программке, «клоунское ревю» (действительно разросшееся до аттракциона из-за включения большого пластического этюда третьего сына с избранницей-«лягушкой»). В антракте оформление манежа и сцены менялось на «малахитовое», отвечающее обещанному программкой «Каменному цветку». Что касается самого номера, то популярному сказу П. П. Бажова он отвечал только своим прологом, где животные помогали Даниле-мастеру (Виктору Эдеру) в роскошном, как бы рабочем наряде откалывать и отвозить куски горной породы. Исчерпав этим сюжет, медведи под руководством дрессировщиков (со сцены спускалась Валентина Эдер в образе Хозяйки Медной горы) традиционно пилили дрова, доставали воду из колодца, «играли» на музыкальных инструментах и плясали.

Лучшей постановочной находкой в «Самоцветах» стало его музыкальное сопровождение. В те годы фантастической популярностью у молодежи пользовались вокально-инструментальные ансамбли, или ВИА. Именно такой ансамбль музыкантов в красных рубашках, заправленных в белые брюки, в белых сапогах и черных косынках, повязанных на шее, появлялся над форгангом и исполнял в современной эстрадной манере старинные русские песни. Это были отдельные самостоятельные номера программы, сопровождение некоторых выступлений на манеже (большинство номеров шло под оркестр). Уже само присутствие такого ансамбля – ионика (на ней играл руководитель этого ВИА Владимир Форкачев), бас-гитара, ритм-гитары и ударник – заставляло по-новому воспринимать номера.

Но зрителей в конце первого отделения ждал еще больший сюрприз. Спев под собственный аккомпанемент современную песню о юных героях, ищущих настоящие дела, четверо музыкантов спускались на манеж и оказывалось, что они – умелые гимнасты. К ним присоединялась девушка, и уже под звучание оркестра исполняли свой высокопрофессиональный номер турнисты под руководством Игоря Бессараба.

Цирк делом доказывал, что его артисты – разносторонне одаренные люди.

Профессиональные трюки, музыкальное оформление в исполнении всеми любимого ВИА позволяли молодым зрителям с удовольствием погружаться

в действие. А после того, как артисты в эпилоге покидали манеж, турнисты с электромузыкальными инструментами снова исполняли прозвучавшие в спектакле песни. И зрители не спешили покидать амфитеатр, а пели и танцевали вместе с ними.

Современная востребованная музыка формировала восприятие спектакля.

Тем не менее впечатления целостного фольклорного спектакля «Русские самоцветы» не производили. Большинство номеров были просто хорошими номерами – никак не измененными для задуманного спектакля и даже не «переодетыми» [1, с. 306–313].

Впрочем, спустя два сезона, когда «Русские самоцветы» планировали показать в Москве на манеже недавно выстроенного Большого цирка и его руководство обратилось в Министерство культуры с просьбой выделить дополнительные средства для более яркого этнического оформления спектакля, им резко отказали, указав, что стране нужен советский, а не русский цирк.

Здесь нельзя не вспомнить, как за 20 лет до этого Пётр Маяцкий, назначенный руководителем украинского коллектива, собрался поставить пантомиму «Запорожские казаки». Ему столь же конкретно растолковали в Киеве: «Вы создаете коллектив республики и не мудрствуйте лукаво! Если запорожцы, то металлурги Днепродзержинска, и нечего тут турков и турчанок выводить!» [2, с. 105].

Смена эпох и генсеков не меняла вкусы управляющих искусством.

Как ни парадоксально, Всесоюзная дирекция по подготовке цирковых программ, аттракционов и номеров, продолжающая работать над созданием национальных коллективов советских республик, не выпустила среди них, и даже не планировала ни русского коллектива, ни номера, оформленного в русском стиле. Впрочем, на зарубежных гастролях все номера и программы, присланные из Москвы, считались русскими.

«Вот уже сорок лет советские люди потрясают привычную рутину устоявшихся понятий, – писала «Юманите». – Здесь речь идет только о цирке, но так часто повторяли, что искусство манежа интернационально, что чувствуешь себя буквально пораженным, когда открываешь внезапно, что имеется типично национальное цирковое искусство» [цит. по: 3, с. 135–136].

## РУССКИЕ ОТКРЫТИЯ

Мастерство цирка, безусловно, интернационально. Нелепо искать в нем национальные корни. И если профессионалы, рассуждая о трюках, говорят об *арабском прыжке* (чаще просто – *арабское*) или *мексиканке*, то это только потому, что стойку на локтях с прогибом корпуса Европа впервые увидела в исполнении мексиканской артистки, а групповое сальто-мортале без группировки привезли арабские акробаты.

Точно так же в мировой цирковой лексикон вошло такое понятие, как «русские качели».

Их решил ввести в свой номер акробатов-прыгунов с подкидной доской Венедикт Беляков как раз в тот период, когда отечественному цирку пришлось из-за объявленной борьбы с «низкопоклонством перед Западом» формировать новую образную содержательность драматургии своих номеров. Качели – распространенный аттракцион русских народных гуляний как цирковой аппарат, позволяющий увеличить траекторию полета вольтижера (и, соответственно, качество и количество исполняемых при этом прыжков), оказался настолько зрелищно выигрышным, что нашел после зарубежных гастролей Беляковых практическое применение в прыжковых номерах всех стран мира. Сам же Беляков, усиливая фольклорное содержание своего номера, ввел в него впоследствии как полноправного партнера медведя. Он наравне с другими выносил и уносил реквизит, исполнял прыжки с подкидной доски и даже танцевал в финале пользующийся оглушительным успехом «Казачок».

Еще один снаряд, позволивший создать новый вид вольтижной акробатики, был пущен в работу Борисом Исаевым. Они с братом Сергеем держали на уровне плеч две трубы, отталкиваясь от которых Ирина Шестуа выполняла различные прыжки. Возрастающее мастерство молоденькой вольтижерки позволило со временем ограничиться одной трубой. А постоянные поиски наиболее пружинящих материалов позволили со временем усложнять прыжковые комбинации и увеличивать их траекторию. Номер, показанный на зарубежных гастролях, был бесконечно растиражирован во всех странах, поразив простотой снаряда и неисчерпаемыми возможностями работы на нем. Именно за границей номер, анонсируемый как вольтиж то «на штангах», то «на шестах», а то и «на копьях», получил название «русская палка», принятое, в конце концов, и на нашем манеже.

Не меньшее распространение получили «Веселые скакалки» Валерия Акишина. Еще в самодеятельном цирковом коллективе он придумал соединить повсеместно известную детскую забаву с акробатическими прыжками. На профессиональном манеже (а вскоре и во всем мире) в его номере через одновременно вращающиеся скакалки – до шести – пролетали и солисты в различных прыжковых комбинациях, и колонны из трех партнеров, и «бутерброд» из четырех акробатов, лежащих голова к ногам друг на друге.

Обогатило мировой цирк и еще одно открытие. Владимир Бураков решил, что корд де парель – свисающий с купола цирка канат, на котором традиционно исполнялся самый неприхотливый репертуар работы на перше, – можно кардинально преобразить. Для этого понадобилось прикрепить верхний конец каната к машинке для вращения, что позволяло артистам, ухватившись за его нижний конец, разбежаться по писте и взлететь в воздух. На основе этого открытия родился номер Нины Чуглаевой «Птица». Так воздушная гимнастика пополнилась новым жанром «летающий корд де парель».

Новый реквизит для жонглирования удалось создать акробату и клоуну Валерию Маторину. Он творчески переработал придуманный Сергеем Каштеляном номер, целиком построенный на вращении трости в руках и вокруг тела (трость могла модифицироваться в гитару, хоккейную клюшку и пр.).

Оттолкнувшись от этих опытов, производивших на сцене эффект, Валерий Маторин трансформировал трость в объемный реквизит – куб. Работа с многогранником, составленным из 12 тростей (трубок), предоставила жонглеру новые возможности многовариантной работы.

Позже сваренный из металлических трубок куб подняли под купол, превратив в гимнастический аппарат, варьирующий работу в воздушном кольце.

## ОБНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ

Создавать новое стремились не только те, кто получил образование в ГИТИСе.

Цирк старались прочнее связать с современностью, найти художественные приемы для пластического выражения стремительно меняющейся действительности, новые формы, соответствующие формирующемуся образу человека новой эпохи.

В этом процессе заметную роль сыграли специалисты смежных профессий, приглашенные в цирк на тренерскую работу.

Так благодаря Владилену Левшину, старшему тренеру по спортивной гимнастике Ростовской областной школы высшего спортивного мастерства, мировой цирк обогатился новыми приемами. Левшин был приглашен в цирк Ростова-на-Дону, чтобы разучить трюковые комбинации на ремнях с братьями-близнецами Валерием и Юрием Пантелеенко. Он согласился, радуясь возможности поработать свободно, не следуя строгим правилам, продиктованным регламентом состязаний. Свободен он был и от знания сложившихся к тому времени канонов циркового искусства.

Традиционно на ремнях, спускающихся к манежу, исполняют те же силовые трюки, что и на гимнастических кольцах. Пришедший из Китая номер (раньше он так и именовался – «китайские ремни») исполнялся со собственными их создателям высоким темпом, четкостью, темпераментностью. Несколько эксцентричная групповая или парная работа на ремнях обычно использовалась как перебивка серьезных номеров программы.

Но в своей работе Левшин руководствовался не сложившимися традициями, а теми возможностями, которые предоставили ему цирковое пространство и уровень подготовки артистов.

Двое стройных, одинаково физически развитых юношей. Свободное пространство манежа. Ремни, уходящие под самый купол, в бесконечность.

Так родился номер о стремлении к полету.

Два гимнаста появлялись в лучах прожекторов в противоположных сторонах манежа. Одновременно оттолкнувшись от барьера, они летели навстречу друг другу, но возвращались обратно. Затем в полет отправлялся один из них. Он выходил в стойку, бросал тело вперед, снова выжимал стойку и так, накручивая ремни на запястья, взлетал под купол. Раскручиваясь, он стремительно летел вниз и занимал место, с которого начинал свой пробный полет. Взлететь пытался и второй. Он также накручивал на себя ремни, но не стойками,



а блашами, поднимаясь, как по ступенькам, с руки на руку. И также возвращался туда, откуда пытался взлететь. После этого оба юноши начинали подъем рядом. Вверху, резко вначале разлетевшись в стороны, они соединялись вместе. И в руках друг друга, и самостоятельно, и вдвоем, то резко, энергично, то затянуто, медленно, они осваивали высоту. И вдруг зависали друг над другом. Один выжимал стойку на накрученных на запястья ремнях, другой выходил в стойку на ступнях друга. Слившись воедино, они вдруг замирали, вытянувшись в одну вертикаль. Подчеркивая их соединение, словно замирала и сопровождающая их взлеты и свободу парения энергичная музыка. Звонящая тишина, кажущаяся бесконечной, разрешалась, наконец, музыкальным водопадом. Юноши в своей сдвоенной стойке стремительно летели вниз. И вот уже они стоят на манеже по сторонам от ремней, уходящих под купол, – но, кажется, еще выше. В небо. За облака.

Техника атлетической подготовки российской сборной по гимнастике помогла и тренеру, ставшему режиссером, и спортсменам, почувствовавшим себя артистами. Стала вдруг очевидной героико-романтическая тенденция, таившаяся в работе на ремнях.

Открытие Левшина подхватил и начал всячески обыгрывать мировой и отечественный цирк.

Государственное училище циркового и эстрадного искусства, которому с 1961 г. вменили в обязанность воспитывать артистов и для эстрады, продолжало привычно выпускать цирковые номера, оригинальные и по трюковому репертуару, и по его артистической подаче.

Выпускники первых десятилетий, добившиеся известности на манеже, часто возвращались в училище уже в качестве педагогов. Самой, пожалуй, результативной оказалась деятельность Юрия Мандыча. Окончивший училище с номером силовой акробатики, он, работая уже как тренер, открывал своим воспитанникам новое в номерах самых разных жанров. Из тренера он вырос в режиссера.

Наиболее известные его постановки поражали неожиданным конструктивным решением аппаратуры (в реализации задуманного Мандычу помогал брат-конструктор).

Мандыч постоянно и разнообразно возвращался к скрытым возможностям лопинга. Сначала он вернул его в партер и, как Беляков – качели, использовал лопинг для увеличения траектории прыжка в работе акробатов-вольтижеров. А потом начал экспериментировать с лопингом в воздушном полете. Так появилась в «Галактике» поворотная, перемещенная в центр дистанции, ловиторка-лопинг, позволяющая принимать вольтижеров с двух противоположных концов. Потом, разместив на штамберте лопинга ловиторку, создал новый вид полета – вертикальный. Позже, суммируя возможности этих двух опытов, он вернул лопинг с ловитором на его штамберте в центр дистанции и разместил еще двух ловиторов над трапециями, висящими между лопингом и мостами.

В стремлении оторвать артистов от манежа, придать большую объемность их фигурам и трюкам, он даже перебрасывающих булавы групповых



жонглеров-эквилибристов Афанасьевых поставил на 5-метровые конструкции, меняющие угол наклона к пьедесталу (в его центре стоял третий партнер) и вращающиеся с различной скоростью [4, с. 129–130].

Новая аппаратура позволяла с неожиданной стороны раскрывать актерскую индивидуальность исполнителей и выстраивать взаимоотношения партнеров. И, что важнее всего, меняла отношение к ним зрителей. Артисты в номерах Мандыча воспринимались уже как представители современного индустриального мира.

Стремление соответствовать потребностям своего зрителя было и у цирковых старожилов (в те годы к их числу относился, пожалуй, каждый третий артист, начинавший свою трудовую жизнь с детских лет).

Совершенно преобразил свой номер, к примеру, один из лучших жонглеров современности Александр Кисс (прямой потомок Чинизелли). Проработав 29 лет с сестрой-партнершей, он неожиданно остался один (Виолетта оставила манеж) – и за полгода создал невероятный номер. В нем своеобразным партнером жонглера стал придуманный артистом реквизит.

Пьедестал освещался изнутри, когда Кисс взбежал на него. Палочка, которую артист, жонглируя обручами, забрасывал на лоб, начинала подпрыгивать, как мяч. Когда требовалось сменить реквизит, из горки с ним через полманежа выстреливали, одна за другой, шесть палочек. Маленький баланс вырастал в руках артиста до двухметрового. В финале, когда Кисс балансировал на катушке, лежащей на пьедестале, часть его поднимала жонглирующего восьмью обручами артиста на двухметровую высоту [4, с. 89–94].

## ПОИСК НОВЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ СПЕКТАКЛЯ

При всей завершенности номер – только малая часть циркового представления, к тому же распадающегося по технической необходимости на два отделения. Это каждый раз побуждает режиссера, осуществляющего постановку представления на манеже, найти – по возможности – оригинальный прием объединения разрозненных номеров (законченных маленьких спектаклей) в сюжетно оправданный большой спектакль.

Когда-то казалось достаточным для этого придумать идеологически убедительное название. Не один год зрителям всех отечественных цирков предлагались представления, озаглавленные: «Мечте навстречу», «Плечо к плечу», «Всегда в пути», «Молодым везде у нас дорога»... Разумеется, сами деятели цирка не были в восторге от такого способа избежать обвинений в безыдейности. Валентин Филатов на одном из ответственных совещаний, не сдержавшись, заявил даже, что подобные названия предназначаются для высоких руководителей, которые читают их, проезжая мимо цирков, из окон своих представительских автомобилей.

Хотя такая подстраховка порой необходима, задумка режиссера должна, прежде всего, заинтересовать, заинтриговать, привлечь зрителей.

Модные театральные эксперименты существенно изменили спектакли на манеже. Это было время, когда торопливая насыщенность жизни заставила даже пятиактные пьесы У. Шекспира и А. Н. Островского играть с одним антрактом. В стремлении сосредоточить внимание на режиссерской концепции, на артисте, утверждающем новую философию роли, сцену очистили от декораций. Популярный императив «голый человек на голой сцене», диктующий новую жизнь театру, заставил и цирк (как всегда, не сразу, с отставанием на несколько лет) вновь сделать ставку на мастера-артиста.

Ярко апплицированные в край барьера ковры еще встречали заполняющих зал зрителей. Но когда под увертюру гас свет, униформисты стремительно убрали их, оставляя для дальнейших выступлений традиционный красный квадрат, покрывающий опилки. Впрочем, вскоре исчезли и опилки. В выстроенных стационарах предпочитали синтетические покрытия манежей.

Изменилось не только художественное оформление циркового зрелища, в цирк пришло новое поколение художников. Традиция приглашать лучших театральных художников страны, приученных раскрывать целенаправленную образную содержательность режиссерского замысла, постепенно ушла в прошлое. На смену пришли выпускники различных текстильных институтов, обученные по другим принципам. Даже национальный костюм потерял природную простоту. Его резко видоизменила «богатая» фактура материала и орнамента. Традиционно строгие костюмы преобразила эстрадная броскость. Даже так называемые нетематические костюмы начали украшать всевозможной мишурой.

Но и это парадоксально сработало на своеобразие отечественного цирка. Средоточием его виртуозного искусства вновь становился артист с его индивидуальностью, темпераментом, заразительностью, выдумкой и мастерством.

В 1971 году выстроен Большой Московский цирк. Это был действительно самый большой, на 3350 мест, стационар в мире. К тому же его оборудовали сменяемыми манежами (на место обычного гидравлические подъемники могли подать ледовый либо иллюзионный манеж или же бассейн, снабженный фонтанами). Над форгангом располагалась сцена с вращающимся кругом и выдвигаемым просцениумом. Там же имелись трубы, позволяющие заполнить бассейн водой. При необходимости сцену и манеж могла соединить лестница. К сожалению, все эти постановочные возможности не привели к знаковому преобразению циркового спектакля.

Создавать номера в цирке много сложнее (и дольше), чем составлять программы. Но зрители, по театральной привычке, стремятся найти, прежде всего, закономерность соединения различных выступлений артистов в целостное зрелище.

Их вниманием легче завладеть, придумав программе заманчивое или хотя бы тематическое название. На этом приеме Марк Местечкин строил сезоны 1973–1975 гг. в московском цирке на Цветном бульваре. Названия откровенно указывали на прием приглашения номеров: «Чудеса на арене», «Отцы и дети», даже «Кругом 13».

В 70-е годы прошлого века цирк еще продолжали, по инерции, считать искусством, соприродным другим перформативным искусствам, неотделимым от практики оперы, балета, драмы и кино. Мало того, подчеркивали (во всяком случае, в постановлениях к датам), что он призван воспитывать своего основного, молодого зрителя. В цирке, впрочем, хорошо понимали парадоксальность подобного требования – для того, чтобы кого бы то ни было воспитывать, его необходимо привлечь в цирк. Послабление в зрелищной изоляции страны совершенно неожиданно привело к появлению Московского мюзик-холла, возрожденного с нуля Александром Конниковым. Он вызвал такой интерес у публики, что управление решилось на цирковой эксперимент.

Ставка на востребованный жанр (в сценическом толковании термина) гарантировала несомненный успех, но в то же время требовала кардинального преобразования циркового спектакля. Николай Барзилович, ставший к тому времени художественным руководителем Дирекции по подготовке цирковых программ, возглавил эту работу.

Постановочное решение диктовал сам жанр. Кордебалету – какой же мюзик-холл без танцовщиц! – предстояло стать цирковым. Одновременно с хореографической выучкой девушкам пришлось овладеть теми жанрами, которые позволяли создавать групповые номера. Остановились на немногих: жонглировании булавами, работе с диаволо, на корд де парелях. Пришлось включать и ансамблевую игру на барабанах, соединив ее с маршировкой и перестроениями рядов.

Новый жанр спектакля потребовал поиска соответствующего оформления. Принцип решения костюмов позаимствовали у эстрады. Декорационное же оформление подсказала специфика циркового представления, проходящего на манеже, покрытом ковром. Яркий, меняющий цвет орнамент, соответствующий смене номеров, удалось создать, покрыв манеж полом из оргстекла. Смонтированные под ним секции цветных ламп, включаемые друг за другом, позволяли даже добиться эффекта вращения пола. Форганг закрывал смонтированный по тому же принципу портал, меняющий цвет, воспроизводя даже световой фейерверк (к сожалению, он сломался во время первого же переезда).

Заводная музыка, не по-цирково пышные и откровенные костюмы, необычный цирковой кордебалет позволили присвоить коллективу завлекательное афишное название – «Девичий фейерверк» (хотя обойтись совсем без мужчин не удалось) [1, с. 349–354].

Впрочем, подобные пикантно-легкомысленные спектакли на отечественном манеже больше не появлялись. Предпочтение по-прежнему отдавалось зрелищу, представляющему целеустремленных и отважных героев, не испытывающих сомнений. Один из вновь назначенных управляющих даже издал приказ, обязывающий открывать каждое представление парад-прологом, а завершать эпилогом. И артисты заполняли манеж под непрерывный «Выходной марш» Исаака Дунаевского, звучал приветственный стихотворный монолог, после чего все скрывались за занавесом, помахая рукой. Так же, помахая

рукой, в эпилоге они совершали круг вдоль барьера. По праздничным датам при этом выносили еще и знамена.

## КЛОУНСКИЕ СПЕКТАКЛИ

Именно в это время вопреки торжеству официоза клоун Андрей Николаев сумел осуществить на манеже постановку полномасштабного комедийного представления.

Выпускник училища циркового искусства, а позже – режиссерского факультета ГИТИСа, он еще в годы учебы выбрал артистический псевдоним «Андрюша», несмотря на предостережение Юрия Дмитриева, опасавшегося, что в солидном возрасте он будет выглядеть совсем неуместно.

Спектакль, созданный несмотря на противодействия главка (Николаеву пришлось даже уволиться и перейти в «Цирк на сцене»), стал убедительным ответом профессору.

На манеж выходил человек в строгом костюме и, подойдя к микрофону на стойке, пел под аккомпанемент оркестра (тогда еще пели вживую):

...Я работать иду на арену,  
Кто смеется, кто нет – я привык.  
Вот сейчас подошла моя смена,  
Надеваю свой нос и парик.

Под брейки ударника артист сбрасывал брюки, выворачивал пиджак, оказывающийся с изнанки синим, прикрывал голову беретом и, нацепив нос, превращался в клоуна.

Спектакль так и назывался: «Я работаю клоуном».

Этот по-настоящему комедийный спектакль составляли только специально поставленные (или перестроенные) Николаевым комические номера всех цирковых жанров. Джигитов он превратил в каскадеров-ковбоев, от которых клоун спасал индианку (на нее набрасывали кольца хулахупа). Эквилибрист-клишник заканчивал номер прыжками на руках в стойке-«лягушке» через привязанную к ногам скакалку. А гимнастка на «вертушке» уносила под купол одного из зрителей, которого присмотрела в зале. Но главное – этот спектакль воскрешал подлинно циркового коверного, артиста, легко и профессионально включающегося в любое действие, разворачивающееся на манеже. Следует подчеркнуть, что, к чести Николаева, он почти всегда брал на себя основную трюковую нагрузку номера, даже в батуте, прыжках в бочки с партнершей на закорках и джигитовке [1, с. 411–423].

Не устоял перед желанием создать собственный спектакль и Анатолий Марчевский. Но он и его педагог по училищу Юрий Белов (их творческий контакт сохранился и в дальнейшем) решили не отбрасывать тот клоунский образ, который принес зрителям немало радости. Все репризы, принесшие

клоуну известность и популярность, были сохранены и исполнялись одна за другой во втором отделении спектакля «Здравствуй, клоун!». Первое же объявлялось «Бенефисом рыжего клоуна». В нем Марчевский, появляющийся в окружении балерин-почитательниц в традиционном гротескном гриме и костюме, представлялся шпрыхштальмейстером Марчеллини и разыгрывал с ассистентами классические буффонадные разговорные антре «Отелло», «Дуэль по-американски», «Вода» и, как дань советской классике, – «Свидетель» Ю. Благова, чередующиеся с одним-двумя обычными цирковыми номерами (их жанры легко подменялись в гастролях по стране). Чтобы соединить два образа, исполняемые одним артистом, режиссер Борис Бреев, выпускавший спектакль, включил в начало второго отделения репризу, в которой объявлялось о кончине «рыжего», и Марчеллини, сорвав с себя под всполохи стробоскопа костюм, парик, красный нос, превращался в давно знакомого лирического клоуна Марчевского в яркой трикотажной майке и не доходящих до щиколоток брючках.

В цирках принято завершать выступление самыми значимыми трюками. Отдав дань буффонаде, Марчевский предпочел сохранить верность привычному клоунскому языку. Во втором отделении, традиционном дивертисменте, он выходил между номерами со своими, десятилетиями отточенными, репризами [1, с. 407–408].

Несомненный успех этих клоунских спектаклей побудил и других режиссеров к подобным опытам.

Странный спектакль, но зато чрезвычайно удобный отделу формирований при комплектации программ выпустил в Туле Александр Калмыков для Юрия Куклачёва.

Всесторонне подготовленный в училище своим педагогом, когда-то известным буффонадным клоуном Николаем Киссом к ответственным обязанностям циркового коверного, Куклачёв (тогда еще не переключившийся на дрессуру кошек) не прятался ни за гримом, ни за костюмом. Его круглое славянское лицо, подвижный характер, невероятное любопытство и доброжелательность легко дали бы ему возможность создать поистине фольклорный русский характер. Но природная смекалка позволила ему, быстро сориентировавшись в сложившихся тенденциях, несколько иначе выстроить образ и четко заявить о своем месте в представлении. Куклачёв, в отличие от традиционных коверных, не входил в контакт с исполняющими трюки артистами, не пародировал прошедший номер и не вмешивался в подготовку следующего. Он, параллельно построению программы, разыгрывал собственные репризы-сценки. Освоившись на манеже, Куклачёв довольно скоро выбрал себе партнеров. Сначала, как Май, делал трюки с лохматой собачонкой. Но, увидев, каким успехом пользуется Валерий Мусин, выходящий с кошкой, решил поменять животное. Кошки стали его партнерами во всех появлениях на манеже. Постепенно именно они начали играть основную роль в разыгрываемых репризах.

Уже добившегося популярности и создавшего себе имя клоуна Калмыков сделал основным аттракционом своего спектакля «Город-мир». Идея



и действие зрелища держались на том, что Куклачёв (взяв микрофон) обещал провести зрителей по своеобразному миру, необычному городу со своими переулками, улицами и площадями. Клоун разыгрывал свои репризы (каждая из которых к этому времени уже включала в себя дрессуру кошек) и каждую из них завершал четверостишием или пространным монологом (авторы текста – Виктор Шварц и Валерий Васильев). Он рассказывал об «улице Веселых музыкантов» или «бульваре Каруселей», или «переулке Детства», после чего и демонстрировались номера, более или менее отвечающие обещанному месту экскурсии. В антракте на манеже устраивалась своеобразная выставка кошек (детям разрешалось с ними играть). Спектакль был чрезвычайно удобен в эксплуатации. Ведь любой номер можно было, никак не видоизменяя его, объявить представляющим ту или иную часть циркового города. Не требовалось Куклачёву менять и свои, традиционно бессловесные репризы. Впрочем, одна – клоунский сон – была создана специально для спектакля. В нем земной шар (спущенный на лонже школьный глобус) злодеи в черном пронзали ракетами. Все, разумеется, завершалось благополучно – под рукой клоуна ракеты превращались в цветы. Мир был спасен, успокоенный клоун просыпался [1, с. 408–409].

Эта реприза позволяла рапортовать о создании не просто клоунского, но публицистического спектакля.

Попытку приблизить цирковую зрелищность к музыкальным вкусам современного молодежного зрителя предпринял московский (тогда уже не единственный) цирк на Цветном бульваре. Владимир Крымко (и присоединившийся к постановке как главный режиссер цирка Марк Местечкин) создал вокруг Александра Родина, блестяще владеющего чуть ли ни всеми цирковыми жанрами, клоунский аттракцион. Стимулировала к подобному решению одна из реприз Родина, где он под фонограмму Лидии Руслановой, надев сарафан и женский парик, «пел» ее прославленные «Валенки», а в финале, задрав подол, ко всеобщему удовольствию демонстрировал гигантские босые ступни.

В польских варьете в эти годы были популярны выступления так называемых буффо-синхронистов, проще говоря, пение под фонограмму. Отечественного зрителя к этому приучил телевизионный «Кабачок “Тринадцать стульев”», где артисты, быстро завоевавшие общесоюзную популярность, разыгрывали сценки на русском языке и тут же имитировали под фонограмму пение на любом иностранном (закадровый голос честно сообщал имя композитора и исполнителя). При помощи этого приема вокруг Родина за полтора года был создан аттракцион на целое отделение, завершающий представление (в первом клоун заполнял паузы как коверный).

Музыкально-вокальный ансамбль «Поющие бизоны» пародировал все, чем была богата современная эстрада: и внешний вид патлатых и модно-бородатых инструменталистов, и фигуристую девушку с корнет-а-пистоном (разумеется, переодетого мужчину), и балетно-акробатические способности лихих танцовщиц, и сольные выступления меняющего внешность Родина то с романсом цыганки, то с арией Фигаро, а то со «Свадьбой», ставшей благодаря



Муслиму Магомаеву популярнейшей песней страны. Под статью Родину меняла обличия и приглашенная ему в помощь из Москонцерта Надежда Макушкина, актерски заразительная обладательница певческого голоса, что, впрочем, использовалось в клоунском спектакле на редкость прихотливо. Актриса могла начать под оркестр цирка популярную арию, в которой ее на втором куплете подменял с фонограммы мужской голос, и она, не растерявшись, начинала комически артикулировать под его звучание. На этой постоянной, достаточно разнообразной подмене и строился пародийный замысел спектакля. Его осуществлению чаще, чем хотелось бы, мешала недостаточная оснащенность цирков радиоаппаратурой, которую не спасали даже специально приобретенные для коллектива 8 стереоколонок. В завершение выступления «Бизонов» Родин выходил дирижировать, как о том сообщала Макушкина, специально написанной им «симфониеттой» (вариант старинной репризы «Сумасшедший дирижёр»), и все, находящиеся на манеже, устраивали, к радости зрителей, несусветную какофонию, поддержанную невероятными телодвижениями танцовщиц.

Зрители веселились. Профессионалы сетовали, что предпочтение отдано эстрадным средствам выразительности (пение под фонограмму тогда еще осуждалось, как исполнение трюков на лонже).

## ПОИСК НОВОГО ОБРАЗНОГО НАЧАЛА В РАБОТЕ С ЖИВОТНЫМИ

Образный строй номера фактически диктует руководитель номера уже в силу того, что он определяет трюковые комбинации, а тем самым и взаимоотношения партнеров – особенно когда партнерами являются животные.

Совершенно неожиданного результата добился Юрий Бирюков после того, как, отбросив свой оригинальный номер жонгляжа, соединенного с акробатикой, занялся дрессурой лошадей. Он сумел привнести в древнейший жанр конного цирка два неизвестных ранее необычных трюка. Лошади у него, как жокеи, прыгали «курс» на движущуюся вдоль барьера площадку на колесах (ее везли два тяжеловоза) и выстраивали на ней пирамиду. Преобразил он и такую классическую комбинацию, как «ширмы», в которой лошадь, преследуя коверного, бегала через произвольно расположенные двери. Бирюков вывел двух клоунов на ходулях, между широко расставленными ногами которых животное выписывало восьмерки.

В самобытных мастеров, сформировавших контрастный подход к работе с хищниками, выросли Мстислав Запашный, решивший превзойти старшего брата в дрессуре, и Николай Павленко.

Павленко (единственный дрессировщик, посчитавший необходимым окончить зоотехникум) сумел собрать в клетке самое крупное поголовье, временами достигавшее 17 вымуштрованных животных. Он остановился на суматранских, пусть и злобных, зато наиболее подвижных тиграх, и ухитрился, держа их на дистанции, добиваться безукоризненного исполнения всех

команд. Нарочито спокойное, деловое поведение дрессировщика в клетке откликлось на редкость бесконфликтным соединением тигров в разнообразном чередовании групповых трюков. Даже традиционное в работе с хищниками сопротивление последнего животного, отказывающегося покинуть манеж (на Павленко нападали два одновременно), завершалось убедительной демонстрацией класса дрессуры: животные, подчиняясь спокойной воле человека, поднимались на задние лапы и, пытаясь, отступали до выхода из клетки.

Когда артист ехал на фестиваль в Монте-Карло, он (по совету В. Гнеушева) надел фрак. А так как во время выступления дрессировщик постоянно держал в руках небольшую дюралевую трубку, рецензенты тут же окрестили его «Караяном в клетке».

Совершенно иначе строил номер и вел себя на манеже Мстислав Запашный.

Уже одно его появление в блестящем закрепленном на одном плече колете и белых лосинах вместе с украшенной страусовыми перьями Долорес в широкой прозрачной накидке, сквозь которую сверкал расшитый камнями купальник, обещало по-цирковому яркое зрелище. Это гарантировало и необычное партнерство в номере четырех массивных, как бы неторопливых, уссурийских и бенгальских тигров с двумя слонами. Это само по себе позволяло удвоить трюковые возможности аттракциона. Самостоятельная работа с тиграми, нарочито масштабно и шумно осуществляемая, сменялась более спокойными сольными и дуэтными трюковыми комбинациями слоних. Потом животные объединялись на совместных трюках. Кроме того, в номер входила акробатика. Долорес балансировала на голове вставшей на «хох» слонихи, лежала на передних ногах сидящей на тумбе, слониха несла Долорес на поднятом хоботе по манежу, шагала с ней, сидящей на спине, по барьеру. Если в традиционных номерах со слонами животные обычно перешагивают через лежащего на манеже дрессировщика, то здесь они получили возможность шагать через тигров. Разумеется, преобразились и другие трюки. Тигры по-прежнему прыгали, но уже не только с тумбы на тумбу, но и со спины на спину опустившихся на колени слонов, садились им на «хох», ездили вдоль барьера, сидя на задних лапах, не шевелясь, даже когда слонихи переходили на галоп.

Мстислав входил в клетку с небольшим жезлом и кнутом в руках. Впрочем, пускал кнут в дело редко. Одна из слоних хоботом забирала кнут и, хлеща им по манежу, шла за провинившимся. Помогала дрессировщикам и другая слониха. Когда развалившийся на ковре тигр не поддавался окрикам Мстислава, и даже Долорес не удавалось сдвинуть его с места, слониха, обхватив хвост тигра хоботом, оттаскивала упряма в сторону. Все происходящее на манеже подавалось подчеркнуто театрально, как своеобразная цирковая игра, в которой каждый участник стремился доказать, кто тут главный.

В эти же годы на манеж начали выходить удивительной выучки медведи Ивана Ярового. Без какого-либо надзора они принимались исполнять достаточно сложные трюки. Только после пятого-шестого, когда медведи поднимали лапы в комплименте, из-за занавеса появлялся дрессировщик. Животные

как полноправные цирковые артисты убедительно доказывали, что на современном манеже важна не только выучка, но и искусство ее подачи.

## СТАВКА НА СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЦИРКОВЫХ ЖАНРОВ

Цирк – не только неожиданный аппарат, виртуозный трюк, яркие индивидуальности партнеров – это прежде всего образная содержательность номеров. И в этом кроется основной цирковой парадокс – в едва уловимом сочетании внешнего блеска формы и скрытого смысла, который не предполагает такой эстетической рефлексии, как, например, балет.

Цирк как искусство, заказываемое (и оплачиваемое) государством, уже по статусу своему не мог не откликаться на все государственные даты. Традиционно и чаще всего для этого использовали стихотворный монолог в парад-прологе представления, звучащий (тогда еще вживую, не под фонограмму) в окружении знамен, вынесенных труппой.

Но артисты нередко стремились обозначить свое отношение к политическим и трудовым этапам жизни страны не формальным участием в прологе, а средствами цирковой выразительности через близкий им трюк и жанр – через номер.

Владимир Волжанский, продолжавший после войны гастролировать по стране с аттракционом «Лесная идиллия», где члены его семьи и партнеры выполняли трюки эквилибра и клишника в зеленых целиковых трико и масках, в образах лягушек и прочих болотных гадов, вдруг увлекся канатохождением.

Только начав осваивать воздушный (то есть расположенный под куполом) канат, он всячески насыщал свою работу трюками, которые в цирке принято объявлять «рекордными» (перенос лобового перша со стоящей на его вершине в стойке партнершей, прыжок с раздвижной трехметровой мачты, установленной на канате, в плечи стоящего под ней партнера и т. п.). А так как цирк приучает все делать не просто заново, но и кардинально переосмысливая, он задумал собрать воедино работу на горизонтальном и наклонном канате. Более того, Волжанский нашел техническое решение, позволяющее менять наклон каната в процессе показа номера (на это ушло более 20 лет). В окончательном варианте возник современный, действительно «воздушный канат» – не только по жанру, но и по аппаратуре.

Возле одного из боковых проходов был растянута возвышающийся на высоких металлических козлах мостик, от которого канат (на деле – стальной трос) шел к другому мостику, висящему у противоположного прохода. Артисты взбирались на конструкцию и проделывали несколько трюков на горизонтальном канате. После этого подвесной мостик поднимался, меняя – сначала градусы на 30, а потом и на 45 – угол наклона каната, остававшегося при этом натянутым.

Отбросив подчеркнуто «рекордные» трюки, Волжанский составил новую композицию. Классическая статуарность строго соблюдалась при всем долгом переходе от моста к мосту. Зрителю ненавязчиво помогают разобраться в сложности этой простоты. Вот, например, юноша переносит по горизонтальному канату девушку, стоящую на его голове на двух пуантах (в письменном изложении этот трюк теряет свою выразительность, а ведь в действительности на всем протяжении пути обе фигуры как бы слиты воедино). А через какое-то время, когда канат уже резко менял угол наклона, юноша поднимался по нему, балансируя на голове узкую дощечку со стоящими на ней бедро к бедру двумя девушками. Стремительный съезд по наклонному канату на роликах убедителен сам по себе. Но он повторялся – и на этот раз юноша удерживал на голове девушку в стойке на одной руке. А в финале, словно забыв, что цирк призван потрясать трюками, от верхнего мостика по трем канатам, веером уходящим в темноту и неизвестность, поднимались – просто поднимались, уже без балансиров, никого не удерживая ни на плечах, ни в руках, ни на голове, – трое юношей, стремясь ощутить, утвердить себя в неведомом пространстве...

Так заканчивался этот необычный аттракцион. Но начинал его Волжанский нарочито традиционно, с торжественного выхода своих артистов (девушки в коротких белых пачках, юноши – в трико и колетах) под бравурный, воспринимающийся чуть ли ни гимном советского цирка «Выходной марш» И. Дунаевского.

Канатоходцы Волжанского работали без страховочной сетки и в лучах прожекторов. Это усиливало впечатление, что артисты находятся как бы в безвоздушном пространстве, в невесомости.

Номер заслуженно был назван «Звёздные канатоходцы» [5, с. 87].

Но достойного общественного признания (не зрителей, а руководства культурой) не последовало. Оно – и в этом горький, не до конца изжитый и сегодня парадокс цирка, судить о котором продолжают по меркам театра – обрушилось только после того, как к «Звёздным канатоходцам» добавили несколько гимнастических номеров (вертикальный корд де парель, на который взбирался артист, объявляемый Прометеем, и летящий корд де парель с артисткой в красном трико, изображающей похищенный с Олимпа огонь, смешанная силовая пара из «каменного века», ради которой Прометей и похитил огонь) и олицетворяющий принесенный людям огонь кордебалет, машущий крыльями красных балахонов, и даже разъясняющий время от времени происходящее стихотворный комментарий. Только эти интермедии, выстроенные по шаблонам даже не театра, а тематического концерта, и позволили Волжанскому в 1978 г. получить Государственную премию как режиссеру циркового спектакля «Прометей».

Цирк, даже поощряя, продолжали судить по чуждым ему законам.

Мысль о преобразении «Звёздных канатоходцев» в «Прометей» возникла у доброхотов Волжанского далеко не случайно. В эти годы цирковая пантомима как своеобразный жанр спектакля на манеже еще привлекала отдельных

режиссеров. В некоторых цирках страны регулярно создавались подобные спектакли (в основном, в Киевском, лишь один раз в Москве). Чаще всего их основой становился аттракционный номер (конюшня Б. Манжелли для цирковой версии «Бахчисарайского фонтана» А. С. Пушкина в одно отделение, «Медвежий цирк» В. Филатова, на базе которого осуществили трехактные «Приключения поводыря с медведем»). Но иногда для их создания собирали специальный коллектив. «Пароход идет “Анюта”», поставленный Евгением Рябчуковым, гастролировал по стране шесть лет. Такие своеобразные спектакли всегда вызвали понятный зрительский интерес. Однако подготовка пантомимы требовала больших производственных усилий и постановочных средств, а потому нередко замораживалась, не встречая поддержки.

Даже такой всего добивающийся мастер, как Мстислав Запашный, выпуск пантомиму «Спартак» (работа, правда, надолго затянулась из-за частых зарубежных гастролей), не смог договориться о приглашении ни с одним директором цирка, в том числе и с зарубежными импресарио. Пантомиму удалось сыграть только в Калинин (так тогда называлась Тверь), где состоялась ее премьера.

Многое в цирке зависело и от артистов, особенно в создании номера. Они все настойчивее стремились доказать, что на манеже обо всем можно рассказать на цирковом – трюковом – языке.

Танцовщица на проволоке Роза Хусаинова в начале карьеры, отстаивая свою индивидуальность, разыгрывала на проволоке вместо распространенных русских танцев трехчастную сюиту по мотивам балета Ф. Яруллина «Шурале» (помогла выучка казанской балетной школы и московского циркового училища). Став дипломированным режиссером, она постаралась в жанре танцовщицы на проволоке не просто поразить виртуозным владением трюков, а выразить свое понимание философии жизни.

Не полностью доверяя вниманию зрителей (а быть может, и себе), Хусаинова начинала с подсказки. Новый номер она назвала «Мечта, борьба, жизнь».

Все слагаемые предстоящего зрелища были представлены сразу. Проволока, как путь жизни, и парящий над одним из мостиков шар (наполненный гелием), олицетворяющий мечту.

Зримая цель, подбор трюков, позволяющих вместе с артисткой пройти намеченный ею путь, ведущая за собой, сметающая все препятствия, мощная энергетика «Рапсодии на тему Паганини» Сергея Рахманинова, меняющийся цвет прожекторов, всякий раз преображающий шар-мечту и костюм, – все помогало выражению внутренней жизни того образа, который артистка стремилась воплотить на манеже.

В цирке и артисты, и режиссеры старались, несмотря ни на что, говорить на своем языке.

Нового и убедительного доказательства в этом непростом процессе добился Пётр Майстренко, создав воздушный полет «Журавли».



Ему удалось преобразить привычные траектории движения вольтижеров, не просто переместив двустороннюю ловиторку в центр дистанции между двумя мостами, но и заставив ее перемещаться по вертикали. Это позволило убедительно развернуть тему взаимовыручки. Облепившие ловиторку вольтижеры спускались на ней в одной из комбинаций до самой сетки, чтобы подхватить, выручить, вернуть в небо упавшую подругу.

Благодаря замене трапеций на спаренные разновысокие лопинги возросла и полетность всех исполняемых в номере акробатических прыжков. Перемещения вольтижеров обрели неожиданную объемность, они зримо становились властителями циркового неба.

В преддверии празднования 40-летия Победы над фашизмом такое преобразование образных возможностей воздушного полета невольно заставляло вспомнить о популярнейшей песне Яна Френкеля на слова Расула Гамзатова.

Полет получил название «Журавли».

## НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ ЦИРКОВОЙ РЕЖИССУРЫ

Все более значительное участие в развитии цирка стали принимать выпускники ГИТИСа (на режиссерском факультете в 1975 г. была учреждена кафедра режиссуры цирка, студентов начали обучать на дневном отделении). Ко второй половине 1980-х их работы начали формировать новые художественные принципы организации цирковой образности.

Наиболее ярко заявил о своем видении современного цирка Валентин Гнеушев. Его режиссерский почерк четко и определенно проявился уже в дипломном номере «Шутки Арлекина» (из-за красного трико артиста больше известном как «Красный Арлекин»), в котором он преобразил жонглерскую работу Владимира Царькова, занимательную уже тем, что артист работал с прыгающими обручами (поэтому их можно было подбрасывать всеми частями тела). Все обычные слагаемые выразительности на манеже: трюки, хореография и пластика, музыка, костюм – предъявлялись зрителям не в арифметической последовательности, а сразу, слитно, создавая образ не просто зрелищно увлекающий, но заставляющий постигнуть, расшифровать его метафорическую содержательность.

Вдвойне знаковым было, что премьерный показ «Арлекина» состоялся на сцене Театра им. Вл. Маяковского в день празднования 55-летия режиссерского факультета ГИТИСа.

Гнеушев вместе с ассистирующим ему Павлом Брюном, обращаясь к номерам самых разнообразных жанров, совершенно неожиданно выявлял их образное содержание. Все постановочные приемы базировались на стремлении найти содержательность трюковой комбинации – привлекалась музыка, диктующая (или оправдывающая) технологию исполнения трюка, подбирался стиль пластического существования артиста, трюки объединялись в целостную комбинацию номера, костюм подтверждал создаваемый на манеже образ.



При этом пластическое (танцевальное) решение образа и номера было нацелено на выявление (даже активизацию) духовного потенциала артиста.

Стремясь выявить высокую поэтичность цирка, Гнеушев принципиально обращался или к высоким классическим образцам музыки и живописи, или же к остросовременным, которых цирк тогда избегал. Для номера Царькова, например, он уговорил модного саксофониста Алексея Козлова создать музыку, которую тот и записал вместе с джаз-рок ансамблем «Арсенал». Возможность качественного исполнения фонограмм (в цирках начала появляться профессиональная радиоаппаратура) позволяла привлечь и скрипичную музыку Антонио Вивальди, и рафинированного Мориса Равеля, и хоровую симфонию Георгия Свиридова, и полузапрещенный брейк-данс.

Управление и директора, как правило, недоброжелательно относились к номерам Гнеушева, но они из года в год отмечались наградами парижского фестиваля «Цирк – завтра», а сам он в 1991 г. был назван лучшим режиссером.

В том же году американский импресарио вывез на Бродвей программу «Цирк “Valentin”», составленную из номеров, поставленных Гнеушевым. Казалось, наконец-то они будут по заслугам оценены. Но сработал неучтенный цирковой парадокс. Американцы, рабы рекламы, ожидали увидеть еще одну советскую цирковую программу, которая принималась с шумным успехом за свою темпераментную победную оптимистичность. А им привезли элитарное, безусловно виртуозное, но рассчитанное на тонкого ценителя зрелище. Неподготовленность публики перечеркнула ожидаемый успех.

Но на родине к этому времени работы самого Гнеушева и других режиссеров, безбодно его копирующих, начали привлекать повышенное внимание зрителей.

Чем дальше, тем резче проявлялось несоответствие, просто разрыв между тем, что требовал от режиссеров главк, и номерами, которые молодые режиссеры стремились вынести на манеж.

Номера создавались с нарочитым вызовом общепринятому.

Назревал не просто протест против официозности, парадности, показной демонстрации пресловутых «силы, ловкости, красоты». Это был поиск новой образности. А главное – стремление наладить связь с новым зрителем.

## ЭКСПЕРИМЕНТЫ С КЛОУНАДОЙ

К этому времени была окончательно отброшена разумная, казалось, традиция, определяющая место и значение клоуна и комического в цирковом представлении. Самостоятельные клоунские номера (а такие присутствовали во всех жанрах) практически исчезли. Правда, их прежние исполнители продолжали появляться на манеже с фрагментами своих номеров. Цирк – разумеется, искусство. Но он вместе с тем и производство, где при оплате труда артиста учитывается количество его выступлений. Так что и к этому творческому процессу приложили руку мудрецы-бухгалтеры. Если норма показа номеров (клоунских,

в том числе) равнялась, как прежде, 30 выступлениям, то коверным ее сократили до 20. Чем-чем, а сообразительностью цирковые артисты всегда отличались. Вот все исполнители клоунских номеров и переквалифицировались в коверных.

Это не могло не сказаться на представлении. Не владеющие навыками ни одного циркового жанра новые коверные никак уже не участвовали в пародировании трюков составляющих программу номеров или же смены реквизита на манеже между ними. Они, дождавшись ухода униформистов, выходили демонстрировать свои репризы. Из-за этого, как ни парадоксально, в отличие от номеров всех жанров, жадно стремящихся вписаться в современную образность, клоуны начали жить вне времени и пространства. Главным становилось стремление заставить зрителя рассмеяться. Мудрый завет Анатолия Дурова, первым заговорившего с манежа на правильном русском языке, что «русский клоун острит словами, а немецкий <...> только ногами» [6], перестал волновать отечественных коверных.

Впрочем, традиции – традициями, но собственный путь каждый артист выбирает самостоятельно. Александр Попов, например, начав цирковую жизнь как коверный клоун, очень скоро увлекся дрессурой собак.

В первом своем номере с ними «На приеме у доктора Айболита» Попов фактически повторил давнишний, еще довоенных лет, прием «Собачьей школы» Николая Ермакова. Там животные исполняли традиционные трюки (ложились, менялись местами, прыгали, сообщали результаты «счета» лаем), как бы отвечая на вопросы или указания Ермакова-учителя. Попов с помощью четвероногой санитарки сам разыгрывал хвори явившихся к нему на прием.

Позже ему удалось подготовить маленький спектакль по каждому известной сказке «Кошкин дом». В нем всех героев как бы самостоятельно играли сами придуманные Маршаком животные. Сказку, которую все зрители читали или слушали и, безусловно, знали, в цирке можно было посмотреть. А сам Александр с женой Надеждой, одетые скоморохами, с микрофонами в руках пересказывали происходящее на манеже. После того, как пожар в доме Кошки был потушен (Александр приходилось помогать собакам качать насос), все участники выезжали и выбегали на манеж, и артисты представляли героев спектакля поименно, оставаясь скоморохами, завершая номер намеренно смехотворным: «Роль кошки Матрены исполняет кот Барсик».

И зрители аплодировали каждому четвероногому или пернатому артисту. И только после этого инспектор манежа представлял Поповых. Их благодарили особо.

## ЦИРК ПОСЛЕ «СОЮЗГОСЦИРКА»

Когда распался Союз, развалился и «Союзгосцирк», разом лишившись стационаров, построенных в республиках, и национальных коллективов, поступивших в распоряжение своих государств. Посещаемость оставшихся в Российской Федерации цирков падала.

Срочно требовалось искать выход.

Руководители «Российского цирка» начали с того, что поменяли эмблему. Теперь ею стал не гимнаст, с 1928 г. тянувшийся на фоне трапеции к звезде, а три вздыбившиеся лошади, выкрашенные в цвета триколора (уже вошло в обиход это обозначение). Перемену подготовили явно не ко времени. Сокращались не только номера. Государственные конюшни расформировывались или даже продавались за границу. Госцирки, собиравшие зрителей в самые бедственные годы на девять спектаклей в неделю (при одном выходном), начали работать по два, если повезет, по три дня.

Отделились, решив начать самостоятельную жизнь, Ленинградский, Казанский и Большой Московский цирки. Заново перестроенный Цирк на Цветном бульваре при Юрии Никулине, ставшем его директором и художником, превратился в муниципальный. Руководители лучших аттракционов, собрав вокруг себя программы, добились их самостоятельного проката. Виль Головкин-старший, например, на базе воздушного полета, где руководителем и ловителем был его сын, тоже Виль, создал фирму «Журавли», которую возглавил как генеральный директор и художественный руководитель (о создавшем «Журавлей» П. Майстренко к тому времени напрочь забыли).

Главк, лишенный возможности противиться всему этому, посадил в Департаменте организации гастролей сотрудника, контролирующего прокат. Артисты, стремясь прокормить семьи, искали персональных контрактов, желательно за границей. Уехал из страны Олег Попов. Казалось, на гастроли, но остался в Германии, женился, стал работать, превратившись со временем из «Солнечного клоуна» в «Счастливого Ганса».

Оставшиеся в России пытались выжить, как могли. Но любимую работу старались не бросать. Даже добивались успеха.

Режиссерское решение номера подразумевает, что на него работают трюки, которые артист выполняет, образ, который он создает, и – если он есть – аппарат, помогающий воплотить образ и осуществлять трюки.

Прыжковая акробатика, например, постоянно ищет возможности увеличить траекторию прыжка. Для этого уже перенесли на манеж из спортивных залов пружинящую («лыжную») дорожку, приспособили вместо трамплина автомобильные камеры от КАМАЗа или МАЗа, горизонтально укладывая их посреди манежа. Воспользоваться большими камерами решил, набрав группу акробатов-вольтижеров, и Владимир Беляев.

Но ему показалось более выигрышным вернуть камерам их естественное положение, что позволяло надеяться на эффектные разновысокие и разносторонние прыжки. Необходимость удерживать камеры-колеса вертикально привела к мысли создать с их помощью гигантский велосипед, который должен был постоянно двигаться вдоль барьера. Это сразу же определило и характер, и стиль номера.

Такая накручивающая круги по манежу конструкция предоставляла новые возможности жокейской работы, а также трюков и акробатических подержек джигитов, обогащенных вольтижировкой (подъем в плечи партнера,

управляющего велосипедом, или же скатывания по колесу на манеж). И буффонадно-увеличенный велосипед, и возможный благодаря этому эксцентрический характер трюков диктовали намеренно клоунские образы всех занятых в номере персонажей, оправдывали даже переодевание одного из них в пышнотелую даму. И аппарат, и трюки, и их образное наполнение позволили родиться увлекательно-эксцентричному номеру (неожиданному для продолжающих оставаться пафосными программ), во главе которого встал Игорь Маркевич.

Цирковая режиссура все связывает воедино.

Но основой оставалась ставка на личностные возможности артиста.

Открывшаяся перед артистами даже не свобода – вседозволенность позволила вывести на манеж в самом трудном – клоунском – жанре исполнителей, недостаточно вооруженных профессионально, но – главное – с несоответствиями их внутренних данных выбранным маскам. С легкой руки Славы Полунина (так и подмывает написать – с нележкой: все у него самого получалось настолько естественно и выразительно, что переимчивые клоуны принялись жадно копировать форму, не задумываясь о содержании), воскресившего в нашей стране буффонаду на эстраде, на манеже начали появляться надолго с него изгнанные персонажи. Но артисты жадно хватались за запретную долгое время форму, не успевая ни овладеть десятилетиями отработанной технологией ее воплощения, ни задуматься о том, что она – лишь выражение самобытного взгляда на мир. Даже уморительно смешной в своей серьезной сосредоточенности эксцентрик Владимир Кремена размалевал лицо буффонадной маской, оставшись в душе (и в пластике) увлеченно сосредоточенным лириком. Ведь преувеличенный грим есть только выражение неординарности восприятия мира, жизненной философии создаваемого артистом образа.

В эти баламутные годы возвращению на отечественный манеж полноценной буффонадной пары помог, как это ни парадоксально, один из участников музыкально-эксцентрического фольклорного трио Толдонова.

Виталий Довгань, еще продолжая учебу в ГИТИСе, начал режиссировать номера в дирекции. Наиболее значительным его достижением стало создание буффонадной пары Мик (Николай Кормильцев) и Мак (Андрей Шарнин).

Главной удачей в рождении этой пары (при участии художника Елены Геббер) стал выход на контрастные оригинальные, можно даже подчеркнуть – русские характеры. Классический «белый» трансформировался в непробиваемого, сметающего все в своем стремлении к цели парня-«кирпича». У Мака, действительно, и нос на выбеленном лице, перечеркнутом преувеличено показной улыбкой, был красным кирпичом, и туфли-кирпичи, даже ежик прически, когда он снимал военную фуражку, напоминал прямоугольность кирпича. Столь же резки и категоричны были его реплики и поступки. Образ дополнили внезапный разбойничий взгляд и гармошка через плечо. Мик, напротив, в самых невозможных ситуациях оставался мягок, кроток, участлив. И кутался в бесформенную хламиду. Его рот был так же, как у Мака, увеличен яркой красной линией, но наложенный внутри ее, по губам белый грим создавал впечатление постоянной улыбки. При всем несовпадении грима (души) и характеров они постоянно нуждались

друг в друге. На этом строились все их репризы, как парные, так и с выходом к зрителям, и даже разыгрываемые ими буффонадные антре. И здесь режиссер с артистами, отказавшись от придуманных до них пародий, разыгрывали оригинальнейшую «Анну Каренину», в которой Мик-паровоз с выпускающим дымок цилиндром-трубой на голове участливо всякий раз обходил путающегося в длинной юбке Мака-Анну, пытающуюся покончить с жизнью.

Своим умением создавать буффонадные образы Довгань не менее удачно воспользовался спустя несколько лет в работе с Александром Сарнацким. Придуманному ими оригинальному гриму с традиционно ярко преувеличенными губами, носом и вздернутыми бровями отвечали и широченные, на помочах, карминовые штаны с безразмерными карманами, и того же цвета облегающая голову шапка-капор с торчащими из-под нее рыжими космами, с кисточкой на макушке. Она начинала вращаться при сильном напряжении – и физическом, и умственном, – которое постоянно испытывал этот странно-заторможенный персонаж. А напрягаться ему приходилось постоянно, так как он пытался продемонстрировать свое умение жонглировать. Все, что клоун забавно и сосредоточенно перебрасывал, он носил с собой в жесткой коробке-рюкзаке за спиной.

Несколько позже Сарнацкий вместе с женой Ладой начали выступать как коверные клоуны. Но и здесь Домино и Долли (такие псевдонимы они приняли) не изменили буффонадной преувеличенности своих взаимоотношений, своим гротесково-преувеличенным образам (Лада, сохранив привлекательное лицо, появлялась с огромным бюстом и турнюром) и столь же решительным характерам.

Обращаясь к любому жанру, важно было обнаружить его современные возможности.

Левшин, оставивший ради цирка большой спорт, успел подготовить к тому времени немало номеров, открывая в них новые возможности жанров. Среди них были и конные, и номера жонглеров. Но главным его пристрастием оставалась работа с гимнастами.

При всем разнообразии номеров в каждом из них предпринималась попытка, ориентирующая профессиональные и артистические возможности исполнителей, по-новому раскрыть возможности жанра. При этом Левшин стремился обращаться к явлениям культурной жизни, привлекающей наибольшее внимание предполагаемых зрителей. Так ему удалось, соединив поддержки в руках партнера с вольтижной работой в его же руках, когда он висит на ловиторке, найти убедительное цирковое выражение балету «Спартак» Арама Хачатуряна в созданной для Тамары Мусиной и Гунара Каткевича «Воздушной фантазии». На еще более неожиданное решение гимнастического дуэта Ирины и Вячеслава Касьяновых натолкнула песня Евгения Мартынова «Лебединая верность». В номере, сохранившем это название, полного ощущения полета удалось добиться благодаря тому, что на всем его протяжении – и при исполнении трюков, и в паузах между ними, партнерша находилась в руках партнера, а сам он как бы парил в воздухе (тонкие тросы от вращающейся консоли



шли непосредственно к его бандажу). Традиционный, в общем-то, набор трюков – бланши, оплетки, поддержки, заключительный обрыв – благодаря взаимоотношениям артистов воспринимался не иллюстрацией к тексту (номер шел под фонограмму песни в исполнении Софии Ротару), а поэтической цирковой аллегорией.

Левшин искал пути, позволяющие общаться со зрителем на современном трюковом языке. Он постоянно заявлял, что стремится «сделать цирк *содержательным цирковым искусством* (курсив мой. – М. Н.)» [7, с. 191].

Продолжая в своих работах поиск новой образности, собрав вокруг единомышленников, он смог пробить разрешение на претворение в практику разработанной им системы физической подготовки артистов цирка «SiLev» («Системы Левшина»). При Ростовском Государственном цирке был создан Молодежный центр циркового искусства.

«Российский цирк» был преобразован в организацию культуры федерального подчинения «Росгосцирк», но в практической жизни это мало на что повлияло.

В эти тяжелые годы цирки страны, привыкшие к аншлаговому сбором, к тому, что их воспринимали как «школы героев», вдруг обнаружили, что они с каждым сезоном теряют привычного зрителя. Молодежь уже не стремилась увидеть «сильных, ловких, смелых».

Рубеж XX и XXI веков стал неожиданным всплеском творческой деятельности Центра циркового искусства (ЦЦИ). На его манеже, в репетиционных помещениях, даже в фойе один за другим вырастили и воспитали три коллектива, которые, казалось, сумеют перевернуть натужную однообразную праздничность оформления и показа отечественных программ. Выпускники кафедры режиссуры цирка ГИТИСа добились возможности осуществить свои замыслы

Чтобы оценили – требовалось, чтобы увидели. Чтобы захотели увидеть. К этому стремились привлечь даже интригу названия. Елена Польди упрямо готовила заведомо протестующий «13-й квартал» (от задуманного «Lenin-стрит» вынудили отказаться при выпуске). Сусанна Раянова (Курзямова) обещала непонятный и уже этим влекущий «Демидург». Николай Челноков бесхитростно назвал свой спектакль «Невероятно странный цирк».

В этой постановке действительно хватало странностей.

Поражало уже небывалое обилие новой аппаратуры. Она преображала трюковые возможности всех, казалось, досконально изученных жанров. Уже их описание позволит представить, как они трансформируют номера. Турник-пирамида, с которым, подняв его на плечи, можно было передвигаться по манежу во время исполнения трюков на всех трех грифах. Наполненное водой прозрачное полушарие, на борту и внутри которого исполнялся пластический этюд. Поднимающаяся под купол сетка, держась за ячейки которой можно было исполнять трюки воздушной гимнастики. Почти двухметровый шар из оргстекла, разрезанный по вертикали на две половины, соединенные шарнирами. Находящаяся в нем гимнастка могла, раздвинув половинки, повиснуть под ними на руках, на подколенках, а могла на подносах. И еще немало подобных.



А кроме того, Челноков экспериментировал с костюмами, гримом, взаимоотношениями своих артистов. Каждый новый номер становился открытием для него самого.

Новые ритмы и образы искала и Раянова.

Трех девушек, выходящих с групповым атлетическим номером, режиссер, к примеру, одела в туники и заставила перебрасывать 8-килограммовые гири, встав на пуанты. Такое же парадоксальное несоответствие привычному утверждалось в выступлениях и всех других представляемых на манеже жанров.

Не зря же спектакль назывался «Демииург» (от др.-греч. δῆμι-οὐρῦός – ремесленник). Его участники, как настоящие профессионалы, владеющие профессией, выстраивали неожиданную цирковую сказку об умелых людях, преобразующих жизнь.

На показательный праздничный оптимизм в подаче номеров и образов их исполнителей ополчилась и Елена Польша. Отбросив велосипеды и моноциклы, на которых выезжала на манеж чуть ли не со дня рождения, она подготовила совершенно неожиданный спектакль. В нем ребята на манеже отрывались, как в жизни, но при этом попутно исполняли «неслабые», как принято говорить в их среде, трюки.

«Шоу создавалось для того, чтобы притащить в зал ту часть населения, которая сегодня в цирк не ходит – молодежь от 13 до 25 лет, – четко сформулировала Польша свою творческую позицию. – Для этого мы совместили традиционные цирковые жанры со стрип-культурой, максимально приблизили музыку и стилистику костюмов к культуре MTV, МУЗ-ТВ, присовокупили сюда же экстремальные виды спорта. В программе будет еще больше танца, световых и пиротехнических эффектов. В общем, то, что привлекает молодежь на концертах, должно случиться в цирке» [8].

Спектакль пустили в эксплуатацию с большим трудом (требовалось отпартовать об исполнении плана).

Но почти сразу руководство подстраховалось – вторым отделением к нему присоединили «Цирк пяти континентов» (Гири Эрадзе, начинавшего самостоятельный путь на профессиональном манеже), в котором было много экзотических животных и танцующих девушек

Так они и гастролировали вместе чуть ли не целый год. Да и то потому, что самостоятельному продюсеру, прокатывающему программу, нравилось предлагать зрителям за один вечер такие зрелища, отрицающие одно другое.

При всей разности творческих позиций каждый из названных спектаклей стремился найти для нового цирка современную образную содержательность. Впрочем, они были исключением. Компания продолжала эксплуатировать прежние модели номеров и представлений.

В стремлении заполнить вместительные цирковые амфитеатры руководители разных уровней все чаще стали ориентироваться на зрителей, которых родители аккуратно приводят на представления, – на детей. Уже все-таки начали раздаваться уверения, что цирковое искусство именно для них

и предназначено. Поэтому не стоит особенно мудрить, создавая номера и программы. Детям, мол, нужно зрелище покороче и попроще.

Опыт воспитательных возможностей циркового искусства никого уже всерьез не волновал. Цирк начал восприниматься как место развлечения. Даже непосредственно представление на манеже трансформировалось в нечто сопутствующее покупке в бесчисленных киосках зрительского фойе веде-рок с попкорном и сладкой ваты (с которыми совсем недавно в зрительный зал войти было невозможно). Да и от циркового номера, особенно если он демонстрируется в лучах прожекторов, постоянно отвлекают всевозможные, только что в фойе купленные, загорающиеся и мигающие игрушки, светящиеся по всему кругу амфитеатра. И бороться с этим наваждением практически невозможно.

Когда-то «Выходной марш» Исаака Дунаевского на долгие десятилетия стал своеобразной визитной карточкой госцирков нашей страны. Если на зарубежных гастролях он, как камертон к представлению, звучал в оркестровом варианте, то в программах на отечественных манежах под него пел приглашенный вокалист, стоящий в оркестре, или сами артисты, выходящие на манеж:

Советский цирк  
Умеет делать чудеса!..

А что пелось дальше, сегодня уже никто (хотя опрошены были многие) и припомнить не может.

Советского цирка уже не существует. Но нет уже и сплоченного советского зрителя. Сегодня разные зрители ждут от цирка разного. Зрелища, не похожие одно на другое, им и предлагают. Это уже личные потуги режиссеров, поневоле становящихся собственными продюсерами.

Современные режиссеры – даже в цирке – больше заботятся о необычных, пусть даже шокирующих костюмах, макияже, прическах, о фонограмме модной песенки, о подсмотренной в зарубежном кинофильме хореографии, чем о мало-мальски профессиональной трюковой работе. Излагая ситуацию более методологично – не обращаясь к образной содержательности трюка, подменяя ее изобразительной эксцентричной формой.

Прочный успех повсюду начал завоевывать парадокс развития отечественного циркового, традиционно провозглашаемого демократическим, зрелища – роскошно одетый и в меру раздетый «Королевский цирк» Эрадзе.

Уже одно его название и полные сборы позволяют понять, что появилось поколение зрителей, которых оформление циркового спектакля, пластика поведения актеров на манеже привлекают не меньше, чем номера и трюки.

А что касается пресловутой «театральности», то давно пора уже поменять в научном обороте этот аморфный термин на «драматизацию». Ведь бессмысленно выходить к зрителям без ясных взаимоотношений партнеров, без пластической убедительности поведения артиста на манеже, без музыки, помогающей овладеть требующимися трюками и образной задумкой темпоритма, без четкого отношения к определенной цели, ради которой исполняется трюк.

Сама практика существования циркового искусства парадоксально, но доказательно убеждает, что именно достоверное образное решение и делает цирк цирком. Поэтому самый невероятный трюк выигрывает, когда его исполняет одаренный и выученный профессионал.

«Каждое новое посещение цирка у нас, драматических актеров и режиссеров, рождает мысль об искусстве актера, о мастерстве, – отмечал Рубен Симонов, долгие годы возглавлявший Театр имени Е. Б. Вахтангова. – Разница между драматическим актером и артистом цирка заключается в том, что сценический образ создается на протяжении 2–3 часов, а образ цирковой – в течение 5–6 минут. Но завязку, развитие, завершение мы видим в обоих случаях. Логика поведения у актера цирка всегда должна быть “налицо”, только тогда он убеждает в самых парадоксальных, на первый взгляд, сценах. Краткость выступления заставляет конденсировать, укрупнять образ и действие, находить ярчайшую выразительность для происходящих на арене событий» [9].

Никто, пожалуй, не станет возражать, что искусство цирка адресовано зрителям и призвано удивлять. Дело тут совсем не в том, что на манеже будничное становится праздником. Ведь искушенного (порой – скупающего) современного зрителя трудно удивить. Поражает, прежде всего, когда в цирке удается дать совершенно невообразимый поворот привычному.

Вот тут-то и кроется сокровенная притягательность циркового мастерства. Цирк заставляет по-новому взглянуть на жизнь. Позволяет разглядеть то, на что прежде не хватало внимания. Удивиться себе и миру.

И, заметьте, в цирке добиваются этого, не прибегая к многоречивым разъяснениям.

Но мастерство циркового профессионала, образ, который он создает, события, происходящие на манеже, должны быть востребованы.

Какой выбор сделает зритель, предсказать непросто.

Цирк снова балансирует. Но стремится поймать не равновесие. Он должен найти своего зрителя. Стать нужным зрителю. Ведь без увлеченного зрителя бессмысленно любое искусство.

Нет без него и цирка.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Немчинский М. И. Цирк России наперегонки со временем. Модели цирковых спектаклей 1920–1990 годов. М.: ГИТИС, 2001. – 462 с.
2. Стенограмма заседания Художественного совета по обсуждению плана художественно-творческих мероприятий на 1966 год // РГАЛИ. Ф. 2499. Оп. 2. Ед. хр. 332.
3. Бардиан Ф. Г. Советский цирк на пяти континентах. М.: Искусство, 1977. – 206 с.
4. Кошкин В. В. Летящие тарелки. Книга о жонглировании. М.: Искусство, 1994. – 252 с.
5. Цирковое искусство России. Энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – 479 с.
6. Анатолий Дуров в шутках и эпиграммах // Забияка. 1914. № 14.
7. Левшин В. И. Взгляды, опыт и система работы тренера и режиссера. Ростов-на-Дону: Донской издательский дом, 2007. – 216 с.
8. Кривенкова С. Белый и пушистый? В Тульском цирке необычная премьера: новое молодежное шоу «Lenin-стрит» // Молодой коммунист. Тула, 2003. 17 января.
9. Симонов Р. [О цирке] // Советский цирк. 1958, январь. № 1 (4). С. 15.

## REFERENCES

1. Nemchinsky M. I. *Tsirk Rossii naperegonki so vremenem. Modeli tsirkovykh spektakley 1920–1990 godov* [The circus of Russia is racing against time. Models of circus performances of 1920–1990s]. Moscow: GITIS Publ., 2001. 462 p.
2. *Stenogramma zasedaniya Khudozhestvennogo soveta po obsuzhdeniyu plana khudo-zhestvenno-tvorcheskikh meroprijatij na 1966 god* [Transcript of the meeting of the Art Council to discuss the plan of artistic and creative activities for 1966]. In: RGALI. Fund 2499, op. 2, ed. khr. 332.
3. Bardian F. G. *Sovetskij tsirk na pyati kontinentakh* [Soviet circus on five continents.]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1977. 206 p.
4. Koshkin V. V. *Letajushchije tarelki. Kniga o zhonglirovanii* [Flying saucers. A book about juggling]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1994. 252 p.
5. *Tsirkovojе iskusstvo Rossii. Entsiklopedija* [Circus art of Russia. Encyclopedia]. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya [Great Russian Encyclopedia], 2000. 479 p.
6. *Anatolij Durov v shutkakh i epigrammakh* [Anatoly Durov in jokes and epigrams]. In: *Zabiyaka*. 1914, no. 14.
7. Levshin V. I. *Vzglyady, opyt i sistema raboty trenera i rezhissera* [Views, experience and work system of a trainer and director]. Rostov-on-Don: Donskoy izdatelskij dom [Donskoy Publishing House], 2007. 216 p.
8. Krivenkova S. *Belyj i pushistyj? V Tul'skom tsirke neobychnaja premjera: novoje molo-dezhnoje shou "Lenin-strii"* [White and fluffy? An unusual premiere in the Tula circus: A new youth show "Lenin Street"]. In: *Molodoj communist* [Young Communist]. Tula, 2003. 17 January.
9. Simonov R. [O tsirke] [About the circus]. In: *Sovetskij tsirk* [Soviet circus]. 1958, January, no. 1 (4), p. 15.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

E-mail: nemchinskiy@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3223-1044

## ABOUT THE AUTHOR

Maximilian I. Nemchinsky – D. Sc in Art Studies, Professor, Head of the Department of Circus Directing of the Russian Institute of Theatre Art (GITIS).

E-mail: nemchinskiy@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3223-1044

Статья поступила в редакцию: 25.01.2021

Отредактирована: 12.09.2021

Принята к публикации: 22.09.2021

Received: 25.01.2021

Revised: 12.09.2021

Accepted: 22.09.2021

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Немчинский М. И. Путь парадоксов. Отечественный цирк в поисках современной выразительности. 1970–2000-е гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 164–193.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-164-193

## FOR CITATION

Nemchinsky M. I. The way of paradoxes. Russian circus in search of the actual imagery. 1970–2000th.

In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 4, pp. 164–193.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-164-193