

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-161-193
УДК 791.83

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

Цирковой номер как показатель образных возможностей манежа

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена утверждению образной содержательности циркового искусства. Проблема рассматривается в ходе анализа одного из труднейших цирковых жанров – работы акробатов с подкидными досками.

Аппаратный номер заставляет особо остановиться на модификации реквизита, позволяющего качественно и количественно совершенствовать прыжковую работу. Анализируется и плодотворная тенденция использовать в номере технические открытия смежных жанров, позволяющая повышать зрелищность трюковых комбинаций, исполняющихся с подкидной доски.

Особое внимание обращено на поиск различных приемов активизации образного насыщения взаимоотношений партнеров как в процессе исполнения трюков, так и между ними.

Восприятие циркового номера как полноценного спектакля позволило подробно, на конкретных примерах рассмотреть, как с помощью обращения к сложному костюму, музыке и свету, помогающим формированию образной содержательности, происходит художественное обогащение номеров.

Наиболее подробно этот процесс анализируется на примере режиссерской работы А. В. Запашного с труппой акробатов на подкидной доске, возглавляемой С. А. Трушиным, предпринятой при создании спектакля «Эмоции».

Результаты исследования позволяют признать цирковой номер полноценным художественным явлением, отвечающим требованиям современной сценической постановочной культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Искусство цирка, советский цирк, российский цирк, цирковой трюк, В. В. Довеико, А. В. Запашный, С. А. Трушин.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-161-193
УДК 791.83

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

Circus performance as an indicator of the figurative opportunities of the arena

ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of the figurative components of the circus art. The problem is considered via the analysis of one of the most difficult circus genres – the work of acrobats with flip boards. The equipment number makes it necessary to pay special attention on the modification of the props, which allows to improve the jumps qualitatively and quantitatively. The following fruitful tendency is also analyzed – using technical discoveries of the related genres in the performance. It helps to increase the spectacularity of trick combinations performed from a flip board.

Particular attention is paid to the search for various methods of activating the figurative saturation of the partners' communication, both in the process of performing tricks and between them. The circus number is taken as a full-fledged performance and now using specific examples it is possible to consider how the artistic enrichment of the performances happens (the bright costumes, music and light, which helps to form the figurative content). This process is analyzed in details on the example of the director's work of A. V. Zapashny with a troupe of acrobats on a flip board. The acrobats headed by S. A. Trushin, act the "Emotions" performance. The analysis allows us to recognize the circus performance as a full-fledged artistic phenomenon that meets the requirements of modern stage production culture.

KEYWORDS

Circus art, Soviet circus, Russian circus, circus trick, Vladimir Doveiko, Askold Zapashny, Sergey Trushin.

В крайне редких, к сожалению, публикациях, посвященных цирку, рассматриваются обычно проблемы важные и достойные анализа. Обращение к «Философскому потенциалу циркового искусства» Е. А. Тиняковой [1] и «Дифференциальным признакам содержательной характеристики и формально-выразительным особенностям манежного исполнительского мастерства» С. Н. Шумаковой [2], даже работа А. В. Олянич «“Show must go on”, или Семиотика циркового дискурса» [3] имеют определенный научный потенциал, но они фактически не затрагивают практическую составляющую циркового искусства. А ведь цирк предельно конкретен. Обращение к анализу каждого законченного произведения искусства манежа (внимание, как правило, привлекают представления или номера) предполагает не всплеск эмоций, а методологический разбор. Ведь каждый номер – их в силу специфики цирка куда больше, чем представлений – это законченное произведение, заслуживающее всестороннего подробного исследования, как любой театральный спектакль. Ведь не зря же, сообщая о проведенном в Кемеровском цирке опросе зрителей, авторы статьи «Метод театрализации в режиссуре цирковых номеров и представлений» [4] свидетельствуют: «Из 120 респондентов – 109 человек считают, что цирковому искусству необходима театрализация, так как она наполняет его яркими переживаниями, делает представление увлекательным и запоминающимся» [4, с. 230]. Но о том, что конкретно представляет собой эта «театрализация», не сказано ни слова, хотя авторы Е. Ф. Черняк и М. В. Черняк сообщают, что являлись членами художественного совета цирка и «имели возможность изучать новые тенденции в развитии отечественного цирка» [4, с. 230]

Специфика цирка, при всей открытости его мастерства, требует четких пояснений. В предлагаемом ниже анализе исходим из убеждения, что цирковое искусство развивалось как самобытная разновидность театра. Его средства выразительности тождественны сценическим. До сих пор не изжитое убеждение, сближающее цирк и спорт, в корне неверно. Разумеется, на спортивных площадках и в цирке демонстрируются одни и те же элементы. Но цель их показа диаметрально противоположна. Ведь спорт – прежде всего соревнование. В нем необходимо продемонстрировать безукоризненность выучки. А на манеже стремятся воспроизвести узнаваемую жизненную ситуацию, выстраивая взаимоотношения партнеров. При этом следует иметь в виду, что партнерами в цирке являются кроме коллег-артистов аппараты, на которых трюки исполняются, и реквизит, позволяющий продемонстрировать мастерство владения определенным цирковым жанром.

Хотя цирк во всем мире, зазывая зрителей, каждую новую программу представляет под каким-нибудь завлекательным названием, он все-таки продолжает оставаться номерным зрелищем. В этом кроется залог его постоянного развития. Совершенствуясь, обретая все большее и изощренное мастерство, он в каждый период своего развития особенно энергично сосредотачивается

на возможностях тех своих разнообразнейших резервов, которые особенно вызывают интерес потенциальных зрителей. Интерес при этом не просто умозрительный, а житейский. Тот, к которому конкретный зритель так или иначе причастен или вынужден быть причастен. Поэтому стремится уловить профессиональные секреты и выучку происходящего на манеже. Именно эта потребность сравняться с мастерством профессионалов и послужила стимулом к возникновению цирка.

Семью пространственно-временных искусств (драматический, музыкальный и балетный театры) в конце XVIII в. пополнило еще одно искусство, получившее свое, признанное миром наименование лишь в следующем веке. Цирк привлек почитателей тем, что не просто отвечал их эстетическим потребностям, но и виртуозно демонстрировал бытовые, всем понятные и необходимые житейские навыки. Владение выездкой требовалось в элитных кавалерийских войсках, без выездки было трудно обойтись и в мирной жизни – другого средства передвижения не существовало. Вспомним, что стимулом к возникновению этого зрелища стали показательные выступления берейторов одной из лондонских школ верховой езды. Они начали пользоваться такой популярностью, что владелец школы Филип Астли сосредоточился именно на их усовершенствовании.

Следует особо подчеркнуть, что с первых показательных выступлений Астли стремился внести в выездку наездников и лошадей востребованную обильную зрелищность, гарантирующую повышенный интерес зрителей. Сама верховая езда уже ориентирована на эффектные перестроения. Ярко костюмированные и сопровождаемые оркестровыми маршами, наездники перенесли на манеж бесчисленные маневры. А благодаря изменению музыки и фигур перестроения лошадей возродились популярные когда-то конные танцы. Виртуозы-наездники поднялись вскоре из седел. Балансируя на крупах лошадей, бегущих по кругу вдоль барьера, они стали демонстрировать всегда привлекающие всеобщее внимание трюки ярмарочных эквилибристов, жонглеров, акробатов, в их числе и мимов. Эти опыты надолго сохранились в репертуаре спектаклей на манеже. Даже Чарльз Чаплин рассказывал о запомнившемся ему выступлении английского клоуна, который «в течение нескольких кругов показывал зрителям целую драму: он любит, ревнует, убивает соперника и, закованный в кандалы, идет в тюрьму» [5, с. 181].

В те годы росла популярность модных премьер зарождающегося балетного театра, которая повлияла на преобразование самого факта сохранения равновесия всадников, поднявшихся из седла на крупы лошадей, бегущих вдоль барьера. А пустив несколько лошадей рядом, можно было увеличить и число работающих на них артистов, приучающихся исполнять все более сложные упражнения. Также преобразался «ярмарочный» репертуар.

Вольтижёр – так стали именоваться артисты, совершавшие различной сложности прыжки через ленты, растянутые на их пути от шеста, стоящего в центре манежа, и всевозможные балетные па, заканчивающиеся перепрыжками через зажатые в руках платки (*pa de chaux*), или игры

со стэком (*jeux de baguette*) – со временем стали крутить сальто-мортале с бегущей лошади, как принято говорить в цирке, и на *сход*, на опилки, покрывающие площадку.

Это, скорее всего, и побудило цирковых мастеров открыть для себя манеж заново, не только как место, пригодное для передвижения наездников. Артисты получили куда более устойчивую и обширную площадку для исполнения и изобретения трюков всех жанров, наметившихся еще при балансировании на крупах лошадей. Отдельные элементы, исполнявшиеся в ходе демонстрации целостного конного зрелища (выбегающие на манеж лошади с сидящими или стоящими на них артистами сменяли друг друга), пополнившись различными элементами профессиональной выучки, развернулись в самостоятельные номера подчеркнуто разных жанров. Цирк стал номерным. Зрители, сидящие по окружности, благожелательно приняли такое расширение репертуара. Мало того, именно партерные номера, потеснив конные, начали составлять основной массив репертуара зрелища, становящегося все более популярным. Наиболее востребовано, потому и разнообразно, развивалась акробатика.

Цирк, как известно, многожанров. А возможности преобразования артиста, а следовательно, и номера, которые он создает, многодисциплинарны. Поэтому обратимся к анализу жанра, развивающегося благодаря совершенствующейся профессиональной выучке своих исполнителей, – к прыжковой акробатике.

Цирк всегда любил и сейчас продолжает торжественно провозглашать с манежа имена артистов, объявляя каждое их выступление мировым достижением. В принципе, это правда. Каждый новый трюк придумывается, осваивается, отрабатывается, доводится до совершенства долго и трудно. Перед тем как стать всеобщим достоянием, он рождался мыслью и мускулами какого-либо одного акробата. Особенно когда во всем мире не существовало еще и намека на массовое увлечение физкультурой. Не существовало и спорта в современном его понимании. Отдельные состоятельные любители, отложив текущие дела, отдавались занятию теми или иными физическими упражнениями, другими словами, развлекались, играли (одно из значений англ. *sport*). Этих странных людей как на родине, так и в нашей стране, не найдя русского эквивалента, при разговорах и в печати так именовали – «спортсмен». Но, конечно, наиболее впечатляющих достижений добивались не они, а артисты. Поэтому цирк пользовался и все еще пользуется постоянной популярностью.

Каждый новый трюк, сегодня привычный, был достижением для времени своего появления. Казалось, он всякий раз открывал новый предел человеческих возможностей. Ведь чтобы совершить прыжок, необходимо оторваться от поверхности (земли, манежа, крупа лошади, чего угодно). Но вспомним, что самый распространенный прыжок, переворот в воздухе через голову именуется *сальто-мортале* (что в переводе с итальянского означает «смертельный прыжок»). Тренированный акробат может выполнить его и с места. Более

серьезный прыжок или их серия требует уже разбега. Известно, что на первом мировом конкурсе прыгунов, собравшем на Парижском ипподроме 20 цирковых артистов, русский акробат Иосиф (Алёша по афише) Сосин неожиданно для всех прыгнул, разбежавшись, двойное переднее сальто-мортале (1886 г.). Тройное скрутил впервые в мире на состязаниях в Киеве только в 1974 г. 14-летний минчанин Вадим Биндлер. Но ему удалось это сделать, воспользовавшись *лыжной трамплинной дорожкой*, изобретенной за два года до того спортсменом-акробатом В. А. Скакуном (сегодня во всем мире и в спорте, и в цирках используют *надувную дорожку*). Будучи невероятными достижениями в день своего первого показа, сегодня эти трюки стали обычной частью прыжковой программы.

Впрочем, прыгунов задолго до этого рекламировали во всех странах как «летающих акробатов», «людей-мячиков». Уже тогда было понятно: чтобы летать, необходимо взлететь повыше. Конечно, подобное умение вырабатывалось упорными тренировками. Но его можно совершенствовать благодаря использованию специальной аппаратуры. И еще неумной тяги к перемене, к улучшению трюкового репертуара. Это происходило и продолжает происходить при становлении всех жанров цирка. Но мы сосредоточимся на том, как этот процесс воздействовал на развитие прыжковой акробатики.

Цирк как искусство утверждает сам факт исполнения трюка или направленность взаимодействия партнеров в процессе его исполнения. Именно анализ взаимоотношений партнеров (ими, напоминая, могут стать и реквизит, и аппаратура) составляет наше исследование.

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ АППАРАТУРЫ

Любой выступающий над поверхностью опилок твердый фрагмент, позволяющий оттолкнуться от манежа (в цирке такие именуют *дрючок*), уже помогает при опорном прыжке.

Еще большую помощь оказывает эластичная наклонно поставленная доска, от которой, разбежавшись, отталкивается акробат. Это простое, но эффективно помогающее акробату оторваться от манежа приспособление известно как *трамплин* (от англ. *trampling* – «топанье»). Между доской и основанием аппарата крепится клин, пружина или амортизатор, перемещение которых изменяет упругость доски, следовательно, высоту и длину прыжка с нее. Здесь все зависит от выучки и мастерства акробата. Виталий Лазаренко, прославившийся позже как клоун-трибун, благодаря трамплину крутил сальто-мортале через трех слонов еще до Первой мировой войны. А Иван Федосов в 1951 г. перепрыгивал через выезжающие и выстраивающиеся друг за другом в ряд «Победу», «ЗИС» и «Москвич» – гордость отечественного автомобилестроения.

Если трамплин (или его прообраз) существовал, казалось, всегда, и его только следовало приспособить к требованиям акробатов-прыгунов, то время появления следующего аппарата (во всяком случае в Европе) известно точно.

Труппа Вотперт во время выступления в Праге в 1903 г. впервые начала совершать прыжки с *подкидной доски* [6, р. 6].

Доска длиной около двух метров (вернее, несколько закрепленных одна подле другой эластичных реек) располагалась на невысоких металлических козлах, как детские качели. На ее приподнятый конец напрыгивали с разбега партнеры-*отбивающие*, благодаря чему вольтижер, подброшенный противоположным концом доски, взлетал, получая возможность выстроить высоту и траекторию одного или целой комбинации трюков.

С ростом мастерства прыгунов появилась возможность создавать масштабные прыжковые комбинации с применением нескольких досок одновременно. Труппа Леонида Океаноса-Ольховикова работала на пяти досках уже в 1928 г. Разумеется, реализация каждого новшества на манеже требовала своей хитрости. «Расстановка подкидных досок по манежу в нашей труппе была хорошо продумана, так же, как и принцип их действия, – вспоминал Н. Л. Ольховиков, сын Океаноса и один из участников номера. – А заключался он в следующем: “нижний” спрыгивал с тумбы и отбивал “среднего”, тот взлетал вверх, выполнял сальто, опускался всей тяжестью тела на поднятый конец доски и тем самым посылал в воздух следующего партнера. Подобным образом вводились в действие все пять досок. А поскольку заполняли они все пространство арены и для “отбивающих” не оставалось места, отцу пришлось пойти на смелую хитрость: вынести тумбы за барьер» [7, с. 246 – 248].

Акробаты-прыгуны с подкидными досками пользовались большим и заслуженным успехом. Со временем подобных номеров стало столько, что жаждущие обновления цирковой зрелищности профессионалы – а они в постоянном поиске – начали опробовать всевозможные варианты иных приспособлений, позволяющих оторвать прыгуна от манежа.

Труппа во главе с Николаем Павловым использовала для этого давнишний аттракцион русских гуляний – гигантские шаги. Акробаты садились в шлеи, закрепленные на вершине мачты, установленной посреди манежа, и, разбежавшись, отрывались от ковра, совершая различной сложности сольные и групповые прыжки. Две девушки, сидевшие в укороченной петле, крутили даже передние сальто-мортале по плечам четырех партнеров, вращающихся под ними. А следом юноша перелетал сальто-мортале ласточкой уже не под ряд в плечи каждого нижнего, а через одного (1944 г.). Вскоре, однако, при выступлениях на зрителях, выяснилось, что эти эффектные комбинации могут стать неожиданным завершением номера, но никак не выявляют все мастерство акробатов труппы. Пришлось вернуть в номер используемые ранее три подкидные доски.

Еще одну попытку предпринял Венедикт Беляков, руководитель одной из самых сильных по исполняемым трюкам трупп с досками (сальто-мортале в плечи четвертого в колонне, двойное сальто-мортале в плечи третьего или сальто-мортале с сидящей на плечах партнершей ко второму в колонне говорят сами за себя). Беляков нашел новую возможность преобразить номер, аппарат, заменив подкидные доски подвешенными качелями, известными всем

с детства. Ведь на них можно было раскататься, взлететь, держась за боковые веревки, зависнуть параллельно земле. Беляков догадался заменить веревки металлическими штангами, соединенными с площадкой, и заставить вращаться эту жесткую конструкцию вокруг оси, закрепленной на высоких козлах. Вольтижеры получили возможность отходить от тяжелой длинной площадки, которую раскатывал партнер, называемый *качала*. Сложные прыжки начинали крутить сразу же, высоко над манежем. Эффектна была комбинация, когда от качелей один за другим отходили два партнера – первый шел двойным сальто-мортале в плечи второго в колонне, стоящей в центре манежа, а второй поверх них летел гладким прыжком к колонне, выстроившейся у барьера. Даже самые простые трюки приобретали совсем иное качество за счет крутизны траектории их исполнения. Едва ли не самой впечатляющей комбинацией становилась та, в которой на площадку взбирались шестеро партнеров (не считая качалу) и каскадом один за другим крутили сальто-мортале при каждом очередном каче. Кроме того, мощная инерция, сообщаемая вольтижеру, позволяла совершать такие высокие прыжки, что один из них завершался не на мате, а в руках *ловитора*, висящего на 8-метровой высоте над манежем (1947 г.). Впрочем, последний трюк, горячо принимаемый зрителем, показался Белякову изменой целостности жанра, он его вскоре убрал [8, с. 160–207].

Счастливая находка Белякова получила широкое распространение в мировом цирке. При этом работу на «русских качелях» каждый, конечно же, модифицировал согласно своим замыслам. В “Cirque du Soleil” бассейн-шоу “O” позволил, например, акробатические прыжки завершать приходом в воду. Но эмоциональное воздействие трюков, исполняемых с «русских качелей», качественно увеличилось, когда Сергей Дидык догадался, что вольтижер, отойдя от ее площадки и совершив акробатический прыжок, может прийти не на лежащий на манеже мат, а на взлетевшую навстречу ему площадку качелей, стоящих у противоположного края манежа. Родился номер «Встречные качели» (1988 г.). Всегда будоражащая очевидная опасность совершающихся перелетов исчерпала, казалось, скрытые возможности аппарата. Но не тут-то было. Александр Скоков собрал в свой вариант «встречных качелей» только девушек (2013 г.). Даже одел прыгуний в длинные, до щиколоток, свободные светлые платья. Несмотря на знакомые уже аппарат и трюки, преобразился сам номер. Когда-то рожденный, чтобы поразить бесшабашной мужской удалей, он вдруг раскрылся как способный рассказать о лирических порывах девичьей души.

В цирке, как в любом деле, связанном с аппаратурой, маленькие технические хитрости помогают решать важные профессиональные задачи. Уже забылось, кто первым догадался кроме досок, которые отбивают с разбега (вся плечевая работа, даже прыжок четвертым на колонну из трех, идет с них), ввести еще одну, большую. На эту доску, стоящую на высоких козлах, с разбега даже не запрыгнешь, чтобы ее отбить (и поднять вольтижера на 8–9 м), необходим прыжок двух партнеров с тумбы. Забыто, и кто начал собирать подкидные доски не из деревянных реек, а из эластичных фиберглассовых шестов для прыжков

в высоту. Еще можно вспомнить, что Сергей Трушин додумался расположить ступени для подъема на отбойную тумбу (которую постоянно обходили вниманием художники) не с задней стороны, а с двух боковых, что экономило время (партнеры, идущие на отбой, поднимаются одновременно, а не друг за другом) и просто красиво смотрелось. Он же первым начал крепить по сторонам козел подкидной доски трубы, в них можно было вставлять шесты, взявшись за которые, акробат на ходулях фиксировал свое положение перед прыжком (до этого их приносили и удерживали два партнера, а еще раньше вольтижеру подавали два тросика). Это, кстати, позволило применить вместо труб спортивные шесты для прыжков в высоту (перенос на них части веса перед прыжком помогал не только определять траекторию, но и активизировать ее).

Любой человек, даже не связанный ни с цирком, ни со спортом, отлично понимает, что при прыжке сильно отбиваешь ступни ног. Поэтому появление гимнастического прямоугольного мата, смягчающего удар, было делом времени. Скорее всего, первыми до этого додумались не профессионалы, а спортсмены-любители. Но цирк охотно воспользовался этим приспособлением. Как и матом повышенной толщины, понадобившимся спортсменам, прыгающим в высоту, тем более с шестом. Но именно в цирке придумали сделать по сторонам мата ручки, позволяющие поднимать его над манежем навстречу завершающему прыжок вольтижеру. Благодаря ручкам открылась возможность ловить матом, перемещаясь с ним по манежу, точку приземления (трюковые комбинации иногда уводят прыгуна в сторону). Порой общепринятый вид приспособлений, используемых в номерах подкидных досок, трансформировался, подгонялся под конкретные художественные или производственные требования. Так, для одного из вариантов своего номера Вячеслав Черниевский придумал элегантный круглый мат с легким подножьем. Его выносили трое партнеров, удерживая на лямках через плечо, и перемещались с ним по манежу при любом изменении положения подкидной доски в требуемое место. Этот переносной мат позволял не только принимать прыгунов, но и, энергично подбросив, давать им темп для прыжка уже на сход. А потом, когда надобность в этом элегантном переносном мате отпадала, можно было поставить его на ребро и укатить на конюшню. А в женских подкидных досках «Эхо мечты» цвет чехлов на маты (десятилетиями традиционно красный) был в соответствии с общей тональностью оформления номера заменен на серый.

Эти находки, незаметные для зрителей, можно перечислять до бесконечности.

ОБРАЗНОЕ НАПОЛНЕНИЕ НОМЕРА

Нетрудно заметить, что все аппараты, призванные облегчить работу прыгунов, довольно жестко диктуют и характер исполнения трюков, и мизансцену их осуществления, и композицию номера, и даже количество необходимых для этого партнеров.

Сошлюсь на свидетельство блестящего прыгуна Владимира Довейко-старшего: «Численность труппы определяет характер трюков. Например, один прыгает, второй отбивает доску, двое пассируют (страхуют. – М. Н.) – вот уже в номере и не может быть меньше четырех человек. Возьмем такой трюк, как перш. Один держит перш, второй стоит на перше, девушка идет к нему в руки третьей, два отбивают – пять человек. И обязательно четверо пассируют. Итого, девять человек. Когда стоит колонна из трех, и четвертый идет к ним в плечи двойным сальто-мортале, отбивать доску должны опять-таки двое и четверо – пассировать, значит, уже 10 человек. Кроме того, раз номер состоит из таких грандиозных трюков, то и концовка должна быть массовой, грандиозной, как апофеоз всего номера. Поэтому заканчивать номер просто трюком, даже колоссальным, потрясающим трюком – сальто-мортале с двойным пируэтом на одной ходуле или полетом девушки бланшем на высоту черт знает какую, на перш ростом в пять человек, просто невозможно. Ведь тогда вся группа оказывается вроде бы ни к чему. Поэтому сам трюк диктует и характер финала – огненное, темпераментное, массовое шари-вари (одновременное исполнение эффектных трюков. – М. Н.) всех участников номера. Грандиозный финал в мелькающем свете стробоскопа» [9, с. 34–35].

В годы своего становления цирк поражал прежде всего трюком. Но постепенно зрители научились вникать и во взаимоотношения артистов во время совершения трюка, и в те образы, которые они создавали в процессе исполнения номера.

Присутствие на манеже подкидной доски (чаще всего нескольких), и тумбы для отбивающих, и кресел, закрепленных на першах, и страхующих гимнастических матов, позволяющих смягчать удар, если прыжки исполняются *на сход*, заставляло искать убедительные приемы их художественной, образной необходимости. Проблема осложнялась тем, что требовалось оправдать и одновременное присутствие на манеже большого числа участников.

С трамплином все складывалось, на первый взгляд, много проще. Аппарат даже при работе группы акробатов в партере предназначался солисту.

«Выбегая из-за занавеса, трое участников делают переднее сальто-мортале, а трое – кульбиты. И тут же они становятся друг за другом, а седьмой участник делает при помощи трамплина сальто-мортале через шесть человек.

Потом поперек арены на известном расстоянии друг от друга выстраиваются все акробаты, и они, как будто сбитые порывом ветра, валятся на арену. Над ними же, подобно вихрю, еще один акробат делает флик-фляк. Не будем называть другие трюки, каждый из них по-своему интересен. Но вот номер закончен. Выстроившись в ряд, артисты одновременно поворачиваются то в ту, то в другую сторону, прощаясь со зрителями, а перед мужским составом труппы, вся огонь и пламя, как бы еще не успев остынуть от того, что сейчас было, призывая снова возобновить упражнения, стремительно движется партнерша» [10, с. 129], – Ю. А. Дмитриев настолько точно аккумулирует зрительское впечатление от работы акробатов Ивана Федосова, что не хочется даже уточнять не названные им «другие трюки» (в одной из этих комбинаций

девушки, например, делали кульбиты, юноши одновременно крутили через них задние сальто-мортале, а сам Федосов пролетал над всеми партнерами в затяжном переднем сальто-мортале). Трюковые композиции этого удивительного номера бесконечно менялись, стремясь опробовать скрытые возможности жанра. К тому же участники труппы обладали несомненной актерской одаренностью. И сам Федосов постоянно читал стихотворные монологи в прологах, и его жена и партнерша Нина кроме того, что свободно исполняла целый круг флик-фляков вдоль барьера, в новогодних «елках» смешила всех в характерных ролях, Михаил Разумовский позже неслучайно стал инспектором манежа, а Владимир Кондратов, знаменитый своими «окрошками» (серией прыжков на месте), вскоре прославился как коверный клоун.

ОБРАЩЕНИЕ К СЮЖЕТУ

С учетом способностей прыгунов постоянные цирковые авторы Б. А. Брянский и Л. Г. Куксо написали для труппы Федосова акробатический скетч. По стране разворачивалась компания борьбы с бюрократами. Скетч назывался «Главсальто» (фото 1).

После первой же комбинации номера прыгунов проверяющий государственного учреждения «Главсальто» (партнер, надевший за занавесом пиджак



Фото 1. «ГлавСальто» / "GlavSomersault"

и галстук) останавливал Федосова и требовал предъявить документы, разрешающие совершать в присутствии свидетелей-зрителей перевороты, грозящие членовредительством. Манеж заполняли канцелярские столы, сидящие за ними чиновники (переодевшиеся партнеры) гоняли Федосова по инстанциям, не желали смотреть на его перевороты, не подтвержденные официальными удостоверениями. В конце концов Федосов в прыжке перелетал без всякой справки через четыре канцелярских стола. Посрамленные бюрократы в ужасе разбежались. И номер прыгунов с трамплином заканчивался, как положено, безудержным каскадом прыжков всех партнеров.

Журнал «Советский цирк» поддержал смелое (шел 1957 г.) начинание: «Подобная сценка не мешает артистам в их трюковой работе, не создает для них излишней надуманной нагрузки, а помогает полнее раскрыть их творческие возможности, их артистическое дарование. Не следует забывать при этом, что данная сценка несет в себе определенную идейно-воспитательную силу. И никто не станет спорить, что лучше исполнять в необходимой для отдыха паузе такую оригинальную сценку, чем уже давно надоевшую всем репризу коверного с конфеткой или морковкой» [11, с. 11].

Обращением к сюжету (правда, без словесного диалога) воспользовались и при работе с подкидными досками.

Василий Москаленко после четырех лет работы в труппе Федосова и шести лет у Довеико добился права на самостоятельную постановку. Задумана была акробатическая пантомима. Сюжет ее подсказала всем известная картина И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану».

Избранная тема позволила художнице Римме Юношевой фольклорно преобразить и необходимую в работе аппаратуру: тумба для отбоя стала сторожевой вышкой с запорожским стягом, форганг перекрыл плетень, появились тележные колеса. Собранные по всей стране партнеры (все мастера спорта СССР) получили выразительные костюмы и грим (настолько сложный, что несколько запорожцев щеголяли даже бритыми головами с оселедцем), но особое значение придавалось подбору и исполнению трюков – партерных, вольтижных, с подкидной доски – все в характерах персонажей. Стилизованный акробатический прыжок приобретал благодаря такому подходу определенную сюжетную достоверность. Почти все прыжки с подкидной доски (среди них такие, как двойной сальто-мортале-бланш, заднее сальто-мортале в кресло на 5-метровом перше) выполнялись с предметами в руках, характеризующими казацкий быт, – с дубиной, саблей, копьем, бочонком. Чаще всего именно предложенный Репиным образ подсказывал характер прыжка. Так, Подгулявший казак крутил сальто-мортале, а затем и переднее сальто-мортале из довольно оригинального положения – он сидел на подкидной доске, а трусливого Дьяка отбивали в сальто-мортале-бланш, предварительно засунув в мешок. Предложенная Репиным мизансцена, завершающая сюжет, требовала предыстории, ее и разыгрывали на манеже. Первое событие – возвращение сечевиков с добычей после боевого похода – позволяло охарактеризовать через трюк всех героев пантомимы: от Сотника, охранявшего Сечь, до желающего

присоединиться к воинам Казачонка. Переворачивало развитие сюжета появление Посланника султана, сжимающего в руке ятаган, с требованием подписать грамоту покорности Аллаху. Яростное сопротивление отброшенного прочь Посланца, потрясающего копьем с закрепленным на его вершине полумесяцем, сменялось сценой написания Дьяком письма под диктовку окруживших его сечевиков. Известная по картине Репина мизансцена разрешалась чисто по-цирковому – Казачонок в прыжке срывал с копья полумесяц, а следом Дьяк, взлетев еще выше, водружал грамоту с ответом запорожцев (фото 2).

Все персонажи настолько последовательно были решены в средствах внешней выразительности (костюм, грим), актерских взаимоотношениях, трюковых комбинациях, что не просто создавали жанровый фон прыжкам с подкидной доски, но превращались в истинных убедительных создателей драматургической основы этой акробатической пантомимы (1977 г.) [12, с. 4–5].

Легко заметить, что увлечение отечественных балетмейстеров драмбалетом, то есть танцевальными спектаклями, жестко выстраивающими конфликтные взаимоотношения персонажей и сюжет, спустя десятилетия (в цирке долго приглядываются к новинкам) определенно повлияли на образные построения этого номера.

Но путем, предложенным Москаленко, никто больше не воспользовался. Мастера, возглавляющие номера с подкидными досками, иначе активизировали зрелищность своих номеров, их образную содержательность, стремясь вызвать современные ассоциации. Каждый искал для этого оригинальное решение.



Фото 2. «Запорожская Сечь». Фото А. Шибанова / «Zaporozhian Sich». Photo by A. Shibanov

ПОИСК ОБРАЗНОЙ СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ ТРЮКОВ

Традиционное построение цирковых номеров, основу которых составляет трюк как таковой, давно переосмыслено на отечественном манеже, но в мире цирка порой еще наблюдается, особенно на важных показах. Там даже в процессе демонстрации номера публике поясняется, когда артисты готовятся исполнить нечто небывалое.

«...Ведущий программу г-н Серджио подошел ко мне и попросил указать, где, в какие моменты он должен сделать соответствующие объявления, – вспоминал Венедикт Беляков, сын Венедикта Николаевича, создателя «русских качелей», вернувшись из Монте-Карло. – Я поблагодарил его за внимание и постарался объяснить, что мы к такому приему не прибегаем. Этот опытный ведущий был поражен. Совсем ничего не объявлять? Какой же это экстраномер, если в нем нет ничего такого, что следовало бы особенно представлять зрителям?!

Мы завершали программу. Публика очень долго не отпускала нас с манежа. Позже за кулисами г-н Серджио подошел ко мне и через переводчика сказал, что теперь он все понял. Вероятно, и члены жюри, и многие зрители тоже поняли: если к цирку относиться, как к искусству, то даже сенсационные трюки не следует превращать в голую сенсацию, ибо самый невиданный доселе трюк должен точно укладываться в комбинацию, не выбиваться из нее, не нарушать стилевое единство номера, а напротив, помогать общему повествованию» [цит. по: 13, с. 23].

Создание номера, в котором трюк замотивирован в разворачивающемся на манеже действии, давно стало основой постановочного циркового искусства. Но художественные пути, позволяющие этого добиться, достаточно разнообразны.

Можно было погружать трюки в развернутую игровую стихию. Довейко-старший, желая, чтобы его рекордный по трюкам номер соответствовал новой космической эре, открытой нашей страной, резко поменял его композицию. Отказался от партерных прыжков. Ввел в номер девушку. Ее появление среди спортивно-подтянутых – да просто красивых партнеров труппы сразу же преобразило исполнение сольных трюков, диктуемых жанром, в своеобразное соревнование, стремление привлечь девичье внимание. От этого и ее трюки (выдающиеся по тем временам) воспринимались как встречный вызов. При этом Довейко резко изменил траекторию полета своих акробатов. Теперь они не разворачивались традиционно над манежем, а стали резко вертикальными, словно повторяя путь покидающих Землю ракет. У Довейко кроме подкидных досок появился и еще один аппарат – поясной 4,5-метровый перш (стакан, в который перш вставляется, когда-то закрепляли на поясе, но сегодня предпочитают крепить на металлические полукружия, надеваемые на плечи; у цирковых это сооружение именуют *рогаткой*).

Акробаты с подкидными досками использовали перш довольно давно. Семён Кожевников, например, предпочитал ловить вольтижеров не в колонну,

а именно на перш, что представлялось ему намного эффектнее. Трюки его номера действительно были уникальными. Вольтижер, совершавший заднее сальто-мортале от подкидной доски, приходил в плечи партнера, стоящего в распорках на вершине лобового перша, которым Кожевников балансировал. Он же в зубах удерживал перш со стоящим на нем «средним», в плечи которому вольтижер шел уже двойным сальто-мортале.

Довеико же включил в работу поясной перш, когда перестраивал трюковой репертуар номера на «космические прыжки». Ведь благодаря этому вольтижеры, совершив рекордный прыжок, не шли *на сход*, на манеж, а замирали высоко под куполом. Даже девушка шла в плечи к партнеру на перше сальто-мортале-бланш без лонжи, а в кресло на высоком перше – двойным сальто-мортале (тогда мужской рекордный трюк).

Вместо сальто-мортале на двух ходулях, уникального еще совсем недавно, уже на одной ходуле исполнялось двойное сальто-мортале и сальто-мортале с двумя пируэтами. Изменена была и общая композиция номера. В подкидных досках традиционно на комплимент выходил артист, исполнивший трюк. Теперь у Довеико после каждого прыжка все партнеры медленно и величаво шли шеренгами к зрителям через весь манеж. У барьера они благодарно опускались на одно колено и тут же поднимались, замирали каждый в своей индивидуальной выразительной позе. Вся композиция номера исподволь убеждала зрителей, что перед ними не собранные вместе мастера-индивидуалы, а ансамбль солистов.

Широко распространено мнение, что цирковой номер, однажды срепетированный и начавший гастрологи, таким и остается, пока его исполнители не отправятся на пенсию (тем более что льготная пенсия предоставляется через 15 лет непрерывной работы в силовых жанрах). Разумеется, это не так. Производственные травмы или семейные обстоятельства вынуждают чаще, чем хотелось бы, менять партнеров. Но главное, успокоиться не дает стремление всегда быть новым, неповторимым. Постоянно меняется трюковой репертуар. Делал, к примеру, акробат в номере три бланша, а со временем на репетициях освоил четыре. Вот он и в номере начинал делать четыре там, где крутил три. Так номер, даже оставаясь по форме прежним, постоянно меняется качественно.

Труппа Юрия Канагина убедительно доказывала уникальное владение всеми видами партерной акробатики. Начинался номер эффектной мужской вольтижной комбинацией, в которой один акробат шел арабским по плечам партнеров. А потом выбежавшая девушка, перевернувшись в руках юношей, выстроивших две колонны, крутила сальто-мортале к партнерам на манеже и, подброшенная ими же, приходила задним сальто-мортале к подбежавшему сзади партнеру, подхватившему ее одной рукой в арабеске. Только после этого и начиналась основная работа на подкидных досках. Униформисты выносили сразу пять досок, выстраивая в центре три, одну доску подле другой, по линии боковых проходов и еще две из форганга и главного прохода, продолжающих направление стоящей посредине. Все находящиеся на манеже: две девушки

и семеро юношей – бросались к аппаратам, стремясь первыми оторваться от манежа. И тут начиналось совершенно невероятное. На три доски, стоящие параллельно одна другой, акробаты набрасывались одновременно. Вольтижеры, взлетая крест-накрест, опускались на приподнятые концы, превращаясь в отбивающих, поднимали в прыжки друзей, которые, перевернувшись в воздухе и тут же отбив другую доску, давали возможность продемонстрировать свое мастерство другим. Круговерть, трудно поддающуюся описанию, подхватывали девушки. В завершение их комбинаций, перебывающих одна другую, обе девушки разлетались веером от одной оставшейся на манеже доски (остальные успевали бегом унести униформисты) в руки партнеров, встречающих их у форганга. Доску постоянно разворачивали то по линии боковых проходов, то по направлению к форгангу, и, продолжая расположение доски, выстраивались двойные и тройные колонны, и в плечи или в руки верхних юношей крутили вольтижеры двойные и тройные сальто-мортале. А потом все акробаты, заполнив манеж, уже освобожденный от подкидной доски, крутили сногшибательные прыжки в манеже. И вдруг разом, вместе с обрывом музыки, останавливались. Номер шел на одном дыхании. И от этого перехватывало дыхание у всего зрительного зала (1964 г.).

Не секрет, что каждый рекордный трюк чуть ли не моментально перенимается коллегами, любое открытие в одном цирковом жанре со временем (достаточно быстро) сказывается на обновлении всего искусства манежа. Но порой найденный новый принцип взаимоотношений артистов и аппарата проходит мимо внимания коллег, забывается. Ведь каждый номер-спектакль выражает свое время, ту страну, в которой возник. Эффектная, чисто профессиональная и в то же время игровая комбинация, в которой прыжки на параллельно расположенных досках позволяли артистам в ходе исполнения трюков менять свои цирковые амплу (взлетев, исполнив в полете акробатический прыжок, как вольтижер, и тут же прийти на приподнятый конец подкидной доски уже в качестве отбивающего, тем самым помогая коллеге, только что пославшему его в прыжок, самому снова стать вольтижером). Показанная труппой Канагина, она с распадом номера исчезла из репертуара отечественных акробатов на подкидной доске. И вдруг вернулась из небытия спустя более 50 лет на парижском фестивале «Цирк завтра». Шестеро юношей в облике клерков, скинувших пиджаки и галстуки, но по-прежнему безразличных ко всему, совершали прыжки на трех параллельно стоящих досках то по очереди, то совместно. Ни в какие, кроме строго профессиональных, взаимоотношения эти «Скандинавские братья» (так их объявляли) ни между собой, ни с аппаратами не вступали. Также безэмоционально выстраивались они в линию на финальный комплимент.

В 1968 году, когда уже забыли, что это Александр Саженов поразил цирковой мир, скрутив с подкидной доски заднее сальто-мортале на двух 2-метровых ходулях (1947 г.), а Борис Иванов вместе с братом Валентином и Ириной Шестуа открыли новый вид вольтижной акробатики, названный за границей «русской палкой» (1958 г.), Владимир Замоткин, бывший партнер Довеико, собрал

собственную труппу «Акробатов-прыгунов с шестами». В его финале он шел на сход тройным сальто-мортале на одной ходуле (тогда рекордный трюк) и – в темп – сальто с ходули на сход. Но главное – Замоткин преобразил трюковой репертуар прыгунов с подкидными досками, придумав прыжковые комбинации, в которых задействовал и «русскую палку», и ходули. Необходимость этого реквизита была заявлена уже при появлении артистов.

Прыгуны, появляясь из-за занавеса один за другим, взлетали над манежем в прыжках, которые они совершали, опираясь на сжимаемые в руках шесты (использовались спортивные шесты, для прыжков в высоту). Так, с шеста исполнялось заднее, переднее и боковое (*арабское*) сальто-мортале. Легкостью и стремительным темпом покоряли партерные прыжки. Не менее убедительны были те, что исполняли вольтижеры с подкидной доски: тройное сальто-мортале согнувшись, двойной *бланиш* назад, сальто-мортале на двух ходулях. Но главное – как ходули, так и шесты разнообразно преобразжали и дальнейшие трюковые комбинации номера. Вольтижер шел в руки к партнеру на ходулях. Два партнера брали шест на плечи и на него принимали вольтижера. Оригинальностью поражала комбинация, получившая у цирковых название «лесенка»: три партнера вставали друг за другом на ходулях 2,5-метровой, 2-метровой и 1,5-метровой высоты – вольтижер приходил в плечи дальнему, крутил сальто-мортале к двум следующим и только после этого шел на сход, прыжок на «русской палке», которую держали партнеры, стоящие на ходулях.

Неожиданное обогащение трюковых возможностей работы на подкидных досках за счет использования реквизита смежного жанра, удивившее в номере Замоткина, скоро и надолго подхватили коллеги.

В «досках» Анатолия Рубана, например, средний на двух ходулях принимал вольтижера в плечи, стоя уже на «русской палке». У Дмитрия Соколова вольтижер шел тройным сальто-мортале в кресло, закрепленное на вершине поясного перша среднего, стоящего на «русской палке».

Средний в «досках» Рубана, также стоящий на «русской палке» и удерживающий поясной перш, балансировал в рогатке на его вершине партнера, также удерживающего поясной перш, увенчанный креслом. В него на небывалую прежде высоту двойным сальто-мортале влетал вольтижер...

Примеры можно продолжить. Чисто техническое обогащение трюковых достижений жанра очевидно. Но после Замоткина ни в одном номере рекордные трюки так и не смогли получить художественной оправданности. Они, хоть и исполнялись чаще всего в середине номеров, воспринимались как давнишнее цирковое *да капо* – трюк на повторный вызов.

Желание человека оторваться от земли, взлететь над ней акробаты на подкидных досках убедительно и головокружительно осуществляют и сегодня. Являясь искусством, цирк отображает действительность. Но своеобразно, по-цирково, стремясь не к достоверности, но к метафоре.

КОСТЮМ, ПОМОГАЮЩИЙ ПРЕОБРАЗИТЬ НОМЕР

Увидев артиста, зритель должен сразу же распознать создаваемый им образ. Этому помогает костюм. Но вместе с тем – что не менее важно – цирковой костюм не имеет права хоть в чем-то затруднять исполнение трюков. Осуществление этих простейших, казалось, задач довольно трудно совместить. Ведь любой костюм мало надеть. Необходимо еще научиться его носить. Поэтому в прошедшем веке часто прибегали к дополнительной верхней одежде, позволяющей более четко и основательно заявить о появившемся из-за занавеса артисте. Зрителю помогали сразу понять, кто перед ним. Далее выходная одежда была уже не нужна. Ее тут же уносили униформисты. Ускоренный ритм нашей жизни заставил отказаться от такой развернутой повествовательности. Впрочем, и сам зритель приучился уже схватывать любую информацию сразу, не дожидаясь пояснений. Тем более что наши дни на разглядывание и раздумывания не оставляют и времени. Артисты, только появившись, сразу же переключают внимание зрителей на трюки, сливающиеся в номер.

«Конечно, развитие циркового искусства проходит своими, одному ему присущими путями: тут свои, профессиональные и производственно-технологические законы и приемы, но здесь бесспорна также извечная связь с модой дня, влиянием на его линии, формы и фактуру, – утверждал художник А. П. Фальковский, один из создателей признанного миром стиля советского цирка. – Современный костюм артиста советского цирка несет на себе ярко и конкретно выраженные художественные и эстетические качества, тесно связанные с исполнительскими и жанровыми особенностями каждого отдельно взятого номера, аттракциона или спектакля» [14, с. 35–36].

Когда, к примеру, в юбилейном представлении столицы «Цирк народов СССР» (1937) понадобилось представить Россию, на манеж вывезли на лошадях (Москва могла себе такое позволить) акробатов Океаноса (Л. С. Ольховикова), переодетых в фольклорные рубахи навыпуск. Номер, главным фрагментом которого была работа акробатов с подкидными досками, впрочем, объявляли как «Русская тройка».

Но костюм помогает развернуть и игровое звучание номера. В финале «Русской тройки», выпущенной уже Николаем Ольховиковым, сыном Леонида Семёновича (1971 г.), парни выводили к четырем подкидным доскам девушек в коротких, колоколом закрывающих их колени, сарафанах. Тут же выстраивались четыре двойные колонны. Девушки, подброшенные досками, взлетали третьими к ним в плечи (взяв кольца, вшитые в подол юбок, на плечо). Завершив прыжки, девушки сбрасывали кольца с плеч, и сарафаны разворачивались до манежа. Ведь и самому серьезному цирковому номеру юмор не противопоказан.

В труппе Виктора Наркевича «Карнавал» (бывшие партнеры Ю. Канагина), например, художник М. Зайцева помогла достичь той же цели именно цветастыми разностильными нарядами и колпачками, в которых акробаты прыгали в партере и по плечам партнеров, и с подкидной доски под тарантеллу, а потом почему-то под «Полёт шмеля» Н. А. Римского-Корсакова (впрочем,

на карнавале все уместно), а в финале один из акробатов появлялся в длинных ярко-полосатых брюках, скрывающих ходули, ловил брошенный ему с манежа бубен, бил по нему коленом, а потом, встав на доску, крутил с нее сальто-мортале (1980 г.).

Подобный прием преобразования номера долгое время почитался и образно убедительным, и универсальным. Возникла необходимость сделать номер другим – переодевали его артистов. К счастью для содержательного цирка, этот самообман понимали многие. Ведь в любом искусстве, как и в жизни, все в конце концов взаимообусловлено. Малейшее изменение одной составляющей влечет за собой переосмысление всего процесса.

МУЗЫКА – ХОРЕОГРАФИЯ – СВЕТ

Наверное, именно в цирке с его насыщенностью, яркостью и темпераментом особенно важно воплотить идею *Gesamtkunstwerk* – единства музыки, пластики и света, некогда упорно внедряемую в практику театра Рихардом Вагнером. На цирковом манеже об этом, к сожалению, еще и не мечтают. Приходится довольствоваться тем, что образную содержательность номера сразу же помогает заявить (или подменить) музыка. Она традиционно сопровождает любое цирковое действие. За годы развития современного циркового искусства успели сложиться различные приемы музыкального сопровождения номеров. В основном, они мало радуют. Их еще в 20-е годы прошедшего века достаточно безжалостно, но справедливо назвал балетмейстер-реформатор Ф. Н. Лопухов, указав, что манеж продолжает культивировать «остатки сценического танцевального искусства архаической эпохи – “танца около музыки”». Но и в наши дни его утверждение: «Цирковая полутанцевальная феерия составляется и исполняется без всякого интереса к сопровождающей ее музыке» [15, с. 66–67] – звучит свидетельством современного рецензента.

За время своего существования цирковому мастерству, становящемуся искусством, больше всего удалось, пожалуй, ассимилировать хореографию. Поэтому именно выбором музыки в цирке стремятся поддержать организацию как трюковых комбинаций, так и всей сферы взаимоотношений артистов. В этом на помощь руководителю номера и режиссеру (часто это одно и то же лицо) приходит балетмейстер.

Первоначально именно достижения балетного театра служили не просто образцами для цирка, а почти пошагово переносились на манеж. Разумеется, они трансформировались, приспособлялись к особенностям жанров. Но при этом продолжали мощно влиять на образность и пластику артистов, порой и на композицию номера. Позже цирк сосредоточился на развитии своих жанровых достижений, преображая их.

К помощи хореографа постоянно прибегали как к гарантирующей образное наполнение происходящего на манеже. Разумеется, всякий раз конкретные художественные задачи разрешались различными приемами.

Раньше выступление крупного номера предварял балет цирка, как бы готовящий зрителя к восприятию художественного решения следующего за ним номера. В наши дни более привычными стали танцевальные прологи, исполняемые самими артистами. Так начинался самый, пожалуй, масштабный (16 участников!) акробатический аттракцион «Русская тройка» Николая Ольховикова. «...Едва тройка успевает объехать круг манежа, как молодые люди, соскочив с саней, начинают веселую возню. Вот они, взявшись за руки, образуют хоровод, но особый, включающий не только танцевальные, но по преимуществу акробатические элементы, – свидетельствует пристрастный современник. – Акробатика все больше доминирует. Хоровод распался, теперь мы видим, как то там, то здесь в стремительном темпе, под задорную музыку, как бы играя, исполняются акробатические трюки» [16, с. 7].

Совместить отрывные, вольтижные и партерные прыжки, перемещение реквизита по манежу и осмысленную, ориентированную на целостное образное действие драматургию всегда непросто. К тому же в каждом случае приходилось учитывать пластические возможности акробатов. Эти трудности, впрочем, помогали добиваться оригинальных решений.

Валентина Зайцева, например, работая с труппой Канагина, молодой, подвижной (и одетой в белые, распахнутые на груди рубашки и заимствованные у Довейко короткие штанишки, сегодня их бы назвали шортами), сумела, акцентируя трюки, развернуть технические перемещения партнеров под наступательную танцевальную музыку в выразительные спортивные перестроения, добиться как бы переливающейся от человека к человеку, прямо-таки осязаемой, графически четкой линии движения.

Елена Рыбченкова предложила Дмитрию Досову, отталкиваясь от маршеобразной музыки, поддержанной стилизованными костюмами – летные белые комбинезоны с короткими рукавами и галифе, заправленные в черные, как и шламы, сапоги, – преподнести весь номер как строевые передвижения отряда. Это четко было заявлено с самого начала. Четверо «летчиков», подчиняясь несколько ускоренному ритму оркестра, выносили, высоко поднимая колени, внушительно высокий мат. Следующие за ними двое устанавливали на место подкидную доску. Выполнив перестановку, все отдавали честь. Честь каждый раз отдавал и вольтижер, завершив прыжок. А потом прикладывал руки к шлему и весь отряд. Общие комплименты при перестановке и смене подкидных досок, а также тумбы (это делали униформисты) сосредотачивались вокруг мата со стоящей в его центре партнершей.

Чаще всего при поиске образного начала пластического решения номеров с подкидными досками прибегали к этнографии.

Сюжет «Запорожской Сечи» Юрий Дружинин подчеркнул украинским танцевальным фольклором. Но, главное, он охотно варьировал, где это работало на игровую ситуацию, элементами гопака, близкими прыжковой акробатике.

Вячеслав Черниевский с помощью режиссера Виктора Плинера и балетмейстера Петра Гродницкого, минимально корректируя трюковую работу своей труппы, меняя фольклорные костюмы, музыку и танцы, выпускал на манеж

«Украинские забавы», затем «Русские забавы», а потом акробатов, переодетых в полосатые сине-белые одежды с красными сапогами и подтяжками, работающих под финскую польку.

Александр Зайцев выбрал для труппы Сергея Трушина (она тогда входила в «Украинский коллектив») две гуцульские танцевальные мелодии. Первая, стремительная и наступательная, идеально отвечала привычному ритму прыжковой акробатики. Начинаясь номер на ярко освещенном цирковом манеже, сразу же заполненном парнями в красных портах и белых рубашках (любимые цвета гуцулов), полетом взбежавшей на доску девушки (белая юбочка и красная кофта) вперед, через весь манеж к друзьям, которые и принимали ее, скрутившую сальто-мортале, в руки. Этот прыжок тут же разворачивался серией сменяющих друг друга трюковых комбинаций парней и девушек на сход, в плечи и в колонны. А в связи с тем, что осуществлению любого прыжка помогают не менее шести партнеров, их целенаправленное передвижение, включающее исполняемые как бы между прочим перемещения досок по манежу, уже рождало своеобразную наступательную танцевальную лексику. Балетмейстер доверился задору и темпераменту профессиональной работы с подкидной доской.

Тем неожиданнее были перемещения цветных прожекторов, подхваченные уходом общего белого света и скользящими по замершим в комплименте прыгунам. Тут же вступала куда более спокойная и напевная музыка. Она понадобилась Зайцеву, чтобы подчеркнуть фольклорное наполнение номера. Он ограничился одной групповой проходкой гуцульских парней, положивших руки на плечи друг друга, в ответ на перепляс двух девушек на барьере. Парни не спеша обходили так полманежа. А вернувшийся общий свет вновь помогал рассмотреть в подробностях стремительно сменяющие друг друга все более виртуозные и эффектные трюки, вплоть до прыжка на одной ходуле, ставшего уже чем-то обязательным в номере подкидных досок. На этот раз акробат исполнял двойное сальто-мортале.

Совсем иначе решался первый, «русский» вариант вновь организованной труппы, которую объявляли как «Дмитрий Соколов и партнеры». Под оркестровое звучание соединенных вместе русских плясовых из всех четырех проходов разгулявшиеся парни бегом выносили на манеж (барьер был опущен) необходимый реквизит: и доски, и отбойную тумбу, и мат, и даже шесты, помогающие вольтижеру, готовящемуся к прыжку на ходулях. Следом, без какой-либо остановки вольтижер, взлетев от установленной у форганга подкидной доски, перечеркивал высоким бланш-сальто-мортале весь манеж, приходил на мат у главного прохода. И тут же все парни, развернув наступающие друг на друга шеренги или же сворачивая их в хоровод, начинали лихой русский перепляс. Музыка соответствовали и «народные» костюмы артистов (красноватые трико, заправленные в сапоги, и подпоясанные оранжевые рубашки с орнаментом из цветов на груди и спине). Выбежавшие из главного прохода девушки (костюмы того же цвета и силуэта), которым парни поначалу, отступив к барьеру, уступали манеж, начинали отплясывать так зазывно,

что парни не выдерживали, включались в общий пляс. И тут же, без перерыва обрушивались трюковые рекордные комбинации. И в этом обе партнерши не уступали ни в чем парням, удивительно мягко приходили к ним в руки и в плечи после самых сложных прыжков.

Этот номер и заканчивался совершенно неожиданным финалом. После рекордного по тем временам трюка (тройное сальто-мортале в кресло на поясном перше, удерживаемом партнером, стоящим на вершине поясного перша нижнего) и поклона вольтижера, на манеж, как и в прологе, залитый цветными всполохами прожекторов, обрушивалась бурная общая пляска. Так в цирке кончались обычно номера джигитов, когда наездники, отослав лошадей на конюшню, плясали лихо и долго. Но зрители, скандируя, аплодировали этому, казалось бы, неуместному танцу. А зритель, как нас учили, всегда прав.

Порой к этой теснейшей связи (музыка – хореография – костюм) относились излишне потребительно. Те же Соколовы вынуждены были в одной из программ Московского цирка Никулина работать свой номер, фактически ничего не поменяв в нем, под песню «Рэчанько» популярного тогда белорусского квартета «ProSSpekt». Инструменталисты с гитарами, а вокалисты с микрофонами в руках ходили на всем протяжении исполнения трюковых комбинаций по лестницам амфитеатра и вокруг барьера, а на танцевальных фрагментах даже появлялись на манеже. Выходили вместе с артистами и на финальный комплимент.

Образное решение номеров менялось иногда вообще кардинально. При этом вовсе не по инициативе создателей-артистов. Им делали предложение, от которого невозможно было отказаться. Так, уступка пожеланию убрать русский стиль ради приглашения в Монте-Карло вынудила к скоропалительной переделке. Режиссер Александр Гримаило предложил Дмитрию Соколову (благо, тот не только возглавлял номер, но и был его ведущим вольтижером) перевоплотиться в Моцарта – такого, каким его представил Милош Форман в своем популярном фильме «Амадей», легким, подвижным, с неожиданным смешком (он несколько раз повторялся в номере). Музыка скомпилировали, естественно, из произведений маэстро. Соколов – Амадей получил белый парик с косичкой, белоснежный костюм, претендующий на исторический, и дирижерскую палочку. Одежду партнеров Наталья Чистова решила в более темных тонах. Девушки получили рыжие шляпки, розовые, в цвет юбочек, веера, которые распахивали, выполнив трюк. Местами необходимые танцы Павел Глухов свел к череде фиксаций энергично-грациозных поз, сменой которых дирижировал Моцарт. Трюки, вплоть до тройного сальто-мортале маэстро в кресло на поясном перше, двойного бланша с подкидной доски через тумбу и двойного сальто-мортале на двух ходулях, зримо представляли Соколова настоящим лидером, несмотря на рекордные трюки партнеров, сохранившиеся от «русского» варианта. Добавился, правда, финальный трюк, не очень-то вяжущийся ни с построением номера, ни с эпохой Моцарта – тройным сальто-мортале в кресло на поясном перше, которое держал партнер на двух ходулях, стоящий на «русской палке». Впрочем,

на этом номер не заканчивался. Соколов – Амадей взбирался на тумбу и оттуда дирижировал танцами-перестроениями своей труппы. И странные костюмы, и белые капоры с идущими посередине «ирокезами», закрывающие головы партнеров, и капоры партнерш, и разностильные танцы, и звучание музыки, которой исполнители иногда подчинялись, но чаще не замечали, и звучащий в самых неожиданных местах киносмешок Амадея, придавали номеру некую пародийность, хотя сами трюки в нем были серьезными и убедительными (2014 г.).

Неожиданным открытием новых возможностей работы с подкидной доской стала подготовленная Алишером Зариповым женская труппа, выпущенная под загадочным названием «Эхо мечты» и тут же завоевавшая первое место на фестивале в Будапеште (2022 г.). Режиссеру Виталию Логвиненко и балетмейстеру Владиславу Макарову удалось создать развернутую танцевальную композицию, вобравшую в себя трюковые комбинации и даже перестановку реквизита (фото 3).

...Синий свет медленно заливал манеж. По всей его плоскости головой к барьеру лежали навзничь, распластав руки, восемь девичьих тел. Все они были одеты в широкие белые в черных штрихах шаровары, красные бюстье с большими ярко-красными крестами, в закрепленные на одном плече легкие белые плащи, мягкие постолы на ногах. Руки украшали у запястий широкие браслеты. Серо-серебристые сетки скрывали волосы. Каждую по очереди



Фото 3. «Эхо мечты» / “Echo of a dream”

освещала белая пушка. Напевная и несколько печальная музыка, которую у нас принято назвать восточной, заставляла девушек одну за другой подняться на руках, лечь снова, повернуться на бок, вывернувшись, присесть на колени. Резко выбрасывая в стороны руки и ноги, девушки одна за другой вскакивали, разбегались к барьеру, провожаемые световыми кругами, вскакивали на него.

Отвернувшись от зала и скинув с головы сетки, так что они превращались в широкие ожерелья, закрывающие шею, девушки, спрыгнув на манеж, подхватывали одну из подруг, подбрасывали, ловили, и все вместе бежали с распущенными волосами к аппаратуре (установленной униформистами на затемненном манеже по линии боковых проходов), двое взбирались на тумбу (она стояла в центре), по трое располагались у мата и подкидной доски. Та, которую подруги поднимали на руки, вставала на доску и тут же летела в шпагате через тумбу. Почти сразу же следом за ней еще одна вертела на мат сальто-мортале.

Полный свет, осветивший манеж на исполнение прыжков, вновь сменялся цветным. И под него девушки, мягкие и расслабленные, заполняли в пируэтах весь манеж, мгновенно опускаясь на него и тут же вскакивая, или же, собравшись в агрессивный треугольник, нацеленный в главный проход, резко жестикулировали и, накопив энергию, перестраивали аппаратуру уже от форганга. Цветные всполохи скользили по ним и по залу. И снова возвращался общий свет. И вновь через весь манеж проносился, уже по направлению к главному проходу, девичий силуэт. И еще одна шла сальто-мортале третьей в двойную колонну, выстроенную подругами. А потом девушки, завершив очередную танцевальную вариацию в цветных всполохах, схватывали одну из подруг, прижимали навзничь к мату, прибинтовывали к ней ходулю, тащили к подкидной доске, забрасывали высоко вверх в двойном сальто-мортале. Окружив мат с пришедшей на него подругой, тут же поднимали над своими головами, и, совершив так торжественный круг, вновь укладывали навзничь посреди мата. Уходил общий свет. И прожектора, как вначале, высвечивали круги вдоль барьера. В семь входили девушки, покинувшие лежащую на мате подругу. Восьмой круг, перед матом, оставался пустым. На последних аккордах музыки свет медленно-медленно гас...

Приведенные выше примеры помогают понять, что современный цирк все охотнее обращается к световому решению номеров как мощному средству раскрытия его образной содержательности. Роберт Уилсон, который перевернул на стыке веков представление о возможностях сценического освещения, утверждал, что свет «имеет собственную роль, как актер» и что он «наиболее важный актер на сцене» [цит. по: 17, с. 331]. Чтобы сделать это очевидным для всех, необходимо создавать особую световую среду. Такой возможности наши цирковые стационары предоставить самым дотошным режиссерам не могли. Попросту не имелось необходимой аппаратуры.

И все же к решению этой проблемы (требующему и немалых финансовых затрат) решили обратиться. В Большом Московском цирке приступили к постановке совершенно нетрадиционного спектакля «Эмоции».

Обычный, казалось, дивертисмент решено было строить на столкновении номеров, подаваемых в контрастных цветовых, следовательно, образных решениях. Вначале были распределены по основным цветам те номера, которые представлялись наиболее близкими к ним. Остальные, для которых цвет был второстепенен, распределялись уже по остаточному принципу. Для эксперимента выбрали, среди прочих, труппу акробатов с подкидными досками Сергея Трушина, продолжающую выступать с номером «Буковина».

Задумавший эту постановку Аскольд Запашный не мог пройти мимо рассуждений В. В. Кандинского о психологическом воздействии цветов. Как основных, базовых, так и их сочетаний: «...красный цвет приобретает более глубокое звучание только при проникновении в более высокую среду. Утомление черным – опасно, так как мертвая чернота гасит горение и сводит его на минимум. Но в этом случае возникает тупой, жесткий, мало склонный к движению, *коричневый цвет*, в котором красный цвет звучит, как еле слышное кипение. Тем не менее, из этого внешне тихого звучания возникает внутреннее мощное звучание, – утверждал Кандинский. – *В этом кипении и горении – главным образом внутри себя и очень мало во вне – наличествует так называемая мужская зрелость* (курсив мой. – М. Н.)» [18, с. 110–112].

Именно коричневый цвет достался труппе Трушина. И это послужило поводом к образному переосмыслению всего комплекса взаимоотношений партнеров в процессе исполнения номера акробатов с подкидными досками.

Некоторым удается цвет не только видеть, но и слышать. Запашный услышал в коричневом звучание дабстепа, достаточно модного в период создания спектакля музыкального направления. Синкопированный ритм электронной музыки с большим влиянием двухступенчатых барабанных паттернов, предложенный после долгих проб Дмитрием Кузнецовым, помог точно определить стиль образной подачи сильной трюковой работы труппы Трушина.

Этой музыке, по замыслу режиссера, как нельзя точно отвечал чуждый до того нашему цирку стиль. Собственно говоря, «постапокалиптического панка» как реального стиля не существует. Это художественный, кинематографический вымысел, порождение фантазий о ядерной войне. Когда цивилизация разрушена и возникает вот такое сообщество показушно грязных, ни в чем себе не отказывающих, против всего протестующих, злобных, как их окрестил Запад, «детей навоза». Отвечало и то, что все партнеры выбранного номера были людьми разного возраста, разной комплекции, разного темперамента, исполнителями разного трюкового репертуара. Рост и харизматическая внешность одного из них позволила выбрать задуманной своре главаря. К этому побудил и его репертуар, именно он крутил наиболее сильные трюки – и на сход, и на ходуле.

Художнице Надежде Русс предстояло помочь акробатам перевоплотиться. Это было легко и трудно. Трудность заключалась в необходимости добиться общего стиля костюмов, создать убедительный, не противоречащий уже

сложившемуся у зрителей по бесчисленным зарубежным кинофильмам, узнаваемому облику беснующихся панков и в то же время помочь каждому бойцу найти индивидуальный, не похожий ни на один другой образ. Легко потому, что оформившие вместе немало спектаклей режиссер и художница привыкли понимать друг друга с полуслова. Они знали артистов, с которыми предстояло работать. Понимали, чего требовалось добиваться. Ведь панки жестко отстаивают свою неповторимость и в поведении, и в одежде. Каждому следовало придумать одежду согласно его субординации. Девушки (ведь при каждой своре должны быть обслуживающие главаря обожательницы) получили мини-юбки с разрезами до талии и темно-коричневые рваные чулки, подхваченные от середины бедра резинками. Бойцы выходили в разномастной одежде с чужого плеча (этого требовал избранный стиль). Двое даже щеголяли в бесформенных, спускающихся до самых щиколоток плащах с болтающимися на спине капюшонами. Главарь появлялся в диковинном фраке, вооруженный тростью с круглым набалдашником и когда-то роскошном цилиндре. Объединял костюмы только цвет – всевозможные оттенки коричневого. Лица всех были набелены. Но раскрашивать себя каждому артисту разрешили как кто хотел (разумеется, под присмотром гримера) – под скелет, под зомби, под ромашку, кто-то мог нарисовать себе сердечко на лбу.

Эту разношерстную компанию объединяла только ненависть ко всем остальным. Танец был не для этих людей. Но главарь и синкопирующие аккорды держали эту свору вместе. Каждый знал – и доказывал, что он лучший. Но когда требовалось, помогал тем, кто рядом, во всем. Никто из них не любил быть на виду, на свете. Коричневый полумрак подходил им лучше всего. Он вместе с механической музыкой и диктовал атмосферу номера.

Его цветовая гамма, утверждающая образную концепцию спектакля, тщательно разрабатывалась (чтобы не терялись костюмы и не был убит цвет лица). Серое ковровое покрытие и манежа, и барьерного «бублика» превосходно принимало цвет при использовании любых сменных фильтров световой аппаратуры и динамической проекции (к тому же удалось добиться, чтобы манеж и барьер освещались индивидуально). Кроме того, специальные приборы позволяли подключать к созданию общей световой атмосферы локальное высвечивание наружного пространства между барьером манежа и ложами партера и верхние плоскости всех проходов на манеж. Но в подкидных досках, учитывая правила техники безопасности, прежде всего приходится создавать рабочий свет, позволяющий артисту чувствовать себя уверенно при исполнении трюка. Ведь при вращении акробату необходимо четко ориентироваться в пространстве, обычно этому помогает подсвеченный купол и освещенный манеж. И артисты, и исполняемые ими трюки должны быть обязательно видны. Такой базовый свет необходим для номеров с подкидной доской. В параллель выстраивалось цветовое освещение, требующееся режиссеру для воплощения его замысла номера и спектакля. Только добившись этого, режиссер с художником по свету Артёмом Титаевским на специальных репетициях персонально договаривались с каждым прыгуном о допустимом совмещении этих

двух противоборствующих принципов. Некоторые не возражали даже против динамичного света во время исполнения трюка. Все оговоренное тщательно выверялось на световых репетициях. После этого разрешались частные художественные проблемы. Ведь умело направленный свет помогал подчеркнуть важный сольный трюк, выделить игровой кусок, подать появление персонажа. Поэтому свет, постоянно подтверждая выбранный для номера цвет, работал прежде всего на его драматургию.

«Свет должен воздействовать на зрителя как музыка, – настаивал Вс. Э. Мейерхольд. – <...> Когда темно, у человека возникают импульсы к противодействию, к тому, чтобы вырваться из темноты, его глаза горят сильнее» [19, с. 499–500]. Запашный, знал он о мыслях маэстро или не знал, был убежден в том же. Он постоянно стремился, чтобы музыка и свет сливались воедино, помогали восприятию трюка. Добиться подобного эффекта на цирковом манеже намного сложнее, чем на подмостках.

Насыщенная образная характеристика персонажей, самодостаточность каждого оправдывала неожиданное трюковое завершение его взаимодействия с партнерами. Особенную убедительность совместному эмоциональному темпераменту собравшейся вместе стаи придавал безудержный ритм влекущей за собой музыки. Она не сопровождала происходящее на манеже, а диктовала неизбежность происходящего. Подчиняла, как рок, которому бессмысленно противиться.

В этом решении неуместны были танцевальные переходы между трюковыми комбинациями (в концепции работы с подкидными досками – между трюками). Здесь требовалась четкая целенаправленность разворачивающегося действия и выразительность построения мизансцен, этим и занялись хореографы Евгений Шевцов и Ольга Полторак. Пластические алгоритмы, особенно важные на открытом со всех сторон манеже, были призваны воздействовать намного убедительнее, чем на плоской, открытой лишь с одной стороны театральной сцене. Поэтому так оправданна, естественна становилась общая остановка всех заполняющих манеж персонажей, фиксация осознания свершившегося после исполнения трюков, формирующих общее действие. И одинаковая для всех поза комплимента (смесь восторга и нападения), поддержанная к тому же мгновенной сменой света и цвета.

Эта же общая оценка свершившегося стимулировала общую готовность к следующему порыву, действию, трюку. Направленностью происходящего руководил, конечно же, главарь. Но ведь каждый стремился вырваться вперед, доказать, возглавить, повести за собой. Трюк превращался в похвалу своим мастерством и превосходством. Такой перекал сфер влияния отвечал технологии жанра. Исполнение прыжка с подкидной доски требует – специально обращая внимание на это еще раз – технического участия всех присутствующих на манеже (один прыгает, двое отбивают, еще двое им помогают в этом, двое-четверо принимают прыгающего на мат, иногда этого мало, в помощь пассивным прыжок выходят еще двое). Но эта же профессиональная необходимость переводила сплоченность всех на прыжке одного в иную,

образную плоскость. Выстраивалась напряженная атмосфера существования вынужденных держаться вместе людей, грызущихся между собой, но не мыслящих жизни вне своей своры. Без своего главаря. Ну и без женщин, конечно. «Цепные псы» – более точного названия номеру невозможно было придумать (фото 4).

Когда зрители, вернувшиеся после хождения по фойе и буфетам, рассаживались по местам, гас свет. В темноте оркестр, как и предворяя спектакль, начал энергичное вступление с ударов барабанов, но на этот раз оно неожиданно теряло ритм, замедлялось, как патефон, у которого окончился завод. А через паузу высвечивались отпечатки больших коричневых ступней, идущих от форганга через манеж, посередине которого стояла подкидная доска (ее устанавливали в темноте, как и прижатые к барьеру еще одну доску, мат и тумбу).

Из глубин форганга к сходу на манеж неспешно выходил высокий и подтянутый парень в ярмарочном коричневом фраке. Остановившись и оглядев темный зал, он брал из-под локтя мятый цилиндр, отряхнув, надевал. Замирал, опершись на трость. Две девицы, подошедшие слева и справа, ластились к нему, повисали на плечах, готовые ко всему. Главарь взмахом трости посылал их вперед.

Девы неvozмутимо-послушно шли, не забывая завлекательно покачивать бедрами. Обходя по сторонам подкидную доску, они попадали в два ярких белых пятна, зажегшихся перед задранном концом доски. В третьем, у опущенного края, входил главарь. Движение его трости девицы дублировали энергичными взмахами рук, и прожектора вырывали по очереди из темноты



Фото 4. «Цепные псы». Фото Е. Бледных / «Chain dogs». Photo by E. Blednykh

стоящих по окружности барьера бойцов своры, ждущих, склонив головы и сжав руки, приказа.

Главарь призывно взмахивал тростью. Белые прожектора, сменив цвет на рыжий, сопровождали всех к нему, в центр манежа. И тут же, светлея, разводили свору по грязно-красному манежу. Цветной свет тут же уходил, и на сером манеже замирали коричневые фигуры всех находящихся на нем.

Ближе всех к опущенному краю доски, развернутой к форгангу, оказывалась одна из девиц. Она и вставала на него. И тут же двое парней, подбежавшие из задних рядов и одновременно подпрыгнувшие, обрушивались на приподнятый край. И девица, взмыв вверх и скрутив сальто-мортале вперед, через доску, попадала в руки к ним же, успевшим выбежать к барьеру. Вырвавшись и спрыгнув на манеж, она гордо всех оглядывала, предлагала мужикам показать, на что они способны. Один из них сразу же отправлялся к доске, а за его спиной приятели выстраивали двойную колонну. Парень и шел двойным сальто-мортале в плечи второму. И спрыгнув ногами в скрещенные руки других подбежавших приятелей, а из них на манеж, с нарочитой скромностью уходил в сторону.

Манеж снова становился грязно-красным. В его центре удовлетворенно опирался на трость главарь. У его ног располагались девицы. Опустившись на одно колено и склонив головы, все парни своры выстраивались вокруг них, развернувшись лицами в зал...

Так, чередуя женские и мужские прыжки, собирая их во все более усложняющиеся комбинации, разворачивая полеты то по направлению из форганга в главный проход или, наоборот, в форганг, а то по линии боковых проходов, выстраивался этот номер, нагнетающий напряжение зрительного зала не только трюками, но и прячущими перестановки аппаратуры не танцами даже – страстными попытками набежавших девиц отвлечь на себя внимание брутальных парней.

А парни действительно поражали своим мастерством – с малой доски крутили двойное сальто-мортале в колонну третьим, сальто-мортале четвертным на колонну из трех партнеров; с большой шли на сход, выполнив три бланша, три и четыре сальто-мортале углом, три арабских. Летели через доску, тумбу и полманежа тремя бланш-стрикассатом, трюком не очень сложным, но смотрящимся гораздо эффектнее, чем тройное сальто-мортале. Впрочем, не отставали и прилепившиеся к ним девицы – прыгали полтора под спину в руки стоящему вторым в колонне партнеру, полфляка на колонну, сальто-мортале в шпагат, сальто-мортале с приходом руки в руки к стоящему на пояском перше партнеру, тройное сальто-мортале в кресло на пояском перше.

Ближе к финалу главарь, скинув фрак и отбросив трость стоящему неподалеку, подходил к доске. Оглядывал свою свору. Все, не шелохнувшись, ждали приказа. Он вставал на доску, принимал исходную позицию. Двое с тумбы и еще двое, успевшие подбежать, обрушивались на доску. Она подбрасывала главаря чуть ли не к самому куполу, и он, пройдя апогей, скрутив пять сальто-мортале, четко впечатавшись в мат, даже не делал ставший уже привычным

яростный комплимент. Прыжок впечатлял сам по себе. Главварь протягивал руку, ловил тут же брошенную ему трость, соскакивал, словно ничего и не случилось, на манеж.

Рыже-красный свет заливал и его, и верх барьера, и верхние ребра проходов, ведущих на манеж.

Все разбивались на пары, собравшись отдаться танцу. Но главварь указывал тростью на форганг.

Оттуда уже выходил другой боец, решивший похвастать своим мастерством. Он был на двух ходулях. Еще две такие же ходули он сжимал в руках. Едва вступив на манеж, он, переходя с одной ручной ходули на другую и снова по очереди вставая на ходули, надетые на ноги, крутил боковое колесо и шел к подкидной доске. Уходил цветной свет. Темно-коричневые фигуры стояли, расчетливо замерев в нужных местах серого манежа, готовые помочь и спасти. Вырубалась даже музыка. Вся свора напряженно ждала, соучаствовала двойному сальто-мортале на двух ходулях. Четко придя на мат, прыгун, не обращая внимания на окруживших его друзей-соперников, но помахав руками зрителям, уходил, растворяясь в рыже-красном свете.

Впрочем, и свора после удачного завершения прыжка не обращала на него особого внимания. На манеж уже выносили одну ходулю. И главварь, успешный взобраться на плечи подчиненных, переходил на нее, закреплял на ногах ремни, допрыгивал до доски, вспрыгивал на нее. Вернувшийся серый цвет манежа подчеркивал напряженную паузу. Главварь, выждав, давал знак отбивающим. Крутил, взлетев, два сальто-мортале с двумя пируэтами. Приземлившись, соскакивал с ходули, ловил брошенную ему трость и только после этого оглядывал свою свору.

А по манежу уже скакал на одной ходуле еще один боец. И он, взлетев, выполнял три сальто-мортале (высшее тогда достижение в прыжках с подкидной доски).

После этого оставалось только выстроить три стоящие друг за другом шеренги. Центральную, разумеется, занимал главварь в окружении девиц. Все снисходительно подхватывали движением плеч ритм вновь зазвучавшей музыки и аплодисменты. Главварь, к которому прижимались девицы, высоко поднимал трость над головой. Свора, окружившая их, падала, опираясь на руки. И гас свет. И резко обрывалась музыка.

Продолжали греметь только аплодисменты.

«Цепные псы», безусловно, стали примером удачного воплощения художественной идеи единения музыки, пластики и света, а также продиктованных цирковой спецификой аппаратов (подкидные доски), трюков и актерской выучки, взаимодействия участников номера (2013 г.). К тому же, и это стало, пожалуй, самым главным, «Цепные псы» своей показательной конфронтацией обычной открытости циркового зрелища активизировали воздействие на зрителей (что было чрезвычайно важно для постановочной версии, придуманной и воплощенной Аскольдом Запашным) традиционно оптимистичных эмоций, утверждаемых остальными номерами спектакля.

Постоянное стремление обогатить трюковую насыщенность и оригинальность номеров с подкидными досками очевидно. Оно воочию убеждает, что старое цирковое «трюкач» никак нельзя отнести к мастерам, выступающим в этом сложнейшем жанре.

Акробаты с подкидными досками, как все современные цирковые артисты, стремятся воссоздать на манеже содержательную образную ситуацию, подчиняя ее трюковым комбинациям (как правило, впечатляющим), диктуемым – или разрешаемым – взаимоотношениями партнеров. Все это организуется, подчеркивая эмоциональную и ритмическую насыщенность происходящего. Музыка же диктует пластическую жизнь номера. Не меньшее мощное воздействие, объединяющее, подхлестывающее все вышеназванное, оказывает свет.

Современный цирковой номер является полноценным законченным спектаклем.

Это справедливо для выступлений в любом цирковом жанре, в том числе и для анализируемых акробатов с подкидными досками. В цирке благодаря этому постоянно и неуправляемо возникает неразрывная связь артистов и зрителей. Воспользуюсь утверждением В. Кандинского, что «передача “душевных вибраций” от художника к зрителю – процесс материальный, психофизический» [20, с. 135]. Хотя писал он не о цирке, а о танце, убежден, что именно так должен воздействовать настоящий цирковой номер.

«Цепные псы» принесли труппе Сергея Тушина призы на фестивалях Москвы, Каталонии и, наконец, «Золотого клоуна» в Монте-Карло (2017 г.). Хотя не берусь утверждать, что это произошло исключительно благодаря точно найденным режиссером, художником, композитором и хореографами приемам, убедительным образам всех участников, четкой драматургии их взаимоотношений, яркой пластике акробатов в стиле “Mad Max”, а не финальному четвертному сальто-мортале на одной ходуле Артёма Грицаенко.

Современный цирк, конечно же, поражает постановочной драматургией своих номеров, образным перевоплощением персонажей, но по-прежнему берет за душу рекордным трюком.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тинякова Е. А. Философский потенциал циркового искусства: судьба на грани тысячелетий // Вестник культурологии. 2010. № 2. С. 36–44.
2. Шумакова С. Н. Дифференциальные признаки содержательной характеристики и формально-выразительные особенности манежного исполнительского мастерства: общеметодологические аспекты исследования // European Journal of Arts. 2017. № 1. Р. 45–47.
3. Олянич А. В. “Show must go on”, или Семиотика циркового дискурса // Коммуникативные исследования. 2019. № 3. С. 759–775.
4. Черняк Е. Ф., Черняк М. В. Метод театрализации в режиссуре цирковых номеров и представлений // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 54. С. 226–231.

5. Чарльз Спенсер Чаплин // *Материалы по истории мирового киноискусства. Американская кинематография. Т. 2.* М.: Госкиноиздат, 1945. – 207 с.
6. Das Programm. 1930. № 1386.
7. Ольховиков Н.Л. Страницы жизни // *Встречи с цирковым прошлым.* М.: Искусство, 1990. С. 195–301.
8. Гурович А.Б. Венидикт Беляков. М.: Искусство, 1983. – 208 с.
9. Немчинский М.И. Игры цирка. Беседы об актерском мастерстве и режиссуре для руководителей и воспитанников любительских цирковых коллективов. М.: ГИТИС, 2022. – 332 с.
10. Дмитриев Ю.А. Советский цирк сегодня. Очерки. М.: Искусство, 1968. – 144 с.
11. Тимошенко Е.П. Сюжет в цирковом номере // *Советский цирк.* 1958. №9.
12. Немчинский М.И. Мастера, будьте артистами! // *Советская эстрада и цирк.* 1979. №4.
13. На фестивале в Монте-Карло // *Советская эстрада и цирк.* 1979. №4.
14. Лопухов Ф.Н. Пути балетмейстера. [Берлин.]: Петрополис, 1925. – 173 с.
15. Дмитриев Ю.А. Русская тройка // *Советская эстрада и цирк.* 1971. №9.
16. Фальковский А.П. Художник в цирке. М.: Искусство, 1978. – 143 с.
17. Хаунин В., Фильштинский В. Свет для театра с Глебом Фильштинским. Диалоги. Монологи. Заметки. Анкеты. Фотографии. СПб.: Балтийские сезоны; Студия Шоу Консалтинг, 2015. – 376 с.
18. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линии на плоскости. М.: АСТ, 2018. – 384 с.
19. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 2. 1917–1939. М.: Искусство, 1968. – 643 с.
20. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. Т. 2. М.: Гилея, 2009. – 326 с.

REFERENCES

1. Tynakova E.A. *Filosofskiy potentsial tsirkovogo iskusstva: sud'ba na grani tysyacheletiy* [Philosophical potential of circus art: fate on the verge of millennia]. *Vestnik kulturologii.* 2010, no. 2, pp. 36–44.
2. Shumakova S.N. *Differentsial'nyye priznaki soderzhatel'noy kharakteristiki i formal'no-vyrazitel'nyye osobennosti manezhnogo ispolnitel'skogo masterstva: obshchemetodologicheskiye aspekty issledovaniya* [Differential features of meaningful characteristics and formal and expressive features of the arena performing skills: general methodological aspects of the study]. *European Journal of Arts.* 2017, no. 1, pp. 45–47.
3. Olyanich A.V. "Show must go on" ili semiotika tsirkovogo diskursa ["Show must go on" or semiotics of circus discourse]. *Kommunikativnyye issledovaniya.* 2019, vol. 6, no. 3, pp. 759–775.
4. Chernyak E.F., Chernyak M.V. *Metod teatralizatsii v rezhissure tsirkovykh numerov i predstavleniy* [Theatricalization method in directing circus performances and performances]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv.* 2021, no. 54, pp. 226–231.
5. Charles Spencer Chaplin. In: *Materialy po istorii mirovogo kinoiskusstva. Amerikanskaya kinematografiya.* T. 2 [Materials on the history of world cinema. American cinematography. Vol. 2]. Moscow: Goskinoizdat, 1945. 207 p.
6. Das Programm. 1930, no. 1386.
7. Olkhovikov N.L. *Stranitsy zhizni* [Pages of life]. In: *Vstrechi s tsirkovym proshlym* [Meetings with the circus past]. Moscow: Iskusstvo, 1990. P. 195–301.
8. Gurovich A.B. *Venedikt Belyakov.* Moscow: Iskusstvo, 1983. 208 c.
9. Nemchinsky M.I. *Igry tsirka. Besedy ob akterskom masterstve i rezhissure dlya rukovoditeley i vospitannikov lyubitel'skikh tsirkovykh kollektivov* [Circus games. Conversations about acting and directing for leaders and pupils of amateur circus groups]. Moscow: GITIS, 2022. 332 c.
10. Dmitriev J.A. *Sovetskiy tsirk segodnya. Ocherki* [Soviet circus today. Essays]. Moscow: Iskusstvo, 1968. 144 c.
11. Timoshenko E.P. *Syuzhet v tsirkovom nomere* [The plot in the circus number]. *Sovetskiy tsirk.* 1958, no. 9.
12. Nemchinsky M.I. *Mastera, bud'te artistami!* [Masters, be artists!]. *Sovetskaya estrada i tsirk.* 1979, no. 4.
13. *Na festivale v Monte-Karlo* [At the festival in Monte Carlo]. *Sovetskaya estrada i tsirk.* 1979, no. 4.
14. Lopukhov F.N. *Puti baletmeystera* [Ways of the choreographer]. Berlin: Petropolis, 1925. 173 p.
15. Dmitriev J.A. *Russkaya troyka* [Russian troika]. *Sovetskaya estrada i tsirk.* 1971, no. 9.

16. Falkovsky A. P. *Khudozhnik v tsirke* [Circus artist]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 143 p.
17. Khaunin V., Filshinsky V. *Svet dlya teatra s Glebom Fil'shtinskim. Dialogi. Monologi. Zаметki. Ankety. Fotografii* [Light for the theatre with Gleb Filshinsky. Dialogues. Monologues. Notes. Questionnaires. Photo]. Saint Petersburg: Baltiyske sezony; Studiya Shou Konsalting, 2015. 376 p.
18. Kandinsky V. V. *O dukhovnom v iskusstve. Stupeni. Tekst khudozhnika. Tochka i linii na ploskosti* [On the spiritual in art. Steps. Artist's text. Point and lines on the plane]. Moscow: AST Publishing House, 2018. 384 p.
19. Meyerhold V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy v 2 chast'ah. Chast' 2. 1917–1939* [Articles. Letters. Speeches. Conversations in 2 parts. Part 2. 1917–1939]. Moscow: Iskusstvo, 1968. 643 p.
20. Kandinsky V. V. *Izbrannyye trudy po teorii iskusstva v 2 t. T. 2* [Selected works on the theory of art in 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Gilea, 2009. 326 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

E-mail: nemchinsky@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: nemchinsky@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3223-1044

Статья поступила в редакцию: 15.03.2022

Отредактирована: 12.05.2022

Принята к публикации: 15.05.2022

Received: 15.03.2022

Revised: 12.05.2022

Accepted: 15.05.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Немчинский М. И. Цирковой номер как показатель образных возможностей манежа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 161–193.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-161-193

FOR CITATION

Nemchinsky M. I. Circus performance as an indicator of the figurative opportunities of the arena.

Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2022, no. 2, pp. 161–193.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-161-193