

РОССИЙСКИЙ ЦИРК 1900–1917 ГОДОВ. ОЧЕРК ИСТОРИИ

Работа представлена кафедрой эстрадного искусства и музыкального театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор И. А. Богданов

В статье рассматривается один из малоизученных периодов истории цирка в России, его репертуар, тенденции развития цирка того времени как доминанта буржуазной антрепризы.

The article views one of the scantily explored periods of the circus history in Russia, its repertoire and development trends in 1900–1917 as a dominant of the bourgeois theatrical enterprise.

Цирк и в прошлом и сегодня чутко реагирует на все происходящее в социально-экономической жизни общества. Меняются социальные условия – меняется и содержание цирковых номеров. Мастера цирка тотчас откликаются на эти преобразования, находя применительно к условиям манежа соответствующую художественную форму. Период 1900–1917 гг. можно охарактеризовать как доминанту буржуазной антрепризы.

Вместе с тем нельзя не отметить, что любая попытка периодизации в искусстве достаточно условна, границы часто имеют размытые временные рамки. Переходы осуществлялись, как правило, постепенно. На границе исторических этапов какое-то время существовали признаки их обоих. Так, например, и после 1917 г. определенное время ощущалось влияние буржуазной антрепризы, которое окончательно исчезло лишь с уходом НЭПа.

«С начала XX века на цирковые зрелища огромное влияние оказывали образцы европейской цирковой школы и западного репертуара. Антрепренеры считали, что цирк вообще не может и не должен быть национален. Очень часто артисты в угоду западной моде выступали под иностранными псевдонимами»¹. Великосветская публика благосклонно принимала гастролеров и с пренебрежением относилась к русским

артистам. Искусство народов России в российском цирке почти полностью потеряло свой самобытный характер.

Для того чтобы более полно раскрыть содержание данного периода, необходимо обратиться к истории возникновения стационарных российских цирков.

Европейские труппы, гастролировавшие в России, нередко оставляли в рядах аристократии своих выдающихся артистов. Лора Бассен, артистка императорского театра-цирка, вышла замуж за гвардейского полковника Новосильцева, крупного помещика и богача, который после крушения театра-цирка выстроил для своей жены цирковые здания в Петербурге и Москве. В Петербурге Новосильцев построил театр-цирк на площади Александрийского театра, который был открыт в 1857 г. представлениями труппы Георга Бюкля и Мак-Коллума. Осенью 1865 г. новосильцевский театр-цирк арендует Вильгельм Карре, приезжающий с труппой и репертуаром, достаточно апробированным в Амстердаме. Это уже настоящий стационар, позволяющий себе давать массовые обстановочные и костюмные конные композиции, показывать выдающихся наездников своего времени и часто ставить пантомимы. Вслед за труппой Сулье, появившейся в новосильцевском театре-цирке летом 1866 г., сюда

приехал филиал берлинского стационара Эрнста Ренца, намеревавшегося открыть в Петербурге постоянное отделение своего цирка.

На Караванной площади напротив Михайловского манежа Карлом Гинне к концу 1867 г., с опозданием против Европы на пять-шесть десятилетий, был наконец построен первый русский столичный стационар, первый столичный цирк, воздвигнутый руками профессионалов, а не меценатов-дилетантов из барских особняков, первый столичный цирк, игравший регулярно из года в год при едином руководящем художественном и административном аппарате.

Начав испытывать неудачи и в Петербурге и в Москве, где он продолжал гастролировать, Гинне обратился за поддержкой к своему зятю Чинизелли, летом 1869 г. выступавшему в Берлине. Осенью того же года труппа Чинизелли приехала в Петербург и волилась в цирк Гинне; сильный цирковой ансамбль был, таким образом, создан.

Основное ядро труппы Чинизелли составляла его семья. Гаэтано Чинизелли, которому шел шестой десяток, выступал как дрессировщик и школьный наездник. Его старший сын Андреа и жена последнего Клотильда, дочь Александра Гверры, также работали как школьные наездники и дрессировщики, тогда как премьершей труппы являлась дочь Гаэтано Чинизелли Эмма, наездница высшей школы и артистка на ведущие партии в кадрилиях, котильонах, маневрах и охотах. Гаэтано Чинизелли вскоре же отгеснил своего шурина и стал руководить обоими цирками Гинне (к этому времени Гинне выстроил в Москве каменный стационар на Воздвиженке).

Гаэтано Чинизелли предпринял постройку каменного цирка. 26 декабря 1877 г. новый каменный цирк Чинизелли, ныне Санкт-Петербургский государственный цирк, был открыт. Конечно, петербургский стационар сыграл значение пропагандиста, опорного центра, образцового манежа, показывавшего последние достижения Запад-

ной Европы. В этом отношении до конца 1890-х гг. Чинизелли не имел в России конкурентов. Наконец, он давал у себя место первым русским цирковым мастерам, но в целом он был слишком сословен, слишком «столичен», слишком явно рассчитывал на аристократию, был мало связан и с периферией, и русской почвой вообще. А в области пантомимы, единственной области, где цирк в каждой стране приобретает национальный отпечаток, рабски подражал берлинскому стационару.

Параллельно Петербургу Гаэтано Чинизелли держал цирк в Москве, в каменном стационаре Гинне на Воздвиженке. Этот полуфилиал петербургского цирка, иногда сдававшийся заезжим труппам, адресовался преимущественно к купеческим, ремесленным прослойкам и, скорее, смог сыграть роль бродила в начинавшемся зарождении русского цирка. Здесь, в Москве, Чинизелли неожиданно встретил соперничество Альберта Саламонского.

Появившись в Москве осенью 1879 г., Саламонский приступил к постройке второго стационара, который возводился на Цветном бульваре, центре народных развлечений того времени, облепленном балаганами, бараками, ларьками и киосками. 20 октября 1880 г. новый каменный цирк Саламонского, ныне Московский цирк, был открыт. Основное ядро труппы Саламонского составляла его семья. Альберт Саламонский, которому тогда минуло за сорок лет, выступал как дрессировщик, школьный наездник и исполнитель ведущих ролей в пантомимах; его жена Лина Саламонская-Шварц работала как наездница в различных жанрах и деятельная директриса самого предприятия; один приемный сын и ученик Фредди Саламонский выступал как наездник в новом, модном тогда, жанре, а другой приемный сын и ученик Евгений Мардерр-Саламонский специализировался в области высшей школы.

Цирк на Цветном бульваре повел ожесточенную атаку против цирка на Воздви-

женке. При существовании единой слитной труппы такую борьбу можно было себе позволить, комбинируя номера и варьируя репертуар.

Во время завязавшейся конкуренции Гаэтано Чинизелли умер (1881). Во главе дела стал Андреа Чинизелли, начавший широко вводить цирковую пантомиму, к этому времени уже нашедшую новые формы. Именно пантомимами цирк Чинизелли попробовал бороться с цирком Саламонского. Русского цирка в то время еще не существовало, а у Чинизелли и не могли и не хотели применяться к русским условиям, изыскивать темы и формы, родственные именно русской почве. Тот состав зрителей, который посещал чинизеллиевский цирк, состав чисто буржуазный, и не выставлял подобных требований. Все это позволяло Андреа Чинизелли при постановке пантомим пользоваться сотрудничеством первоклассных иностранных мастеров этого дела, выписывая либретто и сценарий из-за границы и приглашая испытанных режиссеров-балетмейстеров из Берлина, Вены и Амстердама. Конечно, официальная режиссура в каждом цирке сохранялась за директором, но режиссура фактически осуществлялась специальным режиссером, фигурировавшим на афишах лишь в качестве балетмейстера.

Таким крупнейшим балетмейстером и режиссером балетно-феерических обстановочных пантомим в 1880-х гг. являлся Август Зиемс, бывший балетмейстер придворного Гессен-Дармштадтского театра, работавший и у Чинизелли в Петербурге, и у Ренца в Берлине, и у Карре в Амстердаме.

В поисках новых сюжетов этот честный немец остановился на мысли поставить пантомиму, посвященную быту Гейдельберга, разгульному быту гейдельбергского буржуазного студенчества с его кабачками, любовными похождениями, весенней лирикой и романтическими поединками.

Отсюда выросли «Гейдельбергцы-весельчаки», впервые поставленные у Чинизелли в Москве на Воздвиженке в сезоне

1882/83 года, а в феврале 1884 г. перенесенные в Петербург на Фонтанку. «Гейдельбергцы» прошли здесь как рядовая пантомима, быть может, более веселая, нежели обычно, но все же рядовая очередная премьера, погоды не делающая².

Перенесенный Зиемсом в Берлин к Ренцу и впервые поставленный здесь осенью 1884 г. – через полтора года после премьеры в Москве и спустя год после постановки в Петербурге, – этот же спектакль, попав на родственную бытовую почву, приобрел характер первоклассного художественного события и своего рода декларативного манифеста о новых путях цирковой пантомимы. «Гейдельбергцы-весельчаки» на время вытеснили все другие пантомимы и весной 1890 г., спустя шесть лет после премьеры, были торжественно даны Ренцем в тысячный раз – число представлений, рекордное даже для нашего времени!..

Приведенным примером отлично характеризуется уязвимое место Чинизелли: он жил и творил как иностранец, не захотев и не сумев создать в области пантомимы что-нибудь хоть несколько приближающееся к особенностям и требованиям русской действительности.

В самом начале XX в. в цирковые программы включались номера, в которых артистки демонстрировали стриптиз. Вот как, например, исполнялся номер «Раздевание на трапеции», где выступление на штейн-трапеции принимало эротические формы. В этом случае гимнастический аппарат подвешивался прямо над головами зрителей.

Артистка появлялась в бальном вечернем туалете, как бы вернувшись со званого ужина, сопровождаемая слугой. В шикарном платье гимнастка взбиралась на трапецию и, балансируя на одной ноге, начинала раздеваться. На голову зрителей падали корсаж, юбка, кружевное белье, бюстгальтер, чулки, подвязки. При этом публике разрешалось рассматривать артистку в бинокли.

Завершив раздевание, обнаженная гимнастка ложилась на трапецию и, покачива-

ясь как в гамаке, напевала какую-нибудь модную песенку, а затем «засыпала» под приглушенные звуки танго в постепенно меркнувшем свете прожекторов.

Но цирк относился к семейному увеселению, когда родители находятся вместе с детьми, поэтому откровенно эротические номера постепенно ушли из циркового репертуара. А в советский период народный комиссар просвещения А. Луначарский, изложив эстетическую программу обновления цирка, категорически запретил жанры акробатов-клишников и акробатов-каучук в связи с их эротической подоплекой³.

Из всего многообразия национальных культур, которые использовались в российском цирке того периода, наиболее популярными были «восточные мотивы». Восточный колорит – характерная примета образной структуры огромного количества цирковых номеров того времени.

Но именно с XX в., началось активное сотрудничество между русскими и китайскими мастерами циркового искусства, которое внесло огромный вклад в трюковую основу цирковых произведений. Бродячие труппы китайских артистов колесили по городам России, показывая на улицах и площадях фокусы, жонглирование, акробатические упражнения. Со временем многие из них обосновались в России, ассимилировались и стали выступать в балаганах и провинциальных цирках. Известно, например, что на российских сценах и манежах выступали китайские фокусники Чи Юн-Су, Кан Тен-Чжи, Сун-Ю-Сан, жонглер и эквилибрист Тан Фу-Ся, группа артистов Ян Чи-Ха, Ван Куан-Джи, Чан Лян-Ка. Также есть сведения, что в 1902–1903 гг. два китайских артиста – братья Сун Ю-Кун и Сун Фу Ю – держали собственный небольшой цирк, в котором они выступали, а в качестве учеников воспитывали русских детей, обучая их китайским трюкам и номерам. Много лет демонстрировали свое искусство такие прославленные артисты, как Си Ули, Ван Юли, которые навсегда связали свою судьбу с нашей страной. Их

многочисленные ученики и последователи, среди которых особенно был популярен Ван Тентау, и поныне выступают перед нашими зрителями.

Буржуазная публика, наполнявшая в основном в те времена стационарные цирки, «благосклонно» приняла цирковое действо в восточном стиле, который привлекал не только экзотикой, но и отвечал распространенному тогда в общественном сознании колониальному мышлению.

«Восточные игры» – номер, состоящий из традиционных элементов искусства народов Китая. К их числу относятся упражнения с трезубцем, бой на копьях и мечах, акробатические прыжки сквозь обручи, изнутри унизанные торчащими ножами, и прыжки через огонь⁴.

Многие элементы эквилибристики (балансирование на портах, вольностоящих лестницах), жонглирование тарелками, большими вазами, различные хитроумные фокусы, популярные в современном цирке, пришли в Европу из стран Востока с начала XX в. В восточных играх как бы переплетаются элементы нескольких жанров: фрагменты акробатики, гимнастики, эквилибристики, жонглирования, – причем настолько тесно, что подчас трудно бывает обозначить границу между ними. Своеобразны трюки исполнителей таких номеров, необычен реквизит и снаряды, созданные еще в глубокой древности и используемые только артистами Востока. Например, китайский турник имеет толстую деревянную перекладину, которую трудно обхватить пальцами, но на таком необычном грифе гимнаст отлично исполняет большие обороты вперед и назад. Упражнения на турнике тоже оригинальны: выйдя махом в стойку на руках, гимнаст затем делает «обрыв» на шею, под колени, а вращение вокруг перекладины исполняет, захватив турник локтевыми сгибами. Вместо гимнастических колец применяются длинные ремни, свисающие из-под купола. Повиснув на них, артист наматывает ремни на кисти рук и ловко поднимается вверх. Исполнив стой-

ку на такой качающейся опоре, он резко переходит в планш, и в этом положении, быстро разматывая ремни, падает вниз, замирая над манежем.

Оригинальны выступления на высоких вертикальных мачтах, по которым гимнасты искусно взбираются разными способами: или «по-обезьяньи», или на руках (ногами вверх), или с помощью рывков руками и туловищем с упором в плечо.

Высокая техника балансирования у артистов Востока сочетается со своеобразными трюками. Балансируя на голове десять-одиннадцать фарфоровых пиал, поставленных стопкой одна на другую, артист выполняет стойку на руках, перевороты, шпагат.

Широко распространены в восточных играх упражнения с тарелками. Держа в каждой руке по несколько длинных тонких бамбуковых тростей, на кончиках которых вертятся раскрученные тарелки, артист легко выполняет всевозможные акробатические упражнения. При этом трости наклоняются почти до горизонтального положения, а тарелки не падают. Или, например, стоя на одной руке, артист в другой вращает тарелки на трех тростях. Балансирование тарелок сочетается и с построением акробатических пирамид, отличающихся своеобразием композиции и оригинальностью трюков. Артисты искусно жонглируют тяжелыми фарфоровыми вазами, балансируют их, подбрасывают и принимают на лоб в различных положениях без помощи рук. Особое место в их репертуаре занимает «каучук». Причем в европейских цирках «каучук» преимущественно женский номер, а у артистов Востока и девушки и юноши одинаково гибки, и элементы «каучука» входят почти в каждый их номер (как самостоятельный он исполняется редко). Свообразием отличаются и фокусы. Артисты не

пользуются громоздкой аппаратурой, не применяют механических устройств, почти не имеют ассистентов. В основе их фокусов – ловкость рук и необычайная подвижность тела. Свообразна и их исполнительская манера – они стремятся театрализовать подачу каждого фокуса. Приемы выразительности, живая актерская игра идут от древнего национального театра, объединяющего драму, балет, пантомиму, цирковое искусство, откуда впоследствии возникли самостоятельные труппы акробатов, гимнастов, жонглеров, фокусников. Мы не увидим у артистов Востока тех признаков, по которым принято определять так называемую школьность исполнения: вытянутые подъемы ног, выпрямленные колени, прямую стойку на руках. В частности, стойка с богами и согнутыми в локтях руками, уже давно изжитая в европейском цирке и спорте, у них тщательно сохраняется и переходит от поколения к поколению.

Многие элементы восточных игр являются составной частью номеров, исполняемых артистами российского цирка и сегодня.

Китайский цирк был очень популярен в начале XX в. в России не только из-за своего колорита, но и потому, что отвечал эстетическим вкусам буржуазной публики того времени: здесь нельзя не отметить «модный» тогда в этих социальных кругах стиль ориенталистики⁵.

1917–1985-е гг. стали бурным расцветом многонационального циркового искусства. Творчески развивая национальные традиции народов, населявших огромный Советский Союз, отечественный цирк имел пятнадцать национальных коллективов, более восьмидесяти номеров и аттракционов, построенных на народных традициях, национальном фольклоре. Но это уже касается следующего периода истории отечественного цирка.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Агаджанов Г. Многонациональный советский цирк // Огни манежа. М., 1961. С. 44.

² Архив Санкт-Петербургского Государственного музея циркового искусства // Папка Р.Ж./ F.-26.

³ Луначарский А. О массовых празднествах, эстраде, цирке. М., 1981. С. 313.

⁴ Гуревич З. О жанрах советского цирка. М., 1977. С. 275.

⁵ Архив Санкт-Петербургского Государственного музея циркового искусства // Папка Р.Ж./ G.-18.