

О. Буренина
**РУССКИЙ ЦИРК:
ИЗ КРЫМА В КОНСТАНТИНОПОЛЬ...**

1

В 1841 г. директор Керченского музея древностей Антон Ашик раскопал на горе Митридат могильный склеп I—II вв., состоявший из двух погребальных комнат, стены которых были покрыты фресками с изображениями цирковых зрелищ, распространенных в древней Керчи. В первом помещении склепа на одной из боковых стен были представлены конные бестиарии: один поражал копьём медведя, другой — бегущего оленя, а третий — кабана (или волка). На задней стене склепа — два всадника: пускающий стрелу из лука в пантеру и протыкающий копьём волка. По всем признакам, это не сцены охоты, а цирковые представления, проходившие в Панतिकопее, столице Боспорского государства. Некоторые звероборцы изображены на фоне арок, имеющих сходство с ипподромными. В склепе был погребен, вероятно, один из государей античного царства, устраивавший в Панतिकопее цирковые бои. На входной стене следующего помещения — также зрелищные травли и гладиаторские бои: пеший бестиарий, сражающийся со львом (илл. 1), и легковооруженные гладиаторы, а на боковых стенах склепа видны еще два гладиатора — победитель и раненый.

Открытие в Керчи фресок с изображением цирковых игр имело, во-первых, большую историко-археологическую ценность. Во-вторых, крымская находка совпала с началом осмысления эстетической и общекультурной ценности циркового искусства, истоки которого можно было теперь отыскивать не только в Риме и Византии, но и в древнерусском Корчеве, входившем IX—XI вв. в состав Тмутараканского княжества. Найденные фрески кардинально раздвинули хронологию существования стационарных цирков на территории России: пе-



Илл. 1. Бестиарий, сражающийся со львом.
Фрагмент пантикопейской фрески

тербургский цирк Ж. Турниера, появившийся в 1827 г., перестает считаться первым русским стационарным цирком. В древнерусском Корчеве, судя по изображениям на фресках, должен был сохраниться цирковой ипподром, построенный во времена Пантикопея. На таком ипподроме вплоть до XI в. устраивались цирковые игры, в которых могли принимать участие не только русские, но и приезжие, например, из Византии артисты. Открытие фресок с изображением цирковых игр побудило исследователей детальнее изучить лестничные фрески киевского Софийского собора, датированные XI в., на которых, как известно, изображены скоморошья представления. Оказалось, что на фресках представлен целый ипподром. Это новое открытие дало возможность В. Н. Всеволодскому-Гернгроссу предположить, что и в древнерусском Киеве, кроме балаганных цирковых представлений, также имел место придворный стационарный ипподром¹. По его мнению, изображения циркового представления на этом ипподроме как раз и были найдены на фресках киевского Софийского собора.

Интерес киевского двора к цирковому ипподрому был обусловлен киевско-византийскими и, в частности, киевско-константинопольскими связями. Всеволодский-Гернгросс сообщает сведения о том, что в честь княгини Ольги, приехавшей в Константинополь с официальными визитами дружбы, византийский император устраивал театральные и цирковые зрелища. Княгиня Ольга лично посещала в сопровождении своей свиты константинопольский ипподром и смотрела там цирковые представления. В свою очередь, византийские труппы приезжали на северный берег Черного моря, а потом добирались и до Киева. Возможно, что по образцу константинопольского циркового ипподрома был выстроен и ипподром в Киеве: на фресках видно цирковое здание, в ложах которого сидят князь с княгиней, их свита и другие

¹ См.: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Начало цирка на Руси // Советский цирк. 1957. № 3. С. 21.

зрители. Предположение Всеволодского-Гернгросса поддерживает историк цирка Юрий Дмитриев, указывая, что Киевская Русь могла заимствовать зрелищные амфитеатры из Византии². Таким образом, находка в Керчи определенным образом стимулировала поиски циркового ипподрома на территории Древней Руси и в связи с этим новое прочтение фресок киевской Софии.

В городах Византии IV—VI вв. цирковой ипподром, так же как и в Риме, представлял собой место для проведения спортивных состязаний и культурных мероприятий. Самым распространенным и азартным зрелищем того периода были конные состязания. Никифор Григор сообщает, что Константинополь посещали конные искусники из Египта, выступавшие также в Халдее, Аравии, Персии, Ассирии, Армении и Колхиде³. На ипподроме устраивались бои гладиаторов и представления мимов. Кроме того, ипподром служил ареной политических дискуссий, тем самым становясь, как и в Риме, не только местом зрелищ и игровых состязаний, но и центром социальной, политической и церковной жизни. На ипподроме в Константинополе разворачивались конфликты городских партий, праздновались вступление в должность нового императора и победы полководцев, решались важнейшие для империи вопросы. Когда христианская церковь запретила в Византии гладиаторские состязания, бег на колесницах оставался в цирке византийской эпохи основным зрелищем⁴. Возничие цирковых колесниц, участвовавших в ристалищах на ипподроме, носили одеяния четырех цветов — зеленого, голубого, белого и красного, символически соответствовавших четырем стихиям: земле (зеленые), воде (голубые), воздуху (белые) и огню (красные). Части циркового ипподрома воспроизводили систему мироустройства и поэтому тоже соответствовали четырем стихиям. Вокруг возниц

² См.: Дмитриев Ю. Цирк в России: От истоков до 1917 года. М., 1977. С. 9—11, 25.

³ См.: Цирк: Маленькая энциклопедия / Сост. А. Я. Шнеер, Р. Е. Славский. М., 1973. С. 10.

⁴ См. также: Дьяконов А. П. Византийские димы и факции (τὸ δῆμον) в V—VII вв. // Византийский сборник. М.; Л., 1945. С. 144—227; Успенский Ф. И. Партии цирка и димы в Константинополе // Византийский временник. М., 1894. Т. 1. С. 1—16.

в одеяниях определенного цвета в Византии сложились четыре цирковые партии: левки (белые), русии (красные), прасины (зеленые) и венеты (голубые), выдававшие деньги на содержание кучеров, лошадей и колесниц и неустанно соперничавшие друг с другом. Цирковые партии перешли в Византию одновременно с самим цирком из Римского государства. Доминирующую роль среди партий постепенно обрели венеты и прасины, фактически вытеснившие левков и русиев. Во главе партии венетов стояли, как правило, представители сенаторской аристократии и владельцы пригородных имений (проастиев). В партии прасинов большим влиянием пользовались богатые купцы, навклиры, владельцы ремесленных мастерских. Прасины являлись монофиситами и были связаны с выходцами из восточных провинций, венеты защищали православие и поддерживали ортодоксальных императоров⁵. В 532 г. в Константинополе произошли беспорядки: столкновение цирковых партий прасинов и венетов переросло в восстание, более известное в истории по лозунгу «Ника!» («Побеждай!»). В здании цирка войско Юстиниана перебило около 35 тысяч человек. Восстание, подавленное византийским императором на ипподроме, показало, что цирковой ипподром — не только место сакрализации и ритуализации власти, но и место ее спасения. Так в эпоху правления Юстиниана расширились политические функции цирка.

Константинопольский ипподром начал приходить в упадок с 1204 г., после взятия Константинополя крестоносцами, и был окончательно разрушен турками в XVI в. Однако в Османский период янычары все еще организовывали на месте ипподрома традиционные представления и акции отказа от повиновения властям: таким образом, память о цирке как зрелище и арене политических дискуссий, а также месте восстаний и мятежей сохранялась даже в Османской империи.

Подобно римским, византийские ипподромы выполняли роль музея, лаборатории культуры, прообраза прошлого. Так, в центре константинопольского ипподрома выставлялись разного рода памятники культуры, привезенные сюда со всех концов света. Одним из таких экспонатов стал египетский обелиск, установленный на ипподроме

⁵ См.: Удальцова Э. В. Византийская культура. М., 1988. С. 30–31.

Константинополя примерно в 381 г. Феодосием Великим (илл. 2). Этот обелиск, представляющий собой огромный монолит из фиванского гранита, был первоначально воздвигнут в Гелиополе фараоном Тутмосом III в 1700 г. до н. э., а затем перевезен в Константинополь. На пьедестале египетского монолита, хранившего память об ушедшей культурной эпохе, были вырезаны рельефы, изображающие различные события времен Феодосия, в частности цирковые игры на ипподроме, на которых присутствует вся императорская семья: Феодосий, императрица Флакцинила и сыновья Аркадий и Гонорий. Феодосий и его приближенные стоят в императорской ложе (кафизме), соединенной внутренними переходами и крытыми галереями с дворцом. В руке императора — венок, предназначенный для победителя соревнований.



Илл. 2. Фрагмент обелиска, установленного на ипподроме Константинополя Феодосием Великим.

Константинопольский ипподром, хранивший и презентировавший культурные ценности, благодаря им продолжал существование и после того, как перестал функционировать. Иван Бунин, описывая в очерке «Тень птицы» Стамбул начала XX в., рассуждает о заброшенности бывшего некогда великим ипподрома: «Со двора выходим на Атмейдан, славный когда-то по всему миру Ипподром Византии. Слева Атмейдан замыкается одной из великолепнейших султанских мечетей — колоссальной белой мечетью Ахмедия, окруженной платанами и шестью исполинскими минаретами. Но, боже, чем замыкается площадь с других сторон! Ветхие бревенчатые хибарки под черепицей, старозаветные кофейни, полузасохшие акации. Ипподром теперь пуст и пылен, и печально стоят на нем в ямах, обнесенных решетками, три памятника великой древности: обелиск розового гранита, когда-то стороживший вход в храм Солнца в Гелиополе, грубая каменная колонна Константина Багрянородного и бронзовая, позеленевшая Змеиная колонна — три

перевившихся и вставших на хвосты змеи: „слава Дельфийского капища“»⁶.

Память о былом величии ипподрома восстанавливают три памятника древности — обелиск и колонны, — расположенные на площади Атмейдан, название которой в переводе с турецкого также означает «конные ристания».

Роль константинопольского ипподрома в Византийской империи оказалась более приоритетной по сравнению с ролью Circus maximus в Риме. Ипподром в Константинополе в большой степени определял и культурную среду византийской столицы. В целом константинопольский ипподром, ритуализуя и сакрализуя государственную власть, символизировал в миниатюре Византийское государство. Образ императора Феодосия, присутствующего на цирковых играх, еще раз подтверждает этот факт. Изображение Феодосия на обелиске, кроме всего прочего, создает иллюзию сходства императора с победителем игр. Не могло возникать сомнений в том, что император, прими он участие в гладиаторском сражении или конном ристании, непременно бы одержал победу. Феодосий сам велел изобразить себя присутствующим при цирковых играх, тем самым вновь подчеркнув первостепенную роль цирка и циркового искусства в Византийской империи. С другой стороны, это изображение в известной мере стирает грань между императором и участником циркового зрелища, если таковой оказывается победителем.

Действительно, именно в Византии стало возможным обратное: цирковой актер занял трон императора. По свидетельству византийских историков (Прокопия Кесарийского и др.), жена Юстиниана I византийская императрица Феодора была дочерью служителя цирка⁷. Ее отец, Акакий, являлся сторожем цирковых медведей на константинопольском ипподроме. Феодора стала актрисой и выступала в цирковых пантомимах на арене этого же ипподрома. Некоторое время спустя она познакомилась с Юстинианом, который был тогда племянником императора. В 525 г. в соборе Святой Софии состоя-

⁶ Бунин И. А. Тень птицы // Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 3. С. 329–330.

⁷ См.: Evans James A. S. The empress Theodora partner of Justinian. Austin (Texas), 2002.

лось бракосочетание Юстиниана и Феодоры. А два года спустя в том же кафедральном соборе патриарх Константинопольский торжественно короновал Юстиниана; Феодора в ходе этой церемонии стала императрицей. Однако окончательная ритуализация императорской власти Юстиниана и Феодоры свершилась по традиции после обряда коронации на константинопольском ипподроме. Таким образом, императрица Феодора принимала приветствия и поздравления от подданных на том самом ипподроме, где некогда выступала юная Феодора-циркачка. Официальный портрет Феодоры, созданный ок. 547 г. и находящийся сегодня в церкви Св. Виталия в Равенне, представляет собой не просто мозаичное изображение императрицы, а прижизненный портрет цирковой актрисы, имя которой сохранилось в истории культуры, в отличие от имен многих других цирковых актеров, запечатленных изобразительными искусствами ранних эпох (илл. 3).



Илл. 3. Портрет Феодоры, находящийся сегодня в церкви св. Виталия в Равенне.

Мозаика

2

Если с появлением цирка Турниера в России XIX в. начинает осознаваться эстетическая и общекультурная ценность циркового искусства, то благодаря крымской находке цирковое искусство еще в большей степени сдвигается с периферии внимания культуры в центр, осмысляется как место реконструкции культурных ценностей, связанное с возможностью преодоления разрыва между компонентами культуры, между разными, или даже полярными, географическими и культурными пространствами. Цирк — важный

культурный феномен, истоки которого можно отыскать не только в Риме и Византии, но и в древнерусском Корчеве. Цирк во времена Античности и Древней Руси был занят сохранением первичных форм и выработкой новаторских. В его основе, с одной стороны, — ритуал, который сохраняет аутентичность первичных форм, постоянно воспроизводя их, а с другой стороны, — преодоление ритуала, создание новых форм.

Русские цирки, подобно византийским, берут на себя в середине XIX — начала XX в. роль музея, лаборатории культуры, образа прошлого, определяют культурную и политическую атмосферу государства. Граф С. Ю. Витте оставил в своих воспоминаниях о Елене Блаватской сведения о том, что она некоторое время работала наездницей в константинопольском цирке⁸, который, таким образом, можно рассматривать как один из источников теософии Блаватской, модель для создания универсальной религии.

Содержание цирковых представлений конца XIX — начала XX в. отражало интерес к истории культуры, археологии и этнографии. При этом осмысление цирка в русском культурном пространстве часто происходило на фоне тематизации Крыма и Константинополя. Хотя сцены со львами на манеже цирка могли именоваться в этот период «Римский цирк» или «Нерон», однако заметно, что костюмы артистов в большей степени воспроизводили особенности византийского, нежели римского одеяния. В 1913 г. в цирке Никитиных осуществилась постановка пантомимы «Константинополь», где было занято двести человек, два оркестра, хор певцов, в ходе пантомимы плавали живые птицы, наездники совершали сложные прыжки со скалы в воду, а финал разыгрывался одновременно и в воздухе, и на воде. В пантомиме выступали братья Фрателлини и сестры Гамсахурдия — Тамара и Валентина. Тамара была известна как танцовщица на лошади и театральная прима-балерина, а Валентина — как балерина и пируэт-наездница (илл. 4–6). Арена цирка воспринималась в этой пантомиме в качестве места реконструкции Константинополя; одновременно сцены и пассажи, наполнявшие пантомиму,

⁸ Витте С. Ю. Воспоминания. М., 1960. Т. 1. С. 7.

воспроизводили Крым. Совмещая Крым и Константинополь, цирковое представление в форме игры преодолевало разрыв между двумя географическими пространствами, восстанавливая их историческую связь.

Тематизация Крыма и Константинополя продолжалась в 1920-е гг. в связи с общей тенденцией «циркизации» культурного пространства, происходившей в этот период. Так, действие фильма Ивана Перистиани «Красные дьяволята» (1923), в котором принимали участие артисты цирка — акробат Бен-Селим, эквилибристка Жозеффи и клоун Есиковский, заполнено цирковыми трюками. Эпизоды фильма происходят на Крымском побережье и представляют собой развернутые цирковые номера, включающие жонглирование, эквилибристику, фокусы. Фильм Перистиани насыщен аллюзиями на представления, происходившие на античных цирковых ипподромах. Сражения между красными и махновцами инсценируются как бои гладиаторов или конфликты цирковых партий, а многочисленные погони — как бега колесниц.

В целом ряде произведений первой трети XX в. Крым предстает как арена цирка, грандиозное зрелище, а цирк — как возможность рефлексии над историческими событиями. В 1926–1928 гг. Михаил Булгаков пишет пьесу «Бег», пронизанную аллюзиями на византийские цирковые бега. Бег — это отступление и поражение белых в Крыму, эмиграция из Крыма в Константинополь, память о беге колесниц в христианском Константинополе и Керчи, оставленной на другом берегу. Тараканьи бега в Константинополе, позаимствованные Булгаковым из рассказов Аркадия Аверченко, в частности из рас-



Илл. 4. Тамара Гамсахурдия и братья Фрателлини в водяной пантомиме «Константинополь»



Илл. 5. Валентина Гамсахурдия в водяной пантомиме «Константинополь»

сказа «Константинопольский зверинец», а также из повести Алексея Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус», воспринимаются в пьесе как пародийная аллюзия на конные ристания в древнем Константинополе. Эмиграция в Константинополь приобщает героев пьесы к цирковому пространству. Бывший генерал царской армии Чарнота вживается в образ коверного клоуна; торгуя с лотка игрушками, он зазывно выкрикивает: «Не бьется, не ломается, а только кувыркается!»⁹ В начале пьесы генерал Чарнота, прячась под попоной, изображает из себя, как в цирковом представлении, роженицу Барабанчикову, а в одной из финальных сцен он появляется в подштанниках.

В пьесе Булгакова, имеющей подзаголовок «Восемь снов», опробована особая форма драматургии, при которой события выглядят как сцены циркового представления, как «монтаж аттракционов» (в понимании Эйзенштейна). В «Сне пятом» действие разворачивается на одной из улиц Константинополя, где вывешена реклама тараканьих бегов:

⁹ *Булгаков М. А.* Бег: Восемь снов. Пьеса в пяти действиях // *Булгаков М. А.* Пьесы 1920-х годов. Л., 1989. С. 445 (здесь и далее цитируется редакция 1928 г.).

«Странная симфония. В музыке ноют турецкие напевы, затем в них вплетается русская „Разлука“, потом стоны уличных торговцев, гудение трамваев, гудки автомобилей.

На сцене загорается Константинополь в предвечернем солнце. Виден господствующий минарет, кровли домов.

Стоит необыкновенного вида сооружение, вроде карусели, над которым красуется надпись:

Стой!
 Невиданно в Константинополе!
 Sensation à Constantinople!
 Тараканьи бега!!
 Courses de cafards!!
 Races of cock-roaches!!
 Русское азартное развлечение
 с дозволения международной полиции»¹⁰.

Тараканьих бегов в Константинополе не существовало. Карусель, своего рода эквивалент циркового ипподрома с «тараканьим царем» Артуром, — попытка внести равновесие в жизнь эмигрантского Константинополя, восстановить диалог между утраченной родиной, последним следом которой стал Крым, и Константинополем — столицей древней Византии. В цирковом представлении — последняя надежда бывшего генерала Чарноты преодолеть разрыв между Россией и Константинополем, возможность обратного движения, превращения побега в исторический бег, обладающий, как на манеже, обратимостью. Поэтому Чарнота продает за две лиры пятьдесят пиастров все свое состояние — газыри из черкески и лоток с игрушками — и ставит полученные деньги на фаворита Янычара. Кроме Янычара в состязании участвуют и другие тараканы, имена которых напоминают клички цирковых лошадей (ср., например, Чудо-лошадь Линус Акима Никитина): Черная жемчужина, Букашка, Пуговица, Лавочка. Имя фаворита вновь отсылает к истории, а именно к османскому периоду, когда янычары, несмотря на заметный упадок цирка, продолжали

¹⁰ Булгаков М. А. Бег. С. 445.



Илл. 6. Балет из водяной пантомимы «Константинополь»

время от времени давать представления, а также устраивать политические акции на его арене.

Бега заканчиваются поражением Янычара, которого опоил Артур («Янычар сбоит!»), оказываются цирковой буффонадой. Ставившие на Янычара бросаются на Артура, как на «деда-раешника», тот зовет полицию. Проститутка-красавица подбадривает итальянцев, которые колотят англичан, делавших ставки на другого таракана. В конце концов карусель «во тьме проваливается», а вместе с ней и все «тараканье царство», свидетельствуя о бессмысленности закончившегося бега из Крыма в Константинополь. Артуркин тараканий цирк — не столько метафора эмиграции, сколько российское государство в миниатюре. Арена артуркиного цирка представляет собой место десакрализации власти. Становится очевидно, что восстановление нарушенного культурно-исторического равновесия невозможно. В финале пьесы исчезает и Константинополь.

В киноверсии пьесы Булгакова (авторы сценария и режиссеры — А. Алов и В. Наумов; Мосфильм, 1970), помимо тараканьего, появляется бродячий цирк, безмолвно следующий за армией белогвардейцев и не устраивающий никаких представлений: бродя-

чий шпагоглотатель в Константинополе и мартышка, принадлежащая, по всей вероятности, какому-то оставшемуся за кадром бродячему артисту. Кроме того, в фильме представлен некий стационарный цирк в Константинополе, зрителями и участниками которого становятся местные эмигранты. Бывший адъютант Хлудова, есаул Голован, выступающий теперь наездником в группе казаков-джигитов, дает на манеже резкую оценку исторических событий. На фоне бродячего, «тараканьего» и стационарного цирков Крым и Константинополь интерпретируются в булгаковской киноверсии как два гигантских манежа, где разворачиваются грандиозные для истории и культуры зрелища.