

1.540.962

С.М.Макаров

ШАМАНЫ, МАСОНЫ, ЦИРК

***Сакральные
истоки
циркового
искусства***

С. М. Макаров

ШАМАНЫ, МАСОНЫ, ЦИРК

Сакральные истоки
циркового искусства

Издание второе

Национальная
библиотека РС(Я)



URSS
МОСКВА

1540962

✓

Макаров Сергей Михайлович

Шаманы, масоны, цирк: Сакральные истоки циркового искусства.

Изд. 2-е. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 280 с.

В книге впервые исследуются сакральные ритуалы, архаические обряды, магические действия, секретные навыки шаманов, трансформировавшиеся в художественный мир цирка.

Работа сочетает в себе знания эзотерических практик, оккультных теорий, истории древнейшего циркового искусства, берущие начало в протоиндоевропейском шаманизме.

Монография рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся культурологией и историей искусства.

Рецензенты:

д-р искусствоведения В. Н. Дмитриевский;

канд. филос. наук В. Н. Максимов

*В оформлении обложки использован фрагмент рельефа
«Акробатическая сцена» (Индия, II век до н. э.).*

Издательство «Книжный дом «ЛИБРОКОМ»».

117312, Москва, пр-т Шестидесятилетия Октября, 9.


Формат 60×90/16. Печ. л. 17,5. Зак. № 2213.

Отпечатано в ООО «ЛЕНАНД».

117312, Москва, пр-т Шестидесятилетия Октября, 11А, стр. 11.

ISBN 978-5-397-00163-2

© Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009

НАУЧНАЯ И УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА	
	E-mail: URSS@URSS.ru
	Каталог изданий в Интернете:
	http://URSS.ru
	Тел./факс: 7 (499) 135-42-16
	Тел./факс: 7 (499) 135-42-46
URSS	

6530 ID 83726



Все права защищены. Никакая часть настоящей книги не может быть воспроизведена или передана в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, будь то электронные или механические, включая фотокопирование и запись на магнитный носитель, а также размещение в Интернете, если на то нет письменного разрешения владельца.

Оглавление

Вступление	4
Глава 1	
Цирк из глубины тысячелетий	5
Глава 2	
Прыжок к солнцу	47
Глава 3	
Укрощенные боги	106
Глава 4	
«Эхо смеющейся вечности»	146
Глава 5	
От «бесовских потех» до «Медвежьего цирка»	189
Заключение	262
Иллюстрации	263

Вступление

Автор исследования «Шаманы, масоны, цирк» («Сакральные истоки циркового искусства») аргументированно доказывает, что истоки цирка берут начало в глубинах протоиндоевропейского шаманизма, в тотемистических действиях, религиозных обрядах XIV–XIII тысячелетия до н.э. В становлении циркового искусства важную роль сыграли «тайные общества», обряды «инициации», франкмасоны Англии, Германии, Франции, России.

Автор указывает на то, что термин «цирк» — это не просто «круг», как было принято считать, а за этим понятием скрывается тайна о древнейшем святилище, в котором собирались протоиндоевропейцы для проведения магического обряда с принесением в жертву белого коня.

Автор приходит к выводу, что цирк — древний маг, трикстер, кудесник, скоморох — сформировался как вид искусства в конце I-го тысячелетия нашей эры. Это творчество, основывающееся на виртуозном владении мастерством, включает в себе «игру в смертельный риск», «игру в опасность».

Исследование сочетает всестороннее знание истории, теории и практики циркового искусства, которые рассматриваются в контексте отечественной и мировой культуры.

Существенным представляется акцент на нравственно эстетическом потенциале цирка, на его духовно-этических характеристиках и эмоциональной силе образного воздействия.

Автор приходит к заключению, что цирк — это удивительный симбиоз секретных знаний и умений (многие тысячелетия бывших доступными только посвященным), конгломерат сакральных и архаических символов, знаков, мотивов, приемов, обрядовых действий, трансформировавшихся в самобытный художественный мир, ставший традиционным классическим искусством, утверждающим общечеловеческие моральные, физические и духовные ценности.

Исторический материал, научные и эзотерические теории, фактические данные излагаются в описательно-повествовательной манере, что делает книгу доступной любому неподготовленному читателю.

Цирк из глубины тысячелетий

*Балаган вечен. Его герои не умирают. Они
только меняют лики и принимают новую форму.*

В. Э. Мейерхольд

Цирковеды, определяя отличие цирка от других видов сценических искусств, единодушно указывают на специфические особенности: манеж и лошади. Несомненно, это так. И тем не менее, попытаемся ответить на вопросы, поставленные еще в начале прошлого века и по сей день остающиеся загадкой: «Когда, где и под каким влиянием зародилось зрелище, определившее условности циркового манежа? Когда же наметилась производственная площадь современного цирка? Где же теряются первичные корни?»

Прежде всего, обратимся к этимологии слова «цирк». М. Фасмер считает, что термин «цирк», вероятно, пришел из нем. *zirkus* — то же из лат. *circus* — «круг» [1]. Е. Зенович утверждает, что «цирк» (фр. *cyrgue*, лат. *circus*) — круг [2]. В. Зелинский полагает, что «цирк» (лат. *circus*, греч. *kirkos* — круг) — круглое помещение, в котором наездники и акробаты дают свои представления [3].

Весьма ценно мнение Ариэля Голана, который пишет, что слова «церковь», *kirche*, *church* происходят от греч. *kirkos*, лат. *circus* — «круг» [4].

Не менее важно суждение В. Демина, убежденного, что «слово „церковь“ абсолютно неясного происхождения. Этимологи пытались объяснить его, опираясь на греческую лексику, — успехом это не увенчалось. Между тем в русском слове „церковь“ — „овь“ — явное окончание (ср.: „кровь“, „морковь“, „свековь“ и др.) В таком случае „церк“ — всем хорошо известный „цирк“, т. е. „круг“ с чередующимися „и“ и „е“). И сразу все становится на свои места: понятие „церковь“ дохристианского происхождения и первоначально означало „округлый храм“, „круговое капище“. Раскрытые археологами древнеславянские святилища как раз и представляют собой огороженные по кругу сооружения — цирки» [5].

Мнение В. Демина находит подтверждение в «Этимологическом словаре славянских языков»: ст.-слав. *црькы*, ж. р. *циркы* — «церковь, храм»;

древнерусский, русско-церковно-славянский: *църкы, црькы, църкви, църкы, церькви* — «храм христианский», «храм вообще» [6].

Крайне любопытно толкование слова «церковь», данное православным богословским словарем: Понятие о Церкви вообще и в особенности о Церкви христианской и ее состав. Слово Церковь, от греческого — значит созвание... Иногда означает общество или всякое собрание людей всякого рода. В том смысле так называется иногда даже и беспорядочное собрание, и общество людей нечестивых и злонамеренных [7].

Чрезвычайно существенны пояснения и уточнения, которые дает Б. Рыбаков, объясняя этимологическое единство понятий «собрание», «круг», «храм», «церковь». Ученый аргументировано доказывает, что к круглой форме древних святилищ относится термин «хоромы», обозначающий позднее большую, богатую постройку, но этимологически восходящий к понятию круга: хоро (коло) — круг, хоровод. В языческие времена в этот семантический пучок входил и Хорс — солнце, а после крещения славян — хорос — круглое паникадило в церкви, восходящее к греческому слову хор, собрание. Понятия «собрание» и «круг» остаются сближенными и в дальнейшем; казачий круг XVI–XVIII вв. являлся именно собранием всех полноправных казаков. «Первичным смыслом слова „хоромы“ мне представляется, — пишет Б. Рыбаков, — круговая постройка. Начало свое слово получило от собраний, „соборов“ на праздниках в круговых постройках языческих святилищ. В более позднее время, когда в городах и замках существовали круговые жилища (точнее, совокупность многих клеток) в крепостных стенах, этим поддерживалось древнее значение термина „хоромы“. Слова „хоромы“ и в неполногласной форме „храм“ некоторое время в Средневековье означали постройку, жилище, усадьбу с ее замкнутым двором, напоминавшим древние круговые постройки. Постепенно произошло смысловое разграничение: храмами стали называть только большие, просторные светские постройки, а слово „храм“ стало обозначением только церкви, „храма Божия“, в чем явно ощущим отголосок первоначального языческого значения „хором“» [8].

Таким образом, можно предположить, что цирк — это не только и не просто «круг», а за этим понятием скрывается тайна о древнейшем святилище, в котором собирались язычники для проведения магического обряда с участием лошадей.

Изучая глубинные исторические пласты, в которых зарождались цирковые жанры, выявляя традиционные принципы архитектуры и символику этого древнейшего искусства, обратимся к исследованиям ученых, разрабатывающих теорию, известную под названием «полярной» или «арктической».

Историки в поисках «прародины» индоевропейских народов, включая и предков славян, обратили свой взор на Приполярье, где в древности климат был теплым и мягким. Здесь примерно в XIV–XIII тысячелетии до н. э. проходило формирование этносов индоевропейцев и начали складываться исходные формы культуры укрупнявшихся человеческих

сообществ. «И эту культуру уносили с собой переселяющиеся с севера племена, — пишет Н. Гусева, — храня ее в своей коллективной памяти, воплощая в гимны, мифы и предания и сообщая тем народам, с которыми они встречались, соседствовали и роднились на своем долгом пути» [9].

К этому древнейшему периоду относится развитие взаимных связей и взаимопроникновение ряда издревле общих или сходных слов, которые вошли в молодые языки индоевропейской группы, такие как английский, французский, немецкий, но наибольшее количество сходжений обнаруживается в славянских языках и санскрите.

Древнерусское слово «църкы», видимо, точнее всего указывает на то, в каких условиях проводился древний индоевропейский обряд, сохранившийся многие тысячелетия в народной памяти. Скорее всего, было огромное круглой формы деревянное святилище, внутри которого помещалось не только большое количество людей вместе со жрецами, но и лошади.

В подобном помещении проходил обряд принесения царем в жертву белого коня. Этот ритуал ежегодно совершался прапредками будущих англичан, немцев, французов, итальянцев, славян, когда они проживали еще на территории «прародины» в Приполярье.

Древнейший обряд вместе с кочевавшими прапредками европейских народов, преодолев толщу веков и огромные расстояния, разумеется, видоизменившись, продолжал исполняться итальянцами, немцами, славянами, англичанами, французами.

Расскажем о ритуале подробнее, так как, по мнению автора, именно этот обряд лег в основу искусства, которое многие тысячелетия спустя стало называться цирковым.

Жертвоприношение белого коня (асвамеда) считалось великим «царем жертв» и являлось главным в цикле древнеиндийских культов. Обряд устраивали для защиты страны от всевозможных бед. Он сопровождался пышными церемониями, подготовка к которым проводилась в течение целого года. По древним индоевропейским представлениям конь находился в тесной связи с солнцем и даже в символическом языке они были тождественны друг другу. Белый конь, освященный купанием, обходил всю страну. Его спутниками были четыреста юношей.

В день совершения обряда царица должна была лечь, как супруга, рядом с принесенным в жертву животным, пока еще тело коня оставалось теплым. Эта церемония, пронизанная культом плодородия, изобиловала эротическими непристойностями. Необходимо подчеркнуть, что за несколько дней перед жертвоприношением и во время совершения обряда общественная жизнь превращалась в народный праздник карнавального характера, когда свободно нарушались этические нормы и всевозможные запреты, когда все были вовлечены в разгульное веселье. Устраивался пир как для людей, так и для богов. В момент приготовления жертвы на огне жрецы обращались к богам, приглашая их сойти на землю, занять места на подстилке из сухой травы, разбросанной вокруг алтаря, и принять

На них было возложено наблюдение за священными конями, содержащимися при храмах. Жрецы назначали дни праздников, закалывали жертву и пили жертвенную кровь, гадали, предвещая будущее, произносили молитвы, давали советы и поучали собравшийся народ во время проведения религиозных обрядов. Как правило, торжества заканчивались традиционным пиршеством, общим разгульным весельем, играми.

Особым почетом у балтийских славян пользовался Световид. Он считался «богом богов» и оракулом. Его храм находился на острове Рюген, где кроме белого коня было еще до трехсот лошадей. В XII в. н. э. обряд «жертвоприношение белого коня» видоизменился и вместо белого коня стали приносить в жертву людей, проповедовавших христианство, или ягнят, или кур, или пироги.

По словам жрецов Световид ездил на белом коне «против неприятеля. Для того и показывал жрец в иное утро, как этот конь устал от дальней тяжелой езды, — пишет Андрей Кайсаров. — Сего коня употребляли также на то, чтобы узнать предстоящую судьбу при каком-либо предприятии. А именно: когда думали начать войну, то втыкали в землю перед храмом три пары кольев крестообразно. Жрец подводил к ним коня, и если он правою ногою перепрыгивал через них, то это служило добрым предвещанием; а в противном случае опасались какой-нибудь беды. Сам жрец кормил этого коня, и он только один имел право иногда на нем выезжать. Это животное почиталось столь святым, что не дерзали сгибать у него ни одного волоса ни в гриве, ни в хвосте» [26].

Гадание, в котором участвовал конь, предсказывая будущее, вошло в цирковой репертуар, разумеется, утратив магическое волшебство. На манеже, перепрыгивая через барьеры всевозможной формы и высоты, лошадь демонстрирует умения, приобретенные на репетициях. То, что было когда-то чудодейственным поведением коня, в современном цирке стало рукотворным трюковым действием. Как видим, опыт общения с животными древних жрецов продолжает использоваться цирковыми дрессировщиками.

Храм Световида был разрушен христианами в 1169 г., но многие языческие традиции сохранились у южных, западных, восточных славян. Так, например, у болгар соблюдается обычай во время некоторых больших праздников, когда собирается человек двадцать-тридцать после обедни у кого-нибудь во дворе и готовят в котлах мясо только что заколотого (жертвенного) барашка. Эта традиция, когда все пируют и веселятся, называется церковованием (черкуванием, черкувать). Место пира именуется церковью (черква).

Многочисленные свидетельства того, что обряд белого коня на протяжении тысячелетий был широко распространен на территории Древней Руси, приводит Б. Рыбаков. Несомненный интерес для исследователей циркового искусства представляют древние языческие святилища, которые принято называть «болотными городищами». Они служили для обрядовых и религиозных целей.

Возникновение такого типа сооружений датируется серединой I тысячелетия до н. э.

«Болотные городища» представляли собой небольшие круглые площадки посреди болота, искусственно насыпанные. Они были окружены двумя-тремя концентрическими валами высотой в 1,5–2 м и рвом в ширину 4–6 м шириной. По своему размеру городища делились на две категории: одни были с диаметром внутренней площадки, окруженной валами, примерно 25–30 м, при этом общая площадь составляла 450–700 кв. м, а другие святилища были с диаметром внутреннего круга 130–180 м и общей площадью в 13 000–20 000 кв. м. Как видим, большие сооружения раз в тридцать превосходили малые. Если на внутренней площадке малых городищ могло уместиться во время обряда две-три сотни человек, то на больших — размещалось до несколько тысяч. При этом использовались внутренние скаты валов, на которых могли сидеть зрители, не участвовавшие непосредственно в церемониях. Малые болотные города располагались близко друг от друга, а большие отстояли один от другого на 30–60 км.

Отвечая на вопрос о замысле создания подобных ритуальных мест цирковой формы, Б. Рыбаков подчеркивает, что «святилищу на болоте придавалась идеально круглая форма. Возможно, что здесь, как и при создании кургана, мыслилась модель земли, правильный круг горизонта-кругозора как антитеза полувраждебной стихии воды. Возникает предположение, что болотные городища (иногда насыпанные, искусственно сделанные людьми) могли быть посвящены хозяину этого нижнего мира, в роли которого часто выступает ящер. В космологической композиции угорских или самодийских шаманских бляшек нижний мир всегда изображался в виде ящера с волчьим ухом и разинутой пастью — ящер глотает вечернее заходящее солнце» [27].

Вероятно, у древних славян, как и у античных греков, существовал обряд умиловивления божеств подземного мира, влияющих на плодородие, путем принесения жертв, бросаемых в воду, и болотные городища являлись частью ритуальных мест, посвященных архаическому культу подземно-подводного божества Ящера.

Бесспорно, что обряд относился к солярному циклу и одной из центральных фигур был конь. Дело в том, что лошадь была не только символом солнца, а также была божеством преисподней. В языческих обрядах славян конь связан с водоемами, озерами, болотами, реками, морями и загробным нижним миром.

По сообщениям античных авторов и современным этнографическим данным, лошадь считалась хтоническим существом, поэтому она изображалась на надгробиях. Зловещий характер образа лошади виден в том, что по поверьям, бытующим с древнейших времен, она, впрочем, как и собака, может предвещать смерть. Считалось, что увидеть во сне красную лошадь — верная примета близкой смерти. Кроме того, лошадь была

атрибутом греческого бога преисподней Аида и вавилонской богини загробного мира Эрешкигал.

Существовало поверье, что конь обладает даром пророчества и он был участником многих магических действий не только у древних славян. В связи с представлением о том, что новые постройки могут стоять лишь с согласия бога земли, начиная строительство, приносили в жертву коня и закладывали конскую голову под фундамент. Такой обычай был у многих народов Евразии. У осетин и некоторых других народностей Северного Кавказа тысячелетиями сохранялся обряд, который в этнографической литературе называют «посвящение коня покойнику». Авторы, описывающие этот обычай, нередко представляют его как характерно кавказский. Однако текст Ригведы, посвященный коню, прямо перекликается со словами речи посвятителю коня у осетин. Коня просят перелететь и благополучно перенести умершего к предкам. У некоторых кавказских народов похороны завершались конными скачками. Подобный ритуал был также у славян, в Древней Греции и Риме.

Имя греческого крылатого коня Пегаса свидетельствует о том, что он по своему происхождению является существом преисподней. Это имя этимологически родственно греческому — «источник», а источники, родники, как и реки, болота, связывались со змеем земных глубин. Праславянское «пѣкъль» значит «черт». Это слово сохранилось в украинском языке со значением «ад» [28].

Совершенно очевидно, что на ритуальных площадках «болотных городищ» под небесным пологом разыгрывалась вечная драма бытия, переложенная на язык цирковых жанров, в которой боролись верхний и нижний мир, добро и зло, свет и тьма, а главной фигурой был конь.

Возможно, этот обряд начинался с того, что жрец произносил гимн «Восхваление коня»:

Когда ты заржал впервые, рождаясь,
Вздываясь из океана или из первородного источника, —
Крылья сокола, передние ноги антилопы —
Достойное хвалы было твое великое рождение, о скакун.
Его, подаренного Ямой, запряг Трита.
Индра впервые сел на него верхом.
Гандхарва схватил его поводья.
Из солнца вытесали вы коня, о боги.
Ты — Яма, ты — Адитья, о скакун,
Ты — Трита по тайному обету.
Ты наполовину отделен от сомы.
Говорят, что у тебя три привязи на небе.
Три у тебя, говорят, на небе привязи,
Три в водах, три в океане.
А еще кажешься ты мне подобным Варуне, о скакун,
Там, где, говорят, твое высшее место рождения.
О скакун, это твои места для купанья,
Это сокровища копыт победителя.
Здесь я увидел твои несущие счастья поводья,

1540962
 Которые охраняют пастырей закона.
 Мыслью издали познал я твою суть,
 Птицу, летящую в поднебесье.
 Я видел твою голову, храпящую
 В полете по легким путям, лишенным пыли.
 Здесь увидел я твой высший образ,
 Стремящийся к подкреплениям в следе коровы.
 Как только смертный достиг наслаждения тобой,
 Тот, кто больше всех пожирает растения, пробудил их.
 Следом за тобой — колесница, следом — юный муж, о скакун,
 Следом — коровы, следом — благосклонность девиц,
 Следом за твоей дружбой идут войска.
 Боги наделили тебя героической силой.
 Он с золотыми рогами, его ноги из железа,
 Он стремителен, как мысль, — Индра остался позади него.
 Сами боги пришли вкусить жертву у того,
 Кто первым сел верхом на коня.
 Небесные кони, играющие силой, —
 Края их вереницы исчезли, середина отчетлива...
 Словно гуси, смыкаются кони в ряд,
 Когда они достигли небесного ристалища.
 Тело твое в полете, о скакун.
 Твоя мысль скользит, словно ветер.
 Твои рога, находящиеся во многих местах,
 Двигутся, извиваясь, по лесам.
 На заклание отправился скакун, приносящий награды,
 С мыслью, обращенной к богам, с даром прозрения.
 Козла ведут впереди, его сородича.
 Позади следом идут мудрые певцы.
 Он отправился в ту высшую общую обитель,
 Скакун — к отцу и матери.
 Так пусть сегодня пойдет к богам как самый приятный для них
 И испросит тогда желанные дары для жертвователя [29].

О каких дарах мечтали жертвователи, совершенно определенно сказано в другом гимне «Восхваление коня»:

Пусть боевой конь принесет нам прекрасных коров, прекрасных коней,
 Детей мужского пола, а также богатство, кормящее всех!
 Пусть Адити создаст нам безгрешность!
 Пусть конь, сопровождаемый жертвенным возлиянием,
 добудет нам власть [30].

В этих гимнах указывается на связь коня с водной стихией: Трита — водное божество, а также говорится о рождении из океана. Во втором четверостишии гимна рассказывается о том, что конь был не только рожден из источника, но и подарен подземным миром и его богом Ямой, который является царем мертвых. При этом присутствовали Гандхарва — небесный демон, связанный со светом, и Адитья — богиня, охраняющая мировой закон бесконечной моральной ценности.

Хтоническая фигура коня наводит на мысль, что ритуальные площадки круглой формы «болотных городищ» были местом, где встречались обитатели верхнего мира — боги, представители нижнего мира — демоны и люди, которые становились участниками вселенской мистерии: борьбы героического и низменного, духовного и плотского, радостного и печального. Зрители были свидетелями бесконечного круговорота, вечного закона жизни во вселенной, в центре которого находится фигура солнечного коня.

Таким образом, есть веские основания утверждать, что «болотные городища», на которых проводились обряды, посвященные солярному циклу, имели прямое отношение к сакральным истокам циркового искусства. Более того, драматические коллизии обряда, разворачивавшиеся вокруг коня, во многом схожи с извечным конфликтом цирковой драматургии — столкновением высокого и низкого, опасного и смешного, чудесного и обыденного.

Следует особо сказать о том, что наряду с полустационарными круглыми ритуальными площадками существовали деревянные строения циркообразной формы. Представление о них можно получить как по данным археологических раскопок, так и по старинным вышивкам, изображающим древние храмы. Согласимся с мнением Б. Рыбакова, что «вышивка дает то, что археология редко может дать» [31]. Знакомство с русской старинной вышивкой убеждает в том, что храмы были нескольких видов: дом с двускатной крышей; постройка с подвышенной средней частью и пышно украшенной замкнутой кровлей (храм, по своей конструкции напоминающий княжеский дворец XII в.); храмовое строение, у которого крыша не сомкнута и остается значительный проем. В центре округлого храма помещался идол Макоши — богиня благ, воздевающая руки к небу, к верховному божеству с мольбой о солнце и дожде, а рядом с ней по правую и левую стороны изображены всадники или всадницы на конях. Верхняя часть пространства здания на вышивках обычно занята изображениями птиц и звездообразных знаков, напоминающих небесный свод. Вышивка представляет святилище как бы в разрезе: навес со столбами, шедшими по кругу.

Описывая старинную вышивку, Рыбаков при этом высказывает сомнение, что, возможно, «наличие верховых вокруг Макоши могло быть всего лишь изображением привычного символа, а не подтверждением реальных всадниц внутри храма» [32].

Решительно возразим ученому. Реальность изображенных на вышивках всадников и лошадей не подлежит сомнению. Попробуем это доказать.

Макошь, богиня земного плодородия, была посредницей между небом и землей, поэтому лошадь, одна из центральных фигур в обрядах плодородия, неслучайно находится рядом с ней. Естественно, возникает вопрос: «Почему две лошади с разных сторон и почему со всадницами или всадниками?»

Не исключено, что в этом обряде плодородия действительно участвовали кроме Макоши на коне еще два коня, но они не были жертвенными животными. Верхов на конях восседали не идола Лада и Лель, как считает Рыбаков, а жрецы или жрицы, совершавшие чародейские заклинания. В языческом культе некоторых народностей Сибири отмечен образ всадника, который называется «сыном бога Неба». Солнечное божество в виде всадника изображалось в Индии, в Передней и Средней Азии, на Кавказе и в Восточной Европе. Более того, фигурка коня и всадника, олицетворявшая почитаемое божество, устанавливалась на крышах храмов и жилых домов, поэтому верхняя часть крыши называется по-русски «конек».

Итак, на вышивках был зафиксирован обряд плодородия, входивший в солярный цикл, в котором участвовали богиня Макошь и два «сына бога Неба» — всадника, т. е. два жреца или жрицы. Чародейство магов заключалось в том, что они проделывали несколько кругов, в центре которых находилась богиня. Жрецы окружали богиню плодородия волшебной защищающей силой, неприступным кругом для злых сил. Этот вид колдовства сохранился вплоть до XX в. Исследователь древних магических оберегов Н. Лавонин отмечает, что в Карелии традиция сохранилась до 70-х гг. XX в. и была связана с «воздвижением преград в виде окружности». Обычай исполнялся 6 мая в Юрьев день. Надо было объехать вокруг церкви на лошади. Это необходимо было сделать для того, чтобы сохранить стадо, чтобы его не съел медведь. Совершали три круга: два раза по ходу солнца, а один — против [33].

Подтверждением того, что в Карелии XX в. исполняется старинный обряд, ставший традицией, служит древняя ритуальная практика, включавшая в себя символическое движение именно против часовой стрелки.

Люди довольно поздно установили, что Солнце на самом деле движется слева направо. Вполне возможно, что ритуальное движение справа налево, против часовой стрелки, является пережитком древности, а не «дьявольским отрицанием» христианского обычая [34], как полагали в Средние века.

Подчеркнем, что древнейший вид заклинания в форме «вращения против часовой стрелки», порождавший магическую защитную силу, создающую неприкосновенную для демонов территорию-круг, стал в цирке традиционным движением лошадей по манежу и в современном цирке. В конных цирковых номерах лошади, как правило, бегут по арене против часовой стрелки.

Обратим внимание также на то, что вращение всадников вокруг идола Макошь вызывает аналогию как со скачкой лошадей по манежу, так с конными каруселями, которые демонстрировались на площадях средневековых городов, и со старинными аттракционами — традиционным развлечением ярмарок — «каруселями».

Это объясняется тем, что в названии циркового номера «Карусель» и стародавнего аттракциона «карусели» зафиксирована магическая символика древнейшего заклинания, которое совершали языческие жрецы,

объезжая вокруг идола на лошадях. По мнению автора, волшебство с участием кружащихся всадников на ритуальной площадке языческого храма на санскрите называлось именно словом «карусель»! Знаток древнего санскрита Н. Гусева дает краткую сводку совпадающих и сходных слов русского языка и санскрита.

В их числе есть следующие: на русском языке — чара, чарующий; на санскрите (транскрипция русскими буквами) — чару; на санскрите (транскрипция латиницей) — *caru*; на русском языке — сила духа; на санскрите (транскрипция русскими буквами) — сила; на санскрите (транскрипция латиницей) — *сила*. Можно предположить, что санскритское — *caru* + *сила* — звучит по русски как «чарующая сила» и есть «карусель». Именно русский язык точнее всего передает смысл того магического волшебства, которое исполнялось, когда лошади неслись по кругу, внутри языческого храма.

Таким образом, рисунок старинной вышивки передает не только архитектурные формы языческого циркообразного святилища, но даже знакомит с исполнением колдовского действия с участием двух реальных всадников. Это волшебство и сегодня видят зрители современного цирка во время демонстрации конного номера «Карусель».

Любопытно, что конструкция вращающихся каруселей, состоящая из куполообразной крыши, центрального столба, внешней и внутренней галерей, с округлым крутящимся полом, на котором закреплены лошади, очень напоминает миниатюрные копии древних языческих святилищ с бегущими по кругу лошадьми. Карусельное катание было одним из любимых развлечений публики. На праздничных и ярмарочных площадях этот аттракцион занимал место рядом с качелями и возрожденными на Руси цирками вплоть до XX в.

Последние языческие святилища прекратили свое существование в XII в. н. э., после христианизации Руси, но это не значит, что исчез обряд с участием белого коня. Он начал активно видоизменяться.

Безусловно, прав Рыбаков, сетующий на то, что очень трудно уловить тот исторический момент, когда исчезает содержание того или иного символа и когда начинается бессознательная традиция, сохранение одной внешней формы без знания смысла изображаемого [35].

Можно предположить, что трансформация обряда белого коня в цирковое зрелище завершилась в Древней Греции в конце I тысячелетия до н. э. и начале I тысячелетия н. э., когда театральные и цирковые представления «утратили свой первоначальный религиозно-обрядовый характер и связь с культовыми празднествами, превратились в одну из форм массовых зрелищ, развлечений, популярных в широких слоях народа» [36].

В это же время начали возводиться грандиозные деревянные, а затем каменные цирки (эллипсоидной формы) и кругообразного вида амфитеатры в Древней Греции и Древнем Риме.

Однако солярная символика, заложенная в обряде белого коня, продолжала присутствовать и проявляться как в архитектуре зрелищных сооружений, так и в самих праздничных действиях, связанных с цирком, и в первую очередь в конных состязаниях.

Известно, что древние греки верили, будто солнце гонит по небу свою колесницу. Поэтому жители острова Родос, поклонявшиеся солнцу как высшему божеству, ежегодно посвящали ему колесницу и четырех коней. Их сталкивали в море для того, чтобы они служили солнцу. Родосцы, несомненно, полагали, что через год старая колесница с конями изнашивалась и приходила в негодность. Вероятно, по тем же причинам посвящали солнцу колесницы с конями и цари — идолопоклонники-иудеи. В жертву солнцу приносили коней спартанцы, персы и массагеты.

Спартанцы приносили жертву на вершине горы Тайгет: за эту гору каждый вечер опускалось великое светило. Для равнинных жителей Спарты это было так же естественно, как для родосских островитян бросать колесницу с конями в море, в которое ежедневно погружалось солнце. Свежие кони ожидали усталого бога там, где они были ему более всего желанны в конце его дневного путешествия, — на горе или в море.

Солярная символика проявлялась и в конных состязаниях, бывших одним из любимых развлечений древних греков. Ристалища устраивались на специально построенных цирковых ипподромах эллипсоидной формы. Покровителем и учредителем скачек на колесницах был Аполлон — бог Солнца. Греки верили, что Аполлон, Вакх, Дионис, Сабазис, Геркулес, Ясон, Улисс, Зевс, Уран и Вулкан разделяют либо видимые, либо невидимые атрибуты солнца, но ярче всего солярная символика ощущалась в культе бога Аполлона, который, как и Зевс (древний бог неба), вел свое начало от верховных творцов праиндоевропейцев, приручивших лошадей и впрягавших их в легкие повозки на колесах со спицами.

Известно, что в начале II-го тысячелетия до н. э. праиндоевропейцы мигрировали группами в западном, южном и восточном направлениях, покоряя местные народности и смешиваясь с ними. Некоторые племена переместились на территорию Европы и от них произошли греки, латиняне, кельты и тевтоны. У древних греков Аполлон стал персонификацией солнца, образом того плодородия, которое оживляет и омолаживает мир. В честь Аполлона в окрестностях Дельф, где располагалось знаменитое святилище и где предсказывала судьбу пифия Аполлона, были учреждены Пифийские игры. Они стали проводиться на этом месте потому, что именно там, как утверждала легенда, светозарный бог убил грозного Пифона.

На связь Пифийских игр с культом Аполлона указывает и то, что первоначально в программу игр входили только мусические состязания — выступления музыкантов, певцов, танцоров, покровителем которых считался сам Аполлон Мусагет. Историческая традиция гласит, что в 586 г. до н. э., после одной из войн между греческими городами, в память о павших были впервые устроены близ Дельф состязания на колесницах,

а с 582 г. до н. э. эти местные торжества превратились в общегреческие. К мусическим состязаниям добавились, по образцу Олимпийских игр, гимнастические и иппические — с использованием лошадей. Под влиянием спартанских обычаев участники соревнований выступали нагими. Наградой победителям служили яблоки, а впоследствии — венки из ветвей лаврового дерева, посвященного Аполлону.

Важно отметить, что зарождение в Греции традиции устраивать состязания на колесницах ведет свое начало, как у предков праиндоевропейцев, от погребальных обрядов.

Легенда гласит, что царь Эномай, правивший городом Писы в Пелопоннесе, решил отдать свою дочь Гипподамию в жены тому, кто обгонит его в состязании на колесницах. Герой Пелопс, посватавшийся к прекрасной принцессе, принял это условие, но решил победить царя хитростью. Пелопс подкупил возничего Эномая, чтобы тот повредил ось в собственной колеснице. Во время скачек колесо соскочило с оси, колесница опрокинулась и царь разбился насмерть. Пелопс победил, но опасаясь, что возничий расскажет об их тайне, заманил соучастника злодеяния на берег моря и столкнул со скалы. С тех пор на всем потомстве Пелопса тяготело проклятие — и дети, и внуки его испытывали неисчислимые беды, ибо боги мстили за пролитую некогда кровь.

Как полагали греки, в память об этом трагическом событии был сооружен в Олимпии первый гипподром — (греч. от *hippos* — конь и *dro-mos* — бег) — место, где происходят конные ристалища, бега, скачки и игры.

В «Илиаде» Гомера говорится, что спортивные состязания связаны с религиозными обрядами, прежде всего с погребальными. Ахилл устраивает поминальные игры в честь павшего Патрокла. Открывали игры гонки на колесницах.

Солярная семантика Аполлона, венков, которыми награждались победители, посвящение конных состязаний покойнику — все это указывает на связь зрелища на гипподромах с древним обрядом индоевропейцев «принесением царем в жертву белого коня» и скачками на лошадях, играми, которые устраивались в конце ритуала.

Особо укажем на то, что форма скаковой дорожки, по которой проносились несколько раз колесницы с возницами, также имела солярную символику, так как она была эллипсоидной, что обозначало два соединенных полусолнца. Это были знаки восходящего и заходящего солнца.

У многих народов в древности как восход солнца, так и заход его играли важную роль в культовых представлениях, однако в системе религиозных воззрений праиндоевропейцев, наоборот, образ заходящего светила (которое, умирая, завтра воскреснет вновь) олицетворял бессмертие, и такой же смысл, вероятно, имели полукружия на концах скаковой полосы. Эллипсоидная площадь конных ристаний была «идеограммой, выражающей мысль о том, что хотя солнце заходит („умирает“), оно снова взойдет („воскреснет“» [37].

Эллипсоидная форма беговой дорожки и хтоническая фигура коня символизировали идею возрождающейся жизни, воскресения, бессмертия.

У древних греков существовала семантическая связь понятий «конь» и «солнце», поэтому, когда начинались скачки, то каждому участнику заезда необходимо было двенадцать раз объехать вокруг поворотных столбов — мет, отмечающих старт и финиш. Колесницы, подобно небесному светилу, совершали годичное паломничество, проходя через двенадцать знаков зодиака — месяцев. В этом опасном путешествии возница и конь, проносясь по двенадцати домам зодиакальной ленты, подражая мифическому Гераклу, претендовали на «двенадцать важных и благодетельных для человеческой расы дел, полезных и для Природы в целом» [38].

В Греции высоко ценили хороших лошадей. Писатель и историк Ксенофонт, живший около 430–355 гг. до н. э., написал трактат «О верховой езде», где указал, как следует ухаживать за лошадьми и проверять, годятся ли кони для верховой езды.

Увлечение скачками на лошадях было столь популярно, что этот вид состязаний также был включен в программу выступления наездников на ипподромах.

Всадники, соревновавшиеся в быстроте скакунов, должны были еще и «вскакивать на лошадь на полном ходу или перескакивать с одного коня на другого. При этом неизменным условием игр являлись легкость и изящество посадки конников, которые не пользовались седлами».

Заметим, прыжки на неоседланную лошадь и переход на полном скаку с одного коня на другого издавна входят в репертуар цирковых наездников, так называемых жокеев.

Греческую традицию конных состязаний на ипподромах продолжили в Риме цирковые игры. Старейший римский цирк — Большой цирк — был сооружен в долине между Палатинским и Авентинским холмами, возможно, еще этрусским царем Тарквинием, как полагали сами римляне. Это огромное здание длиной в 644 м и шириной в 123 м могло вместить в себя 260 000 зрителей одновременно, а после реконструкции при императоре Траяне в начале II в. н. э. — даже 300 000 человек.

Римский цирк представлял собой стадион в форме вытянутого прямоугольника, причем одна из коротких боковых сторон делалась закругленной. Через всю арену по всей ее длине тянулась перегородка, разделявшая площадь надвое. На концах перегородки стояли островерхие столбы — меты, начальный и конечный, отмечавшие старт и финиш. Во время состязаний колесницы должны были несколько раз обогнуть ее, описывая при этом эллипсоидную окружность. Высота перегородки была полтора метра, а ширина — шесть метров. Она была сделана из камня и делила арену на две половины, препятствуя произвольному переходу состязавшихся лошадей с одной части площади цирка на другую. Такую стену-барьер, вокруг которой мчались колесницы, выписывая эллипс, украшали обелиски, статуи, небольшие храмы римских богов.

Исходя из того, что в Римской империи, а затем в Византии давались смешанные программы представлений (театральные и пантомимические спектакли сменялись цирковыми номерами и наоборот), армянские архитекторы подняли уровень площадки сцены, что позволило показывать цирковые номера на арене-орхестре, а театральные и пантомимические представления на сцене, помещавшейся за ареной, около задней стены. Так родилась новая конструкция здания, которая известна под названием схемы «восточных античных театров».

Можно сказать, что амфитеатры в Армении стали прообразом современных цирковых зданий.

Важную роль в развитии мирового цирка сыграло то, что по традиции армянского позднеэллинистического театра (которая жила на протяжении всех Средних веков) в программы спектаклей армянского театра XV–XVII вв. включались номера циркового характера и целые труппы, состоявшие из жонглеров, музыкантов, акробатов и фокусников, «показывающих, как человек может снять свою собственную голову с плеч и взять ее подмышку» [42]. Варвары, завоевавшие Римскую империю, с интересом и симпатией относились к цирковым играм и мастерам цирковых жанров, но церковь вела с ними жесточайшую борьбу, как с ярчайшими представителями древнейших языческих культов.

Известно, с какой суровостью обличали первые церковные соборы и учителя церкви языческие представления и тех новообращенных христиан, продолжавших посещать цирки и амфитеатры. Авторы особых «книг против зрелищ» Иоанн Златоуст, Августин, Тертулиан, Киприан клеймили цирковые игры и театр, как «публичный дом бесстыдных пороков», зрителей, преданных зрелищам, «как пропавших овец и погибшие души». Согласно соборным решениям и апостольским постановлениям IV в. н. э. «актеры и актрисы, гладиаторы, устроители зрелищ, цирковые возницы, флейтисты, кифареды, плясуны, а также все одержимые страстью к театру, исключаются из христианской общины».

Однако вместе с христианством завоеватели Римской империи «унаследовали от Рима все культурные учреждения и, в первую очередь, христианскую церковь, ставшую господствующей уже в Римской империи и еще более укрепившую свое положение в „варварских“ странах. Они унаследовали, наконец, и римский театр со всем его материально-техническим аппаратом, со зданиями театров, амфитеатров и цирков, со значительными кадрами гистрионов, мимов и пантомимов, наконец, — классическим репертуаром, состоявшим из пьес Плавта, Теренция и Сенеки... Все культурные ценности, перешедшие от римлян к германцам, продолжали существовать также в эпоху раннего Средневековья. Здания театров и цирков в течение нескольких веков использовались по своему прямому назначению, к величайшему неудовольствию „отцов“ церкви, негодовавших на эти языческие увеселения» [43].

Сохранившиеся во многих странах амфитеатры, которые у большинства народов стали называться цирками, а также продолжающие

выступать многочисленные исполнители цирковых номеров — все это говорит о том, что традиция цирковых зрелищ не была прервана и продолжала существовать не только в Армении.

Памятуя, что цирковые мастера — это потомки языческих магов, духовные лица-организаторы и постановщики средневековых мистерий, на роли чертей приглашали именно этих умельцев. Гистрионы, исполнители цирковых номеров, принимали самое активное участие в мистерияльных действиях, созданных на основе сцен из Ветхого завета, Евангелия, Деяний апостолов. Гистрионы-жонглеры летали на специальных «адских» машинах, унося по воздуху души Ирода и Иуды. Они делали всевозможные устрашающие чудеса для Люцифера и изготавливали иллюзионную аппаратуру для дивных превращений, творимых Моисеем. Они жонглировали огненными палицами и извергали огонь из ушей и ноздрей, дрессировали кротких белоснежных голубей для Ноя и, по необходимости, устраивали затмение. Очевидец дивного зрелища пишет, что постановка и исполнение мистерий осуществлялись «с добавлением тех грубостей, которые сопровождали древнюю римскую комедию» [44].

Знания секретов циркового искусства средневековым жонглерам особенно были необходимы, когда им приходилось выступать в сохранившихся древних зданиях амфитеатров и на площадках, очень схожих с манежем. На таких аренах чаще всего в Англии разыгрывались мистерии и миракли. Заметим, что для англичан термин «миракль» и «мистерия» были равнозначны.

Выглядело это действо так. «Для его (миракля. — С. М.) исполнения устраивается где-нибудь в открытом поле земляной амфитеатр, окружающий площадку диаметром в сорок или пятьдесят футов. Деревенские жители стекаются туда со всех сторон за много миль, чтобы слышать и видеть миракль, в котором для развлечений ушей и глаз бывают черти и разные чудовища» [45].

Земляной манеж в одном случае был около 12 м, а в другом около 15 м, т. е. это был диаметр манежа современного цирка, равный 12,5 м или 13 м, но, как известно, в цирках были манежи и 15 м в диаметре.

Средневековый жонглер, играя роли в христианской мистерии, попадал в цирковую обстановку не только в Англии. Во Франции мистерии разыгрывались в зданиях, также схожих с цирковыми.

Приведем описание одного из таких сооружений: «Красивый и просторный театр, покрытый высокой полотняной крышей, и этот театр был круглый, по обычаю римлян, так что все могли сидеть один выше других, в двадцать рядов, а кругом наверху были еще три этажа, приятно распределенные на ложи и галереи...» [46].

Средневековый театр-цирк даже в сравнении с современными цирками-шапито выглядел суперколоссом! В цирковой исторической литературе факты существования английских земляных манежей и французского театра, имевшего форму цирка, никогда не анализировались, хотя,

несомненно, эти сооружения способствовали сохранению и развитию циркового искусства в средневековой Европе.

Как видим, цирковая архитектура, несущая в себе солярную символику, и акробатические, гимнастические, жонглерские, иллюзионные навыки потомков магов-солнцеклонников — все было умело адаптировано христианскими иерархами к задачам новой религии.

При этом отцы церкви неизменно осуждали тех, кто «вводят сами или дозволяют входить в свои ограды особам нечистым, нечестным, как-то: скоморохам, гистрионам, игрокам в кости, сводням и непотребным женщинам» [47].

В течение XV–XVI вв. светские и церковные власти не только активно привлекают к постановкам мистерий цирковых специалистов, но устраивают представления на тех аренах амфитеатров, где еще сравнительно недавно буйствовали языческие боги в окружении пестрой толпы из танцовщиц, флейтисток, шутов, акробатов, канатоходцев, фокусников, дрессировщиков.

Мистерии разыгрываются в зданиях римских амфитеатров, сохранившихся во Франции в таких городах, как Ним, Арле, Оранж. Зрители располагались на скамьях, окружавших арену. В 1536 г. в Бурже на манеже древнего амфитеатра, вокруг которого были выстроены двухъярусные трибуны для публики и покрыты цветным тентом, защищавшим от солнца, была представлена мистерия «Апостольских деяний».

В римском Колизее мистерии «страстей» на протяжении XV–XVI вв. ежегодно разыгрывались юношами из богатых семей. В 1536 г. в городе Отене был построен деревянный амфитеатр, причем площадка для игры исполнителей, находившаяся посередине, отделялась от зрителей ровом и водой.

Как видим, в Средние века создалась, казалось бы, парадоксальная ситуация во взаимоотношениях церкви и цирковых мастеров. С одной стороны, иерархи христианства принимали постановления соборов, запрещавших и осуждавших искусство гистрионов, а с другой стороны, возвращали свою паству в языческие амфитеатры, привлекали и поддерживали деятельность цирковых умельцев, используя их навыки, секреты при постановке религиозных действ. Мало того, армяно-григорианская церковь, одна из древнейших христианских конфессий, считая творчество канатоходцев, акробатов, фокусников «праздным и пустым», не содержащим вреда и не приносящим пользы, тем не менее нарекла святого Карапета покровителем всех искусств, в том числе циркового.

Известно, что в Англии вплоть до XVI в. действовали каменные амфитеатры, воздвигнутые еще римлянами, в которых давались театральные представления и «культивировался модный для того времени спорт — бои животных (петухов, собак, быков, медведей); зрелища этого сорта были чрезвычайно распространены и любимы в эпоху Елизаветы. Цирки эти также имели галереи с сиденьями и открытые места для стояния... характерным для них очертанием была форма круга» [48].

Хотя по указу Елизаветы от 1572 г. актеров ставили на одну доску с нищими, жожаками медведей, скоморохами, бродягами и прочими, коих можно было подвергнуть позорным наказаниям, — бичеванию и прожиганию хрящика на правом ухе, из всех европейских стран именно в Англии к цирковому искусству власти относились благосклонно, а публика при выборе развлечения отдавала свои симпатии цирку и травлям животных.

В Лондоне схватки собак с медведями и быками показывались во многих местах, но главным их центром был заречный район (особенно «Пэрис-Гарден»). Первоначально травли устраивались на открытом воздухе. Примерно к половине XVI в. строятся уже два специальных амфитеатра для травли быков и медведей, так называемые «Медвежий» и «Бычий» сады, хотя название «Пэрис-Гарден» сохраняется за местами травли долгое время и позднее. Оба эти амфитеатра просуществовали до 1583 г., когда 13 января в одном из них рухнули скамьи для зрителей, что повлекло за собой много человеческих жертв. Здание «Медвежьего сада» вскоре было восстановлено и просуществовало до 1613 г., когда было переделано в театр-цирк «Надежда». Судьба другого амфитеатра неизвестна.

Травли пользовались шумным успехом решительно у всех кругов общества. Схватка собак с медведем называлась «королевской забавой» и сама Елизавета, никогда не посещавшая городских театров, не раз со своей свитой переплывала на лодке Темзу, чтобы посмотреть травлю на южном берегу реки.

При амфитеатрах содержали специально тренированных собак (преимущественно бульдогов), свирепых и сильных. Среди них были даже специальные «собаки короля» и «собаки лорда-мера». Некоторые медведи пользовались популярностью у публики. Они были известны всем и каждому под своими особыми именами, вроде Гарри Хэнкса или Сакерсона.

Смотрители за медведями наблюдали и охраняли амфитеатр и животных, собирали входную плату с посетителей. Перед началом медвежьей травли эти люди проходили по улицам города с медведем, на спине у которого иногда сидела обезьянка, и рядом шел, играя на инструменте, музыкант.

Травля быка обычно кончалась смертью животного, а медведей щадили, залечивали их раны, чтобы потом можно было снова пустить их в работу. Традиционным днем травли до катастрофы 1583 г. было воскресенье, а после перенесли схватки на четверг. В XVII в. они устраивались обычно по вторникам и четвергам.

Отметим, что в театре-цирке «Надежда» цирковые зрелища сочетались с театральными спектаклями. Интересно, что во время схватки собак с быком применялся особый прием страховки бульдогов, который и сегодня используется цирковыми мастерами при неожиданном падении акробата или гимнаста. Вот как это выглядело.

Бык подбрасывал собаку вверх, примерно на 10–12 м. В тот момент, когда бык поддевал собаку — высоко ли, низко ли взмывал бульдог —

зрители за животными подбегали, стараясь подхватить собаку на свои плечи, чтобы смягчить падение бульдогам. Кроме того, на арене был насыпан песок, и это тоже предохраняло собак от ушибов.

В этих же амфитеатрах-цирках в течение XVI–XVII вв. нередко выступали представители различных цирковых жанров: демонстрировались под музыку акробатические прыжки, кувырки, сальто-мортале, балансирование различных предметов на плече, на носу, на голове. Большим успехом пользовались канатоходцы и всевозможные фокусники. Они, как правило, показывали трюки, применяя столики, в которых были спрятаны несложные механизмы. Среди них были так называемые «огнеглотатели». Так, в 1623–1624 гг. лондонской публике продемонстрировали «заморское существо» — слона по имени Поссум, одногорбого верблюда, акробатические выступления и разные «примеры ловкости рук». В 1630 г. были разрешены итальянцу Николини и его труппе танцы на канате и драматические выступления, показывала свое мастерство и французская труппа.

Одной из специальностей фокусников-профессионалов была дрессировка животных. Слоны, верблюды, танцующие собаки и лошади, заяц-барабанщик, обезьяны, пляшущие на канате, ученые свиньи, складывающие из букв слова, приводили публику в восторг. Но к концу царствования Елизаветы желание быть дрессировщиком у многих фокусников начинает исчезать. Они предпочитают показывать великанов, карликов и всяких чудовищ.

Дело в том, что трагедия, произошедшая с шотландским артистом Бэнксом, считавшимся в Англии выдающимся дрессировщиком, еще раз напомнила цирковым умельцам о той страшной и коварной силе, которая способна их уничтожить в любую минуту. Дрессировщик Бэнкс и его ученая лошадь Морокко, выступая в Лондоне, пользовались шумным успехом и везде демонстрировали свои умения беспрепятственно, а в Париже артиста чуть не убили, так как в нем заподозрили колдуна. В Риме — по той же причине — Бэнкс был сожжен на костре вместе с лошады.

Как известно, в Европе на протяжении трех столетий велась жестокая борьба с колдовством. В Англии, Франции, Германии, Италии, Шотландии была разработана и принята теория колдовства, где особое место уделялось домашним духам и отметкам дьявола. Так, в награду за союз с ним дьявол придавал ведьме или колдуну в услужение демонов, выглядевших как небольшие домашние животные, птицы или насекомые, чтобы они выполняли распоряжения хозяина, творя зло. Своих домашних духов ведьмы и колдуны кормили разными лакомствами, но всем им демоны предпочитали кровь. В 1604 г. эта теория получила официальное признание в Уложении короля Якова I, объявившего уголовным преступлением «получение советов, вызывание, увеселение, кормление или вознаграждение любых злых и порочных духов». В 1681 г. Генри Холлиуэлл, магистр искусств Кембриджского университета, предпринял попытку научного объяснения «неоспоримого фактического материала».

Он утверждал, что демоны, «будучи страшно испорченными... истощаются благодаря постепенному оттоку частиц и потому нуждаются в определенном питании, чтобы восполнить потерю быстроистекающих атомов, что и проделывается высасыванием крови и жизненных сил... И нет никакого сомнения в том, что этим нечестивым демонам доставляет одинаковое удовольствие высасывать теплую кровь людей и животных, как бывает приятен для здорового и бодрого телосложения глоток чистого и свежего воздуха» [49].

Кошки, белые мыши, дрозды, с которыми общался и которых кормил дрессировщик, были ничем иным, как внешним проявлением и доказательством заключенного договора чародея с дьяволом. В этом выражалась колдовская сущность ведьмы или волшебника, в том числе и циркового дрессировщика.

Решение помогать сатане, побуждавшее ведьму или артиста к заключению договора, закономерно вытекало из их греховности, вследствие чего хитроумный колдун или ведьма, или артист должны были пытаться обмануть людей, ведя добродетельный образ жизни. Поэтому в колдовстве мог быть обвинен и тот, кто никогда не ходил в церковь, и тот, кто регулярно посещал церковные службы. Нечестивцев объединяло мысленное отрицание всемогущества Господа и, как следствие, присоединение к тем греховным силам, которые церковь именovala порочными. Договор, заключенный с дьяволом, или соглашение действовать против христианского Бога и христианской церкви становились «преступлением совести», т. е. преступлением, совершаемым мысленно или в воображении. Но в отличие от Франции и Германии, в Англии колдуна или ведьму обвиняли в причинении конкретного зла. Практические действия замещали их теоретическое толкование.

Борьба с колдовством, к счастью, ограничивалась пределами нескольких стран западной Европы, прежде всего Францией, Германией, Шотландией, Англией, до некоторой степени Италией и Голландией. Скандинавские страны, Ирландия и Испания были фактически свободны от этого мракобесия.

Тяжелейший урон развитию циркового искусства в Европе нанесли различные толкования «колдовства», которые делали католические и протестантские теологи, судьи, адвокаты, профессора и др. В 1599 г. католический демонолог дель Рио определял колдовство как «умение совершать чудеса, выходящие за пределы общепринятого понимания, благодаря силе, получаемой через договор с дьяволом». В 1653 г. определение дель Рио повторил сэр Роберт Филмер, судья, приверженец англиканской церкви: «Колдовство является действием, служащим для совершения чудес с помощью дьявола, в пределах дозволенного Господом». В 1671 г. Эдвард Филлипс, племянник Джона Мильтона, писал, что колдовство «явное порочное действие, посредством которого, с помощью дьявола или злых духов, могут быть произведены некоторые чудеса, находящиеся вне понимания людей». Еще в 1730 г., когда вера в дьявола стала

угасать, профессор права из университета в Глазго повторял прежнюю формулировку в том виде, в каком она была известна и использовалась на протяжении трехсот лет: «Колдовство — черное искусство, с помощью которого производятся странные и удивительные вещи с помощью силы, полученной от дьявола» [50].

Лишь в 1736 г. в Англии исключили колдовство из списка преступлений, а договор с дьяволом стал считаться предрассудком. Однако безжалостные нападки на цирковых умельцев, особенно фокусников и дрессировщиков, со стороны как церковных, так и светских властей в Европе, умерщвление десятков тысяч людей, в том числе и чародеев арены, вынудили мастеров цирковых жанров искать спасение в «варварских» странах, где их искусство в самом худшем случае считалось лишь «праздным, пустым, не содержащем вреда, но и не приносящем пользы» [51].

Другим местом укрытия фокусников и дрессировщиков, а также канатоходцев и акробатов от преследования стали «тайные общества», которые представляли собою или замкнутые кружки людей, «возвышавшихся над общим уровнем своими дарованиями и высокими стремлениями, или служили во времена невзгод и гонений верным хранилищем высших духовных сокровищ, религий и философии, а также политических идей» [52].

К примеру, один из Орденів языческого гностицизма (слово «гности» означает мудрость или знание и происходит от греческого «гносис») возглавлял волшебник Симон Маг. Это общество возникло в I в. н. э. То, что Симон Маг имел таинственные и сверхъестественные силы, признавали даже его противники.

Для мастеров цирковых жанров — потомков шаманов и магов — было чрезвычайно важно, что масонские союзы принимали в члены представителей всех слоев общества. Здесь сталкивались для общей работы люди всех сословий, всех профессий и исповеданий. В ритуалах и символах многих «тайных обществ» и масонства отводилась существенная роль солнцу, в солярном кругу которого формировалось и набирало силу цирковое искусство.

Ложа франкмасонов в Англии и Братство золотых розенкрейцеров способствовали сохранению, возрождению и развитию искусства цирка в Европе [53].

Списки членов «тайных обществ» всегда строго охранялись, но достоверно известно, что выдающийся фокусник «божественный граф Калиостро» был членом общества розенкрейцеров, а другой мастер иллюзионного жанра граф де Сен-Жермен являлся масоном и членом ордена тамплиеров.

Представители цирковых жанров, хранители эзотерических знаний — «солнцепоклонники» не случайно оказались среди членов масонских «тайных обществ». В редком трактате «Секретные символы розенкрейцеров» Франц Хартман определяет Солнце как «символ Муд-

рости. Центр Силы или Сердце вещей. Солнце есть центр энергии и хранилище силы. Каждое живое существо содержит внутри себя центр жизни, который может вырасти до Солнца. В сердце возрожденная божественная сила, обогреваемая Светом Логоса, вырастает в Солнце, которое освещает ум» [54].

Исключение колдовства из списка преступлений и образование в Англии в 1717 г. Великой ложи франкмасонства — вот что реально содействовало возникновению в Лондоне и развитию во второй половине XVIII в. профессиональных конных зрелищ и появлению одного за другим дрессировщиков лошадей с показом ученых животных. «Это планомерное движение, — отмечает историк цирка Е. Кузнецов, — как бы возглавляют Прайс и Джонсон, с начала шестидесятых годов XVIII в. начинающие устраивать конные представления в Лондоне. В это же время здесь же появляется Сэмсон, которого спустя десятилетие мы встречаем в Вене и Петербурге... Филипп Астлей в 1772 г. открывает серию конно-акробатических представлений в Лондоне, в дальнейшем выезжая на гастроли в Париж...» [55].

Остановимся подробнее на деятельности Ф. Астлея, так как ему удалось вновь вернуть цирк в ранг искусств, признанных не только в Англии, но и во всем мире.

Семнадцатилетним юношей Астлей вступил в Королевский полк легкой кавалерии. Он зарекомендовал себя блестящим наездником, мастерски владея конной акробатикой и вольтижем. Он участвовал в Семилетней войне, а когда в 1763 г. сражения закончились, то стал обучать новобранцев верховой езде. Свободное время Астлей проводил на представлениях конных акробатов и наездников Томаса Джонса и Джэкоба Бейтса. В 1766 г. Астлей выходит в отставку и с двумя лошадьми, одна из которых по кличке Гибралтар, пускается в путь. Сколотив небольшое состояние, Астлей снимает в Лондоне на южном берегу Темзы небольшой участок земли и, огородив пространство для выступлений, начинает показывать лондонцам вольтиж на одной и двух лошадях. В 1770 г. он окончательно обосновывается в Лондоне, построив на углу Рупелл-стрит и Стэнгейт-стрит манеж под открытым небом, окруженный крытыми трибунами. Входом служил трехэтажный деревянный домик, расписанный изображениями конных и акробатических номеров. Со стороны манежа в нем располагались ложи привилегированной публики. К домику были пристроены два крыла, в нижнем этаже которых размещались конюшни, а в верхнем — ложи для зрителей. На трибунах были сидячие и стоячие места.

Видимо, лондонцы еще не успели забыть цирковых развлечений, которые давались в тех древних постройках римлян, и поэтому сооружения Астлея по издавна заведенной традиции зрители стали активно посещать. Как и в старину, Филипп Астлей в своих ежедневных программах показывал конно-акробатические номера, ученых лошадей, а также канатных плясунов, акробатов-прыгунов, жонглеров.

В это же самое время примерно такие же программы продолжали демонстрироваться и в армянских амфитеатрах-цирках, но с добавлением еще пантомимических спектаклей.

В 1772 г. Астлей назвал свой цирк «Школой верховой езды». Возможно, его побудило дать такое наименование своему предприятию стремление соответствовать высшему идеалу франкмасонов — «это гармоническое развитие человека на чисто человеческой основе и гармоническое устройство общества путем воспитательного воздействия на членов при помощи символов, поучения и примера, посредством общей работы и постепенного совершенствования своего общества, дабы оно являлось образцом» [56]. Но вот в 1776 г. возникают масонские учебные заведения с названием «Академия мудрых», в 1778 г. еще одно — «Академия истинных масонов», и, следуя новой традиции, некоторые цирковые труппы начинают именовать себя «Академиями высшей верховой езды» [57].

В конце XVIII — начале XIX вв. масонские ложи оказали мощное воздействие на возрождение и развитие циркового искусства, как духовным, так и финансовым патронатом.

Необходимо особо сказать о таинственной символике розенкрейцеров, указывающей на знаковую общность цирка и франкмасонства. Это тем более существенно, так как организаторская и творческая деятельность Ф. Астлея и А. Франкони, бесспорно, проходили в союзе с членами этих «тайных обществ».

Итак, равенство всех членов было одним из требований союза франкмасонов. Ни положение, ни принадлежность к тому или иному сословию не играли в этом «тайном обществе» никакой роли и лишь характер брата, только сумма свойственных ему высших человеческих добродетелей, так декларировал устав масонства, гарантировали члену союза особое выдающееся положение среди сотоварищей. Разумеется, заявленная программа принципов не всегда соответствовала воззрениям, господствующим среди братьев. Поэтому, как в общественной жизни, так и в жизни ложи, большая дистанция разделяла знатного дворянина и дрессировщика лошадей.

Для того, чтобы устранить условные преграды, лиц состоятельных наделяли титулом шевалье или особым масонским прозвищем, стремясь польстить этим их самолюбию и тщеславию, одновременно удовлетворить требованиям масонства относительно братства и равенства. По этой причине у некоторых видных цирковых дрессировщиков время от времени неожиданно появлялись высокие звания и вокруг них возникали легенды об их дворянском происхождении. Знакомство с сочинениями розенкрейцеров убеждает в том, что они по своему духу были понятны и близки цирковой братии. Например, в одном из трактатов говорилось, что в руках вступившего в братство розенкрейцеров «сосредоточены средства против бедности и болезни, этих главных врагов человеческого спокойствия. Счастливый брат, ты обладаешь всем, что может тебя осчастливить и временно, и навеки. Тебе без всякого принуждения повинуется послушная природа. Она отдает тебе свои силы. — Ты обладаешь

знаниями и могуществом, тебе разрешено снова извлечь наружу свет, обратившийся внутрь под налетом греха, снять всю накипь, освободить тело от всех его твердых оболочек, сделать его прозрачным и привести его к высшему совершенству» [58].

Само собой разумеется, для деятелей цирка гораздо важнее было не то, что масоны, выполняя свои общественные обязанности, участвовали в торжественных собраниях и пиршествах, а то, что занимались грандиозной благотворительной деятельностью с большими финансовыми вложениями, безвозмездными тратами. Поскольку среди розенкрейцеров были такие великие персоны, как граф де Сен-Жермен и граф Калиостро, то цирк по классификации франкмасонов стал относиться к «царственным искусствам».

Не исключено, что масоны помогали Ф. Астлею и А. Франкони в поиске более точного названия для циркового предприятия, которое бы соответствовало духу и символике франкмасонских обществ. Видимо, поэтому Ф. Астлей и А. Франкони переменили несколько вывесок на фасадах своих зданий, пока не остановились на следующих: «Олимпийский павильон» и «Королевский амфитеатр» — эти сооружения находились в Англии и принадлежали Ф. Астлею, но точнее, конечно, оказалось другое наименование «Олимпийский цирк», находившийся в ведении братьев Лоренцо и Энрико Франкони, детей Антонио Франкони. Не случайно, что именно этот цирк открылся пантомимой «Фонарь Диогена». В ней греческий философ выходил с фонарем из бочки и начинал искать человека. Это было предлогом для показа грандиозных исторических сцен: перед Диогеном проходили Юлий Цезарь, Карл Великий, Людовик XIV и другие, но философ оставался к этим фигурам безразличен. Наконец, появлялся бюст Наполеона в окружении генералов. Диоген гасил фонарь с радостным возгласом: «Нашел!»

Цирк в Париже сразу оказался в среде «царственных искусств». Е. Кузнецов пишет: «Открывшийся 28 декабря 1807 г., с удивительной быстротой завоевал первенствующее положение. Находясь в политическом и культурном центре Европы, обладая значительными материальными возможностями, крайне гибко откликаясь на развитие общественно-художественной жизни, „Олимпийский цирк“ определил облик столичного стационарного цирка, в значительной степени продиктовал стиль романской школы циркового искусства и в течение без малого полувека играл роль своеобразной оси, вокруг которой вращались все стационарные, полустационарные и странствующие цирки данного времени» [59].

По своей архитектуре «Олимпийский цирк» в Париже повторил конструкцию амфитеатров-цирков в Армении, построенных по схеме «восточных античных театров». Возможно, французские архитекторы не подозревали, что копируют уже давно существующие цирковые здания. Хочется верить, что парижская постройка — всего лишь счастливое совпадение умов, исторический парадокс, а не плагиат, который евро-

48. *Сильверсван Б. П.* Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму // Историко-театральная секция. Пг.: Первая гос. типография, 1918. С. 11.
49. Цит. по кн.: *Роббинс Р. Х.* Энциклопедия колдовства и демонологии. М.: Астрель. МИФ, 2001. С. 10.
50. Там же. С. 12.
51. *Гоян Г.* 2000 лет армянского театра. Т. 2. С. 128.
52. *Шустер Г.* История тайных союзов, обществ и орденов. Т. 1. Ваклер: Refl-book, 1996. С. 11.
53. *Жандо Д.* История мирового цирка. М.: Искусство, 1984. С. 10.
54. Цит. по кн.: *Холл М. П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. С. 163.
55. *Кузнецов Е.* Цирк. М.; Л.: Академия, 1931. С. 24.
56. Цит. по кн.: *Шустер Г.* История тайных союзов, обществ и орденов. Т. 2. С. 24–25.
57. *Кузнецов Е.* Цирк. С. 28.
58. Цит. по кн.: *Шустер Г.* История тайных союзов, обществ и орденов. Т. 2. С. 92.
59. *Кузнецов Е.* Цирк. С. 47.
60. См.: *Холл М. П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. С. 657.
61. См.: *Шустер Г.* История тайных союзов, обществ и орденов. Т. 2. С. 103

Прыжок к солнцу

Мы всего боимся, как и положено смертным, и всего хотим, как будто награждены бессмертием.

Франсуа де Ларошфуко

Сегодня кажется, что акробатика всегда была молодецкой забавой или безрассудным увлечением любителей острых ощущений. Однако это не так. Аплодируя лихим кунштюкам артистов на цирковых аренах, современные зрители, пожалуй, и не подозревают, что они восхищаются почти теми же прыжками и кульбитами, приводившими в мистический трепет и восторг несколько тысяч лет тому назад зачарованные толпы солнцепоклонников.

Присмотревшись внимательнее к рисункам акробатических фигур, которые выписываются в воздухе или на земле, приходишь к убеждению, что в этих действенных формах зафиксирована солярная символика.

Акробат, проделывая тот или иной прыжок, кувырок, переворот, колесо, как правило, описывает круг. К примеру, колеса вперед и назад, фордершпрунг, флик-фляк, сальто в воздухе (вперед, назад, боковые), различные пируэты и кульбиты, которые даже внешне напоминают перекатывающиеся колобки.

Напомним, что у многих народов круг символизировал Солнце. Наблюдательные шаманы, маги, звездочеты, волхвы, жрецы давно подметили, что небесное светило и само не прочь выкинуть акробатический трюк: ежегодно зимой и летом проделать «солнцеворот», прокатиться по небу колесом, встать, подняться низко или высоко, сесть и закатиться. О солярной акробатике рассказывается в старинных текстах:

«Гей, солнышко, гей,
Покрой (своим светом) горы и доли,
Поднимись повыше,
На этой нашей крыше,
Ступай колесом» [1].

В одной старинной загадке тоже указывается на акробатическую ловкость светила:

«По заре зарянской катится шар вертлянский —
Никому его не обойти, не объехать!» [2].

У Солнца есть еще одно древнейшее имя, говорящее о пристрастии небесного божества к неожиданным переворотам: это — «коловрат».

Вот как оно толкуется: «коло» — «хоро» — кольцо, колесо, круг, отсюда — болгарский танец по кругу «хоро», русский «хоровод», а также древняя индоевропейская свастика (четырех- и восьмилучевая) — знак солнца, русский «коловрат».

Подчеркнем, что это имя указывает на праиндоевропейские корни вертлянского шара. На санскрите «кхала — солнце (гол — солнечный шар; гола — круг, сфера — все три значения сближаются с „коло“, со словом, видимо, более древним, чем „хоро“); „коловрат“, слог „врат“ связан в санскрите в „врыт“ — вращаться, катиться, и „врата“ — правильный, регулярный ход жизни, практики» [3].

В древнеиндийском мировоззрении Коло-Солнце олицетворяло Колесо Времени и поэтому именовалось Колесом божества времени Калы. Возможно, «коловрат» — символ Вечного Возвращения в постоянной борьбе между жизнью и смертью, а акробатические фортели светила — это мистическая иллюстрация солярного умирания и возрождения, заката и подъема, шаткости и устойчивости, падения и взлета, ухода и возвращения.

Природно-циклическая и календарно-временная сущность Солнца-Колы, проявлявшая себя в форме таинственной, загадочной и опасной связи с потусторонним подземным миром (куда каждую ночь уходило, а затем сияющее возвращалось небесное светило), сделало Солнце на многие тысячелетия одним из главных божественных кумиров у большинства народов.

Восторг и восхищение богом Солнцем древнеиндийские жрецы выразили в «Ригведе»:

«Как он (никем) не удержанный, не привязанный,
Не упадет вверх тормашками?
По какому это своему обычаю движется он? Кто видел (это)?
Воздвигнутый как столп неба, он охраняет небосвод» [4].

Почитание Солнца уходит корнями в архаические времена к древнеарийской народности. Солнечные сюжеты обнаруживаются в древнейших захоронениях, а также на различных предметах, найденных при археологических раскопках. Солнце было не просто почитаемым божеством, оно осознавалось важной частью в родоплеменных отношениях. «Некоторые русы, жившие на юге, — отмечает В. М. Кандыба, — называли себя потомками Солнца (бога Солнца) — сколотами. Самый известный царь носил имя Колоксай, т. е. царь солнечного народа, или народа, происходящего от Солнца» [5].

Автор высказывает предположение, что акробатика возникла как разновидность первобытной магии, тесно связанной с одухотворением, фетишизацией природных объектов и в первую очередь Солнца, Луны, гор, деревьев.

Как считают исследователи древних культов, фетишизм существовал уже в домифологическую эру, у неандертальцев среднего палеолита (за 120 тысяч лет до нашей эры). Войдя органичной частью в систему мифологических представлений, фетишизм оказался необычайно стойким явлением сознания. Каким образом сформировалась магическая акробатическая общность Солнца и солнцепоклонников, на взгляд автора, убедительно объясняется в работе А. Анисимова. Ученый пишет, что при смещении объективных явлений с субъективными люди могут находить любые нереальные связи и придавать случайным связям определяющее значение, а культовый объект мог выступать не только в роли виновника удачи и неудачи, но и психологической опоры подавленного астеническими чувствами сознания [6]. Заметим, что под астеническими чувствами подразумеваются чувства страха, растерянности, неуверенности. Первобытное сознание остается равнодушным к опыту, не различает в восприятиях и представлениях естественного и сверхъестественного, игнорирует очевидность противоречия, и, ставя в связь любые явления, даже не имеющие друг к другу никакого реального отношения, оказывается прологическим (дологическим) по своему характеру. Человеческое сознание, материалистически ориентированное практикой, подчеркивает Анисимов, теряло в этом случае свою предметную направленность, а представления людей приобретали иррациональные черты. В мировоззрении древних людей грань между одушевленным и неодушевленным стиралась, и все элементы реального мира воспринимались как подобные людям существа: им приписывались помыслы и чувства, воля и сознание, а во многом и поведение, свойственное людям. Человек пытался понять этот мир, перенося на него привычные представления о человеческой жизни.

Несомненно, когда солнцепоклонники прыгали вверх, ходили колесом, катались, свернувшись в колобок, переворачивались с ног на руки и обратно, они, как подметил Люсьен Леви-Брюль, «устанавливали тесную связь между собой и тотемом» [7], а в данном случае с Солнцем, с которым человек считал себя родственно связанным. Уподобляясь своему тотему — «коловороту», люди устанавливали с ним через акробатические подражательные действия особые мистические отношения, которые называются «сопричастие». Эта священная связь, иллюстрируемая акробатическими солярными фигурами, призвана была обеспечить «сопричастие» солнцепоклонников, с одной стороны, и солнечного божества (его неба, его огня, его тепла, его защиты, в которой нуждались люди для своего существования, принадлежащие тотему Коло) — с другой.

В тотемистической акробатике, как и в тотемистической пляске, на что обратил внимание А. Авдеев, можно усмотреть и зарождение

«предмета искусства», и «появление публики, способной наслаждаться красотой» [8].

Необходимо отметить, что в тотемистической акробатике основным героем является Солнце, его поведение, происшествия, которые с ним случаются, его необычные способности подниматься высоко вверх, парить в воздухе, кувыркаться, катиться, идти колесом и т. д. Маг подражал своему кумиру, акробатическими приемами демонстрируя торжество небесного светила и солнцепоклонников. Его действия относились к ряду магии, которую Д. Фрэзер определил как «гомеопатическая или имитативная магия», основанная на законе подобия [9]. Маг был уверен, что он может добиться исполнения любого своего желания, действуя путем простого подражания своему тотему. Этот же принцип волшебства имел и другое название «симпатическая магия», так как допускалось, что благодаря тайной симпатии вещи воздействуют друг на друга на расстоянии и импульс передается от одной к другой посредством чего-то похожего на невидимый эфир.

Следует особо сказать о том, что тотемистическая акробатика, возможно, издревле несла в себе сильное сверхличностное начало. Этой проблеме отчасти посвящены работы М. Эпштейна. Он пишет, что человек ощущает себя переполненным природной стихией, которая не вне его, но в нем самом, и не изображается им, а выражает себя через него. Такова суть синкретических обрядовых действий, в которых участники не подражают друг другу, но одновременно и независимо подчиняются одному общему закону, объединяющему жизнь космоса с жизнью организма, — закону ритма [10].

По этому же закону вместе с акробатикой живут танец, пляска, пение. Кстати, тысячелетия спустя, когда человек в праздничные дни оказывался на ярмарочной площади и качался, кружился, кувыркался на качелях, каруселях, совершая поступательное, вращательное, волнообразное перемещение, он также приобщался к движению космических сил.

Не исключено, что в момент тотемистического обряда маги и толпы солнцепоклонников, участвовавшие в общих ритуальных действиях, испытывали общее переполняющее чувство единства со всем окружающим. Мир переживался изнутри, как целое.

Судя по той эмоциональной атмосфере, которая и сегодня царит во время циркового представления, приобщение к движению космических стихий, мощное сверхличностное начало по-прежнему доминирует в искусстве цирка. Мало того, созданию повышенной эмоциональной среды способствует и самогипноз исполнителей, как и в древнейшие времена, естественный в условиях большой экспансивности. Он содействует возникновению чувства уверенности, иллюзии всемогущества, неограниченных возможностей мастеров манежа.

Само собой понятно, что термин «акробатика», который употребляется для характеристики ритуального действия солнцепоклонников, возник не в момент зарождения этого обряда. Название «акробат» пришло

из Древней Греции: гр. *akrobates* — поднимающийся вверх, канатоходец. Есть еще и такие переводы с греческого: *akrobateo* — хожу на цыпочках, лезу вверх; и *akros* — высокий, крайний; *bainein* — ходить, выполняющий самые трудные телодвижения на опасных местах (например, канате). Вероятно, понятие «акробатика» сформировалось приблизительно в I тысячелетии до н. э., когда языческий обряд солнцепоклонников, утратив сакральные корни, превратился в развлечение и спорт для исповедующих религии иных богов, в том числе проживающих на Олимпе. Но, важно отметить, что даже позднее солнцепоклонники продолжали совершать обряды поклонения своему божеству.

Вот тому пример. Во II в. н. э. крупнейший писатель-сатирик и мыслитель Лукиан из Самосаты (Сирии) писал:

«Впрочем, что говорить об эллинах, когда даже индийцы, встав на заре, поклоняются Солнцу, но в то время как мы, поцеловав собственную руку, считаем нашу молитву совершенной, индийцы поступают иначе: обратившись к востоку, они пляской приветствуют Солнце безмолвно, одними движениями своего тела подражая круговому шествию бога. Это — молитвы индийцев, их хороводы, их жертва; поэтому дважды в течение суток они, таким образом, умилоствуют бога: в начале и на закате дня» [11].

Заметим, что Лукиан, как и многие историки того времени, да и позднее, нередко называл акробатику танцевальным искусством, а плясунов, увлекавшихся прыжками и кульбитами, именовал «кувыркалами».

Судя по находкам, обнаруженным археологами во французской пещере Ляско и испанской пещере Пиндаль, акробатика была известна 30 000 лет до н. э. Возможно, что каменная фигурка человека, застывшего в позе акробата, собирающегося сделать кувырок вперед или назад, найденная при раскопках «русской Трои» — Аркаима (XVII тысячелетие до н. э.), изображает мага, участвующего в культе Солнца [12]. И тем не менее, сложно определить, в какой период времени из общей массы солнцепоклонников стали выделяться маги-акробаты. Хотя можно высказать предположение, что их называли «колдунами». Гипотеза основывается на том, что понятие «колдун» — одно из древнейших и состоит из двух санскритских слов: *кхала* — солнце и *дана* — дар, дарение, пожертвование, сообщение. Таким образом, «колдун» — это маг, обладающий даром Солнца, совершающий солнечное дарение людям; маг, приносящий жертвование Солнцу, передающий сообщение Солнца людям. Разумеется, в позднейшем понимании «колдун», развенчанный жрецами — священнослужителями иных религий, оказался среди демонических фигур. Правда, по сегодняшний день колдунов, видимо, отдавая дань их прежним заслугам, подразделяют на белых и черных. Несмотря на то, что с течением времени «колдуны» попали в немилость и с ними вела борьбу почти каждая новая религия, именно они на протяжении тысячелетий были хранителями норм поведения и взаимоотношения людей. Они разрабатывали правила богопочитания, регулировали ритуальные действия,

порядок жертвоприношения. Они приписывали только себе умение общаться с неземными силами, утверждая этим свою власть не только над людьми, но даже якобы над решением богов. Позднее жрецы, как и в предыдущие времена маги-колдуны, занимали главенствующее положение в древнеарийском обществе и об этом говорится в «Ригведе»: «Это жертвоприношение — пуп мироздания... Брахман этот — высшее небо речи» [13]. Вместе с тем, жрецы, как и маги-колдуны, были хранителями знаний и памяти народной. В среде жрецов, как перед этим в среде магов-колдунов, сложилась традиция бережной передачи знаний из уст в уста, умений от учителя к ученику, из поколения в поколение.

Маги-солнцепоклонники также занимались сохранением и развитием традиций, истории, обычаев, нравов, законов, знаний медицины, магии, астрологии, прорицательства, военного искусства, в том числе акробатики. Маги владели в совершенстве высокоразвитой трансовой культурой и психотехникой духовной самореализации через сложные церемониальные инициации «смерти» и «перехода» [14].

Исследователь магии и религии Д. Фрэзер писал, что «колдуны или знахари образуют, по-видимому, самый древний класс профессионалов в истории общества. Колдуны имеются во всех известных нам племенах, а у самых примитивных народностей, таких, как австралийские аборигены, они являются единственным профессиональным классом» [15]. По мере того как процесс дифференциации продолжается, класс знахарей претерпевает внутреннее разделение труда: бывают знахари-врачеватели, знахари — делатели дождя и т. д. Самые могущественные представители этого класса выдвигаются на должности вождей и постепенно превращаются в священных царей.

Их магические функции все больше и больше отходят на задний план и по мере того, как магию медленно вытесняет религия, заменяются жреческими обязанностями. Еще позже происходит разделение светского и религиозного пласта царской власти: светская власть отходит в ведение одного человека, а религиозная — другого. Тем временем колдуны, которых преобладание религии может подавить, но не может истребить, по-прежнему предпочитают предаваться скорее древним оккультным искусствам, чем нововведенным жертвоприношениям и молитвам. Но со временем наиболее дальновидные из их числа постигают ложность магии и находят более эффективный способ управления силами природы на благо человека, короче говоря, покидают колдовство ради науки [16]. Заметим, если одни колдуны уходили в науку, то другие колдуны-акробаты шли в искусство. Этот процесс на примере тотемистической пляски подробно описал историк театра А. Авдеев. Вероятно, похожий путь пришлось проделать и акробатам, но лишь с одним дополнением — неловкие акробаты становились калеками или погибали.

Авдеев пишет, что исполнение тотемистических плясок потребовало внутреннего перевоплощения в образ тотема и действия в этом виде. Участник пляски должен был теперь действовать в образе тотема, от лица

тотема. Он мог быть убедительным для смотрящих только тогда, когда он исполнял пляску хорошо. А исполнять «роль» хорошо мог далеко не всякий член коллектива, хотя каждый из мужчин имел право участвовать в тотемистической пляске. Для этого требовалось хотя бы наличие эмоциональной возбудимости. И нет никакого сомнения, что одаренный исполнитель, обладающий необходимыми для этого физическими и артистическими данными, демонстрировал пляску лучше, заразительнее, чем исполнитель малоодаренный. Это различное по качеству осуществление ритуальных движений не могло не оцениваться общей массой занятых в обряде, что с течением времени привело к выделению особо талантливых исполнителей и впоследствии служило почвой для возникновения актерской профессии [17], в том числе исполнителей цирковой акробатики.

Поскольку в данной работе употребляются такие термины, как маг, колдун, жрец, то необходимо дать авторскую трактовку этих понятий. Как известно, магия возникла в примитивном обществе, в большей или меньшей степени ей мог заниматься каждый человек в личных целях, зачастую используя чары и заклинания на благо себе и во вред своим врагам. Кстати, сегодня опять в моду вошла магия и многие «на всякий случай» обращаются порой к самым примитивным заклинаниям, не требующим глубоких магических навыков.

Важный этап в истории магии произошел в тот временной период, когда одаренные маги выделились в особый класс, отделившись от остальных солнцепоклонников для того, чтобы своим даром, направленным на излечение болезней, предсказание будущего, погоды, удачи или какого-нибудь другого значимого события, стали приносить пользу всему обществу. Магия стала их профессией. Теперь, употребляя свои умения во благо соплеменников, маги обязаны были знать больше своих сородичей, знакомиться со всем, что может помочь человеку в его изнурительной борьбе с природой, облегчить его страдания и продлить жизнь. Возможно, на этой стадии магам-солнцепоклонникам и было присвоено имя «колдун», определявшее их принадлежность к великому тотему Солнцу.

Однако отметим, что термины «маг» и «колдун» у многих народов приобретают негативную характеристику тогда, «когда какая-то религия лишается сторонников, для сторонников новой Церкви, бывшие жрецы становятся магами» [18]. Последовательность развенчания бывших священнослужителей, снятие с них божественного ореола и перевод их в демонические фигуры подробно описал Д. Фрэзер. Так, с развитием познания ведущее место в религиозном ритуале начинают занимать молитва и жертвоприношение. Возникает фигура священника новой религии — жреца. Магия, которая когда-то ценилась, постепенно оттесняется на задний план, опускаясь до уровня «черной магии». Теперь в магии видят бесплодное и нечестивое вмешательство в сферу влияния богов. Колдун сталкивается с упорным сопротивлением со стороны жреца новой религии, слава и влияние которого усиливаются или падают в зависимости от славы и влияния новых богов. Поэтому, когда в более поздний период

начали различать религию и суеверие, то занятием благочестивой и просвещенной части общества стали жертвоприношение и молитва, совершаемые жрецами новой религии, а магия стала уделом людей невежественных и превратилась в суеверие, став прибежищем для колдунов. При этом отторгнутых от богов магов и колдунов разделили на добрых, белых, называя их волшебниками, общающимися с благодушными духами, и колдунов, черных магов, являющимися сообщниками злых, демонических сил. Тем не менее, действия белых магов, как и колдунов, считались недозволенным волшебством. В то же время жрецов новых религий иногда называли чародеями. Разница между чародейством и колдовством состояла лишь в том, что последний термин употреблялся по отношению к демонам или таинственным силам. Жертвоприношение было узаконенным чародейством, обращенным на признанные божества. Например, волшебство, которое часто просвечивает в Ригведе, является практическим выражением настоящей праиндийской народной магии. Зачатки его, бесспорно, коренятся в обрядах самого древнейшего, первобытного времени и сохранялись на протяжении многих тысячелетий, в том числе и в форме суеверий.

Брахман, священнослужитель-жрец, самое важное и популярное лицо из духовенства, первоначально был, конечно, жрецом-чародеем, и таков его характер был еще в Ведах. Браман, от которого получил он свое название, обыкновенно переводится словами «молитва» или «сила молитвы», но это слово имеет не только это значение, а также и смысл «заклинания» или «волшебного заговора». Даже в официальной жизни брахман должен был играть роль чародея-гадателя. На войне он должен был удалять дурные предзнаменования и пользоваться хорошими и т. п., поэтому он всегда находился при царе [19].

Из пестрого волшебного мира Ригведы можно понять и то, какова была роль колдунов в многочисленных таинственных обрядах, отнесенных позднее к суевериям. Ведийская религия терпимо относилась к бывшим магам-солнцепоклонникам, колдунам, на смену которым пришли брахманы, продолжающие чтить, провозглашать гимны, приносить жертвы Солнцу, но уже как богу Сурья, хотя при этом традиция исполнения тотемистических акробатических действий, видимо, постепенно угасала, утрачивая сакральное значение. Развитие новых религиозных культов, и в первую очередь укрепление позиций христианской церкви, приводит к окончательному развенчанию и, более того, приданию остракизма колдунов, а также акробатики в виде искусства. «В очень многих случаях суеверие является только пережитком более ранней религии, — утверждает Альфред Леманн, — раньше служившее для всех предметом веры и признававшееся официально после, когда соответствующая религия уничтожается, продолжает существовать как народное суеверие; высокочтимый бог превращается в презренного черта» [20]. Поэтому в странах, где христианство прочно заняло главенствующие позиции в обществе, маги, колдуны, жрецы и прочие служители языческих культов были святой церковью заклеены как слуги сатаны. Однако, как

показало время, бывшие сакральные действия в форме искусства и суеверий, продолжая сохраняться в том числе на цирковом манеже, а также в народной памяти, дожили до наших дней.

«Арийское магическое искусство является самым древним на Земле, — убежден Дмитрий Викторович Кандыба. — Создатели вед — древнерусские ведуны и волхвы, были одновременно и сильными магами. В основе их профессии лежали мистические традиции русов или, как их называли древние греки, „скифов“. Русы никогда себя скифами не называли, да и слова такого не было, это слово придумали греки, а сами себя наши прадеды всегда называли русами. Да и само слово „магия“ было рождено на нашей прародине. Современные данные археологических раскопок и найденные сотни скелетов на нашей прародине резко и катастрофически меняют представления ученых об истории становления цивилизации Земли. Становятся понятными многие явления науки и знания, которые взялись как бы ниоткуда» [21].

Автор настоящего исследования считает, что наше обращение к санскритским понятиям и гимнам Ригведы не только оправданно, но необходимо, так как именно санскритское толкование термина «колдун» наиболее полно и точно раскрывает сущность солнцепоклонника-акробата, знатока и исполнителя древних традиций.

Акробат был посредником и проводником между жертвователем, обращающимся с просьбой к божеству Солнцу, и самим богом Солнцем. Умение колдуна ходить колесом, как Солнце, переворачиваться в воздухе, зависая и не падая на землю, делало акробата приближенным к миру бога Солнца. Получалось, что, с одной стороны, колдун является уполномоченным жертвователя, разделяя с ним его состояние и беря на себя его грехи, но, с другой стороны, колдун отмечен печатью божественности. Он носит имя своего бога. Колдун его посланник, само его воплощение или, по крайней мере, носитель его могущества. Маг-акробат зримый деятель в обряде освещения. В общем, колдун стоит на пороге между сакральным и профанным мирами, будучи представителем двух миров одновременно. В нем они соединяются [22]. Поэтому акробатика мага-солнцепоклонника несла в себе глубокий сакральный смысл: своими энергичными прыжками, кувырками, сальто в воздухе, колесами колдун старался ускорить или приостановить движение светила по небу, т. е. оказывал на божество свое определенное воздействие, одновременно с этим маг демонстрировал Солнцу, что, подражая ему, он доказывает божеству свою преданность; и в тоже время тотемистическая акробатика была иллюстрацией магического общения колдуна и бога для участников ритуала, причем на действенном языке самого Солнца. Окружающие наглядно убеждались, что соприкосновение земного низа с небесным верхом таит в себе опасность, которая в любую секунду может оказаться смертельной. Ведь не каждый солнцепоклонник мог повторить за колдуном его, воистину, головокрумные прыжки и сальто.

Возможно, символизм акробатики также не оставлял соплеменников равнодушными. О том, что древние умели писать символами и выражали

суть места пребывания богов, покровительствующих живущим подле них народам. Такое же представление о горах, как жилищах богов, имели и вавилоняне, что подтверждается словами пророка Исаяи о погибшем вавилонском царе. В свидетельствах вне библейских можно находить указание на многие другие горы, не названные в Ветхом Завете, но имевшие для язычников священное значение, как места пребывания богов... Понятно, что христианские подвижники не могли быть равнодушными зрителями такого языческого культа и не могли допускать дальнейшего его существования. И вот в лице святых столпников они занимают сначала, в глазах язычников, высоты гор и ущелья, а затем устраивают столпы, напоминавшие собою языческие священные ограды и жертвенники, чтобы ниспровергнуть культ идолопоклонства в самом его центре и заменить его христианским богочтением.

Это подтверждается и рассказами из жития святых столпников, поселявшихся часто в идольских капищах» [31].

Как видим, святые столпники, совершавшие подвижнический поступок, стремились, как и языческие маги-акробаты, телом приблизиться к небесам, а также, восходя на вершины высоких скал и стоя там на молитве, «присоединяли к тягостям неустанного стояния и неусыпного бдения еще тягость непрерывного внимания, дабы не слететь в пропасть» [32].

Сакральная символика хождения посредника мага-канатоходца между небом и землей, Солнцебогом и солнцепоклонниками, балансирование на грани жизни и смерти были окончательно развенчаны новыми религиями и в первую очередь святыми столпниками.

Однако в конце XIX – начале XX вв. и христианские подвижники попали в разряд курьезных фигур. Иеромонах Алексий в своем религиозно-психологическом, моральном и социальном исследовании с возмущением писал, что

«люди мира сего, пропитанные материализмом, ниспровергают все то, что выходит из ряда обыкновенного, питают презрение ко всему, что было плодом долгих нравственных страданий и подвигов, хранят недоверие к тому, что возвышается в деле или в мыслях над общей моралью, готовы соблазняться весьма многим из того, что не подходит под их материалистическую мерку понятий и убеждений, нередко односторонних и неустойчивых. К явлениям, неподходящим под мерку убеждений современных материалистов, относятся два вида подвижничества: „юродство“ и „столпничество“, которые по своей необычайности составляют загадку для общества, не всегда способного примечать божественную благодать, обитавшую в святых. Если современникам „юродство“ и „столпничество“ признавались за явления ненормальные, то не удивительно, что последователи этих подвигов в глазах большинства и особенно современной интеллигенции представляются людьми безрассудными, сумасшедшими, а их жизнь и действия способны вызывать только среди скептиков глумление и презрение. Ведь мир даже не узнал Господа и распял Его. Отсюда понятно, что то, что слепотствующий мир сделал в отношении к Иисусу Христу, тоже самое нередко повторяет он и в отношении к верным рабам Его...» [33].

Ратуя за святое подвижничество, Иеромонах Алексей, надо полагать, невольно обнажает единые корни сакрального символизма магов-канатоходцев и столпников. Иеромонах пишет: «В лице их (столпников. — С. М.) очищенная и возвышенная над всем дольным духовная наша природа достигала такого совершенства, что еще здесь на земле обнаруживала свое богоподобное величие и делалась способной к ближайшему общению с самим Богом. Служение святых столпников справедливо можно назвать предстоянием пред Богом, разумея это предстояние в самом точном смысле слова. Стоя между небом и землею они призывали Бога, славословили Его, от земли вознося ко Господу молитвы за всех, а с неба низводя на людей Божие благословение» [34].

В Европе столпничество не получило распространения, а в России оно окончательно угасло в XX в., разумеется, не без участия большевиков-атеистов, поставивших на многих возвышениях памятники своих вождей или укрепив красные знамена с лозунгами, призывающими всех на строительство светлого коммунистического будущего.

Но, следует заметить, магический символизм эквилибристики продолжал сохраняться в гаданиях и суевериях, бытовавших у многих народов. Например, в Литве была принята такая ворожба.

Одна из девушек, самая высокая ростом, заложив за пазуху пироги, вставала одной ногой на скамейку, поднимала вверх левую руку, в которой держала длинную полосу лыка, а в правую брала чашу с пивом и произносила: «Боже Вайшгант! Уроди нам такой высокий лен, как я сама теперь высока, не допусти, чтобы мы ходили голые!» После этого она выпивала чашу и, наполнив ее вновь, выливали на землю, в честь бога, пироги же разбрасывала по избе. Если девушке удавалось в течение всего обряда выстоять на одной ноге, то это считалось предзнаменованием хорошего урожая, если же она теряла равновесие и падала, то из этого заключали о предстоящем неурожае льна [35].

Однажды, находясь в гостях у знаменитых узбекских канатоходцев Ташкенбаевых, я услышал рассказ о том, как в Средней Азии некоторые артисты в 30-е гг. XX в., выступая в кишлаках перед сельскими жителями, заставляли зрителей оплачивать свои представления. Они играли на суеверии публики в магическую силу канатоходца, стоящего над ними. Балансируя над толпой, артист заявлял, что сейчас он ближе к Всевышнему и его молитва с просьбой об исполнении желаний каждого из них дойдет быстрее, но для этого зрители должны положить деньги в тубитейку, лежащую под канатом. Зрители тотчас начинали бросать деньги. К концу выступления канатоходцы собирали вполне приличный гонорар, а затем, как самых дорогих гостей и особо уважаемых, их приглашали к казану с праздничным пловом.

Эта история, рассказанная канатоходцем Ташкенбаевым, служит буквально иллюстрацией к выражению из Ригведы: «Бог — это колесо, которое певец (жрец. — С. М.) умеет вертеть» [36].

Вещественные памятники древности дают представления о том, как выглядели маги-колдуны, умевшие сами вертеться и вращать в нужную им сторону Солнце-Коло, подражая Коловрату.

Так, на символическом рисунке V тысячелетия до н. э., который был найден в Месопотамии, изображен колдун-акробат, хотя некоторые искусствоведы определяют эту фигуру как схематическое изображение птицы [37]. Действительно, лицо колдуна украшают два круглых глаза и брови, переходящие в нос, напоминающий клюв. На этом сходство с птицей заканчивается. Скорее всего, это маска птицы, из-за которой некоторым древнейшим рисункам человеческих фигур было присвоено наименование «люди-птицы». Возможно, именно маги-акробаты, чьи прыжки ассоциировались с полетом птиц, надевали подобные маски. На фигуре колдуна свободно висит рубаха с широкими рукавами, концы которых похожи на головы лошадей. На правом предплечье нарисован крестик, а по всей рубашке, как веснушки, разбросаны яркие точки. Через плечо фигуры перекинута, словно ленточка, прерывистая полоска. Верхняя часть головы фигуры облегает полукруглый колпак.

В Северной Осетии найден символический рисунок, относящийся к I тысячелетию до н. э., на котором изображен круг, в центре которого стоит фигура. На голове полукруглый колпак, а на лице видны глаза, нос и небольшие усики. На груди фигуры, словно она обтянута в тельняшку, видны две продольные черточки. Специалисты полагают, что так изображено солнечное божество или бог Неба [38]. Хочется предложить и такую версию, что на рисунке в центре магического круга находится посредник между солнечным божеством и солнцепоклонниками — колдун, маг-акробат.

Знакомство еще с одной фигуркой эпохи бронзы, называемой «идол», на лбу которой изображена свастика, дает основание предположить, что колдуны в отдельных случаях, совершая обряд, одевались в широкую, свободную одежду, не мешавшую им исполнять сложные акробатические прыжки, а иногда были в полуобнаженном виде. На голову маг надевал полукруглый колпак, пряча под него волосы, или, наоборот, распускал длинные кудри по плечам. Лицо закрывал маской, похожей на голову птицы (вероятнее всего потому, что в древнейшей мифологии солнце уподоблялось птице, летящей в небе) или рисовал на лбу, одежде свастический крест, что также указывало на принадлежность колдуна к солярному божеству.

Ценнейший материал по обрядовым действиям, включавшим акробатическую магию, дают настенные изображения, найденные в пещерах Ляско, Пиндаль. Обращаясь к вещественным памятникам древности, автор отдает себе отчет в том, что эти пещеры тщательно изучены и рисунки неоднократно проанализированы, а затем они получили соответствующую интерпретацию в научной литературе. Тем не менее, дерзость историка цирка может быть оправдана тем, что смысл изображений по-прежнему остается предметом жарких дискуссий. Автор надеется, что

его знания профессиональных цирковых секретов, веками переходивших от учителя к ученику и сохранивших рудименты древних магических тайн, позволят несколько по-иному взглянуть на отдельные детали известных палеолитических творений.

Рассмотрим изображения, запечатленные на стене испанской пещеры Пиндаль, открытой в 1908 г., и французской пещеры Ляско, ставшей известной в 1940 г. Обе композиции, как отметил исследователь палеолитического искусства А. Д. Столяр, «глубоко родственны по семантической роли и органически связаны внутренней смысловой ассоциацией» [39]. Они относятся во времени верхнего палеолита около 30 000 лет до н. э.

Дадим описание сцен на стене испанской пещеры Пиндаль, которая, на взгляд автора, содержит в себе ряд существенных деталей. Главными элементами этой композиции являются бизон, наступающий на две падающие человеческие фигуры, а рядом выстроилось еще шесть. Над загривком буйвола три ярких точки, а за его спиной еще пять.

Прежде чем приступить к рассмотрению этого рисунка, опишем еще одну композицию из французской пещеры Ляско.

В верхней части картины прорисованы бизон и падающий мужчина. У него птицеподобное лицо: круглый глаз и большой клюв. Вероятно, это — маска. Мужчина обнажен. Раскинув руки, он как бы падает на спину. Рядом «стоит» невысокая палка, которую, как жезл, венчает птица. На земле лежит еще одна небольшая, заостренная как гарпун палочка. В теле бизона торчит сломанный дротик, а из распоротого брюха вывалились внутренности. Таково объяснение этой сцены Я. Елинека, хотя при этом ученый называет ее «проблематичной по трактовке» [40].

Действительно, одни называют фигуру, находящуюся перед бизоном, «мертвым» мужчиной, другие «умирающим», некоторые «лежащим». Присоединимся к тем толкователям рисунка, кто определяет фигуру мужчины как падающую. И вот почему.

По мнению автора, обе композиции, нарисованные в пещерах Пиндаль и Ляско, имеют прямое отношение к древнейшему магическому обряду плодородия, в котором участвовали акробаты и бык. Эти пещеры, возможно, когда-то были постоянным местом, где под присмотром главного колдуна осуществлялась подготовка юношей и девушек к этому обряду, а точнее, посвящение. На стене был изображен, как считает автор, великий магический секрет, заключающийся в том, что должен делать участвующий в обряде юный акробат, чтобы первая встреча с бизоном или быком не закончилась для него смертельным исходом. Эта тайна раскрывалась только тем, кто прыгал на бизона и перелетал через него.

Остановимся подробнее на изображениях и на тех деталях, которые привели автора к выводу, что в пещерах от посторонних глаз с величайшей предосторожностью укрывалось и охранялось магическое секретное умение ловко уклоняться от удара бизона острыми рогами. Древним рисовальщиком тщательно прорисованы все важнейшие подробности. К примеру, на первой и на второй композиции у бизонов одинаковые

рога. Они идут вверх от лба бизона, расходясь в разные стороны, а концы загибаются за спину животного. Видимо, такой формы рога были удобны для тотемистических акробатических действий колдунов с бизонами.

Тысячелетия спустя, когда на кончик острого рога стали надевать шарик, то в играх с быками на Крите уже появились животные с иными рогами.

Теперь скажем о главном магическом и акробатическом секрете, который удалось подсмотреть автору исследования, когда он находился в Португалии в 1984 г. на королевской корриде. Разумеется, версия автора — это всего лишь одна из трактовок сюжета пещерных композиций.

Итак, колдун, находясь перед бизоном и отступая назад, падает, но не на спину, а, пропустив под мышками рога животного, повисает на них. Этот профессиональный трюк, хранимый, как божий дар, во II-м тысячелетии до н. э., применялся акробатами в играх с быками на Крите и португальскими тореадорами в конце XX в. н. э.

Сложность выполнения этого приема заключается в том, что акробат должен встать точно между рогами и скорость его отхода должна совпадать с движением бизона. Погасив силу удара и «поймав темп» (так это называется на профессиональном языке акробатов), исполнитель опаснейшего трюка повисает на рогах.

Конечно, для не посвященного это действие кажется ужасным, но при длительных тренировках оно не всегда приводило к смертельному исходу. Если выстроить в один ряд композиции из пещер Пиндаль, Ляско и изображения акробатических игр с быком из Кноса (около 1500 г. до н. э.), видно, что, пропустив рога под мышками, акробат взмывал над животным, находясь в воздухе, касался руками спины быка и, оттолкнувшись, завершал полет за его спиной. При этом акробат, подброшенный рогами, вначале проделывал переднее сальто с касанием руками спины животного, а затем тотчас следовал фордершпрунг с полупируэтом, т. е. полный поворот тела через голову с полуоборотом акробата в воздухе и приходом на землю, стоя лицом по направлению бегущего быка.

Начальная фаза подготовки этого опасного обряда, естественно, проходила в пещере, а прыжки на бегущем бизоне отрабатывались на воздухе.

Не исключено, что в пещере проходили только «теоретические» занятия с изучением секретного приема по рисунку. Вначале бизонов и акробатов обучали отдельно. Есть многочисленные свидетельства, что даже позднее традиция подготовки акробатов и быков проводилась в разных местах, но на завершающем этапе животные и люди тренировались вместе. Лишь после этого их привозили в места, где проходили игры. Так, для акробатических игр с быками на Крит привозили из Египта специально подготовленных животных, а вместе с ними и чужеземных акробатов [41].

Разумеется, добиться высокой акробатической техники можно было лишь в результате весьма длительной и упорной тренировки как со стороны дрессировщиков, приучавших быков к несению человеческого тела на рогах, так и со стороны самих исполнителей-акробатов.

Сохранились свидетельства того, как на Крите проходила подготовка быков и акробатов к выступлениям. Например, когда, насытившись, бык укладывался для отдыха, то на его рогах акробат начинал репетировать различные упражнения. Эта сценка зафиксирована на резном камне из Пресоса (Восточный Крит). «Характер данного изображения быка, его поза и подчеркнутое спокойствие, можно сказать, безразличное его отношение к проделываемым на его рогах упражнениям, как нам кажется, — пишет историк, — указывают на простейшие и первичные тренировочные занятия будущего акробата» [42].

Сохранилось еще одно изображение акробата, репетирующего трюки на рогах быка в то время, когда животное насыщалось едой. Исследователь подчеркивает, что «положение быка с приподнятой передней частью корпуса и опущенными головой и передними ногами в кормушку, заменяя как бы „кобылу“, применяемую в обычных современных гимнастических упражнениях, было удобно для тренировочных занятий» [43].

В процессе длительных репетиций отрабатывались взаимоотношения между акробатом и быком, а также оттачивались сложнейшие трюки, акробатические комбинации, требовавшие синхронных действий от животного и человека.

Под наблюдением опытных дрессировщика и тренера (знатоков и хранителей старинных секретов дрессуры и акробатики) больше всего времени уходило на подготовку и филигранную отработку смертельно опасного эпизода игр, когда акробат пропускал у себя под руками рога быка, стремительно мчавшегося навстречу прыгуну, а затем следующего момента, когда животное привычным движением, полученным в результате долгих изнурительных тренировок, поднимало голову с находящимся на его рогах человеком.

Конечно, на первый взгляд, трудно согласиться с тотемистическо-акробатической трактовкой пещерных композиций (Пиндаль и Ляско), хотя, по мнению автора, отдельные мелкие штрихи на рисунках подтверждают именно эту версию.

Так, на изображении из пещеры Пиндаль над хребтом и за спиной бизона отмечены те места, где акробаты, подброшенные рогами и перевернувшись в воздухе, упираются руками в спину бизона, а потом, оттолкнувшись и завершив второй прыжок, опускаются на землю.

Композиция из пещеры Ляско указывает на то, что «падающий» человек принадлежит к магам-солнцеклонникам. У него птицеподобное лицо, т. е. маска. Более того, палка, которую венчает птица — это существенная деталь, подчеркивающая принадлежность «падающего» к колдунам-акробатам-солнцеклонникам. И еще. Небольшая, как острие гарпуна, палочка, лежащая рядом с ногами мага, очень похожа на крюк, которым укротители пользуются, когда им необходимо заставить крупных животных сдвинуться с места. Они вонзают острый конец крючка за ухом или слегка покалывают им в различных местах четвероногих гигантов. Кстати, в деревнях с этой же целью в ноздри быкам пропускают кольцо.

Учитывая то, что образ бизона в верованиях палеолита является предтечей неолитической мифологизации быка, вполне возможно, что настенные композиции пещер Пиндаль в Испании и Ляско во Франции отражают первичную стадию становления обряда плодородия с акробатической магией, а фрески с изображением акробатических игр с быком из Кноса, относящиеся ко II-му тысячелетию до н. э. зафиксировали стадию угасания ритуала и перерождение его в акробатическую «игру с быком».

Таким образом, сакральные истоки акробатики берут начало как в тотемистических действиях солнцепоклонников, так и в магическом обряде плодородия, ставшем позднее «играми с быком».

Понятно, что превращение обряда плодородия, впрочем, как и культа поклонения Солнцу, в игру проходило на протяжении нескольких тысячелетий. В мифах Древней Греции, а также в эгейском искусстве еще продолжала сохраняться память о культовых корнях «акробатических игр с быком». Д. Фрэзер полагает, что семь юношей и девушек, которых афиняне каждые восемь лет обязаны были отправлять в дань Миносу, имели отношение к обновлению силы царя на последующие восемь лет. О судьбе, которая ожидала афинских юношей и девушек по прибытии на остров Крит, существовали разные предания, но все они сходились в том, что в лабиринте их оставляли на съедение Минотавру или на пожизненное заключение. Возможно также, что для того, чтобы обновить силу царя и персонифицируемого им Солнца, жертву заживо поджаривали в бронзовой статуе быка или человека с бычьей головой. Впрочем, если освободить этот культ от мифологических наслоений, то речь идет всего лишь о бронзовой статуе Солнца, изображенного в виде человека с бычьей головой. Для обновления пламени Солнца в жертву идолу приносили людей: их зажаривали в его полом туловище или клали на его склоненные книзу руки, с которых люди скатывались в огненную яму [44].

Ко II-му тысячелетию до н. э. реминисценции о человеческих жертвах сохранялись только в древних легендах, а в общественной жизни критян акробатические игры с быками стали магическим зрелищем.

Многочисленные фрески, изображающие акробатические сценки, показывают, сколько силы, ловкости, умения требовалось от исполнителей опасных упражнений.

«Подобные качества, — отмечает Т. Блаватская, — греки расценивали как дар, полученный от богов, поэтому демонстрация „божественных“ способностей атлетов имела несомненно и сакральное значение. Ведь боги не только содействовали героям во время состязаний, они даже сами вступали в агон со смертными людьми. Поэтому можно полагать с большой долей уверенности, что физические упражнения и игры входили в число богослужебных церемоний ранних греков, от которых обычай этот перешел и в религиозную жизнь полисной Греции» [45].

Важно указать на то, что магический обряд плодородия с участием быка и акробатов был присущ не только грекам, но и славянским народам.

Об этом свидетельствуют найденные археологами «радимические подвески с головой быка и семью девичьими фигурами, отражающими древний славянский обряд турицы, близкий к греческим таврокатапсиям» [46].

Имя «тур» в первоначальном смысле означало «бык». На весенних и зимних праздниках в честь Солнца небесное светило почиталось славянами под именем тура или настоящего быка. Одновременно эти животные символизировали плодородие. Знаменательно, что в Ригведе слово «бык» неоднократно используется для обозначения мужской сексуальной потенции. Олицетворяя мужское начало, возможно, поэтому бык считался воплощением плодородия. О солнечной природе тура поется в песнях и обрядах, где он представляет ярое, сильное, быстрое Солнце. Со временем древнейший ритуал с участием быка и акробатов, видимо, исполнявшийся на «болотных городищах», превратился в веселое развлечение деревенской молодежи. В святочной игре «в быка» участвовали парень, наряженный быком, и группа девушек, увертывавшихся от охальных рогов тура. Кроме того, существовал особый танец «бычок».

Магическая символика обряда с участием быка и акробатов многозначна, так как бык служил олицетворением бога земли, имея хтоническое значение.

Известны неолитические захоронения с бычьими черепами, подтверждающие культовые представления о том, что умершие принадлежат быку. Архаичный древнеегипетский бог Вата, который почитался в образе быка, отождествлялся с Анубисом, покровителем мертвых. Бык соотносился с божеством «низа» вселенной. Поэтому, возможно, что солярная знаковость акробатических действий с быком — это показ борьбы Солнца с темными силами зла, удерживавшими светило под землей, и участие в этой битве на стороне небесного божества помощников-колдунов, являвшихся посредниками между сверкающим кумиром и солнцепоклонниками.

Не следует исключать и того, что акробатическая символика солярного обряда плодородия служит иллюстрацией древнейшего мифа о встрече бога земли быка и богини неба Солнца, где бык олицетворял лунное божество. Известно, что в Древнем мире Луна по своему значению нередко опережала Солнце, так как культ ночного светила был более архаичным, чем дневного божества. Ведь измерение времени и биологических циклов по фазам Луны было столь же важно, как исчисление дней по суточному движению Солнца. До сих пор многие народы живут по двойственному календарю, определяя некоторые праздники и по Луне, и по Солнцу. В соответствии с этим в старину была чрезвычайно существенна роль как лунных, так и солнечных Богов. Однако в древнейших сказаниях и мифах повествуется о том, что боги постоянно враждовали между собой и нередко вступали в смертельные схватки. Соперничество было обычным явлением в среде богов. Из этого можно сделать вывод, что вечную борьбу между солнечным и лунным культами в эпоху палеолита человеческое сознание воспринимало в форме акробатического

действия с быком, где представителями солярной символики выступали колдуны-акробаты, а лунное божество являлось в облике быка.

Возможно, что магическая символика обряда была еще связана с тем, что в верованиях II—I тысячелетия до н. э. Солнце выступало в качестве мужского божества, а Луна обычно представлялась существом женского рода, но бытовало и противоположное воззрение. Так, в Ригведе Суриа (Солнце) — невеста, Сома (Луна) — жених. Аналогичным образом в Эдде Луна и Солнце — соответственно муж и жена. На латыни сохранились две формы слова, обозначающего луну: *luna* (жен. род) и *lunus* (муж. род). Таким образом, акробатическое действие с участием быка могло служить магическим символом обряда плодородия, иллюстрацией идей связи мужского и женского начала во Вселенной.

Дадим еще одно толкование акробатического действия с участием быка. Эту версию автор основывает на концепции Марсея Мосса, который исследуя социальные функции священного, обратился к древнеиндийскому мифологическому божеству Рудра, воспеваемому в образе быка.

В Ригведе ведийскому предшественнику Шиве посвящено три гимна. Рудра — хозяин животных, тот, кто может уничтожить и их, и людей при помощи чумы или лихорадки. Это грозный, яростный, гневный убийца. Как бог скота он пребывает в стаде. Он одновременно оберегает животных и угрожает им. Чтобы обезвредить разрушительную силу Рудры, его заключают в самом красивом быке стада. Этот бык становится самим Рудрой: его превозносят, ему поклоняются, ему воздают почести. Ему посвящено три гимна. Приведем один из них. Здесь упоминаются Маруты, считающиеся детьми Рудры. Возможно, в их образе выступали акробаты-солнцепоклонники, сопровождавшие божественного быка.

Гимн «К Рудре»:

Да придет твоя милость, о отец Марутов!

Не лиши нас видения солнца!

Да пощадит нас герой, когда (речь идет) о коне!

Мы хотим возродиться, о Рудра, через потомство!

С помощью данных тобою самых целебных лекарств, о Рудра,

Я хочу прожить сто зим!

Прочь от нас подальше ненависть, прочь нужда,

Прочь болезни разгони во все стороны!

Из всего, что рождено, о Рудра, ты самый блистательный (своим) блеском,
Самый сильный из сильных, о ты, с ваджрой в руке.

Переправь нас благополучно по ту сторону нужды!

Отбей все преследования недуга!

Мы не хотим тебя прогневать, о Рудра, ни поклонениями,

Ни плохой похвалой, о бык, ни совместным призывом (других богов!).

Подыми наших мужей (своими) целебными средствами!

Я слышу: (говорят), что ты самый исцеляющий из целителей.

Если кто призывает призывами и жертвенными возлияниями,
Думая: «Я могу задобрить Рудру похвалами», —
Пусть мягкосердечный, легкопризываемый, бурый,
Прекрасногубый не отдаст нас во власть такому подозрению!

Меня всегда вдохновлял бык, сопровождаемый Марутами,
Своей крепчайшей жизненной силой, меня, ищущего защиты.
Как сквозь солнечный зной тени я хотел бы достигнуть,
Я хотел бы добиться милости Рудры!

К бурому, светлому быку
Я мощно вздымаю мощную прекрасную хвалу.
Я поклоняюсь пламенному поклонениями.
Мы воспеваем буйное имя Рудры.

Да будет так, о бурый, поражающий воображение бык,
Что ты, о бог, не разгневаешься и не убьешь!
О Рудра, будь здесь для нас слышащим зов!
Мы хотим провозгласить жертвенную раздачу, чтобы иметь
прекрасных мужей! [47]

Как видим, Рудра окружен солярной символикой и неотделим от вечного круговорота «смерть — плодородие — жизнь».

Архаический обряд с участием Рудры завершался тем, что его приносили в жертву за пределами селения, в полночь, в глубине леса. Разрушительная сила божественного быка оказывалась обезврежена. Рудра животных соединялся с Рудрой деревьев, полей и перелесков. Таким образом, подчеркивает Марсель Мосс, цель этого жертвоприношения — отторжение потусторонней силы. Во всех этих случаях качество, передаче которого способствует жертвоприношение, переходит не от жертвы к жертвователю, а от жертвователя к жертве. Именно на нее он сбрасывает бремя злосчастия и греха. Поэтому и контакт их, по крайней мере основной, происходит до заклания, а не после него. Свалив все на жертву, он стремится избавиться от нее и избегает места, где происходила церемония [48].

Весьма показательно, что даже на Крите во II-м тысячелетии до н. э. магические игры с быками заканчивались торжественным жертвоприношением быков и, возможно, коллективным потреблением жертвенного мяса во время этого праздника.

Нельзя пройти мимо еще одного толкования игр с быками, связанного с символизмом Луны и мифологической веры в то, что умерший уходит на Луну, а затем возвращается на землю, но уже перевоплощенным. Ночное светило было землей мертвых или местом, где происходило перерождение душ. Однако лунное пространство было не более чем одной стадией в восхождении, а далее существовали другие: Солнце, Млечный Путь, «высшая сфера». Вследствие этого, по Плутарху, души праведников очищаются на Луне, в то время как их тела возвращаются на Землю, а дух — на Солнце [49].

Такое впечатление, что Плутарх своей сентенцией проиллюстрировал прыжок акробата в момент игр с быком. В древности бычьи рога

окружающие его движения, переходы и т. д. исполняются сухо, вне образа, деловито. Совсем не так мы должны представить себе акробатику античную: проходные движения, „пустые места“, переходы — все должны были быть насыщены ритмом. Глядя на такое зрелище, мы не нашли бы другого слова, как танец» [61].

Принимая во внимание точку зрения древних ценителей танцевального искусства, а также нашей современницы Л. Д. Блок, тем не менее, отметим, что отличие акробатики от танца для греков, несомненно, существовало. В противном случае в Греции и Риме не придумали бы и не употребляли бы термин «акробат» наряду с понятием «танцор».

Видимо, причиной уничижительного отношения к акробатам было то, что они, растеряв божественное и таинственное, заключавшееся в сакральной символичности прыжков и кульбитов, оказались среди смеховых символов, став одним из выразительных средств комедийных исполнителей. На это указывает и Адриан Пиотровский, говоря, что «источник движения актеров в комедии следует видеть в технике акробатов, жонглеров, фокусников. Сценическое движение актеров, как и хоров, было поэтому очень далеко от реализма. Оно было... карикатурно-буффонным в комедии. Оно не ограничивалось чисто смысловым жестом. Пантомима, пляска входили в число выразительных средств актера. Цирковая ловкость, кувыркание, прыжки, эквилибристика блистали в искусстве комедийного исполнительства» [62].

Судя по высказываниям Лукиана из Самосаты акробатическая символика греками и римлянами воспринималась как нечто архаическое и примитивное, не способное вносить «лад и меру в душу смотрящего, изоощряя взоры красивейшими зрелищами, увлекая слух прекраснейшими звуками и являя прекрасное единство душевной и телесной красоты... Поэтому я опущу пляску вприсядку „клевшей“, танец „журавля“ и другие виды пляски, как отнюдь не свойственные искусству наших дней. Так и всем известный фригийский вид, что пляшет на пирушках в опьянении во время попоек деревенщина, выделявая, часто под дудку женщины, порывистые, тяжелые прыжки, — и эту разновидность, доныне еще преобладающую в деревнях, я пропустил не по незнанию, а потому, что она ничего не имеет общего с совершенным танцем. Ведь и Платон в своих „Законах“ одни виды пляски одобряет, о других говорит с большим презрением, различая одни, служащие для увеселения, другие — для пользы, отвергая все непристойные, о других же отзываясь с уважением и даже с восхищением» [63].

Необходимо учитывать еще и то, что большинство цирковых жанров относилось к низовым видам зрелищ. Обширную область развлечений, куда попала и акробатика, древние грамматикеры называли «мимом». Аристотель рекомендовал отличать высокий «смех для свободнорожденных граждан» от балаганного «мимического хохота для рабов».

Определение «мим» распространялось на многие виды зрелищ, в том числе на представления фокусников, гимнастов, акробатов, дрессиров-

щиков, жонглеров, клоунов. В это понятие входило и такое выступление, о котором рассказал Ксенофонт: «Когда все встали из-за столов, вышел некий сиракузянин с флейтисткой, искусной танцовщицей, и прелестным мальчиком, который отлично играл на лютне и плясал. Внесли большой обруч, истыканный остриями мечей. Плясунья стала прыгать через него» [64].

Мимом назывались также смешные сценки, сюжетом которых были анекдотические случаи. В них, как правило, действовали постоянные комедийные персонажи: водонос, солдат, носильщик, кузнец и др. Артистический состав мимических трупп обычно формировался из беглых рабов, иноземцев, изгоев общества, и поэтому они стояли вне законов «благородного» общества, считаясь людьми бесчестными. Возможно, из-за этого исполнители цирковых жанров в Греции и Риме попали в категорию отверженных.

Несмотря на это цирковые исполнители появлялись на пирах, были участниками городских праздников и зрелищ, появлялись в комедиях на театральных сценах и, разумеется, на аренах амфитеатров и цирков, где давались грандиозные спектакли, в которых выступали акробаты, гимнасты, канатоходцы, эквилибристы, фокусники, дрессировщики, танцоры, флейтисты и другие мастера старинных искусств, бывших когда-то магией.

Общеизвестно, что апологеты христианства с негодованием и презрением клеймили цирковые зрелища, в которых были сосредоточены акробатические, танцевальные и эквилибристические приемы, демонстрировались фокусы и дрессированные животные. Но ярая ненависть и проклятия обрушились на голову мимических артистов, когда они начиная с III–VI вв. н. э. включились в борьбу с христианскими общинами.

Широкую популярность приобрел мимический спектакль, сыгранный в Риме, в Гелиополе, в Цезарее, в Константинополе и других городах империи, «Про Генесяя», где высмеивалась обрядность, исповедание и мученичество христиан.

Главным персонажем был шут, предок циркового клоуна. В начале представления он, сраженный припадком эпилепсии, падал, потешая публику судорогами и корчами. Прибежавшим на его вопли, шут заявлял, что чувствует себя тяжелым и хочет облегчиться. Это приводило окружающих в замешательство, пока не выяснялось, что чужак не собирается рожать, а всего лишь хочет креститься и стать христианином. Разыгрывалась сценка крещения. Появлялись чрезмерно важные и надутые фигуры епископа, пресвитера, диаконов.

Шута наряжали в белую одежду новообращенного и вокруг него разворачивалась балаганная пародия на христианский обряд крещения. Однако следящая за христианскими общинами государственная полиция тотчас арестовывает неофита и он, как преступник, предстает перед судом императора. Христианского мученика допрашивали и казнили.

Пародийное прочтение «Жития святых» вызывало проклятия отцов христианской церкви на головы «детей сатаны» и «вавилонских блудниц» и всех, кто был одержим страстью к театру и цирку.

Несмотря на хулу и преследования адептами христианства, веселый, юркий, озорной мим, а также акробаты, фокусники, жонглеры, дрессировщики, эквилибристы, танцоры и флейтистки сыграли важнейшую роль в сохранении, развитии и возрождении в период Средневековья как театрального, так и циркового искусства.

✎ «При всем национальном своеобразии искусство средневекового „цирка“ и „эстрады“ развивалось в широком культурно-географическом ареале, — подчеркивает Владислав Даркевич. — Оно обладало собственным универсальным и достаточно консервативным „языком“ и, благодаря чувственной наглядности, (добавим, знаковой и символической узнаваемости. — С. М.) было доступно зрителям любой страны. Для бродячих трупп не существовало языковых барьеров: выступления музыкантов, укротителей диких зверей, фокусников-иллюзионистов и мимов, „говоривших“ лицом и руками, не требовали перевода... Похожие акробатические номера демонстрировались и греческому василевсу, и киевскому князю, и китайскому императору. Нивелировке местных артистических особенностей способствовали постоянные передвижения жонглеров-скоморохов. Сопутствуя торговым караванам, паломникам и крестоносным ополчениям, они переправлялись через широкие реки, проходили богатые города, пересекали границы нередко враждующих государств. Временами эти „перелетные птицы Средневековья“ преодолевали огромные расстояния» [65].

До IX в. этих универсальных исполнителей называли по римской традиции гистрионами и мимами. Затем эти наименования были вытеснены народными названиями йокуляторы (*ioculatores* — шутник, забавник, балагур, потешник), и жонглеры, чаще всего применяемое к людям этой категории. В Германии их называли шпильманами (т. е. игроцами) — наименование, получившееся путем перевода латинского и французского терминов на немецкий язык. Все перечисленные обозначения, как принято считать русскими театроведами, равнозначны термину скоморохи.

Необходимо сказать о том, что в истории театроведения существовали различные точки зрения на происхождение средневековых жонглеров. Одни ученые полагали, что средневековые гистрионы есть не что иное, как дожившие до XI–XII вв. римские мимы. Другие утверждали, что, вероятнее всего, на первой стадии существования гистрионы, сталкиваясь с мимами, в какой-то степени усваивали их опыт, а затем уже самостоятельно развивали и совершенствовали свое искусство [66]. Третьи ученые весьма деликатно излагают свой взгляд на эту проблему, говоря, что традиции театра бродячих мимов не прерывались, видимо, и после падения Западной Римской империи. Несмотря на анафемы отцов церкви преемственность площадного лицедейства сохранялась в Византии.

Четвертые, отвечая на вопрос о происхождении средневековых жонглеров, предполагают, что их творчество складывалось путем сочетания

римских и германских традиций, точное разграничение которых провести трудно [67].

Внося свою лепту в этот спор, прежде всего отметим, что потомки колдунов-солнцепоклонников (акробаты, канатоходцы, эквилибристы, фокусники) существовали обособленно даже в среде гистрионов и не только потому, что последователи древних магов были низкого сословия, изгоями. Они были хранителями древнейших сакральных знаний, представителями «тайных обществ», которым запрещалось разглашать секреты и раскрывать сокровенные умения непосвященным. Этот неписанный профессиональный кодекс существует по сегодняшний день, хотя во многих странах действуют училища циркового искусства. Замкнутость, клановость, династийность циркового мира дожили до третьего тысячелетия, пережив феодализм, капитализм, социализм и вновь капитализм не только в СССР, но и в Венгрии, Германии и даже в Китае.

Историки Древней Греции и Древнего Рима отмечали, что цирковые группы формировались из чужестранцев, возможно, и славян, рабов и прочего люда низкого сословия, а если сказать точнее, из тех, кто считался «язычниками». О том, где формировались цирковые группы и как проходили их гастрольные маршруты, рассказывается в «Римской истории Никифора Григоры».

Акробаты, пришедшие с Востока и выступившие в Константинополе, «вышли первоначально из Египта и сделали как бы круг, пройдя к востоку и северу Халдею, Аравию, Персию, Мидию, Ассирию, а к западу Иверию, лежащую у Кавказа, Колхиду, Армению и другие государства, идущие до самой Византии, и во всех странах и городах показывали свое искусство... Нередко, обрываясь, эти люди ушибались до смерти. Из отечества их отправилось больше сорока человек, а достигло Византии в добром здоровье меньше двадцати. ...Несмотря на то, собирая со зрителей большие деньги, они продолжали ходить всюду.... Оставив Византию, они через Фракию и Македонию достигли Гадир, и таким образом почти всю вселенную сделали зрительницей своего искусства» [68].

В описании маршрута интерес представляют начальный и конечный пункт гастролей: Египет и Гадир — это современный Кадис в Испании. Как известно, в том и другом месте были древнейшие центры по подготовке быков и прыгунов для обрядовых «игр с быками». Мало того, в цирковых легендах, которые и сегодня живут в среде мастеров арены, Испания была той страной, где в старину любили собираться бродячие потешники. Кстати, многие представители цирковых династий были выходцами из этих мест.

Как видим, идея о том, что искусные деревенские плясуны, острофигуристы и музыканты, перебравшиеся в город, стали «источником искусства средневековых гистрионов, родившегося в сельских обрядовых играх и развившегося в определенный вид зрелищ в городской ярмарочной среде» [69], опровергается практикой жизни бродячих цирковых умельцев.

Конечно, гастролеры отбирали учеников из местных жителей, но, скорее всего, это были «язычники», выходцы из солнцепоклонников. Хотя христианство боролось с языческими культами и обрядами, однако они продолжали существовать по всей Европе, в том числе на Руси.

В сохранении и расцвете циркового искусства, как отмечалось в предыдущей главе, важную роль сыграли «тайные общества» и масоны, а театральное искусство Средневековья, наверно, «источником своего развития имеет фольклорное начало».

Традиционное представление о том, что «все виды зрелищных искусств как бы воплощались в одном лице» [70] гистриона, не соответствует творческой атмосфере, которая существовала в труппах средневековых жонглеров. Это было скорее исключением, а не правилом. Об этом ясно говорится в документах, относящихся к истории искусства гистрионов. Так, в 1272 г. провансальский трубадур Гираут де Рикьер, поэт и певец, в специальном послании к королю Альфонсу Кастильскому предложил всех народных развлекателей разделить на следующие группы:

- ☞ *«Кто выполняет низшее и дурное искусство, то есть показывает обезьян, собак и коз, подражает пению птиц и играет на инструментах для развлечения толпы, а также тот, кто, не обладая мастерством, появляется при дворе феодала, должен именоваться буффоном, согласно обычаю, принятому в Ломбардии. Но кто умеет нравиться знатным, играя на инструментах, рассказывая повести, распевая стихи и канцоны поэтов или же проявляя иные способности, тот имеет право называться жонглером. А кто обладает даром сочинять стихи и мелодии, писать танцевальные песни, строфы, баллады, альбы и сирвенты, тот может претендовать на звание трубадура» [71].*

Другой трубадур Гиро де Калансон, поучая жонглера Фадета, также дает понять, чем должен заниматься цирковой умелец, и четко перечисляет все виды его творческой деятельности, разумеется, при этом не упоминаются благородные виды искусства:

- ☞ *«Ты должен играть на разных инструментах, вертеть на двух ножах мячи, перебрасывая их с одного острия на другое; показывать марионеток; прыгать через четыре кольца; завести себе приставную рыжую бороду и соответствующий костюм, чтобы рядиться и пугать дураков; приучать собаку стоять на задних лапах; знать искусство вожака обезьян; возбуждать смех зрителей потешным изображением человеческих слабостей; бегать и скакать по веревке, протянутой от одной башни к другой, смотря, чтобы она не поддалась...» [72].*

Совершенно очевидно, что жонглер или гистрион — это всего-навсего было общее понятие, за которым стояли исполнители разных видов искусств, владевшие различными профессиональными навыками. В этом прекрасно разбирались отцы христианской церкви.

Осуждая жонглеров, священнослужители поддерживали с празднующими фиглярами добрые отношения, приглашая их к трапезам, предоставляли им ночлег и приют. В народе ходило множество легенд о раскаявшихся и обращенных актерах и актрисах. Даже мим Генесий,

игравший спектакль, высмеивающий святые деяния, раскаялся и был прощен. Более того, Генесий стал святым патроном актеров, а танцовщица и гетера Пелагея, по прозвищу «жемчужина», — покровительницей актрис.

На первый взгляд может показаться, что в отношении священнослужителей к средневековым жонглерам есть некая противоречивость, но если реально представить, в каком сложнейшем положении находилась христианская церковь в странах, где не так давно народы боготворили языческих кумиров, а также их жрецов, то становится ясно, почему духовенство веками мирилось с неповиновением. Ведь приходилось бороться как с непокорными прихожанами, так и самими служителями церкви, не лишенными суеверий.

Вот, к примеру, постановление Равеннского собора 1286 г.:

«Нужно много смелости, чтобы придерживаться обычаев, осуждаемых законом. Так, настояния мирян, во многих пунктах мало приемлемые для церковников, сохранили обычай, или, вернее, заблуждение развращенного времени, небезопасное для душ церковников нашей провинции. Действительно, когда миряне принимают рыцарей или устраивают свадьбы, они посылают к духовным лицам жонглеров и гистрионов, чтобы те приютили их, как они это, впрочем, и сами делают» [73].

Прошло двадцать четыре года и иерархи принимают в 1310 г. постановление Зальцбургского собора:

«Нескромные служители церкви, на своих должностях предающиеся ремеслу жонглера, голиарда или буффона и упражняющиеся в течение года в этих позорных играх, если они не раскаются, будут, по крайней мере после третьего предупреждения, лишены всех духовных привилегий, то мы предлагаем, с одобрения собора, не предаваться этому запрещенному искусству и тем, которые упражняются в нем, оставить его в трехмесячный срок по крайней мере, если они хотят избежать указанного выше наказания за свой грех» [74].

Судя по постановлениям церковных соборов, папский легат был обеспокоен попытками сохранения и возрождения языческих традиций на землях, которые были заселены когда-то солнцепоклонниками. Поэтому гистрионы, как носители солярной символики и магических обычаев, публично осуждались либо привлекались к публичным действиям, где им отводилась роль чертей и дьяволов, что всегда было уделом развенчанных богов.

В 1344 г. собор в Нойоне принимает постановление, где говорится:

«Узнав, что во многих городах и деревнях нашей Реймской провинции гистрионы и жонглеры осмеливаются снова носить в своих шествиях огни, составленные из свечей, как если бы это были священные предметы, и вводить этим в идолопоклонство народ, действительно почитающий эти огни, мы запрещаем впредь делать это, со строгим повелением... наказать виновных гистрионов таким образом, чтобы они не возвращались более к своему идолопоклонству и чтобы это служило всем примером» [75].

В конце XIII в., когда жонглеры начали оседать в городах, произошло разделение их по специальностям, а затем и по социальному положению. Церковные власти положительно оценили эти перемены в среде бродячих потешников. Томас Кабхем, епископ Салисберийский, писал:

«Существуют три вида гистрионов. Одни изменяют форму и вид своего тела с помощью непристойных плясок и движений, либо бесстыдно обнажаясь, либо надевая ужасающие маски; все таковые подлежат осуждению, если не оставят своего занятия. Существуют другие гистрионы... которые поступают преступно, не имеют жилищ, но следуют за дворами вельмож и говорят позорящие и низкие вещи об отсутствующих, чтобы понравиться другим. Эти гистрионы тоже подлежат осуждению, ибо апостол воспретил с таковым вкушать пищу... а они годны только на то, чтобы пожирать пищу и злословить.

Есть и третий вид гистрионов, которые имеют музыкальные инструменты для развлечения людей, и их бывает две разновидности. Одни постоянно посещают харчевни и непристойные собрания, чтобы петь там непристойные песни; таковые подлежат осуждению. И есть другие, которые называются йокуляторами; они воспевают подвиги властителей и жития святых, утешают людей в их горестях и скорбях и не совершают бесчисленных непристойностей, подобно плясунам и плясуньям, которые вызывают духов с помощью заклинаний или другим способом. (Видимо, имеются ввиду плясуны-акробаты, владеющие магическими знаниями. — С. М.). Если же они не поступают таким образом, а воспевают под аккомпанемент инструментов подвиги властителей и другие столь же полезные вещи, чтобы доставить удовольствие людям, как выше сказано, их можно поддерживать согласно решению папы Александра. Когда один йокулятор спросил его, может ли он спасти свою душу, продолжая заниматься своим ремеслом, то папа в свою очередь задал ему вопрос, умеет ли он делать что-либо другое, чем он мог бы жить. Йокулятор отвечал, что не умеет. Тогда папа разрешил ему продолжать жить своей профессией при условии, что он воздержится от указанных выше непристойностей. Следует ответить, что смертельно грешат все те, кто дает что-нибудь... гистрионам. Давать что-либо гистрионам — это то же, что потерять» [76].

Церковь и светские власти оказывают протекцию гистрионам, ублажающим верхушку средневекового общества. В Париже появляется улица Жонглеров, где живут как исполнители, так и те, кто специализировался на изготовлении музыкальных инструментов. Эти мастера первыми образовали свой цех в 1297 г., выделившись из общей среды гистрионов. В 1321 г. организовались инструменталисты. Устав цеха подписали тридцать семь жонглеров и жонглересс. В 1330 г. они основывают госпиталь св. Юлиана и св. Генесия, покровителей жонглеров. На следующий год при госпитале возникает братство по наблюдению за гостеприимным домом. В 1335 г. отстраивается капелла, посвященная тем же святым. В 1338 г. менестрели, как они отныне себя называют, отделяются от других жонглеров. Главой цеха поэтов и певцов становится «король менестрелей Франции» Роберт Каверона.

Следует сказать, что в XIII в. разграничение по специальностям не было еще столь категоричным, как оно декларировалось адептами христианства и самими гистрионами. К примеру, иной талантливый жонглер умел играть на арфе и на виоле, петь эпические и любовные песни и в то же время исполнять репертуар прыгуна и эквилибриста. Одаренный гистрион являлся универсальным исполнителем, владевшим искусством акробата, фокусника, шута и одновременно был музыкантом, певцом и рассказчиком. В XV в. окончательно завершилось разделение по отдельным жанрам и лишь среди цирковых мастеров еще сохранялись разносторонние исполнители, которые в дальнейшем способствовали появлению на манежах музыкальных клоунов, акробатов, играющих на различных инструментах, клоунов, владеющих словом, акробатикой, эквилибром, дрессурой, фокусами, жонглированием.

Дифференциация гистрионов завершилась образованием следующих разрядов: высший — это цех инструменталистов и мастеров танца. Они не только играли на всевозможных инструментах, но еще содержали залы для танцев и преподавали бальные танцы. Поэтому они были вхожи во все слои общества. Те, которым удавалось утвердиться в аристократических кругах и при дворе, пользовались большим почетом, вплоть до того, что учитель танцев Людовика XIV получил право носить шпагу, хотя это было прерогативой дворянина. Члены этого цеха — солидные и почетные граждане. Они роднятся с представителями других профессий, а свое искусство передают по наследству, впрочем, как и представители других специальностей.

Второй разряд — это актеры. Их искусство менее почетно, так как во Франции они отлучены от церкви вплоть до времен Ришелье и Мазарини, которые взяли театр под свое покровительство.

Третий разряд — это были танцовщики, а последний — четвертый — образовали жонглеры «низшего класса»: кукольники, акробаты, дрессировщики, канатоходцы, фокусники, буффоны, те, кто относился к мастерам циркового искусства.

Специалисты цирковых жанров тоже создавали объединения и некоторые из них переходили на оседлый образ жизни. Например, на севере Франции в Пикардии в городке Шони обосновались жонглеры, владевшие секретами циркового мастерства. Церковь и светские власти постоянно обращались к этим умельцам, когда начиналась подготовка какого-нибудь городского праздника или постановка мистерии. Так, в 1501 г. городской совет города Монса приступил к постановке мистерии. Отцы города направили посланцев в городок Шони для заключения договора с двумя «машинистами» или *“conducteurs des secrets”*, как называли тогда лиц, умевших ставить различного рода механические трюки, полеты, фейерверки и прочие зрелищные иллюзионные эффекты. По прибытии знатоков фокусов в город Монс их угощают, а по окончании представлений им назначают прибавку за удачное выполнение трюков, причем город Монс извиняется перед городом Шони за задержку этих людей.

К числу таких трюков принадлежат инсценировки: «низвержения идолов», «падение злых ангелов», «землетрясения», «умножения хлебов и вина», «сошествия святого духа на апостолов в виде огненных языков», различного рода световые эффекты, разные способы освещения «рая» и «ада», вращающиеся колеса, потоки воды при изображении «всемирного потопа». Деревянные помосты, возводимые на площадях (как специальные полы с секретами, которые в наши дни укладываются на цирковой арене перед началом иллюзионного аттракциона современного фокусника) давали возможность устраивать люки для внезапных исчезновений и появлений действующих лиц, которые могли подходить к люку под помостом, незаметно для публики. Отметим, что у каждого места, где выполнялся трюк, находились сведующие лица (как ассистенты у современного иллюзиониста), управлявшие механическими приспособлениями. Им выдавались особые списки, содержавшие предписания и регулировавшие их работу во время представления. Устремления постановщиков и знатоков секретов были направлены на то, чтобы сделать религиозные догмы и чудеса видимыми и воплотить их в зрительные образы, эффектно воздействовавшие на восприятие горожан.

Возможно, такая форма сосуществования церкви и цирка была продиктована тем, что религиозные предрассудки, грехи суеверия пронизывали как светское общество, так и духовенство. Священным властителям было хорошо известно, что многие миряне тайно выполняют обряды прежней веры. Впрочем, королевские особы тоже не считали для себя зазорным в «христианстве язычествовать».

К примеру, в 1275 г. в Базеле акробат показывал сложные номера на канате, протянутом от колокольни церкви к дому кантора. При торжественном въезде в Париж королевы Изабеллы, супруги французского короля Карла VI, показывал свое искусство итальянский канатоходец (XIV в.). С двумя свечами в руках он демонстрировал трюки на веревке, натянутой между одной из башен Нотр-Дам-де-Пари и самым высоким домом у моста Сен-Мишель.

На первый взгляд, действия канатоходцев кажутся кощунственными по отношению к христианским святыням. Однако если принять во внимание, что столпники доказывали превосходство новой религии в борьбе с языческими магами, разрушая их капища, построенные когда-то на высоких местах, и занимая эти вершины, то вполне объяснимо лояльное отношение церковных иерархов к появлению акробата, сохраняющего равновесие между небом и землей, между домом небесным и домом мирским. К тому же свечи в руках канатоходца символизировали свет христианской веры и быстротечность человеческой жизни. Все это — наглядный пример того, как христианская символика подменяла солярную знаковость.

Безусловно, прав В. Даркевич, когда пишет о средневековых зрителях, которые «верили, что в рискованном ремесле канатоходцев заключено нечто сверхъестественное. Мастера хождения по канату вызывали восхищение своей игрой со смертью» [77]. Однако, судя по всему, свя-

щеннослужители, как и светские власти, выпуская канатоходца на купол церковного храма или костела, акцентировали внимание публики не на языческой «игре со смертью», а на символах христианства.

Несомненно, что королевскую особу, въезжающую в город, приветствовал не акробат. В облике простолюдина-канатоходца о приезде государя возвещал посланник Бога, посредник между небом и землей — ангел. В Ветхом Завете содержится множество упоминаний о существах, назначение которых — передавать волю Бога роду человеческому. Ангел — это и благовестник, и защитник праведников. В византийском искусстве ангелы изображались в облике простолюдина, так как слово ангел (вестник) часто прилагается и к людям. Употребляемое в общем смысле оно выражает собой понятие о духовных существах и служении их. Согласно христианскому учению, ангелы в иерархии стоят ближе к человеку, чем к Богу. В Откровении Иоанна ангел является евангелисту и показывает «святой» город Иерусалим, «приготовленный как невеста».

Как видим, перед горожанами разыгрывался библейский сюжет, наглядно иллюстрировавший божественное благословение земного государя и богоданность его власти.

Само собой разумеется, «как ни велико было влияние христианства на ход мысли Средних веков, тем не менее оно, конечно, не могло сразу преобразовать общество и уничтожить результаты тысячелетнего развития. Только постепенно проникали в сознание народа основные идеи религии, которые вели за собой перемены в существующих социальных отношениях. Многие из древних понятий, нравов и обычаев, все, что до некоторой степени совместимо было с христианством, оставались нетронутыми и получили только новое христианское обоснование» [78].

Важно отметить, что символика выступления средневекового канатоходца вбирала в себя как языческую и христианскую знаковость, так и скрытые значения, доступные пониманию лишь посвященных — членов «тайных обществ».

Секретная мудрость карт Тарот помогает понять смысл, закодированный в выступление акробата, балансирующего на канате перед королем и королевой. Организаторы представления словно говорили высокопоставленным особам, что вот дескать человек, который сейчас олицетворяет вас. В эти минуты зависший между небом и землей канатоходец, с большим трудом сохраняя равновесие, балансировал, передвигаясь по тонкой нити каната, как по судьбе. Его действия наглядно иллюстрировали первую карту Старшего восьмого аркана, называющуюся «Справедливость» или «Равновесие».

На ней изображена коронованная женщина на троне. Она держит меч правосудия — символ земной и божественной справедливости. В символике Тарот меч иногда выступает также как символ «небесного огня», т. е. молнии, которая разрушает все несправедливые силы. Поэтому канатоходцы иногда несли в руках зажженный факел.

монашеский орден Мевлеви, посвященный памяти его друга. В знак траура о погибшем дервише члены ордена должны были носить траурные одежды: мантии сине-зеленого цвета, — и собрания их должны были проходить под жалобные звуки флейты, воспевающей разлуку с другом.

Орден этот существовал до XX в. Центр его по-прежнему Кония, а главой его является один из прямых потомков Джелаледдина, носящий почетный титул Челеби. Таким образом, почти семь веков непрерывно оплакивается память Шемс-и Тебриза, в течение семи веков носят по нему траур.

Заметим, что имя дервиша Шемс-и Табриз (Солнце Тавриза) указывает на солярные корни ритуала, который осуществляли члены монашеского ордена. Радения происходили два раза в неделю, по вторникам и пятницам, ровно в двенадцать часов дня. В большом восьмигранном зале, вокруг которого расположены галереи со зрителями, появлялись дервиши. Как правило, их было девять, одиннадцать или тринадцать человек. Все они в темно-коричневых конусообразных войлочных шапках и темных сине-зеленых мантиях. С ними в зал входил шейх, настоятель общины.

Дервиши выстраивались в круг и садились на овечьи шкуры, лежащие на равном расстоянии друг от друга. Они сидели, скрестив на груди руки, поникнув головой и закрыв глаза, в полном молчании, совершенно неподвижно. Молчание это длилось иногда около получаса. Его прерывал шейх, обращаясь к собранию с просьбой прочитать первую главу Корана и помолиться за мусульман на Востоке и на Западе, а также попросить бога, чтобы он сохранил во всех нас дар своей милости и пламя своей святой любви. Присутствующие провозглашали различные молитвы и начинали само радение.

...Звучит нежный и тихий напев флейты, этого «друга одиноких», как ее назвал Джелаледдин. Мелодия то вспыхивает, то опять ниспадает и замирает на низких нотах, флейта изливает извечную скорбь свою, жалуется о разлуке с тем полем, где росла она зеленой тростинкой, оплакивает безвременно угасшего Шемс-и Табриза. И к напеву флейты присоединяется голос певца, раздается торжественный напев гимна Джелаледдина, прославляющего беззаботную жизнь дервишей. Под пение гимна дервиши медленно поднимаются с мест, плавными движениями подходят и кланяются небольшой дощечке, на которой написано имя Джелаледдина Руми, и начинают движение по кругу, при этом совершая постоянные пируэты — быстрые вращения вокруг продольной оси своего тела. Подобные трюки акробаты исполняют на канате и на скачущих лошадях.

В начале радения дервиши скидывают свои синие плащи и остаются в широких конусообразных белых рубахах. Дервиши встают, спокойно и уверенно подняв правую согнутую руку, повернув голову вправо и вытянув левую руку, они медленно вступают в круг и с чрезвычайной серьезностью начинают вертеться, одновременно двигаясь по кругу.

Верчение дервишей схематически изображает Солнечную систему и вращение планет вокруг Солнца. И этот обряд исполнители пронесли через столетия.

От движения белые рубахи дервишей раздуваются и фигуры божественных акробатов начинают напоминать большой колокол. А «планеты» продолжают движение по вселенной в стройной гармонии, влекомые и управляемые великой силой мировой любви, любви к ближнему, не знающей «себя», все отдающей ради другого.

Звучит флейта, мерно рокошет тамбурин, и все вертятся, вертятся дервиши по кругу, как лошади, несущиеся галопом по арене, вдоль циркового барьера. Без усталости, без остановки. Так продолжается несколько часов, резкий удар тамбурина, и все кончено. Дервиши бесшумно исчезают из зала...

Ритуальное действо «вращающихся дервишей» или «дервишей-вертунов» — это наглядное подтверждение того, как старинная обрядность солнцепоклонников-акробатов обрела новую жизнь в исламе.

Особо подчеркнем, что тотемистическая акробатика, пройдя через развенчание и ниспровержение с божественного пьедестала новыми религиями, не потеряла связь с древнейшим солярным культом, который нашел прибежище в народных суевериях и фольклорных обрядах.

Так, издревле существовал культ огня, уходящий своими корнями в глубины истории человечества. Последнее тысячелетие этот обряд бытовал в виде суеверия. Участвуя в культе небесного огня, люди прыгали через горящие костры. Считалось, «чем выше прыжок (чем ближе к небесно-космическим высотам), тем действеннее сила огня, передаваемая человеку и оберегающая его от смерти, болезни, нечистой силы и прочих напастей» [85].

В мифологии эпохи неолита огонь был символом богини неба Солнца. «Этот культ, — отмечает Наталья Гусева, — был общим у наших предков. Это культ небесного и земного огня, это, по сути дела, обобщенный культ световой и тепловой энергии, без которой нет жизни на земле» [86].

Обычай разжигать костры и прыгать через них во время солнцестояния был задолго до появления первых христиан. Но эта традиция не прервалась даже в эпоху Средневековья. В VIII в. христианские синоды предпринимали попытки упразднить эти языческие игры, однако костры продолжали полыхать, а парни и девушки отчаянно проскакивать над языками пламени.

Существовало поверье, что лен и конопля вырастут такой же высоты, какой достигают языки пламени или прыжки людей, преодолевающих этот огонь. Во Франции парни и девушки вначале танцевали вокруг костра, а когда он затухал, то соревновались в перепрыгивании через остывающие угли. Если девушке или парню удавалось в прыжке не опалить одежду — это означало, что он или она в течение года вступят в брак. В Ирландии существовало поверье, что девушка, которая в день святого

Иоанна трижды прыгнет через костер, вскоре выйдет замуж и станет многодетной матерью. Во Фландрии женщины прыгали через костры, чтобы обеспечить себе легкие роды. В некоторых областях Франции говорят, что если, прыгая через костер, молодой человек и девушка не соприкоснулись с языками огня, то в течение двенадцати месяцев, после того как они вступят в брак, новобрачная не станет матерью, так как ее не оплодотворило пламя. В Швейцарии также существовал обычай зажигать костры на возвышенностях под вечер в первое воскресенье поста. Этот день известен под названием «искорного воскресенья». Огонь зажигался в сумерки и вокруг него начинала неистово танцевать молодежь. Некоторые при этом щелкали бичами или позвякивали колокольчиками. Когда же огонь затухал, то через него прыгали. Чем выше взлетали прыгуны, тем более высокий должен был уродиться лен.

Д. Фрэзер считает, «что обычай, следуя которому возлюбленные, держась за руки, перепрыгивают через костры, обязан, вероятно, своим происхождением представлению, что таким путем они обеспечат себе в браке многочисленное потомство. Подобный же мотив лежит в основе обычая, обязывающего вступивших в течение текущего года в брак пары плясать при свете факелов. Разнузданность, которой, по-видимому, когда-то отличалось празднование дня летнего солнцестояния у эстонцев, так же как и празднование первого мая в Англии, проистекала не просто из общей распущенности нравов, а из грубого представления, что подобные оргии являются необходимыми для установления некой таинственной связи, которая в этот поворотный момент года соединяет жизнь человека с движением солнца» [87].

Несомненно, Фрэзер прав, что в форме народного суеверия продолжали сохраняться традиции древнейшего солярного обряда, в котором принимали участие как маги, так и их сородичи-солнцепоклонники. Отметим, что в этом народном предрассудке явно проступает мотив «игры в риск», «игры с опасностью», являющийся сутью циркового искусства. Поэтому вполне закономерно, что «игра с огнем» нашла свое место на цирковом манеже. В акробатических номерах исполнители прыгают через горящие обручи, а также перелетают через полыхающие преграды или низвергаются с вышки в бассейн с водой, где над поверхностью вздымаются языки пламени. Однако заметим, что в цирке «прохождение через огонь символизирует выход за пределы человеческих возможностей», т. е. превращение исполнителя в героическую личность, преодоление смертельной опасности ради бессмертия.

Солярной знаковостью было отмечено любимое развлечение многих народов — качание на качелях, которое еще в далекие языческие времена обязательно входило в состав весенне-летних обрядов и игр. Как сказано в «Ригведе» качели, являвшиеся символом Солнца, создал бог Варуна. Он вместе с богом Агни иногда качался. В гимнах «Ригведы» говорится:

Искусный царь Варуна сотворил себе на небе
Эти золотые качели для блеска [88].

Когда мы двое восходим на корабль: Варуна и (я),
Когда выводим (корабль) на середину океана,
Когда движемся по поверхности вод,
Мы будем вдвоем качаться на качелях — для блеска [89].

Заметим, что «золотые качели для блеска» — это сакральный образ Солнца. Объясняя природу возникновения символической ассоциации «Солнце — качели», исследователи «Ригведы» пишут, что «здесь отражен тот факт, что только в арктическом регионе солнце подобно качелям, когда оно в течение долгого дня не скрывается за горизонтом каждые 24 часа и „ныряет“ за него при восходах и заходах, наращивая или сокращая периоды „выныривания“. Верны и описания круговых движений по небу солнца и звезд, что можно наблюдать только в тех краях» [90].

Древнейший солярный обряд, возникший, видимо, в исторические времена протоиндоевропейцев, сохранялся на протяжении тысячелетий у многих народов. В 1919 г. греческие археологи нашли на северном побережье Крита терракотовые изделия и среди них была статуэтка «Минойская дама на качелях», датированная 1580–1450 гг. до н. э.

Терракотовая композиция представляет два раскрашенных полосами, суживающихся кверху столба, поднимающиеся с общего основания. На верху каждого столба сидит голубь — священная птица женского божества плодородия и любви. Кроме того, в древней мифологии солнце, как указывалось нами выше, также уподоблялось птице.

Между столбами на качелях сидит молодая женщина, держась за веревки. Она одета в сарафан с высоким воротником и передник. У качающейся дамы открыта грудь. Черные волосы змейками извиваются на груди. Женщина сводит ноги носками вместе, видимо, чтобы сильнее раскачиваться. Б. Богаевский считает, что «терракотовая группа передавала, несомненно, магическую сценку очищения воздухом. Обычай качаться в минойском периоде послужил примером для будущих религиозных обрядов с качелями в Греции и Риме, где качание имело целью вызвать очищение и, с другой стороны, приобщиться к оплодотворяющей силе воздуха» [91].

В Древней Греции жители Аттики отмечали «Праздник качелей» в декабре, в дни, когда было принято по традиции откупоривать бочки с молодым вином. В это же время устраивались Малые Дионисии — сельские карнавалы. В программу развлечений входили торжественные процессии, выступления актеров, народные игры. Особой популярностью пользовались шуточные состязания с элементами акробатики — «асколии»: кто дольше всех продержится на одной ноге на тугом бурдюке с вином. «Асколия» привлекала мальчишек и молодых парней, а для девочек делали качели — в память об Эригоне, дочери Икария. Он был, по преданию, первым человеком в Аттике, кого бог Дионис научил разводить виноградную лозу и изготавливать вино. Икарий начал энергично распространять новую плодовую культуру в стране, но однажды несколько пастухов, которых он угостил вином, опьянели и, не зная прежде подобного ощущения, решили, что он отравил их. Тогда они в гневе убили

виноградаря и зарыли его тело в горах. С помощью собаки Майры несчастная Эригона отыскала тело отца и в отчаянии повесилась на дереве, под которым лежал труп виноградаря. С тех пор в Аттике повелось устраивать в Малые Дионисии «Праздник качелей», подвешенных на дереве в память о погибшей дочери Икария. Праздник сопровождался очистительными жертвоприношениями Дионису. Древнее предание, в котором фигурируют Икарий, качели и дети, невольно наводит на мысль, что название старинного циркового номера «Икарийские игры» с участием взрослых и детей возникло в те далекие времена или позднее, но в память о тех событиях. В подобных акробатических номерах детишки, как на качелях, подбрасываемые ступнями ног «нижних» акробатов, перелетают от одного партнера к другому, проделывая различные сальто и пируэты.

Продолжая изучать превращения солярного обряда с качелями в развлечение и игру, обратимся к воспоминаниям Адама Олеария. В 1647 г. вышла в свет его книга, где рассказывается о пристрастиях русских женщин к качелям.

✎ «Они, — пишет Олеарий, — кладут доску на обрубок дерева, становятся на оба конца, качаются и подбрасывают друг друга в воздух. Иногда пользуются они и веревками, на которых они умеют подбрасывать себя весьма высоко на воздух. Простонародье, особенно в предместьях и деревнях, занимается этими играми открыто на улицах. Здесь у них поставлены общие качели в форме виселицы, с крестообразною движущейся частью, на которой двое, трое и более лиц могут подняться одновременно. Больше всего подобною игрою у них занимаются по праздникам: в эти дни особые молодые прислужники держат наготове сиденья и другие необходимые принадлежности и за несколько копеек одоужают тем, кто желает покачаться. Мужчины очень охотно разрешают женам подобное увеселение и иногда даже помогают им в нем» [92].

Судя по свидетельству Олеария, на Руси качелями называли также и доски, которые позднее в цирковой среде получили наименование «подкидные доски».

О качелях говорится в монографии Николая Костомарова. Историк пишет, что качели изготавливались двумя способами:

✎ «Первого рода качели делались очень просто — прикреплялась к веревке доска, на нее садились, а другие веревками качали; другого рода качели строились сложнее, как и в настоящее время делаются в городах.

В праздник Пасхи некоторые составляли себе из этого прибыточный промысел: устраивали качели, пускали качаться за деньги и за каждый раз брали по серебряной деньге с лица. Женщины простого звания, посадские и крестьянки качались на улицах, а принадлежащие к зажиточным и знатым семействам — у себя во дворах и садах. Качанье на досках происходило так: на бревно клали доску, две женщины становились по краям ее и, подпрыгивая, подкачивали одна другую так, что когда одна поднималась, то другая опускалась. Сверх того, женщины качались как-то на колесе» [93].

Описание качелей дается также А.Лейфертом:

✎ «Для любителей более сильных ощущений имелись так называемые перекидные качели. На двух столбах была прикреплена вращающаяся ось,

от которой с краев по радиусам шли балки. На концах двух параллельных балок была подвешена кабинка, в которую и помещались желающие покататься. Ось приводилась во вращательное движение, и кабинки с земли поднимались высоко над толпой» [94].

Несмотря на то, что в XIX в. качели прочно вросли в состав праздничных развлечений, ореол солярной символики по-прежнему окружал и сопутствовал этому виду забав.

Пасха на Руси праздновалась торжественно и величаво.

«В обеих столицах России на все дни недели, начиная с понедельника, для простого народа, — пишет М. Забылин, — устраиваются качели, карусели, балаганы, где представляют комедианты и также другие зрелища... Крестьяне верят, что в Светлое Воскресенье солнце играет на небе. Такое же точно убеждение существует у простого народа Ирландии и многие стараются подкараулить тот момент, когда оно играет. В деревнях, во время Пасхи занимаются всевозможными играми, преимущественно мужчины бьются красными яйцами, катают их с каточков; девушки и молодые парни качаются на качелях, водят хороводы и пр. Финны, подобно русским, тоже устраивают качели и водят хороводы, в которых в старину принимали участие даже старухи» [95].

Качание на качелях в первую очередь ассоциировалось с солярной символикой, а не обрядом «очищения». Круговое вращение на качелях и раскачивание в ту и другую сторону, стремление взмыть как можно выше, приблизившись к небесному светилу, наличие мотива «игры в риск» или «игры в опасность» — все это говорило не только о языческих корнях древнего обряда, но и способствовало превращению игры с качелями в цирковой номер. Акробатические аттракционы появились на арене цирка в России и поэтому получили название «Русские качели». Это произошло в 40-х гг. XX в.

Небезынтересно, что создание акробатических номеров и демонстрация их в программах мирового цирка в XX в. не повлияло на фольклорную судьбу «Праздника качелей». Обрядовое действо солнцепоклонников в виде народного обычая, называющегося «Праздник качания», продолжает существовать в популярном индуистском Холи. Этот праздник справляется после полнолуния месяца пхалгун (февраль–март). На севере Индии это народное торжество посвящено Кришне. Статуэтка, изображающая его, обычно ставится на качели, символизируя шутливые игры пастушеского воплощения Вишну.

Отсюда и произошло название праздника доладжатра — «праздник качания». Следует особо подчеркнуть, что протоиндоевропейцы подарили миру «обряд белого коня», из которого выросло древо циркового искусства, а брахманы, стремившиеся к соединению души с Высочайшим Началом, дали цирку «факиров», что в переводе с арабского обозначает «нищий» и относится к монахам-фанатикам, ведущим аскетический образ жизни и скитающимся по дорогам Индии.

В основе искусства циркового факира лежит способность управлять скрытой психической энергией, дремлющей в подсознании человека.

Артист позаимствовал это умение у йогов, посвятивших себя достижению «освобождения». «Йога» в переводе с санскрита означает «соединение, связь, сосредоточение, усилие».

Брахманы через различные упражнения, например, созерцание солнца до слепоты или стояние на голове в продолжение нескольких часов, или опасное качание на головокружительной высоте достигают состояния нирваны. Не последнее место в этих медитативных упражнениях занимала и занимает акробатика. Придерживаясь определенной системы, проповедуя самопознание и самоуглубление, позволяющие проникнуть в таинственные сферы мироздания, с помощью длительных и изнурительных тренировок йоги нередко добиваются фантастических возможностей.

Существует целый ряд упражнений, при помощи которых йоги — предтечи цирковых факиров — подготавливают свое тело и волю к полному отрешению: стоят на одной ноге, балансируя и смотрят подолгу в одну точку, стараясь как можно реже дышать, исполняют и другие элементы акробатики: стойку на одной руке, на плечах и т. д. Сложная система акробатических поз и фигур, разработанная брахманами, так называемых «асан», и приемов контроля за дыханием, известных как «пранаяма», направлены на освобождение души и очищение человека от всего суетного, материального, мешающего постижению высших духовных истин. За несколько тысяч лет существования йоги накопили богатый опыт в области медицины и психологии, о взаимозависимости духовного и физического состояния человека, о возможности с помощью определенных действий и самовнушения отказывать влиянию как на собственную психику, так и на психическое состояние окружающих, вплоть до массового гипноза.

Позаимствовав частично приемы самовнушения и акробатические упражнения у йогов, цирковые факиры, выступая перед зрителями, также находятся как бы в состоянии отрешенности, показывают, что их тела совершенно не чувствительны к болевым ощущениям.

В XIX в., когда цирковое искусство триумфально шествовало по европейским странам, неожиданно в поле зрения европейских путешественников, исследователей, ученых, артистов оказались индийские факиры. Португальский аббат Фария, долгие годы проживавший в Индии (где гипнотические явления были известны с древнейших времен и зафиксированы в старинных рукописях, рассказывающих о приемах, с помощью которых йоги вызывают продолжительный сон), в первой половине XIX в. начал демонстрировать в Европе опыты словесного усыпления. С этого времени в цирковых представлениях появляются номера факиров, с каждым годом завоевывавших все большую популярность у зрителей.

Во многом этой популярности способствовала деятельность Елены Блаватской, создательницы религиозно-философского учения «теософия». Ее рассказы о необыкновенных способностях йогов и их последователей цирковых факиров поражают воображение читателей.

Однако необходимо сказать о том, что на арены цирков вышли не религиозные фанатики брахманы, стремящиеся через асаны достичь

состояния нирваны, а их ловкие имитаторы — артисты, демонстрировавшие игру с возможностями своего тела. Разумеется, взяв за основу внешнюю форму йоги — акробатику, факиры увлекали зрителей загадочной неопасной для своей жизни игрой: глотая шпаги, ложась на доски с гвоздями, изрыгая изо рта языки пламени, прогуливаясь по полыхающим углям, выпивая расплавленное олово.

Искусство цирковых факиров поражало зрителей удивительными способностями исполнителей, показывающих уникальные акробатические достижения, пронизанные «игрой в риск», «игрой с опасностью».

Многие европейские артисты, отдавая дань модной восточной теме, облачаются в костюмы факиров и берут экзотические псевдонимы. Самой колоритной фигурой среди европейских факиров был «загадочный и таинственный факир и дервиш Димитриус Лон-Го». За этим сценическим именем скрывался Дмитрий Иванович Лонго. Он выделялся из всех факиров и дервишей европейского происхождения выдающимся мастерством и артистизмом. Во время его выступления у зрителей создавалось впечатление, что перед ними действует мудрый философ, познавший величие и ничтожность человека. Поэтому даже жуткие факирские трюки в исполнении Лон-Го превращались в инструмент познания скрытых возможностей, таящихся в каждом из нас, а не в демонстрации явлении паноптикума.

Выступления многих цирковых факиров были связаны с определенным риском. Но даже среди них особо выделялись «повелители огня» или «короли огня». Так называли факиров, которые «глotalи» огонь, ходили босиком по горячим углям, проводили по своим рукам и груди горящими факелами. Димитриус Лон-Го тоже демонстрировал свою нечувствительность к огню.

На манеже раскладывался длинный металлический лист, по которому рассыпались толстым слоем горящие угли. Жар ощущался даже зрителями первого ряда, но Лон-Го спокойно прогуливался босиком по огненной дорожке.

Дотошные любители цирка старались разгадать секрет этого трюка. Они пытались уличить факира в нечестности. Дескать, артист натирает квасцами ноги, смазывая их особым химическим составом, предохраняющим от ожогов. Однако ответ на эту древнейшую загадку природы и сегодня неизвестен.

Факирское чудо имеет многовековую историю. Ежегодно в Индии, Африке, на островах Полинезии тысячные толпы стекаются на церемонию «хождения по огню». Под грохот барабанов и вой свирелей готовится в неглубокой яме длиной до восьми метров огненная подушка. Для этого сжигается несколько тонн дров и вдоль ямы образуется огненная тропа. На нее вступают огнеходцы и под будоражающие ритмы музыки проходят по мерцающим углям два, а то и три раза вдоль всей дорожки. При этом у них нет ни ожогов, ни волдырей. В Гвиане индейцы подолгу танцуют на углях. Некоторые полинезийцы во время церемонии «хождения

по огню» выхватывают из пламенеющих углей раскаленный докрасна нож и стоят на нем до тех пор, пока он не остынет.

Цирковые факиры, возможно, для того, чтобы облегчить себе ежедневное исполнение трюков с огнем, применяли какие-нибудь хитрости, но даже в этих случаях от артистов требовалось умение в нужный момент волевым усилием мобилизовать скрытые защитные системы организма.

Димитриус Лон-Го в одинаковой мере владел секретными приемами и неисчерпаемыми кладовыми своего отлично натренированного тела. Пожалуй, самым трудным и поэтому никем не повторенным номером в репертуаре Лон-Го было «Восхождение по лестнице».

Ступенями служили остро отточенные клинки. Перед началом восхождения Лон-Го выдергивал поочередно из прорезей в стойках сабли, рассекал ими в воздухе лист бумаги. Желая зрители могли сами убедиться в том, что клинки действительно острые. После осмотра артист вставлял сабли на прежнее место лезвием кверху. Факир брал в руки лук и стрелы. Ему завязывали глаза и устанавливали на голове зажженную керосиновую лампу. Разумеется, босой, балансируя светильником, артист начинал медленно подниматься, наступая на острие сабель. При этом ассистентки раскачивали лестницу из стороны в сторону. Дойдя до самого верха и остановившись на острие сабель, факир накладывал на тетиву лука загоравшуюся у него в руках стрелу и целился в обруч, раскачивающийся над манежем. На бумажном круге был нарисован дракон. Выпущенная стрела попадала в центр, и изображение сгорало. Лон-Го неторопливо спускался вниз, аккуратно переступая со ступеньки на ступеньку. Лестница по-прежнему раскачивалась. Дотошные зрители внимательно осматривали ступни факира, но на них никогда не было ни одного пореза.

«Восхождение по лестнице» — это был самый сложный акробатический номер, в котором причудливая эквилибристика сочеталась с точным и хладнокровным расчетом стрелка.

Таким образом, акробатика, пройдя тысячелетний путь от тотемистического действия до цирковой «игры в риск», совершенствуясь в исполнительском мастерстве и обогащаясь новыми техническими средствами, заняла одно из главных мест на манеже современного цирка. Как говорил Заратустра, встав на колени перед умирающим канатоходцем: «Ты из опасности сделал себе ремесло, а за это нельзя презирать» [96]. И эти справедливые и мудрые слова великого жреца и философа озаряют всю многовековую историю акробатического искусства.

Примечания

1. Цит. по кн.: Фаминцын А. С. Божества древних славян. СПб.: Алетея, 1995. С. 165.
2. Даль В. Толковый словарь живого русского языка. Т. 1. М.: Гос. изд-во ин. и нац. словарей, 1956. С. 628.

3. Гусева Н. Арьи, Славяне: Соседство или родство // Древность: Арьи. Славяне. 2-е изд. М.: Палея, 1996. С. 65, 84.
4. Ригведа. Шандалы I–IV. Гимн 13. 2-е изд. М.: Наука, 1999. С. 374.
5. Кандыба В. М. История русского народа до XII в. н. э. М.: КСП, 1995. С. 81.
6. См.: Анисимов А. Ф. Исторические особенности первобытного мышления. Л.: Наука, 1971. С. 87.
7. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-Пресс, 1994. С. 458.
8. Авдеев А. Д. Происхождение театра. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 76.
9. См.: Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. М.: Полит. лит-ра, 1980. С. 20.
10. См.: Эшттейн М. Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1988. С. 283.
11. Лукиан. Избранная проза. М.: Правда, 1991. С. 585.
12. Разоренов Ф. Н. Аркаим в нашей стране // Древность: Арьи. Славяне. 2-е изд. М.: Палея, 1996. С. 166.
13. Ригведа. Мандалы I–IV. М.: Наука, 1999. С. 204.
14. См.: Кандыба Д. В. Русский гипноз. М.: КСП, 1995. С. 113.
15. Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. С. 124–125.
16. Там же. С. 125.
17. См.: Авдеев А. Д. Происхождение театра. С. 83.
18. Мосс М. Социальные функции священного. СПб.: Евразия, 2000. С. 123.
19. Шантети де ля Соссей. Иллюстрированная история религии. Т. 2. М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря; Российский фонд мира, 1992. С. 37.
20. Лемани А. Иллюстрированная история суеверий и волшебства. От древности до наших дней. М.: Книжное дело, 1900. С. 11.
21. Кандыба Д. В. Русский гипноз. М.: КСП, 1995. С. 125.
22. См.: Мосс М. Социальные функции священного. С. 29–30.
23. См.: Кандыба В. М. История русского народа до XII в. н. э. М.: КСП, 1995. С. 28.
24. Эшттейн М. Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1988. С. 299.
25. Там же.
26. Цит. по кн.: Голан А. Миф и Символ. М.: Тарбут; Иерусалим: Русслит, 1994. С. 120.
27. Цит. по кн.: Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. М.: Крон-Пресс, 1998. С. 38.
28. Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. С. 93.
29. См.: Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. Вып. 2. М., 1838. С. 68–69.
30. Цит. по кн.: Мосс М. Социальные функции священного. С. 34.
31. Иеромах Алексей (Кузнецов). Юродство и столпничество. Религиозно-психологическое, моральное и социальное исследование. СПб., 1913. С. 116. С. 278–280.
32. Там же. С. 275–276.
33. Там же. С. 5–6.
34. Там же. С. 285.
35. См.: Фаминцын А. С. Божества древних славян. С. 117.

не ласкай хищников чересчур, а также не выказывай страха перед ними, ибо животные становятся надменными и непослушными. Чтобы быстрее приучить зверя, часто и слегка поглаживай его по шкуре рукой» [14].

Кормление и ласковые прикосновения к опасному зверю снимают его агрессивность или, точнее сказать, располагают хищника к миролюбивому настроению.

Само собой понятно, что шаман, завоевавший симпатии злобного тотема, мог выжить и подчинить его своей воле лишь в том случае, если досконально знал все повадки и характер хищного божества.

Древнейшая история не оставила свидетельств того, как шаманы-дрессировщики общались с опасными священными тотемами, но сохранился чуть ли не в первозданном виде, пережив тысячелетия, обряд поклонения кобре, который в наши дни распространен в Бирме. Подробное знакомство с его проведением позволяет понять и буквально увидеть архаическое таинство общения тотема и шамана.

Очевидец и участник этого обряда А. Дениз рассказывает:

«Когда мы добрались до мертвого города Нагана в Северной Бирме, где можно видеть четыре полуразрушенных храма, воздвигнутых некогда в честь бога-змеи, я уверился в том, что поклонение этому божеству продолжается и ныне. После долгих розысков я повстречал старого буддийского священника, который рассказал, куда надо ехать, чтобы увидеть последнюю жрицу древнего культа.

Следуя его указаниям, мы через два дня добрались до уединенной горной деревушки, где жила семья хранительниц культа змеи. В этой семье мужчин, по-видимому, не было совсем. Только старуха, ее дочь — красивая молодая женщина лет тридцати с небольшим и две внучки двенадцати и четырнадцати лет. Старшие женщины и были жрицами священной змеи.

Они охотно рассказали мне о древнем культе. Похоже было, что они пользуются большим уважением жителей деревни, которые считают их святыми. Но вначале я не поверил тому, что рассказывали женщины: они говорили, что поклоняются королевским кобрам.

Королевская кобра — очень крупная змея. Отдельные экземпляры достигают в длину четырех с половиной метров! Голова королевской кобры размером с мужской кулак. Эта змея чрезвычайно агрессивна и опасна, одной дозы ее яда достаточно, чтобы убить двадцать человек.

Однако женщины продолжали настаивать на том, что они поклоняются именно королевским кобрам. Мы просидели у них весь вечер, слушая легенды о боге-змее. Они рассказывали нам, как уходили в горы, чтобы поймать змею, и как змея обещала хорошо себя вести и повиноваться жрицам при условии, что в конце года ее выпустят точно на том же месте, где она была поймана.

Женщины пообещали взять нас с собой на следующее утро в гости к королевской кобре, ныне здравствующему богу-змее, который живет в горах в своей пещере.

Мы пришли к дому жриц рано утром. Там уже было полно народу, собралось не меньше, чем полдеревни, жрицы уже встали. Старуха вышла из дома, чтобы поздороваться с нами, и приветливо улыбнулась, словно мы собирались на воскресный пикник.

Нас усадили на почетные места рядом со жрицами — матерью двух девочек — в повозке, запряженной быками. За нами выстроилась процессия деревенских жителей, которые несли подарки богу-змее. Шествие замыкал деревенский оркестр с гонгами и колокольчиками. Тропа вилась по склону горы, примерно через час она сузилась настолько, что на быках ехать дальше было нельзя. Поэтому мы по примеру жрицы продолжали путешествие пешком.

Через две-три мили оркестр внезапно умолк, притихли и люди. Впереди, за изгибом тропы, виднелась пещера, процессия остановилась, жители деревни начали складывать на край тропы свои приношения змее — я заметил, что в числе даров был рис и соль.

Затем жрица двинулась вперед, жестом пригласив меня следовать за ней. Спокойно, грациозно она подошла к входу в пещеру и остановилась. Все молча ждали. Послышался негромкий зов жрицы. Через несколько минут из пещеры выскользнула четырехметровая королевская кобра. Она устремилась к жрице и, свернувшись в кольцо у ее ног, отвела назад голову, готовясь нанести молниеносный удар. Жрица недвижно наблюдала за зловещими приготовлениями, хотя от змеи ее отделяло не более метра. Она церемонно поклонилась кобре.

Должно быть, жрица инстинктивно угадывала момент смертоносного броска. Она слегка присела и развела колени так, чтобы укус пришелся в ткань юбки.

Так повторялось вновь и вновь. Со стороны казалось, что жрица исполняет какой-то танец вместе со змеей.

Женщина двигалась плавно, словно танцовщица. Каждый раз она успевала слегка согнуть колени, и змея без всякого вреда для жрицы ударялась головой в складки ткани. Белая юбка покрылась желтыми пятнами змеиного яда. Затем жрица подошла ближе к змее. Выждав, когда она перестала поднимать голову, жрица погладила кобру и, наклонившись, поцеловала ее в голову. Прежде, чем змея бросилась на нее, жрица успела отпрянуть.

Трижды проделала женщина этот смертельно опасный обряд, затем повернулась и неспешным шагом двинулась к нам. Я подумал, что змея может метнуться вслед за ней и поразить ее сзади. Но кобра прижала голову к земле и медленно заскользила в свою пещеру.

По-видимому, испытание, сквозь которое только что прошла молодая женщина, никак не сказалось на ее состоянии. Усаживаясь в повозку, она приветливо улыбнулась мне, и вся процессия тронулась в обратный путь» [15].

Следует отметить, что древнейший культ тотема-змеи популярен не только в современной Бирме, но и в современной Индии. Объясняется это тем, что кобра в Индии считается священным существом. Культ змеи особенно распространен на юге, но известен и в остальных частях страны, где кобр чтут как живое воплощение божества. Строятся храмы, посвященные богу Нага, т. е. кобре. Южане у себя дома сооружают алтари для поклонения Наге. Ежегодно проводится змеиный праздник «Нага панчами». В некоторых районах его отмечают два раза в год. Верующие приносят дары, поклоняясь Наге, в храм или к реке, или к домашнему алтарю, или прямо к гнездам змей. Это может быть молоко, фрукты, деньги. Вместе с тем факиры в дни змеиного праздника носят кобр по домам и собирают подаяния. Как правило, они же и ловят змей.

В Индии есть целые деревни, племена, занимающиеся охотой на этих пресмыкающихся, их укрощением и лечением укусов. Свое искусство заклинатели передают из поколения в поколение. Это является примером того, как древнейшие шаманские традиции и «тайные общества», охраняющие профессиональные секреты, продолжают существовать в XX в. параллельно с буддизмом, христианством, исламом, иудаизмом.

В день «Нага панчами» люди не работают. Ремесленники просят Нагу дать силу их инструментам и ловкость рукам. Девушки, выпрашивая богатство и счастье, несут к реке свои подношения, где по древним поверьям живет божество. Не разрешается в эти дни пахать, так как старинная легенда рассказывает о том, что именно в это время один крестьянин, распахивая землю, случайно разворошил сохой змеиное гнездо и убил детенышей кобры. Разъяренная змея ужалила пахаря. Охваченная мстительной злобой, кобра приползла в деревню и убила жену крестьянина, а также детей, пожалев лишь дочь. Ее кобра застала за молитвой, которую девушка совершала перед алтарем Наги. Змея раскаялась в своей поспешности и, сжалившись, воскресила крестьянина и всю его семью.

Естественно, в современной Индии поклонение змее имеет и практическую основу. Еще в древности, наблюдая за поведением кобр, люди заметили, что змеи полезны и не агрессивны. Эти существа выступают верными союзниками человека в борьбе с грызунами.

Небезынтересно, что в обряде с участием кобры в современной Бирме действует женщина и в легенде о рассвирепевшей змее тоже в образе миротворца выступает девушка. Возможно, это свидетельствует о том «далеком времени, когда шаманские обязанности отправляла женщина, как это склонны думать многие этнографы» [16].

В жанре цирковой дрессуры, заметим, мужчины и женщины пользуются равными правами, и лидерами становятся, как правило, исполнители с яркой актерской индивидуальностью и обладающие высоким мастерством в разработке оригинальных приемов общения с животными. Тем не менее, дрессировщица, находящаяся в окружении львов или тигров, конечно, пользуется большим успехом у зрителем, нежели мощного телосложения грозный укротитель.

Скорее всего, у истоков шаманизма действительно стояли женщины. Вот что об этом пишет А. Анисимов: «Появление шаманов и монополизация ими религиозных функций в обществе идут параллельно с процессом распада древних матриархальных религиозных образов. Последние отрываются постепенно от своей родовой основы и становятся в одном случае общеплеменными, в других — низводятся до роли второстепенных или модифицируются шаманством, переходя в разряд его духов-помощников. В условиях разложения матриархального родового строя женские образы культа природы и стихий вытесняются постепенно образами мужскими. Наглядным выражением идеологической ревизии матриархата патриархатом служат многочисленные варианты мифа о Седне. То же следует сказать и о других матриархальных образах духов:

Асияк — хозяйка ветров и погоды, Гиле — хозяйка неба и Пинге — хозяйка земли и диких оленей. В конечном итоге духи-мужчины вытесняют духов-женщин, занимая их места в культе природы и стихии» [17]. Но, как видим, это произошло не во всех обрядах, где действовали шаманки. Нага и ее укротительница неразлучны уже тысячелетия.

Исследование социально-экономических истоков шаманизма доказывает, что

«с разложением родового строя носители общественных должностей все более отделялись от массы сородичей, образуя родовую знать, передававшую свое привилегированное положение по наследству. Одним из отражений этого в идеологии явились представления о том, будто духи-предки наследственно закрепляют функции шамана, передавая своему избраннику подвластных им духов-помощников» [18].

В этот период, вероятно, наступает новый этап в общении шаманов с тотемами-животными. Во-первых, в отдельных культах мужчины становятся главными исполнителями религиозных обрядов. Во-вторых, дружелюбие, существовавшее между человеком и зверем, сменяется укрощением и подчинением тотема-хищника силе шамана-дрессировщика. Действиями, носившими магический характер, но включавшими приемы укрощения, шаманы стремились управлять волей богов-тотемов. Чтобы заставить соплеменников поверить в свои чародейские способности, основанные на умении угадывать и правильно толковать желания и поведение божественных животных (получая при этом необходимые для сородичей блага, сообщения), шаманы-дрессировщики старались поразить и потрясти очевидцев набором «тщательно продуманных и эффективных актов („чудес“)». Эти акты у шаманов, например, достигали порой высот циркового искусства» [19].

Исследователи подчеркивают, что шаманы пользовались почитанием и многими привилегиями. Их встречали с почетом, сажали на лучшие места, угощали вдоволь и самым лучшим, разговаривать с ними разрешалось только старшим и во время беседы нельзя было возражать шаману. Каждый член общества обязан был одаривать его за лечение, проводы умерших в мир мертвых, т. е. к тотемистическим предкам, помощь охотникам во время промысла. Кроме того, все члены клана обязаны были содержать и благодарить, делать подношения шаманам за совершение обрядов общеродового культа, жертвоприношения, моления в дни празднеств, исполнение магических действий для обеспечения успехов во всех жизненно важных делах, гаданиях и предсказаниях.

Как известно, по представлениям первобытного человека животные «все равно что люди», а люди, в свою очередь, считают себя животными, поэтому шаманы выступают посредниками, помогая переходу из одного мира в другой, содействуя превращению животного в человека и обратно, превращению человека в животное, птицу, змею и другие тотемистические существа. Поскольку животные «все равно что люди», то шаманы умели

договариваться с ними по-хорошему, по-соседски, чтобы звери сами соглашались и позволяли охотникам убивать себя, так как от них ведь зависело существование соплеменников — людей. Шаманы, разумеется, убеждали животных соглашаться на то, чтобы стать жертвой ради жизни людей, входивших в общий тотемистический клан. В благодарность за эту жертву тотему оказывали всевозможные почести, осуществляли необходимый магический ритуал, который был направлен на возрождение тотема-зверя.

Несомненно, что главной тайной и силой шамана-дрессировщика было умение договариваться (т. е. получать видимые знаки положительного или отрицательного ответа тотема) с животным, гадать по движениям зверей, по издаваемым звукам: урчанию, рычанию, фырканию, по его поведению, по его повадкам. Эти навыки, приобретенные и накопленные многими поколениями шаманов, в дальнейшем были использованы и в одомашнивании животных, и в успешной охоте на диких зверей и, конечно, в разработке принципов и приемов дрессуры, одного из жанров циркового искусства.

Однако следует сказать о том, что магическая сила животных, ставших помощниками шаманов, не всегда служила во благо хозяину. Д. Б. Кандыба отмечает, что большинство домашних животных и растений просто не обладало необходимой силой для сколько-нибудь значительной помощи шаману. Сам факт, что животное, например, собака или растение, позволило себя приручить и одомашнить (ради пищи или других удобств), являлся свидетельством отсутствия силы. Поэтому самые слабые и трусливые бывают собачьи шаманы, самые же сильные и могущественные те, чьи «ие-кыла» («ие-кыла» — звериное воплощение шамана) — громадный бык, жеребец, орел, лось (сохатый), черный медведь. При этом самые несчастные шаманы — это имеющие своим звериным воплощением волка, медведя или собаку, так как эти звери ненасытны. Им все мало, независимо от того, сколько бы ни добывал для них шаман-человек. Особенно собака не дает покоя своему двуногому двойнику. Она грызет зубами его сердце, рвет его тело. Тогда шаман сильно хворает и мучается. Ворон тоже плохой «ие-кыла». Орел и бык-порос называются «чертовскими бойцами и воителями». Их титул самый лестный для шамана [20].

Любопытно, что деление шаманов на ранги по степени их силы и могущества получило продолжение в цирковом искусстве. Здесь также считается, что на вершине иерархической лестнице в жанре дрессуры находятся укротители крупных хищников, чуть ниже стоят артисты, выступающие с лошадьми, еще ниже располагаются дрессировщики домашних животных, в том числе свиней, собак, кошек, ослов. Как правило, с этими четвероногими выходят на цирковой манеж клоуны. Деление это, разумеется, условно, так как многое зависит от дарования и мастерства артиста, выступающего с номером или аттракционом, где в качестве «партнеров» действуют животные.

Возвращаясь к шаманам-дрессировщикам, важно обратить внимание на то, что их сила во многих случаях основывалась на тесных связях

и глубоких знаниях животных. Поэтому считалось, что именно от животного-компаньона шаман получал могущество, узнавал формулы и обряды. Древнегреческий мыслитель II в. н. э. Ямвлих говорил о магах, имевших власть над змеями и львами, что только это могущество наделило их умениями залечивать раны, нанесенные именно этими существами.

Марсель Мосс пишет, что «маги, вероятно, были первыми и остались последними, кто получает подобные откровения (т. е. когда тотемы посвящают своих шаманов в тайные знания. — С. М.), и, как следствие, обладают индивидуальным тотемом. Можно даже полагать, что при разложении тотемизма в первую очередь семьи магов наследуют тотемы клана и воспроизводят эту традицию» [21], добавим, создавая династии в том числе дрессировщиков.

Надо отметить, что власть тотемов не была безграничной. Даже в период расцвета тотемистических верований в Древнем Египте в случае неурожая порицали священных животных, которые были ответственными за ход природных процессов. Если вследствие длительной и жестокой засухи страну постигал мор или другие бедствия, маги хватали ночью священных животных и обращались к ним с угрозами, а если эпидемия не утихала, то животных убивали. В такой наглядно-поучительной форме общались со своими богами не только шаманы-дрессировщики, но и служители последующих культов. Неслучайно в Индии существует поговорка: «Весь мир подчинен богам; боги подчинены чарам (мантрам); чары — брахманам; поэтому брахманы — наши боги».

Тотемистические верования обросли сложными церемониями и обрядовыми действиями, среди которых одно из видных мест занимала инициация, т. е. посвящение.

Это было как бы социальное «рождение», связанное с приобщением к тотемистической группе. Чтобы мужчина мог занять в клане равное с другими положение, одного физического рождения было недостаточно. Юноша должен был достичь состояния возмужалости и всем своим поведением доказать, что может быть во всех отношениях полноценным членом общества: выносливым, умелым, мужественным и стойким при любых обстоятельствах, дисциплинированным, способным пойти на необходимые самоограничения. «Эти социальные требования, — указывает А. Анисимов, — к индивиду регламентируют его поведение в обществе и подчиняют воспитание молодежи потребностям общественной жизни. В этих требованиях и самом процессе социального и трудового воспитания аккумулируются все рациональные стороны мировоззрения первобытного общества: знания, опыт, мораль и пр.» [22].

Подобные обряды инициации, связанные с тотемистическим культом, имели место уже в эпоху позднего палеолита и нашли отражения в живописных рисунках, обнаруженных в пещерах Тюк д'Одубер и Монтеспан. Здесь справлялись церемонии магического овладения добычей и посвящения подростков в тайны родового культа, а также в обряд,

который позднее стал называться «игрой с быком». (Об этом обряде подробно написано в предыдущей главе.)

В пещере Тюк д'Одубер были обнаружены два глиняных изображения бизонов, стоящих на полу большого зала, расположенного в глубине пещеры. Вся обстановка указывает с определенностью, что это помещение было для позднепалеолитического человека постоянным местом культа, которое охранялось и укрывалось от посторонних с величайшей предосторожностью, многочисленные следы окружают глиняные скульптуры бизонов, что подчеркивает ритуальное значение действия и его смысловую связь с фигурами двух животных. Отчетливый для этих следов тяжелый приступ на пятку указывает на ритуальный характер движения, аналогиями которому могут служить танцы-пантомимы тотемистических церемоний, общеизвестные по австралийскому этнографическому материалу.

Исследователи указывают на то, что если в австралийских тотемистических церемониях танцы-пантомимы обращены всегда к тотему как к действительному действующему лицу обряда, то и здесь они центром имеют образ животного, бывшего, судя по всему, тотемом, как считают ученые. Они делают вывод: так как большая часть следов принадлежит подросткам в возрасте 10–12 лет, то обряд был близок по значению к австралийским ритуалам «инициации».

Анисимов пишет, что «аналогичная картина обрядового действия запечатлена и в памятниках пещеры Монтеспан. Это подчеркивает распространенность в то время подобных обрядов, что вполне согласуется с общим характером тотемистических верований, в которых обряды „посвящения“ (типа инициации) и „размножения“ тотема (типа австралийских обрядов интичиума) составляют основную часть тотемистического культа» [23]. Выскажем предположение, что танец-пантомима, исполнявшийся подростками, включал в себя акробатические прыжки через бизонов, которые сочетались с пластическими фигурами. Тяжелый приступ на пятку, скорее всего, свидетельствует не только о ритуальном характере движения подростков, а еще и об ударах о земли пятками, когда прыгуны неудачно или неловко приземлялись после исполнения акробатического переворота через фигуры животных.

Забавно, что спустя тысячелетия подростки на уроках физкультуры в школах продолжают прыгать, правда, через условные фигуры коня и козла, уподобляясь ребятишкам эпохи позднего палеолита. Как и в древности, процесс социального и трудового, а также физического воспитания молодежи не обходится без преодоления преград, превратившихся в общераспространенные символы, способствующие выработке смелости, выносливости, силы, ловкости, умения.

Обратимся к этнографическим материалам, которые можно считать аналогиями с древнейшими обрядами инициации. Знакомство с ними позволит реконструировать многое из того, что легло в основу современного циркового искусства.

Во время обряда инициации в качестве действующих лиц выступали «умершие предки». Перед посвящаемыми юношами разыгрывались в лицах всевозможные мифы и сказания, относящиеся к истории того или иного тотема, рода и племени. Юноши в момент церемонии в наглядной форме познакомились с историческим прошлым своего клана, становясь полноправными членами общества. Мифы и предания излагались в твердо установленной действенной форме. Превращение мальчика во взрослого человека воспринималось в образах жертвоприношения: смерти и последующего воскрешения. Как сказочный или мифологический герой, юноша, чтобы стать настоящим мужчиной, должен был подвергнуться тяжелому и мучительному испытанию, спуститься в царство смерти, т. е. умереть, после чего возродиться вновь в новом качестве. Представления эти использовались в педагогических целях, развивая не только кругозор обучаемых, но и воспитывая их в нравственном отношении. Предания разыгрывались на специально оборудованных площадках, а действие сопровождалось специальными объяснениями, которые давали шаманы.

Вот, например, описание инициации у огнеземельцев. Посовещавшись, старейшины племени решаются назначить дату для испытания, во время которого юноши должны быть посвящены в важнейшие тайны племени, прежде чем им будут представлены привилегии взрослых.

Мальчиков, предназначенных к инициации, уводили из дома, как правило, отцы. Проводы посвящаемого были проводами на смерть. Его, как покойника, особым образом украшали, красили и одевали близкие родственники, особенно женщины, оплакивая. Это и понятно: ведь к ним он уже не вернется никогда. По окончании инициации ребенок будет уже взрослым. Умрет юноша, а родится мужчина, т. е. смерть даст новую жизнь герою.

Иногда уход ребенка обставлялся как похищение его теми самыми духами, ужас перед которыми сопровождал *его* все детство. В лесу раздавался треск трещеток, и оттуда появлялись люди в масках, изображавшие животных и птиц. При этом все в страхе разбегались, а пришедшие из «иного мира предков» хватали детей и утаскивали в лес.

Вырванный из привычной обстановки, лишенный поддержки близких, часто в полном одиночестве, ребенок оказывался в незнакомом месте. Обычно этим местом был густой лес или пещера.

Заметим, что лес и пещера всегда считались символом «иного мира», царства смерти. В этих местах и проводились инициации.

Во время обряда юноши подвергались жесточайшим истязаниям. Их нещадно били, рассекали кожу на спине, пропускали под кожу ремни, за которые их подвешивали к потолку, пытали огнем, в раны втирали перец. Некоторые племена делали юношам поперечные надрезы на лбу, а папуасы Новой Гвинеи прокалывали им половой член и били посвящаемых колючими розгами. «Чрезвычайно широко распространенный обряд обрезания, который иногда называют „символической кастраци-

ей», представляет собой, в сущности, не что иное, как еще одну форму символической смерти.

Юношей также мучили голодом и холодом, опаивали ядовитыми и галлюциногенными напитками, обсыпали испражнениями, заставляли пить мочу. Следы этих испытаний впоследствии оставались на теле на всю жизнь в подтверждение мужского достоинства их носителя — обрезанный половой член, отрубленный палец, рубцы и татуировка на теле, выбитые зубы и тому подобное.

Все это делалось не только для того, чтобы воспитать в мальчике выносливость и безропотное послушание (как это часто объясняется), но чтобы создать у него ощущение пребывания в преисподней, в аду, в «ином мире». Хижина или пещера, в которой проводилась инициация, часто имели вид чудовищного зверя, «проглатывающего» неопита. Окружающие его люди были наряжены духами или мертвецами, например, раскрашенные в белый цвет — цвет смерти. Часто имитировалось убийство самого мальчика, причем в замену его мог быть действительно убит человек, к примеру, военнопленный или раб, а их мясо съедалось. Юношей заставляли перешагнуть или проползти под изрубленными и забрызганными кровью телами.

У индейцев мандан во время инициации совершали обряд поххонг — «раскачивание на крюках». У посвящаемых надрезали в нескольких местах кожу и продевали туда крюки. Эта операция производилась неизвестным для юноши замаскированным человеком. Очевидец так описывает этот обычай:

«Священный дом индейцев мандан покоится на четырех столбах. Продетые сквозь кожу жертвы крюки связывают канатами, на которых испытуемого подтягивают в висячем положении к вершине одного из четырех столбов. Тело юноши обнажено, но в руке он держит сумку с лекарственными снадобьями. Щит его качается на одном из продетых сквозь его кожу крюков. Как только юношу подтянут к вершине столба, помощник начинает его вращать вокруг столба в парящем положении, в результате чего испытуемый теряет сознание. Когда он лишается чувств, присутствующие восклицают: „Умер!“ — и его спускают вниз и укладывают на землю. Потерявшему сознание после раскачивания на крюках запрещается оказывать какую-либо помощь. Его оставляют лежать на том месте, где он упал, до тех пор, пока он либо умрет (что, однако, случается крайне редко), либо очнется сам. Участники этого представления верят, что великий дух либо забирает его (то есть дает ему умереть), либо пробуждает к новой жизни. Затем посвящаемый в честь Великого духа должен принести ему в жертву мизинец левой руки» [24].

Отметим, что многие религии и мифы описывают божественную или полубожественную фигуру, пошедшую на личную жертву ради достижения сокровенной мудрости и даже мистического состояния. Так, в скандинавских мифах говорится, что Один — правитель богов — висел 9 дней и 9 ночей на священном дереве Иггдрасиль, чтобы проникнуть в мудрость рун.

Вся жутковатая процедура с висящим в воздухе юношей, которого подтягивают к вершине столба, невольно вызывает ассоциацию с картой двенадцатого аркана из колоды Тарот, называемой повешенный (висельник).

Аллегорически эта фигура выражает самопожертвование в целях достижения мудрости, проницательности и духовного роста. Эта карта учит, что для достижения цели нужна личная жертва. Изображенная мужская фигура повешена вниз головой на некоем подобии виселицы. Фигура держится на ремне или веревке, привязанной к одной ноге. Вторая, свободная нога, загнута за ту ногу, за которую мужчина подвешен. В большинстве колод руки фигуры связаны за спиной.

Висельник не принесен в жертву другими или для других. Это его жертвенный выбор и за это его ждет новая героическая жизнь, просветленного и умудренного человека, достигшего высшей цели.

Мотив инициации и его отдельные жутковатые обряды нашли отражение не только в оккультной практике и знаниях, в символике карт Тарот, но, очистившись от жестокости и утратив мистико-религиозную оболочку, возродились в искусстве цирка в форме воздушных номеров, в том числе в выступлении гимнастов на ремнях.

Продолжая изучение обрядов инициации, отметим, что у панге в священный дом, где проходил ритуал посвящения юношей, приносили двести гнезд особенно злых муравьев. Помимо их укусов посвящаемый должен был еще вытерпеть прикосновение каких-то ядовитых стручков, от которых на коже образовывались волдыри, причем все время юноша слышал выкрики окружающих его: «Мы убиваем тебя!», а перед началом периода уединения тела ребят окрашивались в белый цвет смерти.

В результате всех необычных действий мальчики испытывали такое потрясение, что по возвращению домой действительно превращались в других людей. Зачастую они забывали свои прежние имена, не узнавали родителей и на самом деле верили, что пережили смерть и воскресли в новом качестве.

Подчеркнем, что спуск в преисподнюю был для юношей как тяжким испытанием, так и великим благом, ибо они приобщались к «предкам-тотемам», от которых получали тайное священное знание и магическую власть над природой.

Под руководством одного из шаманов, замаскированного духом, юноши обучались практическим познаниям охотничьего и военного дела, поскольку это было неотделимо от представления о магических действиях. Посвященные получали личных духов-хранителей, новое тайное имя и свои знаки татуировки. Все эти сведения они обязаны были хранить в секрете от непосвященных и под страхом смерти не открывать никому из них.

Выдержав все испытания, юноша действительно чувствовал себя другим человеком. Длительный пост, полученные знания, владение мистическими тайнами и секретами племени, пережитые страдания, ко-

и опознавать — свойство, которое, кстати, приписывается также трикстерам-койемчи.

Любопытный факт, что в современном цирковом спектакле «Кони ветра», поставленном во французском «Конном театре Зингаро» в 2003 г., трикстеры, одетые в традиционные костюмы скелетов с нарисованными костями, вновь развлекали публику забавными трюками. Их выступление было вплетено в канву религиозного ламаистского действа и шло в сопровождении обрядовой музыки, исполнявшейся тибетскими монахами.

Юлиус Липс считал цирковых клоунов прямыми потомками трикстеров и поэтому писал, что «гениальное искусство импровизации не изменило клоунам и в их современном прибежище-цирке. Только они одни продолжают сохранять яркий грим примитивного прошлого, и только им одним разрешается позволять себе остроумные вольности в отношении высокопоставленных лиц. Но и их выходки нередко сопровождаются каким-нибудь приличествующим случаю философским изречением или вставной сценкой из трагедии, которые напоминают об их почетном прошлом, когда они были партнерами священных демонов» [33].

Действительно, цирковые клоуны, потомки трикстеров, многое позаимствовали и сохранили в своем искусстве из того, что умел и чем владел древнейший комедийный персонаж вплоть до некоторых смешных сценок. Приведем одну из них, вошедшую в сборник мифов о Трикстере.

☞ *«И опыт он (трикстер. — С. М.) бесцельно бродил по свету. Однажды он увидел берег озера. К своему удивлению, он заметил, что у самой воды на берегу стоит человек. Он быстро пошел туда, чтобы посмотреть, кто это. Это был кто-то в черной рубашке. Когда трикстер подошел к озеру совсем близко, он увидел, что это человек стоит на противоположном берегу и указывает на него.*

Трикстер позвал его:

— Скажи, мой младший брат, на что ты указываешь?

Ответа не последовало. Тогда он второй раз позвал его:

— Скажи, мой младший брат, на что это ты указываешь?

Опять он не получил ответа, тогда он в третий раз обратился к человеку и опять не получил ответа. Там, на другой стороне озера стоял человек и, вытянув руку, указывал.

— Хорошо, если так будет и дальше, то и я стану делать то же самое. Я тоже могу стоять и указывать на него столько же, сколько и он на меня. Я тоже могу надеть черную рубашку, — так говорил трикстер.

И вот он надел черную рубашку, быстро шагнул по направлению к этому человеку и вытянул вперед руку, указывая на него пальцем, в точности так, как это делал тот, другой. Так он стоял очень долго. Наконец рука у трикстера затекла, поэтому он обратился к человеку и сказал:

— Мой младший брат, давай прекратим это.

И опять ответа не было. Во второй раз, когда трикстер уже едва мог это вынести, он оказал:

— Младший брат, давай прекратим это, моя рука совсем затекла.

И опять ответа не последовало. Некоторое время спустя он снова оказал:

— Младший брат, я голоден! Давай сейчас поедим, и тогда можно начать все сначала. Я убью для тебя хорошего зверя, такого, мясо которого ты любишь больше всего, вот какого я убью для тебя зверя. Давай же прекратим.

Но и на этот раз он не получил ответа.

— Ну хорошо же, зачем я все это говорю? У этого человека совсем нет сердца. Я просто делаю то, что делает он.

Сказав так, он отправился прочь. Когда он огляделся по сторонам, то, к своему удивлению, заметил пенёк, из которого торчала ветка. Его-то и принял за указывающего человека.

— Ну да, вот поэтому-то люди и прозвали меня Глупцом! И они, конечно же, правы.

Сказав так, он ушел» [34].

Необходимо отметить, что комизм этой мифологической сценки с участием трикстера, как и в цирковой клоунаде, рождался из несоответствия поступков обстоятельствам. При этом жертва забавного розыгрыша, не подозревавшая всей нелепости своего поведения, стремилась сохранить полную серьезность и тем очевиднее оказывалась одураченной. Смешные сценки, где действуют трикстеры, представляли и по сей день представляют богатейшую россыпь комедийных приемов, трюков «положений, большинство из которых, пережив тысячелетия, оказались затем в цирковой клоунаде».

Так, например, сценка с указывающим человеком прожила долгую и счастливую жизнь в мировом комедийном искусстве, прежде чем обогатила репертуар цирковых клоунов. Эта смешная ситуация на протяжении тысячелетий привлекала к себе внимание комедийных актеров и писателей.

В XIV–XV вв. во Франции на основе сценки «Указывающий человек» родился фарс «Вольный стрелок из Баньоле», где бравый стрелок, уверенный что он находится в безопасности, безудержно хвастается своими воинскими подвигами. Но вдруг он замечает фигуру вражеского солдата и это тотчас, как рукой, снимает с него всю спесь. Забыв о своих доблестных деяниях, стрелок пытается тут же сдаться в плен, изрядно перетрусив, он молит о пощаде, но вражеский боец глух и нем к жалостливым мольбам. Позднее выясняется, что перед вольным стрелком был не настоящий солдат, а соломенное чучело, одетое в мундир вражеского воина.

В начале XX в. эта же ситуация переключалась в цирковую клоунаду «Дворник», которую исполняли Белый клоун С. Альперов и Рыжий клоун Бернардо. На этот раз перед двумя нарушителями порядка, которых играли цирковые клоуны, неожиданно возникала грозная фигура Дворника, приводившая в панику всех хулиганов. Клоуны начинали перед ним юлить, заискивать, вымаливать прощение, ползая на коленях, рыдать. Случайно приблизившись к дворнику, клоуны выясняли, что это была всего-навсего фанерная фигура, а не живой страж порядка. Окончательно распоясавшись, два бузотера подбегали к дворнику и били

его по плечу. Внезапно фигура оживала. Она колотила «батон» Белого и Рыжего, выгоняя их с манежа.

Как видим, с течением времени сценка «Указующий человек» получила развитие. В сюжете возник еще один неожиданный трюк с оживающей фигурой.

Расскажем еще об одном комедийном приеме, который часто используется цирковыми клоунами, а первыми исполнителями его, конечно, были трикстеры. Комический трюк заключается в том, что у клоунского персонажа неожиданно для него выходят из повиновения его руки и начинают жить самостоятельной жизнью, причем вступая в драку то с самим их хозяином, а то между собой.

Вот как это описывается в мифе. Трикстер заставляет свою правую руку вступить в схватку с левой.

«Между делом его (трикстера. — С. М.) левая рука вдруг вцепилась в бизона. — Отдай его мне, он мой! Отцепись, не то я ударю тебя ножом! — закричала правая рука. — Я разрежу тебя на куски, вот что я с тобой сделаю, — продолжала она.

Тем временем левая рука ослабила хватку. Однако вскоре она опять вцепилась, на этот раз в правую руку. Она схватила ее за запястье как раз в тот момент, когда правая рука начала свежевать бизона. Это повторялось снова и снова. Вот так трикстер заставил свои руки поссориться друг с другом. Ссора скоро перешла в жестокую схватку, и левая рука была сильно порезана.

— Ох, ох! И зачем я это затеял! Что же я наделал! Я причинил себе боль!

И действительно, левая рука истекала кровью. Трикстер разделал тушу бизона. Закончив, он вновь отправился в путь. Когда он проходил мимо птиц, они кричали:

— Смотрите! Смотрите! Вон идет трикстер! — так они кричали и улетели.

— Ах вы, дрянные маленькие птицы! Интересно, что они говорят?

Так продолжалось все время. Каждая птица, которую он встречал, кричала:

— Смотрите! Смотрите! Вон идет трикстер! Вон он шагает!» [35].

Отметим, что забавная ситуация с перессорившимися руками не только смешной трюк, переживший тысячелетия, но и проявление одной из главных комических черт характера персонажа, которая заключается в неосознанном стремлении к хаосу, нарушению всяческих норм и ограничений, трикстер — это воплощенный дух беспорядка.

Подробное знакомство с выразительной стороной обрядов посвящения позволяет высказать предположение, что в инициациях зарождалась модель будущего циркового представления. Впервые обозначилась форма яркого зрелища, собравшая воедино опасные сценки, основанные на элементах акробатики, гимнастики, иллюзии, в которых будущий герой проходил смертельные испытания, перевоплощаясь (позднее эти истязания становятся «игрой в смерть»), пантомимические действия, которые

со временем трансформируются в пантомимические спектакли, в том числе на исторические сюжеты, комические импровизации трикстеров, предвестников клоунских номеров: реприз, интермедий.

Однако прежде чем будущее цирковое искусство окончательно освободилось от мистико-религиозного флера, от грубости и от жестокости, прошли тысячелетия.

«Мы часто были свидетелями того, — делится своими научными наблюдениями Пол Радин, — как жестокие или непристойные обычаи с течением времени становились по своему содержанию вполне безобидными. Этот процесс нейтрализации, как показывает история трикстерского мотива, может длиться довольно долго, поэтому даже на высших уровнях цивилизации можно обнаружить его следы. Эту длительность может также объяснить сила и жизненность того слоя сознания, который изображен в мифе, а кроме того — его тайную притягательность для уже сформировавшегося сознания... Причем, этому неизбежно сопутствует постепенное окультуривание...» [36].

Если же оценивать морально-этическую, познавательную сторону современного циркового искусства, то и она, как в обрядах инициации, в значительной степени направлена на подростков 10–12 лет и рассчитана как на развитие их кругозора, так и воспитание духовно-нравственных отношений, умения дорожить общечеловеческими ценностями, в том числе и в области физической культуры.

Истоки циркового искусства оказались среди тех явлений, которые осуществляли трансляцию традиционных основ культуры, непреходящих духовных и моральных ценностей, а не только выполняли развлекательные функции.

Отметим, что тотемистические верования, изживая себя, постепенно перерастали в антропоморфный культ природы и стихии, с одной стороны, и в культ животных — с другой. В ходе этого процесса формирующийся пантеон божеств утрачивает зооморфные черты, а культ животных ревизуется с позиции формирующегося политеизма и становится в иерархическое соподчинение к нему.

Цирковые, вокальные, хореографические действия, служившие шаманам средством убеждения окружающих в своих способностях лично общаться с тотемами, сурово осуждаются жрецами новых религий (якобы как суеверия) или включаются в новые ритуальные обряды, но обретают иной символический смысл. Параллельно с этими процессами цирковое мастерство продолжает существовать, однако уже в форме развлечения.

Возможно, так возникает профессия циркового артиста, исполнителя различных «чудесных» трюков, входивших в репертуар служителей тотемистических культов. А. Авдеев считает, что «все предпосылки к потере мистического отношения к обряду заложены были уже в самой профессии шамана, и чем больше последний становился мастером своего дела, чем больше он становился искусным, могущественным и популярным, тем меньшую роль в его деятельности занимала вера, уступая место сознательному обману» [37].

Однако не только это было причиной превращения шаманов в дрессировщиков, акробатов, фокусников, жонглеров, канатоходцев, одним словом, бродячих фигляров, а способность перевоплощаться в различные фигуры, яркая выразительность, темперамент и, разумеется, необычные умения, приобретающие качества исполнительского мастерства.

Преследуемые жрецами и священниками новых религиозных концессий шаманы, в том числе трикстеры, отныне причисляются к слугам сатаны, окаянным, нечистым, изгоям как духовного, так и светского общества, становясь постоянными персонажами низовой культуры, вбирающей в себя предрассудки, суеверия, религиозные культы, низведенные до народных обрядов, фольклора.

Скорее всего, в этот период распада родового общества и завершается формирование «тайных союзов», представляющих собой секретные организации, «открытые еще первобытным человеком и используемые и поныне» [38].

«Тайные союзы» представляли собой особые замкнутые организации, деятельность которых носила ярко выраженный мистический характер. В них шаманы приобретали свой статус как члены секретного сообщества, а магические приемы носили ритуальный смысл, передававший древнейшие традиции. Эти союзы были школой исполнительского мастерства, а также прибежищем для магов и будущих профессиональных артистов. Возможно, «тайные общества» становились центрами, где, например, постоянно велась подготовка, посвящение акробатов и дрессировка быков для обрядовых «игр с быками». Не исключено, что подобных обществ было немало и они специализировались по различным направлениям, требовавшим от их членов высочайшего исполнительского мастерства, разнообразных умений. Так, некоторые магические пляски основывались на высочайшей культуре движения. К примеру, танец членов одного «тайного союза» в Северной Либерии выполнялся на высоких ходулях. Пляска состояла из шагов, прыжков, поворотов, перегибаний то в одну, то в другую сторону. Исполнителям приходилось делать большие шаги, прыгать в высоту одновременно на обеих ходулях, прыгать на одной ходуле, скрещивать ходули во время ходьбы, быстро перегибаться то вперед, то назад, так что голова оказывалась между ног. И все это демонстрировалось на ходулях двухметровой высоты.

Подобные акробатические трюки, разумеется, были невыполнимы без длительных тренировок. Для достижения наибольшего эффекта, для изменения своей внешности члены «тайных обществ» прибегали ко всевозможным ухищрениям. Они не только выступали на ходулях, нескольких метров длины, проявляя при этом виртуозное акробатическое мастерство, но удлиняли искусственно свои руки с помощью бамбуковых палок, причем благодаря хитроумным механизмам, т. е. фокусам, эти необычные руки могли двигаться. Члены «тайных союзов» увеличивали свой рост с помощью головного убора до трех метров высотой, а иногда

на глазах пораженных зрителей демонстрировали такой трюк: то уменьшались, то увеличивались в росте.

С течением времени функции «тайных союзов» становятся все более и более обширными и разнообразными. Помимо воспитания и посвящения новых членов в магическое сообщество, его участники принимают на себя обязанности активных организаторов погребальных и поминальных обрядов, что было свойственно и скоморохам. При захоронении покойника члены «тайного союза» приходили под видом предков за умершим, чтобы увести его в страну предков; на поминках они пользовались всеми знаками внимания в качестве поминаемых предков: их кормили, за ними ухаживали, от них всеми способами добивались благорасположения.

Давая оценку деятельности подобных сообществ, Аркон Дарол пишет, что «церемонии, ритуалы и практика самых примитивных „тайных обществ“ мало чем отличаются от современных методов „промывания мозгов“ — вне зависимости от того, имеет ли эта деятельность под собой религиозную основу или ставит на первый план разум и интеллект. Используемые механизмы можно свести к следующим факторам:

- 1) желание участвовать в ритуалах и ожидание какого-то события;
- 2) уединение, бодрствование, пост и воздержание, вызывающие слабость и оставляющие время для размышлений;
- 3) необычный шум;
- 4) реальные или символические снадобья, иногда содержащие наркотические или гипнотические вещества;
- 5) угроза или пугающие явления, чаще всего инсценированные;
- 6) символические смерть и воскрешение, при этом часто посвящаемому дают другое имя;
- 7) использование знаков, сигналов и условных слов, которые приводят неопита в нужное состояние, делая его особенно восприимчивым.

Большую часть этих факторов мы находим в основных мировых религиях, даже в публичных их церемониях, не говоря уже о разнообразных «тайных обществах» [39]. Поэтому деятельность «тайных союзов» во все времена преследовалась как светской, так и духовной властью.

Однако преемственность магии осуществлялась не только в «тайных союзах». Марсель Мосс отмечает, что «даже там, где не выявляется никакого явного объединения магов, обычно существует некий профессиональный класс с невыраженным, но обязывающим статусом. Мы констатируем, что в общем случае маг придерживается жизненного правила, коим является корпоративная дисциплина. Это правило состоит порой в стремлении к нравственным качествам, к чистоте ритуалов, к определенной значительности внешнего вида и т. д. Одним словом, эти профессионалы приводят свой облик в соответствие со своим знанием» [40]. Наряду с внешними атрибутами в понятие корпоративной дисциплины включаются: неразглашение профессиональных секретов,

высокий уровень исполнения и чистота магических действий. Можно предположить, что определенного профессионального класса придерживались и шаманы-дрессировщики, будущие цирковые мастера, когда они оказались вне «тайных союзов».

Совершенно очевидно, что секретные знания о животных не всегда удавалось сохранять в рамках магических обществ. Тем более, что некоторые шаманы становились жрецами новых религий. В одном из гимнов «Ригведы» даже рассказывается о том, какими способами наездники заставляли коней выполнять различные команды:

«Как ударами ног и словом (погоняют) быстрого скакуна,
(Так) я погоняю тебя все дни, о многопризываемый» [41].

Само собой понятно, что знаниями о повадках животных обладали также охотники и скотоводы. Возможно, выходцы из этой среды тоже могли пополнять ряды бродячих артистов-дрессировщиков. Ведь накануне крупной охоты, для того чтобы обеспечить ее успех, мужчины во главе с магом, знатоком особенностей животного мира, выполняли необходимые таинственные обряды, включавшие секретные приемы и уловки.

Интересно суждение Генриха Шурца, полагающего, что приручение зверей произошло от чувства симпатии, живущего в душе человека, влечения к общительности, разумеется, и мистического отношения к священным животным. Шурц пишет, что

«стремление разбудить эхо нашего бытия в живущих с нами существах свойственно всем нам, и мы ищем его не только у близких людей, — и у культурных народов одинокий или огорченный охотно обращает свое расположение на какое-нибудь животное, в доверчивости которого он находит известное утешение. Более примитивные расы, кроме того, не чувствуют такого резкого различия между человеком и животным, они даже считают часто животное совершенно равным себе, веря, что после смерти сами примут образ животного, или думают, что происходят от предка-животного. Таким образом, сюда легко примешиваются мистические отношения и легко может прийти в голову придать им большое значение при воспитании домашних животных, как, например, Эдуард Ран старается объяснить в особенности разведение рогатого скота очень древними обычаями культа. Быть может, оно так и бывает иногда, но вообще все наблюдения над современными дикарями не говорят за то, чтобы воспитывали, прежде всего „священных животных“; этих призрачных существ щадят, но избегают более близких сношении с ними. Имеющиеся налицо ручные животные все почти пойманы молодыми и выросли товарищами в играх и друзьями детей, и главной причиной явления есть и остается симпатия. Эта симпатия к домашним животным соответственно ограничивается и подавляется (впрочем, как и сакральное восприятие священных животных. — С. М.), когда начинают разводить бывших до сих пор друзей и товарищей стадами в качестве убойного скота» [42].

Не желая того, тем не менее, автор говорит, что отношение к животному меняется — исчезают симпатии и мистические чувства в зависимости от изменения обстоятельств и, разумеется, объектов религиозного почитания.

Ю. Липперт высказывается менее определенно о том, что положило начало приручению животных. Он пишет, что

«трудно уловить начало этого пути. Стремление подчинить своей власти животных смешивается вначале с детским пристрастием дикарей к играм. Так, у диких обитателей Гвианы встречали множество ручных животных, не приносящих им никакой пользы. И теперь еще охотник приносит иногда пойманную им молодую лисицу для забавы своим детям. Дикарю представлялась такая возможность гораздо чаще. Иногда животные сами давались ему в руки. Теленок бизона идет за охотником, убившим его мать, до его хижины и остается здесь навсегда. Очень мало найдется животных, которых нельзя было бы приручить поодиночке. Гораздо труднее разводить животных. Здесь человеку приходится бороться с нежеланием животных размножаться в неволе. Но и в данном случае дикарю легче было разрешить эту задачу, чем нам, так как он скорее мог прирученному животному предоставить привычные для него условия природы» [43].

Нередко во время приручения зверей религиозные воззрения тесно переплетались с сознанием большой пользы от данного животного.

В качестве примера расскажем об истории приручения собаки, судьба которой в дальнейшем оказалась накрепко связанной с развитием жанра дрессуры.

Большинство исследователей пришли к заключению, что первым домашним животным была собака. При этом было много споров о том, почему человек с самого начала избрал собаку в свои спутники, — ради ее мяса, или как помощника на охоте, как сторожа двора, или духовидца, который прогоняет духов своим лаем, как упряжное животное, или истребителя отбросов и всякой всячины.

В Древней Персии отношение к собакам было мистическое, так как, пожирая трупы, собака одновременно воспринимала в себя и души, но в то же время она была таким же верным стражем человека, как и огонь. Дух, обитающий в собаке, давал умирающему персу, около которого она находилась, надежду, что душа его при выходе из тела окажется под охраной духа, пребывающего в собаке. Некоторые породы собак находились под особой защитой религии персов. Этих животных нельзя было бить, их надо было хорошо кормить. Считалось похвальным, если перс давал пищу даже чужим собакам. Молодого щенка следовало беречь и холить.

В Древнем Египте собака почиталась настолько, что за ее убийство полагалась смертная казнь. У египтян четыре сына Гора олицетворяли четыре стороны света. Тот из них, который воплощал Север, изображался с головой собаки. Кроме того, звезда Сириус обозначалась по имени бога Тота, а также следующим наименованием: Ситис, Сигор, Сати, Тайот. Последнее имя означает «пес» в соответствии с расположением Сириуса в созвездии Большого Пса. Его появление на ночном небосклоне 20 июля по юлианскому календарю означало наступление Нового года и очередного разлива Нила. Покровитель умерших бог Анубис был с головой собаки. Поэтому собака имела хтоническое значение. Она была

представителем бога, считавшегося владыкой загробного мира. В греческих мифах демонический трехголовый Цербер охранял вход в обитель мертвых. В Древней Греции собака, как и змея и лошадь, изображалась на надгробиях. Женские мифологические персонажи, связываемые с преисподней, греческая Геката и греческая Гелле изображались в сопровождении демонических собак. В Спарте приносили в жертву богам войны собаку. В Греции изображения собак часто встречались на предметах обихода и на фресках, украшавших стены парадных залов дворцов. Иногда собаки следовали за своим хозяином в могилу, обычно убивали одного-двух псов.

Рисунки собак указывают на значительную специализацию пород. Охотничьи псы отличались легкостью и стремительностью, а сторожевые — массивностью и мускулистостью. Это особенно наглядно видно в изображениях тяжелых дворовых псов и сравнительно небольших пушистых собачек, принадлежавших к широко распространенной во всей Европе еще с древнейших времен породе шпицев.

Собака, как и лошадь, могла быть предметом роскоши. Знать, в особенности цари, содержали много собак, иногда сопровождавших полководца на войне.

В Европе бытовало поверье, что души умерших воплощаются в собаках, а у народов Сибири, в Китае, Юго-Восточной Азии собака считалась проводником умершего в загробный мир. Кроме того, в Китае существовал культ собак особой породы, которые были воплощением божества.

Многие мифы повествуют о происхождении героя или народа от собаки, причем распространен мотив появления людей от связи первой женщины с собакой.

Имеются сведения, что в III-м тысячелетии до н. э. в Древней Греции жители Лерны ели собак наряду с мясом быков, овец и свиней. Этот обычай хорошо зафиксирован и во II-м тысячелетии до н. э. на острове Кеосе. Видимо, тогда было принято отделять голову собаки для жертвы, а остальную часть туши употреблять в пищу.

Тюркские племена обожествляли собаку, в мифах вели от нее (иногда от Красной собаки) свое происхождение, а правители присваивали себе титул «Собака».

Наряду с этим было распространено и другое отношение к этим животным, как к продовольственным ресурсам. Так, разведение собак на островах Тихого океана и в Австралии вызывалось желанием обеспечить себя их мясом. Собаки в Новой Зеландии представляли собой настоящий убойный скот. Австралиец, бродивший по лесам со своими собаками, мясом которых он питался, очень походил на кочевников, находившихся на первобытной стадии своего развития.

В христианских представлениях собака существо ничтожное. Иисус Христос говорил своим ученикам: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями». Апостол Петр сравнивал грешников с псами.

Согласно древним и современным суевериям собаке приписывается способность быть вещей, так как она обладает мистическими возможностями. Приведем ряд поверий, которые известны во многих странах.

У африканских негров есть преданье, по которому желающий получить дар видения духов должен смазать себе глаза жидкостью, добытой из глаз собаки.

На Гавайских островах жрец, чтобы узнать, кто наслал на больного недуг, вкушал мясо принесенной в жертву собаки.

На Руси издавна считалось: собака по снегу валяется — к вьюге; мало ест, много спит — к ненастью; жметя к хозяину, заглядывает к нему в глаза — к несчастью; воет, опустив морду, — к покойнику, подняв — к пожару; некоторые собаки имеют над каждым глазом по белому пятну. Эти пятна зовутся другими глазами, а таких собак — двоглазками. Настоящими глазами они видят обычные вещественные предметы, а глазами-пятнами — нечистую силу. Леший, например, таких собак терпеть не может.

Если идет большая неожиданная беда, домовый извещает о ее приближении тем, что велит собакам рыть среди двора ямы и выть на всю деревню.

Увидеть во сне собаку означает: белая — предвещает благополучие, черная — измену друга, лающая собака предвещает злословие; много собак, сбежавшихся в стаю, предсказывают войну; драка собаки с кошкой означает ссору с ложным другом.

Существует суеверие — «не бей собаку: и она была человеком, да обращена в пса за прожорливость», — видимо, имеет единые корни с поверием о собачьих шаманах, чьи «ие-кыла» (звериные воплощения) ненасытны. Сколько бы ни добывал для них еды шаман-человек, а им все не хватает.

В народной глубинной памяти звучат отголоски того архаического времени, когда собака под именем божества Симаргла входила в солнечный культ древних славян.

В поучениях против язычества имя этого божества стоит обычно рядом с именем Макоши, «матери урожая». Симаргл — священный крылатый пес — защитник посевов. Позднее архаичного Симаргла стали называть Переплутом. Он был связан с корнями растений. Его изображения наносились на широкие серебряные браслеты — обручи, бытовавшие среди русских женских украшений XI–XIII вв.

Особый интерес представляет браслет из состава Тверского клада 1906 г., где, кроме «многовертимого плясания» (ритуальных танцев) в честь Переплута, изображена сцена жертвоприношения Симарглу-Переплуту. Девушка в длинной узорчатой рубаше и с распущенными волосами подносит кубок к фигуре крылатой собаки. Пес Симаргл как бы вырезан из дерева, растущего в земле (показаны его корни) и сильно изогнутого. Явно, чеканщик изображал не животное, а скульптуру божественного идола Симаргла-Переплута.

воздействия от космических и земных информационных сил. Во время празднества исполняется старинный танец, который в наши дни стал массовым хороводом, условно называемым «осуохай».

По издавна заведенному обычаю праздник начинался внутри берестяного шатра, принадлежавшего устроителям «Ысыаха». Хоровод — «осуохай» на торжестве, с одной стороны, основная форма народного веселья, а с другой стороны — ритуальный ведический коллективный танец общения с биоэнергетическими и информационными силами природы (Земли и Космоса).

Главное на современном сахском «Ысыахе» — это ритуалы его открытия, питье священного напитка, церемония встречи восхода Солнца, спортивные игры и конные скачки, фольклорные концерты, детские игры и импровизированное народное гуляние в атмосфере всеобщего ликования среди целительной природной красоты и тишины. Категорически запрещается дискотека и звуки каких-либо ретрансляторов. Все должно быть естественно и искренне.

В старину для проведения «Ысыаха» выбиралась площадка в священном месте и обставлялась следующим образом. На восточной стороне огромной поляны устанавливали массивную священную коновязь — прообраз мирового дерева. Ее вершина представляла в виде четырех конских голов, направленных на четыре стороны света (в самые древние времена — восемь голов на восемь сторон света). К коновязи привязывали белого священного жеребца (требу), олицетворявшего жертвоприношение восходящему Солнцу. Позади священной коновязи находилось место, куда конденсировалась из Космоса «божья благодать», «живой дух бога», опускавшийся и входивший в большие священные кожаные сосуды со священной сомой (ныне священным кумысом). Все это место считалось древневедическим алтарем, перед которым и стоял жрец, а за ним тремя полукругами, открытыми с восточной стороны, располагались участники торжества.

Церемония проводилась в начале лета и начиналась с восходом Солнца. Жрец — Духовный вождь Саха, одетый во все белое, с опахалом в руке произносил благопожелания богу, а затем, после священного окропления, поочередно обращался с молитвами и к другим богам и духам Неба и Земли, прося у них благословения и благополучия для всего народа сахов.

В преданиях рассказывается, что когда известный шаман Эргис камлал на празднике «Ысыах», совершая жертвенное возлияние кумыса на огонь, на середину неба выплывало белое облако величиной со шкуру медведя. Из середины облака показывался спереди до груди бело-молочный жеребец и звонко ржал. Якуты приписывали коням небесное происхождение. Самые сильные шаманы ездили на белых лошадях, которые считались их небесными покровителями [55].

С 1930 г. «Ысыах» был отнесен к празднику коневодов и стал проводиться в городе Якутске на ипподроме, как в античном мире, у священного озера Сайсары.

В 1991 г. с провозглашением республики Саха-Якутия была восстановлена должность Духовного вождя Востока, на которую был утвержден официальный наследник Гаутамы из рода Саха — Владимир Александрович Кондаков, принявший ведический титул. С этого года весь священный ритуал «Ысыаха» проводит ведический Духовный вождь Востока В. А. Кондаков и он обращается с Великим алгысом (благословением) ко всем народам Востока от имени высших богов Неба и Земли [56].

Теперь праздник «Ысыах», где центральной фигурой является белый конь, как в старину, отмечается в начале лета ежегодно и считается национальным торжеством, в котором ярко проявляются древние религиозные традиции.

Возрождение «Ысыаха» в Якутии послужило толчком к созданию государственного цирка в республике Саха. Сегодня творческий коллектив под руководством художественного руководителя, заслуженного артиста России Сергея Васильевича Расторгуева выпустил ряд оригинальных цирковых номеров, в том числе с дрессированными лошадьми.

Примечания

1. См.: *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-Пресс, 1994. С. 29–30.
2. *Малиновский Б.* Магия, наука и религия. М.: Refl-book, 1998. С. 82.
3. Там же. С. 82.
4. *Дуков Е. В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. М., 1999. С. 50.
5. *Зелинский В.* Справочник по русскому правописанию. М., 1898. С. 215.
6. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. М.: Гос. изд-во ин. и нац. словарей, 1956. С. 620.
7. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1987. Т. IV. С. 401.
8. *Зенович Е. С.* Словарь иностранных слов и выражений. М.: АСТ; Олимп-Астрель, 2000. С. 709.
9. *Кандыба Д. В.* Русский гипноз. М.: КСП, 1995. С. 95.
10. *Мосс М.* Социальные функции священного. СПб.: Евразия, 2000. С. 166.
11. *Малиновский Б.* Магия, наука и религия. С. 137.
12. *Дуков Е. В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. С. 51.
13. Там же. С. 51.
14. Цит. по кн.: *Брабич В., Плетнева Г.* Зрелища Древнего мира. Л., 1971. С. 63–64.
15. *Дениз А.* Поклонение кобре // Наука и жизнь. № 6. 1970. С. 121.
16. *Авдеев А. Д.* Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 158.
17. *Анисимов А. Ф.* Этапы развития первобытной магии. М.; Л.: Наука, 1967. С. 103.
18. Там же. С. 129.

19. *Суханов В.* Обычаи, традиции и преемственность поколений. С. 108.
20. См.: *Кандыба Д. В.* Русский гипноз. С. 80–81.
21. *Мосс М.* Социальные функции священного. С. 130.
22. *Анисимов А. Ф.* Исторические особенности первобытного мышления. Л.: Наука, 1971. С. 115–116.
23. Там же. С. 74.
24. См.: Происхождение вещей. Очерки первобытной культуры. М.: Изд-во «ННН», 1995. С. 232–234, 236.
25. См.: *Тахтарева К.* Очерки по истории первобытной культуры. М.: Польза, 1907. С. 138–139.
26. Там же. С. 165–168.
27. См.: *Фрэзер Д.* Золотая ветвь. М.: Полит. лит-ра, 1980. С. 770.
28. Цит. по кн.: *Авдеев А. Д.* Происхождение театра. С. 119.
29. *Авдеев А. Д.* Происхождение театра. С. 119.
30. *Радин П.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. СПб.: Евразия, 1999. С. 7–8.
31. Там же. С. 7.
32. Цит. по кн.: *Липс Ю.* Происхождение вещей. Из истории культуры человечества. М.: Иностранная литература, 1954. С. 289.
33. Там же. С. 293.
34. *Радин П.* Исследование мифов североамериканских индейцев. С. 26–27.
35. Там же. С. 18.
36. Там же. С. 278–279.
37. *Авдеев А. Д.* Происхождение театра. С. 166.
38. *Дарол А.* Тайные общества. М.: Крон-Пресс, 1998. С. 298.
39. Там же. С. 297–298.
40. *Мосс М.* Социальные функции священного. С. 136.
41. Ригведа. Мандалы. I–IV. Гимн 2, 33. «К разным богам». М.: Наука, 1999. С. 273.
42. *Шурц Г.* История первобытной культуры. СПб., 1907. С. 365.
43. *Липперт Ю.* История культуры. Л.: Прибой, 1925. С. 60.
44. См.: *Рыбаков Б.* Рождение богинь и богов // Мифы древних славян. Саратов: Надежда, 1993. С. 237–241.
45. См.: *Гвоздев А., Пиотровский Адр.* История европейского театра. М.; Л.: Академия, 1931. С. 294.
46. См.: *Дальский А.* Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах во II тысячелетии до нашей эры. М.; Л.: Академия, 1937. С. 105–106.
47. Там же. С. 118.
48. Там же. С. 126.
49. Там же. С. 206.
50. Цит. по кн.: *Керлот Х.* Словарь символов. М.: Refl-book, 1994. С. 212.
51. Цит. по кн.: *Бауэр В., Дюмотц И., Головин О.* Энциклопедия символов. М.: Торсинг, 2001. С. 240.
52. *Елизаренкова Т.* Древнейший памятник индийской культуры // Ригведа. Избранные гимны. М.: Наука, 1972. С. 7.

-
53. Цит. по кн.: *Архимандрит Никифор*. Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия: В 2 т. Кн. 1. М., 1891. С. 287.
54. Цит. по кн.: *Анисимов А.* Исторические особенности первобытного мышления. С. 91.
55. *Потапов Л. П.* Конь в верованиях и эпосе Саяно-Алтая // *Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами*. Л.: Наука, 1977. С. 165, 177.
56. *Кандыба В. М.* История русского народа до XII в. н. э. М.: КСП, 1995. С. 122, 123, 124.

«Эхо смеющейся вечности»

Это кажется нам таким нелепым, как, наверное, кажется раку человек, идущий вперед.

Г. Лихтенберг

В античные времена, когда лошадь накрепко связала свою судьбу с жанром цирковой дрессуры (поразив зрителей первых цирков и амфитеатров Древней Греции и Древнего Рима своими артистическими талантами и способностями к укрощению), в древнегреческом карнавале появилась комедийная фигура бомолоха, иронического простака, потомка трикстера и предшественника циркового клоуна.

Карнавал был праздником свободы, победы над будничной закономерностью, когда последние становились первыми.

✎ *«Из перевернутости привычных отношений рождается „сдвиг“, — пишет Адриан Пиотровский, — придающий карнавалу могучую силу жизнерадостности, пафос победы над буднями, легкость и блеск» [1]. Но не только это, а как подчеркивает Владимир Колязин, «все эти древние ритуалы с их насмешкой над сковывающими человека земными узами, кратковременным триумфом над несправедливостью выражали целый комплекс этических и эстетических устремлений человека дохристианской эпохи, эпохи языческих мифов: тоску по счастливому состоянию человечества до возникновения государства с его формами угнетения, стремление вмешаться в круговорот природы и преодолеть смерть — и представляли вместе с тем философию пракарнавала» [2].*

В конце декабря и начале января в Аттике устраивались сельские карнавальные процессии, а в феврале-марте праздничные шествия прибывали в Афины. Центральной фигурой праздничных шествий был бомолох, организатор комедийных неурядиц, действуя подобно трикстеру, он выступал в облике Эйрона — «иронического» простака, «социально охарактеризованного, как преданный старине земледелец» [3].

На карнавале разыгрывалось комическое столкновение бомолоха с шутовскими масками: хвастливым воином, ученым-шарлатаном, продавцом мазей, оружейником. После непродолжительного диалога «иронический» простак-бомолох (трикстер) прогонял бахвалов, так именовались

в Древней Греции шутовские маски, участвовавшие в карнавале. Разделяясь со своими противниками, «иронический» простак колотил их палкой. Шутки бомолоха античные теоретики комического выделяли в особую группу, называя «деревенскими» [4]. Появление на карнавале комедийного персонажа бомолоха, в действиях которого выражались оппозиционные настроения зрителей, с восторгом встречалось праздничной толпой. Удаливость, бесстрашие, жизнелюбие бомолоха, ниспровергателя общепринятых моральных и социальных норм поведения — все это привлекало симпатии публики. Его комизм, как и у трикстера, был универсален. Этот юмористический герой насмехался не только над окружающими, но особенно издевался и над самим собой. Он жил в атмосфере карнавальности, «обнаруживая свою истинную природу духа беспорядка, противника границ» [5]. Во время выступления бомолоха-трикстера зрители хохотали и вместе с ним, когда комик одурачивал своих противников, и над самим комедийным персонажем, когда тот попадал впросак.

Карнавальный переворот, победа последних над первыми, превращение низкого в высокое и, наоборот, возвышенного в низменное, народная идеализация обездоленного стали эстетическим законом цирковой клоунады. По сей день неуклюжий клоун всегда оказывается более проворным и ловким, чем самый искусный эквилибрист и акробат, а ум Белого клоуна, претендующего на здравомыслие, пасует перед смекалкой «глупого» Рыжего. Это один из типичных карнавальных приемов, который составляет сущность клоунады.

В античном мире параллельно с карнавалом бытовали и развивались традиции трикстерского балагурства и в театральном искусстве, которое, в свою очередь, также оказало влияние на становление выразительного языка цирковой клоунады.

Но прежде обратим внимание на обычай, который, как считают некоторые исследователи античного искусства, положил начало комедии. Выскажем предположение, что он повлиял как на театральное искусство, так и на традиции цирковой клоунады.

Греческие земледельцы, несправедливо обиженные кем-либо из афинских граждан, приходили под вечер в город и, останавливаясь около его дома, громко перечисляли полученные оскорбления.

На другой день обычно соседи горожанина пересказывали друг другу жалобы крестьян, при этом осуждая поведение обидчика. И нередко опозоренный публично горожанин менял свой образ жизни. Так деревенские жители в какой-то мере влияли на моральные устои афинского общества. Городские власти увидели в этих проделках крестьян общественную пользу и, разыскав крестьян-«комиков», предложили им выступать с наиболее удачными и остроумными укорами в театре.

Складывается впечатление, что эта правдивая история является достоверной повестью о том, как забавные импровизации, которые обрушивали трикстеры на головы своих зрителей во время обряда инициации,

превратились в традицию, дав жизнь комедийному творчеству на театральных подмостках и на цирковых аренах.

В Древней Греции карнавальная игра бомохол-трикстера и бахвалов проникает на театральные сцены амфитеатров. Бомолох становится одним из участников комедии Аристофана. Так, в пьесе «Птицы» на правах бомолоха выступает Пифетер, в комедии «Осы» — Клеонослав. Но особенно ярко эта фигура представлена в комедиях Аристофана в облике раба-слуги. Драматург изображал слуг не скверными, тупыми существами, наделенными низменными пороками, а людьми обаятельными, «рабы у него изображены довольно симпатичными чертами; у них есть достоинства, которых иногда нет у их господ: недостатки их скорее смешны, чем преступны» [6].

Главная смешная черта Кариона, раба в пьесе «Плутос», — чрезмерная любовь к еде. Всеиспепеляющая страсть к еде обуревают и Ксанфия, раба в комедии «Лягушки». В пьесах греческого драматурга, развивающихся по законам карнавального веселья, еда и питье — обязательный атрибут, без которого не обходилось ни одно смеховое действие. Это существенный момент в бурлескной жизни аристофановских рабов-слуг.

Чутко улавливая внутреннее родство комедийных персонажей Аристофана с озорными цирковыми клоунами Адриан Пиотровский именует их «рабами-клоунами» [7]. Стиль, техника и выразительный язык пьес Аристофана настолько близки искусству клоунады, что Пиотровский определяет их «как насквозь цирковые» [8].

Мало того, в репертуаре современных клоунов продолжает бытовать одна из сценок театра Аристофана. Она разыгрывается в прологе комедии «Лягушки».

Дионис и его слуга Ксанфий направлялись в царство мертвых. Слуга ехал верхом на осле и изнемогал под тяжестью поклажи, которую держал на своих плечах. В цирковом варианте сценки, которая называется «Разгружай — нагружай», Рыжие также «страдают» под тяжестью громадных мешков или сундуков, а Белые с таким же наглым безразличием помыкают ими, как некогда Дионис своим слугой Ксанфием, заставляя его то нагружать, то разгружать тяжеленную поклажу.

В этой же пьесе разыгрывается еще один пикантный эпизод, в котором используется типичный трикстерский трюк, как принято говорить, выходящий за рамки приличия. Но следует быть объективным и признать, что этим скабрёзным приемом довольно часто пользовались цирковые клоуны и даже на аренах столичных цирков, где строже следили за поведением артистов, порой позволявших себе различные вольности.

Дионис, облачившись в костюм Геракла, отправляется в путешествие по подземному царству, чтобы затем в страхе бежать от Эмпусы и спрятаться в толпе за спиной одного из своих собственных жеребцов. Последствия его испуга плачевны:

Дионис: О ужас! Я побледнел, как труп...

Ксанфий (указывая на свой зад): А вот здесь зато благодаря тебе порыжело!

Слуга-клоун Ксанфий и партнер Диониса по подземному путешествию поворачивается спиной к зрителям, показывая, что с ним приключилась «медвежья болезнь». Заметим, что со временем клоуны отказались от демонстрации зрителям этого смешного и непристойного трюка.

Размышляя над повторяемостью многих сюжетов и трюков, фольклористы пришли к заключению, что это не всегда означает их буквальное заимствование. Исследователи объясняют сходство сюжетных линий и комедийных положений, трюков, исходя из единства и закономерности общего процесса социально-исторического развития человечества. Появление аналогичных сюжетов и приемов в клоунаде обусловлено чаще всего, конечно, не прямым заимствованием их из комедий Аристофана, а «известным сходством социальных отношений» [9], добавим к этому, возникновением подобных социально-ситуационных, общепсихологических и физиологических условий, например, неожиданности, испуга, усталости, голода, опьянения и многих других.

Роль слуги-клоуна значительно усиливается в позднейших пьесах Аристофана. Из пьес греческого комедиографа слуга — потомок трикстера и предшественник циркового клоуна — переходит в среднюю комедию (IV в. до н. э.) и занимает еще более значительное положение, а во времена новой комедии (Менандр) хитрый, ловкий, веселый, а порой глуповатый и неуклюжий слуга-клоун становится важнейшим комедийным персонажем.

Как видим, в античном мире развитие комической фигуры, действующей в традициях трикстера — прародителя цирковых клоунов, шло параллельно на театральной сцене и в народном карнавале.

Справлявшиеся на острове Крите Гермии, фессалийские Пелории (в честь Зевса Пелорийского), трезенские Посейдонии и афинские Кронии вместе со слившимися с ними Дионисиями, а также римские Сатурналии, аналогичные Крониям (Сатурн в представлениях древних был равен Кроносу) носили сходный карнавальный характер. Отказ от общепринятых норм, вольность, ниспровержение привычных условностей человеческого общежития царили на этих праздниках.

Древние римляне устраивали знаменитые Сатурналии между 17 и 23 декабря. Предания рассказывают, что когда властвовал на земле Сатурн, не было рабов и хозяев, это был золотой век в истории человечества. И в память о нем в дни карнавала отменялись наказания и допускалась свобода поведения, на этом празднике господа и слуги менялись местами. Рабы могли без опасения смеяться над своими хозяевами.

В. Колязин пишет, что из представителей низшего сословия избирался шутовской король, окружавший себя сановниками, выбираемыми путем игры в кости. Давая дурацкие приказы и призывая свою свиту пить, плясать, неистовствовать и предаваться разгулу, шутовской король

(в сущности трикстер) тем самым подавал сигнал к воцарению безумного мира, т. е. беспорядка, неотъемлемой части жизни трикстера.

На время Сатурналий прекращали работу городские советы и суды, закрывались школы. Все надевали на себя карнавальные костюмы, садились за столы и начинали пировать и одаривать друг друга всевозможными подарками, и прежде всего восковыми свечами. «Главными формообразующими принципами Сатурналий являлись, — подчеркивает Колязин, — тесно переплетенные всеобщее равенство и переворачивание нормального „с ног на голову“ — „перевернутый мир“... Каждый напяливал на себя шляпу, считавшуюся символом свободы. Рабы вели себя как господа, позволяя прислуживать себе на пирушках» [10].

Благодаря традициям Сатурналий, общение раба и господина достигало наивысшего ощущения внутренней свободы, такого, что сопутствует карнавальности.

Комедийный персонаж, потомок трикстера и предшественник клоуна, был центральной фигурой не только карнавальных казусов, но буйствовал в народной итальянской комедии — «ателлане», широко распространенной в те годы. Здесь он был известен под именем глупца Макка. Персонаж был постоянным действующим лицом «ателланы». Рыжий, толстобрюхий слуга, большой любитель поесть, неудачливый простачок вел интригу комедии, часто выступая, как и положено трикстеру, в перебранку с другими персонажами. Его поступки, разрушая исторические реальные причинно-следственные связи, опровергали повседневные нормы. Именно этот персонаж продолжил линию развития предков цирковых клоунов.

В образной системе комедии Плавта шутовская фигура комического слуги принимает облик раба-клоуна. Вот описание его портрета:

Толстобрюхий, головастый, рыжий, рожа красная
Острые глазищи, икры толстые, огромные
Ноги... [11].

В пьесах римского комедиографа слуга-клоун продолжал действовать по законам карнавала, противника всевозможных иерархических границ и моральных норм. Хитрый, хвастливый раб, балагурия, умело плел интриги, запутывая, обманывая, дурача своих хозяев. Он командовал, потешаясь над господами. Карнавальный чудодей, воспринимал мир «перевернуто», вне сложившихся правил поведения. Сущность комедийного персонажа, участника плавтовских комедий, раскрывается в трактате «О комедии и трагедии». Известный грамматик и ритор Элий Донат, живший в середине IV в. н. э., пишет о разграничениях, какие бытовали в римском театре между комедией и трагедией. Так, например, трагедия происходила во дворцах, а место комедии было в деревне. Она всегда разыгрывалась в сельской обстановке.

По карнавальным традициям с участием комедийных персонажей, действующих в духе трикстера, существовал и античный мим, который уже раньше был упомянут в настоящем исследовании в связи с участием

в нем дрессированной собаки, притворившейся мертвой, ради спасения господина.

Юркий, ловкий, веселый мим сохранял карнавальную свободу, пародию, буффонаду. Сценки мимов были крайне разнообразны по своим выразительным средствам. Труппы мимических театров, нередко весьма многолюдные, включали в себя буффонных шутов, унаследовавших еще от трикстеров палку для драк и колотушки. «Буффонный шут, дурак, клоун, — пишет Адриан Пиотровский, — это старинная и излюбленная фигура мима» [12].

Народные карнавалы с главной фигурой бомолоха-шута-трикстера продолжали сохраняться и в Средние века до XV в., преимущественно в сельских местностях. Они происходили на масленицу. В XV в. сельские карнавалы легализируются во французских, немецких и итальянских городах.

Принимая во внимание, что многие карнавальные мотивы, приемы и символы вошли в образный язык и знаковость русского цирка, в том числе в клоунаду, остановимся подробнее на проблеме «карнавальности» в дни народных гуляний на Руси.

Хотя принято считать, что в этом государстве не было карнавала, каким его знали Италия, Франция, Германия, однако славянская и русская народная праздничность в целом были, безусловно, родственны западно-европейской, так как «исследование славянского язычества, помимо всего прочего, убедительно показывает, — утверждает Никита Толстой, — что процесс культурного взаимодействия и обмена славян с неславянскими народами и соседями с запада и востока плодотворно и почти непрерывно протекал задолго до христианизации» [13].

А. Белкин полагает, что «громы и молнии, которые метали церковники по поводу различных игрищ и увеселений русского народа, как раз и объясняется тем, что дух народной праздничности, царивший здесь, был прямо противоположен тому, что старалась насадить православная церковь... и у нас в дни народных праздников человек освобождался от пут, которые связывали его в повседневной жизни, и становился свободным, становился самим собой, забывал и царя, и бога, а вместе с ними и все то, что с таким завидным постоянством старались внушить ему в церкви» [14].

Полнее всего карнавальные формы народно-праздничного смеха на Руси наполняло масленичное, святочное, пасхальное и ярмарочное веселье. Находим подтверждение тому в трудах Николая Костомарова:

«Вообще время от дня Рождества Христова до Богоявления проводилось разгульно; пьянство доходило до бесчинства, тут-то чаще происходили кулачные бои; по улицам ходили толпы песельников, а халдеи, отправлявшие пред праздником действо чуда над отроками, бегали в своих нарядах по городу и обжигали встречным бороды. На праздник Богоявления некоторые купались в реке, после окончания водоосвящения; в особенности подвергали себя такой пытке те, которые во время Святков позволяли себе разные увеселения и переряживания. На Масленице бесчинства было еще более» [15].

держа за руку дрессировщика, который в награду за послушание давал им вместо соски бутылку с молоком...» [109].

Исаенков первым среди дрессировщиков научил медведей кататься на роликах и велосипедах. Зрители удивлялись, когда на манеж выезжали сразу два «велосипедиста», которые лихо «выкручивали» замысловатые восьмерки.

Шестого ноября 1949 г. в Москве состоялась премьера уникального «Медвежьего цирка», ставшего поразительным явлением русского и мирового цирка. Классическая «медвежья потеха» получила современное прочтение и придала особое достоинство и благородство «косолапым и лохматым артистам», неизменным участникам этого древнейшего действия. Блистательный артист и дрессировщик Валентин Иванович Филатов поставил перед собой задачу: научить медведей не просто подражать людям, а исполнять цирковые трюки, с которыми выступают обычно мастера арены. Филатов решил подготовить программу, в которой — все или почти все — жанры циркового искусства были бы представлены в медвежьем исполнении. Но подражать артисту манежа, копировать его — значит владеть в той или иной мере цирковым жанром, в котором исполнитель выступает. Вот этому умению и решил Филатов обучить своих медведей.

Заслуга дрессировщика Филатова в том, что он посмотрел на медведей как бы другими глазами, увидел в них такие возможности и способности, о которых не догадывались прежде. Иначе говоря, дрессировщик расширил исполнительский диапазон этих животных, доказал, что им «на роду написано» быть куда более разносторонними и величественными «артистами», чем их считали и представляли до сих пор.

Рассказывая о своем методе дрессуры, Валентин Иванович подчеркивал, как важно, чтобы в отношениях между дрессировщиком и животными всегда было взаимное узнавание, чтобы они «с полуслова» понимали друг друга. «Мы изучаем медведей, — говорил Филатов, — но ведь и они изучают нас, привыкают к нашим движениям, внешнему виду, жестам. Они безошибочно узнают голос дрессировщика, прекрасно разбираются в интонациях, с которыми отдается та или иная команда. Такое взаимное узнавание во многом определяет успешность работы с животными» [110].

У аттракциона «Медвежий цирк» было необычайно эффектное начало. Едва вступал оркестр, как из-за форганга, под звон бубенцов и поддужного колокольчика, на арену стремительно вырывалась тройка. Медведи в упряжке, медведь на облучке — в кучерском наряде, в цилиндре, перехваченном цветной шелковой лентой. Трижды проехав по кругу манежа, лохматые «кони» вставляли на задние лапы. Филатов спрыгивал с тарантаса, тройка уезжала за кулисы.

В «Медвежьем цирке» не было интервалов и пауз. Создавалось впечатление, что с той самой минуты, когда на манеж выезжала тройка, запускался в ход сложный механизм аттракциона — тщательно собранный,

отлаженный до мельчайших деталей. Реквизит менялся молниеносно, порой зрители даже не успевали заметить, когда и как вместо одного снаряда появлялся другой. Примечательным было то, что в стремительный ритм представления включались и животные — они не просто шли, а спешили к своим аппаратам, их сосредоточенная торопливость, вызывавшая у зрителей улыбку, как нельзя лучше отвечала динамичному характеру представления. При этом аттракцион проходил в атмосфере праздничного веселья, под смех и аплодисменты публики. Хотя трюки исполнялись «всерьез», с полным соблюдением законов и правил цирковых жанров, но в медвежьей интерпретации они приобретали обычно комический характер, как всегда бывает, когда звери «подражают» людям.

Скажем, медведь поднимается на две вольностоящие (не закрепленные) лестницы. Будь на его месте гимнаст или акробат, зрители вряд ли бы даже улыбнулись, а когда этот же трюк исполняет медведь, в зале царит веселое оживление. Неуклюжий, казалось бы, увалень, но как он сноровисто и быстро взбирается по ступенькам. И при этом ухитряется сохранять равновесие, балансируя между двух параллельных лестниц, не «заваливается» ни в ту, ни в другую сторону. В довершение всего, поднявшись на трехметровую высоту (Филатов в этот момент скреплял лестницы), медведь уверенно выжимал стойку сначала на двух, а затем на одной лапе.

Во время представления дрессировщик, казалось, не вмешивается в действия своих питомцев, представляя им полную самостоятельность. И если помогает, то только тогда, когда животное готовится к выступлению. Так, медведя-антиподиста приходилось подсаживать на тринку (специальная «подушка», которая используется в икарийских играх и при демонстрации трюков антипода) и даже подтягивать за задние лапы, чтобы медведь удобнее улегся на спине. Но потом Филатов отходил в сторону, и медведь «без напоминания» приступал к работе. Он подбрасывал и вращал всеми четырьмя лапами бочонок, который подавал ему униформист, крутил «сигару», жонглировал зажженным с двух концов факелом.

Высочайший класс дрессировки становился особенно очевидным, когда медведи выезжали на манеж на детских самокатах и велосипедах. Появлялись не в одиночку, а группами, обгоняя один другого. Это было уморительное зрелище, когда крошечные медвежата в пышных тюлевых воротниках, как озорные мальчишки, разъезжали по арене, энергично отталкиваясь задней лапой. Случалось, что самокат падал, но малыш тотчас же поднимал его, становился на дощечку и снова устремлялся в путь. Казалось, что медвежата освоили самокат так же легко и просто, как осваивают его дети.

Большие медведи на велосипедах выезжали из-за кулис неторопливо. Они пересекали манеж в разных направлениях, и порой казалось, что одна машина вот-вот заденет другую и «велосипедисты» упадут. Однако

в самый последний момент медведи круто поворачивали руль в нужную сторону.

«Как они не сталкиваются? — спрашивали нередко у Филатова. — Как они научились объезжать препятствия?»

А вот это уже надо спросить у медведей, — отвечал дрессировщик. — Впрочем, что здесь удивительного? Ведь обходит же медведь препятствия, когда идет по манежу. Здесь он не идет, а едет — какая разница?» [111].

Валентин Филатов продолжил и развил давнюю традицию «Медвежьей комедии», причем сделал это изобретательно, весело и остроумно. Его выступление было пронизано юмором, согрето доброй улыбкой.

Во время представления «Медвежьего цирка» косолапый артист, подражая многим записным ораторам, произносил «приветственное слово». Уткнувшись мордой в микрофон, он добродушно рычал, повизгивал, причмокивал губами (его выступление тут же «переводилось» с медвежьего языка на язык человеческий).

Когда один из участников аттракциона, лежа на антиподной подушке, крутил зажженный с двух концов факел, на манеж торопливо выбегал медвежонок в каске пожарника, с топориком за поясом и огнетушителем в лапах. Всем своим озабоченно-встревоженным видом он как бы спрашивал: «А не нарушены ли здесь правила противопожарной безопасности?»

Весело, со спортивным азартом разыгрывали участники «Медвежьего цирка» боксерский поединок. В центре арены устанавливался ринг — четыре стойки с натянутыми белыми канатами. Свисток судьи (в этой роли выступал сам дрессировщик) вызывал противников на манеж. Медведи Мурат и Мишель выходили в спортивных трусах с лампасами, на передних лапах — боксерские перчатки. Соперники обменивались «лапопожатием», расходились по своим углам. Снова свисток — и начинался поединок, а точнее потасовка: веселая, темпераментная, озорная. Боксеры смешно подпрыгивали, насакивали один на другого; сухие трескучие удары перчаток разносились по всему цирку. В перерывах между раундами медведь-секундант приносил ведро с водой и полотенце. А после матча он торжественно вручал победителю цветы.

Сценка «Бокс» сопровождалась смешным комментарием ведущего программу в духе скоморошских прибауток. Один из боксеров представлялся так: «От команды „Елки-палки“ выступает Торопыжка-Топтыжка. Он провел сто боев, проиграл девяносто девять, а в одном случае ему засчитали победу... из-за неявки противника».

Когда схватка приобретала особую остроту, ведущий комментировал: «Противники совсем озверели».

Филатов подготовил медведя Макса к роли коверного — клоуна в программе «Медвежьего цирка». Мысль сделать Макса коверным горячо поддержал Карандаш, работавший тогда с Филатовым в одной программе. Он нарисовал клоунский костюм, подсказал несколько коми-

ческих сценок. Карандаш даже подарил Максу свою репризу, с которой выступал много лет.

...На тележке, запряженной гусем, Макс выезжал на манеж. Его задние лапы — в клетчатых панталонах, в остроносых ботинках — лежали поверх тележки. Торжественный выезд сопровождал белоснежный шпиц.

Макс сходил со своего несуразного драндулета под смех зрителей. Оказывалось, что «ноги», которые видела публика, — бутафорские, что искусно «задрапированный» медведь, попросту говоря, шел по манежу и сам толкал тележку вперед. Потом Макс давали в лапы пушистого шпица, и он бережно нес его, торопливо семеня по барьеру арены. Поражала не только отличная выучка медведя, но и бесстрашие и спокойствие шпица, который комфортно чувствовал себя в медвежьих объятиях.

Зрителей удивляло, как верно выразился один из рецензентов, «взаимное доброжелательство», царящее в манеже. Никаких принуждений, никаких угроз. Создавалось впечатление, что дрессировщик «лишний» на манеже, медведи и без него выступали бы так же старательно и увлеченно, как и при нем. «У вас нет ощущения, — отмечал рецензент бельгийской газеты „Уикэнд“, — что вы видите перед собой животных, которые со страхом и гневом проделывают свои трюки. Филатов достиг поразительных результатов, не лишенных комизма, как, например, матч бокса, продемонстрированный двумя четвероногими, или велосипедные гонки, которые показали нам, что медведи обладают замечательным талантом равновесия» [112].

Вполне закономерно, что на Первом Всемирном фестивале циркового искусства в Варшаве, состоявшемся в декабре 1956 г., именно Валентин Филатов, представитель русской школы дрессуры, был награжден Большой золотой медалью. Успех «Медвежьего цирка» превзошел все ожидания. По общему признанию польских газет, такого высокого класса дрессировки еще не знала история цирка. В коммюнике фестиваля отмечалось, что «за большое актерское мастерство, за невиданный показ трюкового комплекса, за исключительную слаженность в работе Валентину Филатов присваивалось звание лауреата» [113].

Это было признанием не только заслуг аттракциона «Медвежий цирк», но и русской школы дрессуры, берущей свое начало в шаманских действиях, культе Волоса-Велеса-Медведя.

Впервые на арене цирка дрессировщик и дикий зверь достигли гармонии в своем извечном конфликте. Искусство цирка помогло человеку и божеству обрести достоинство и стать равными друг другу. Зрители цирка стали очевидцами превращения обрядового языческого действия в забавную цирковую игру, «игру в риск», в которой участвовали тысячелетиями неразлучные партнеры: бывший бог Волос-Велес-Медведь (ныне ловкий артист манежа) и бывший шаман-скоморох, преобразившийся в наблюдательного и умелого дрессировщика.

Примечания

1. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Начало цирка в России // Временник отдела истории и теории театра. О театре. Л.: Академия, 1927. С. 67.
2. Веселовский Ал. Н. Собрание сочинений. Т. 1. СПб., 1913. С. 305.
3. Беляев И. О скоморохах // Временник имп. Московского общества истории и древностей российских. Кн. 20. М., 1854. С. 72.
4. Миллер В. Очерки русской народной словесности. Т. 1. М., 1897. С. 54.
5. Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Т. 1. Ч. 2. С. 286.
6. Морозов И. О. История русского театра до половины XVIII столетия. С. 15.
7. Там же. С. 13.
8. Там же. С. 14–15.
9. Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. С. 129–131.
10. См.: Суханов И. В. Обычаи, традиции и преемственность поколений. С. 109.
11. Морозов А. А. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов // Русский фольклор XVI. Историческая жизнь народной поэзии. Л.: Наука, 1976. С. 38–39.
12. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Л.: Художественная литература, 1936. С. 234.
13. Там же. С. 142–143.
14. Полный православный богословский энциклопедический словарь. М., 1992. С. 2394.
15. Там же. С. 2395.
16. Белкин А. А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975. С. 50.
17. Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. С. 84–86.
18. См.: Авдеев А. Д. Происхождение театра. С. 196–197.
19. См.: Белкин А. А. Русские скоморохи. С. 26–28.
20. Там же. С. 43–46.
21. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. III. С. 648.
22. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. С. 131–132.
23. См.: Тер-Акопян А. Санскрит в реке русской речи. С. 121.
24. Морозов А. А. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов. С. 37, 40.
25. Тер-Акопян А. Санскрит в реке русской речи. С. 43, 120.
26. Авдеев А. Д. Происхождение театра. С. 168.
27. Морозов А. А. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов. С. 39.
28. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. С. 212.
29. Гусева Н. Арьи, славяне: соседство или родство // Древность: Арьи. Славяне. С. 81.
30. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. С. 243.
31. Тер-Акопян А. Санскрит в реке русской речи. С. 38, 39, 45, 127.
32. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. С. 357.
33. Смирелин А. Церковно-славянский словарь. 7-е изд. Воронеж: Изд-во «Град Китеж», 1991. С. 41.

34. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. С. 231.
35. *Свирелин А.* Церковно-славянский словарь. С. 124.
36. Там же. С. 33.
37. *Архимандрит Никифор.* Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия: В 2 кн. Кн. 1. М., 1891. С. 133.
38. *Свирелин А.* Церковно-славянский словарь. С. 89.
39. *Шантени де ля Соссей.* Иллюстрированная история религии. Т. 2. С. 20.
40. См.: *Велецкая Н. Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. С. 13, 22.
41. См.: *Морозов А. А.* К вопросу об исторической роли и значении скоморохов. С. 65–66.
42. *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию. М.: Российские семена, 1996. С. 294–295.
43. Цит. по кн.: *Авдеев А. Д.* Происхождение театра. С. 160.
44. Там же. С. 161.
45. Там же. С. 162.
46. *Михайловский В. М.* Шаманство. Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. 75. М., 1892. С. 69.
47. Цит. по кн.: *Авдеев А. Д.* Происхождение театра. С. 162.
48. Там же. С. 163–164.
49. *Мосс М.* Социальные функции священного. С. 347.
50. *Лукиан.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1935. С. 328–329.
51. Цит. по ст. *Морозов А. А.* К вопросу об исторической роли и значении скоморохов. С. 37–38.
52. См.: *Кандыба Д. В.* Русский гипноз. С. 128–129.
53. См.: *Кандыба В. М.* История русского народа до XII в. н. э. М.: КСП, 1995. С. 64.
54. *Дарол А.* Тайные общества. С. 185–186.
55. *Архимандрит Никифор.* Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия: В 2 кн. Кн. 2. С. 299.
56. Цит. по кн.: *Забылин М.* Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. С. 229.
57. Там же. С. 228–232.
58. См.: *Сулейменов О.* Славяне и Восток // Изучение культур славянских народов. М.: Общественные науки и современность, 1987. С. 130.
59. *Абидов Т.* Мастера узбекского цирка. Ташкент: Изд-во лит-ры и искусства им. Гафура Гуляма, 1973. С. 18.
60. *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. С. 126–127.
61. *Морозов А. А.* К вопросу об исторической роли и значении скоморохов. С. 51.
62. Цит. по кн.: *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. С. 81.
63. *Забелин И.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Т. 1. Ч. 2. С. 322.
64. Там же. С. 323.
65. Там же. С. 322.
66. Цит. по: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Начало цирка в России // Временник отдела истории и теории театра. О театре. С. 77–78.

67. Там же. С. 78.
68. Там же. С. 81.
69. Там же. С. 83.
70. Там же. С. 85.
71. Там же. С. 86.
72. Там же. С. 87.
73. Там же. С. 88.
74. *Шустер Г.* История тайных союзов, обществ и орденов. Т. 2. С. 68.
75. Переписка московских масонов XVIII века. Пг., 1915. С. 260.
76. *Кузнецов Е. М.* Цирк. С. 54.
77. Там же. С. 122.
78. Там же. С. 124.
79. Там же.
80. Там же. С. 126.
81. Там же. С. 131.
82. Там же.
83. *Дмитриев Ю. А.* Русский цирк. М.: Искусство, 1953. С. 85.
84. *Мариэль П.* Жизнь трех клоунов. Л., б. г. С. 55.
85. *Дмитриев Ю. А.* Русский цирк. С. 110.
86. *Рыбаков Б.* Глубина памяти // Древность: Арьи. Славяне. С. 55–56.
87. *Гусева Н.* Арьи, славяне: соседство или родство // Древность: Арьи. Славяне. С. 56, 57.
88. См.: *Юлан А.* Миф и Символ. С. 93.
89. Цит. по кн.: *Гудзий Н. К.* Хрестоматия по древней русской литературе XI–XVIII веков. М., 1955. С. 478.
90. *Попов Е.* Общенародные чтения по православно-нравственному богословию. СПб., 1901; 2-е изд. 1995. С. 26.
91. *Морозов А. А.* К вопросу об исторической роли и значении скоморохов. С. 47.
92. *Забелин И.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Т. 1. Ч. 2. С. 306.
93. Там же. С. 308.
94. Там же. С. 309.
95. Цит. по кн.: *Забылин М.* Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. С. 570.
96. *Забелин И.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Т. 1. Ч. 2. С. 309.
97. Там же. С. 309–310.
98. *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX в. С. 38.
99. *Солодухо Я.* Медвежья академия // Советский цирк. 1959. № 3. С. 32.
100. Беседа автора с В. И. Филатовым опубликована в кн.: *Кривенко Н., Макаров С.* Этот неповторимый «Медвежий цирк». Саратов, 1993. С. 25.
101. *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. С. 42.

-
102. *Похлебкин В. В.* Словарь международных символики и эмблематики. М.: Межд. отношения, 1994. С. 256–257.
 103. *Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.* Энциклопедия символов. С. 325.
 104. См.: *Похлебкин В. В.* Словарь международной символики и эмблематики. С. 415–416.
 105. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Начало цирка в России // Временник отдела истории и теории театра. О театре. С. 71.
 106. *Гагенбек К.* О животных и людях. М., 1912. С. 313.
 107. Там же. С. 319.
 108. Там же. С. 321.
 109. *Ирвинг В.* Открытие цирка // Известия. 1935. 18 сентября.
 110. Беседа автора с В. И. Филатовым опубликована в кн.: *Кривенко Н., Макаров С.* Этот неповторимый «Медвежий цирк». С. 31.
 111. Там же. С. 54.
 112. Там же. С. 75.
 113. Там же. С. 81.

Заключение

Совершенно очевидно, что широкий спектр культурной символики, фольклорных и этнографических явлений и традиций, карнавальных мотивов вошел в плоть и кровь искусства мирового цирка.

Сегодня цирк, являясь объектом нематериального культурного наследия, требует глубокого и всестороннего исследования. Поэтому чрезвычайно важно понять, разгадать и зафиксировать тысячелетнюю историю древнейшего искусства.

Все компоненты цирка, начиная от 13-метрового манежа и купола над ареной, где также выступают артисты, до внешнего рисунка акробатических, гимнастических, жонглерских трюков и комбинаций, формы реквизита наделены знаковой функцией, подчеркивающей и выявляющей внутреннюю сущность происходящего перед зрителями. Символика цирковой акробатики, жонглирования, гимнастики, клоунады, дрессуры, иллюзии, как и манежа, — это бесконечный переворот жизни-смерти, верх-низа, единый круговорот бессмертия, соединяющий земное с космическим, физическое с духовным. Именно символизм позволяет дать художественную интерпретацию древнейшему цирковому творчеству.

Изучение символических значений, закодированных в акробатических, жонглерских, гимнастических, иллюзионных действиях и трансформациях, поможет понять и объяснить глубинную связь телесного и нематериального, увидеть смысловую стереоскопичность и содержательность творческих поисков, ведущихся на цирковых аренах в наши дни.

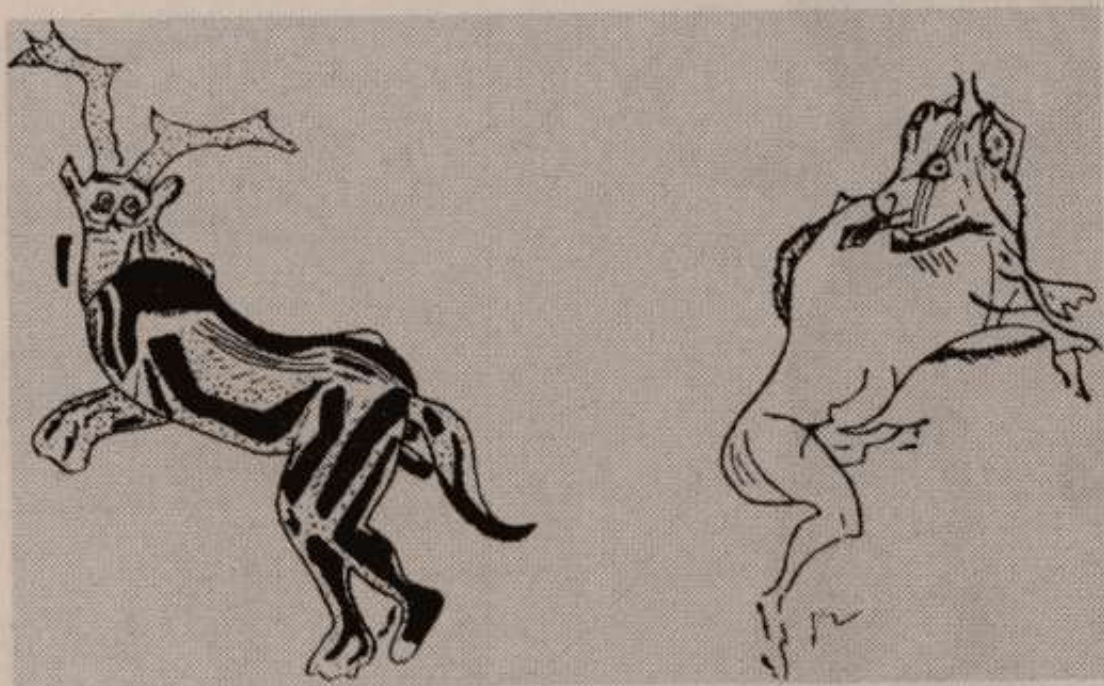
Иллюстрации



Композиция из пещеры Пиндаль
(Испания)



Композиция из пещеры Ляско
(Франция)



Танцующие шаманы в масках животных.
Грот трех братьев (Аржес, Франция)



Окихеде, трикстер, появляющийся во время
весеннего праздника у индейцев мандан



Трикстер-клоун мукиш (Западная Африка). Трикстер-мукиш на ходулях
(вачивоке, Западная Африка)



«Скоморохи». Фреска. Софийский собор. Киев. Вверху — левая часть фрески; внизу — прорисовка левой части композиции по открытым реставрацией графьям к фрагментам древнего изображения

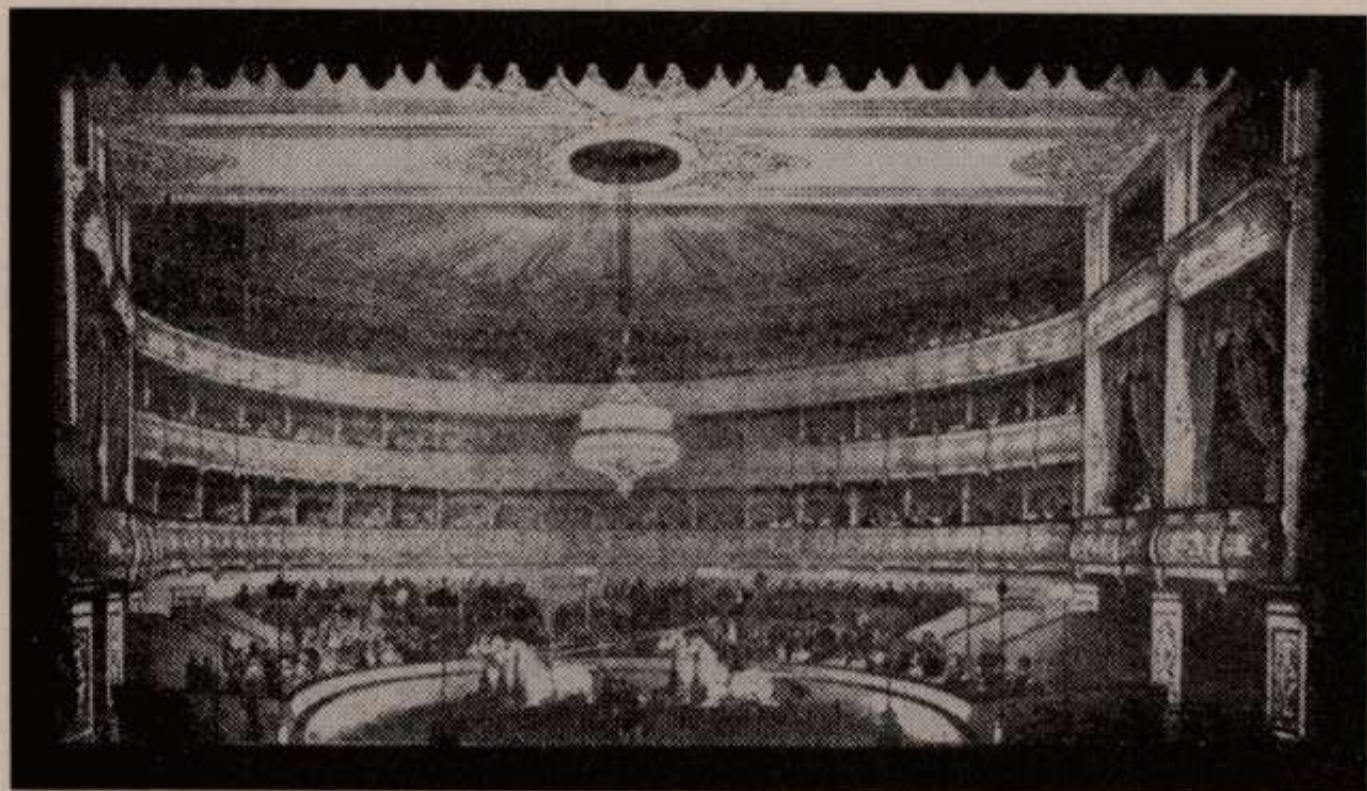
ДА ЕСТЬ И НЕ БОГЪ ПОН ДИМЕЮ НОСЪ ГОРБА ПОН
 СОБОЮ ВЕСМА ВЪ НЕВЪ ПОН ЗОВУТЪ МЕНА
 ФАРНОСЪ КРАСНОН НОСЪ ТРИАНИ
 НАДЪ ВАСА КАЗЪ ВТАЦАБ
 АННЪЕ ВАНМАИИ ОБЪ ВАСА
 ВКОЛПАКЪ СПЕРОМЪ НАДЕЛЪ
 ПОЛНЪ ШТАНЫ Ч Г РЕЛЪ СОВ
 СЕМЪ ОБОЛОКСА НАВИНОХОА
 НОН СВИНЪЕ ПОВОЛОКСА ДА
 ВИНЪА МОА ХРЮКАЕКЪ ДА
 АКОМЪТВА СВОЕГО НЮ
 ХАЕТЪ



Шут (Фарнос)



Медвежья потеха

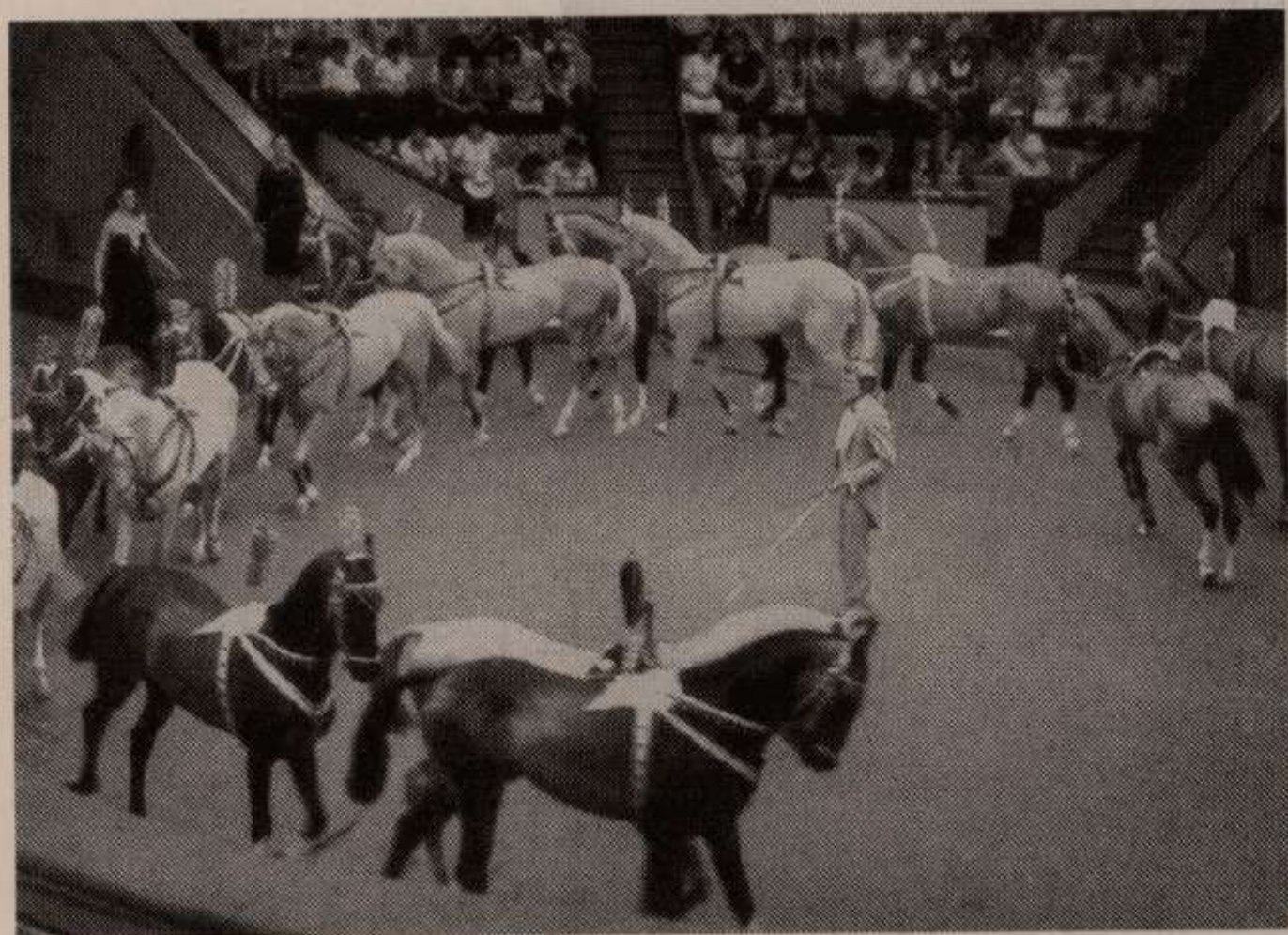


Театр-цирк императорской театральной дирекции в Петербурге

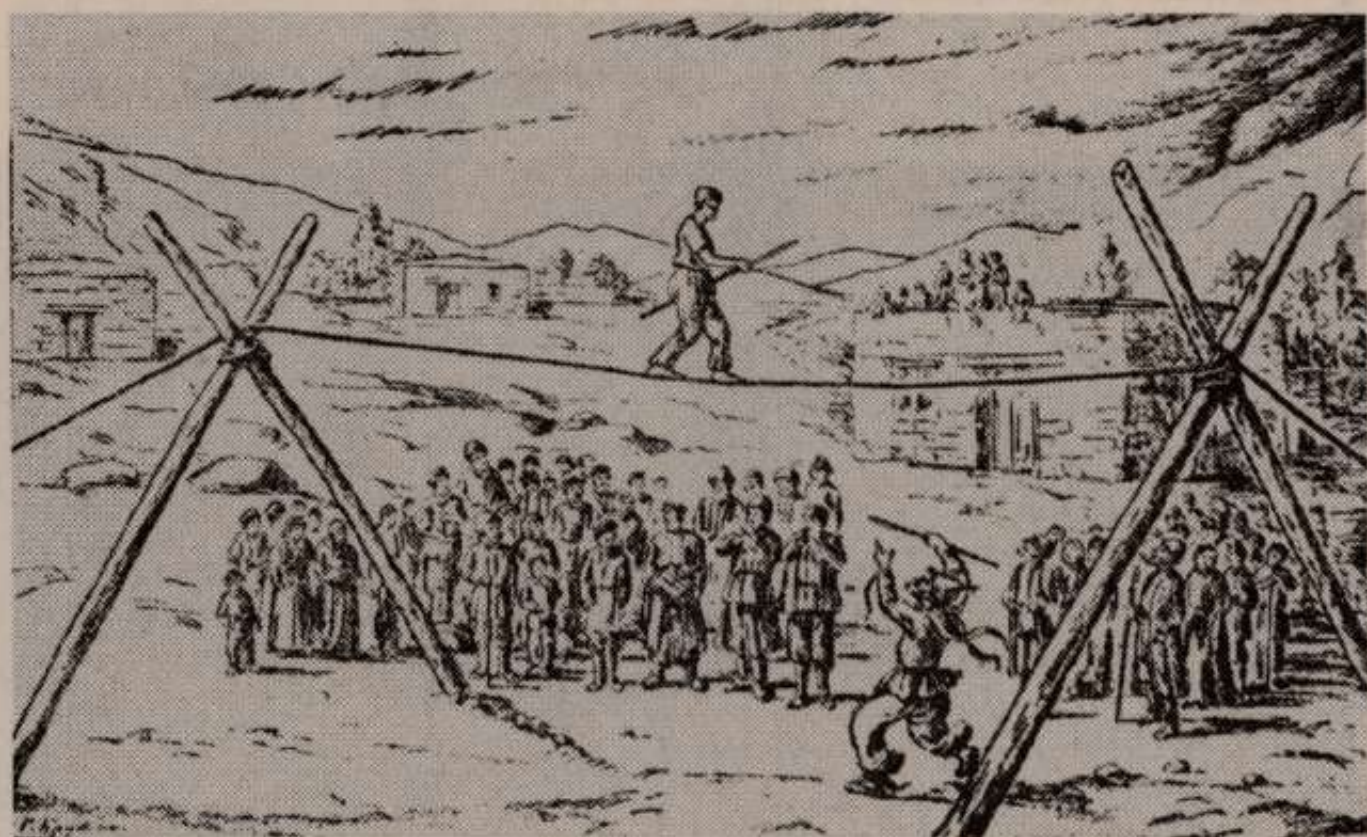


Цирк Гинне

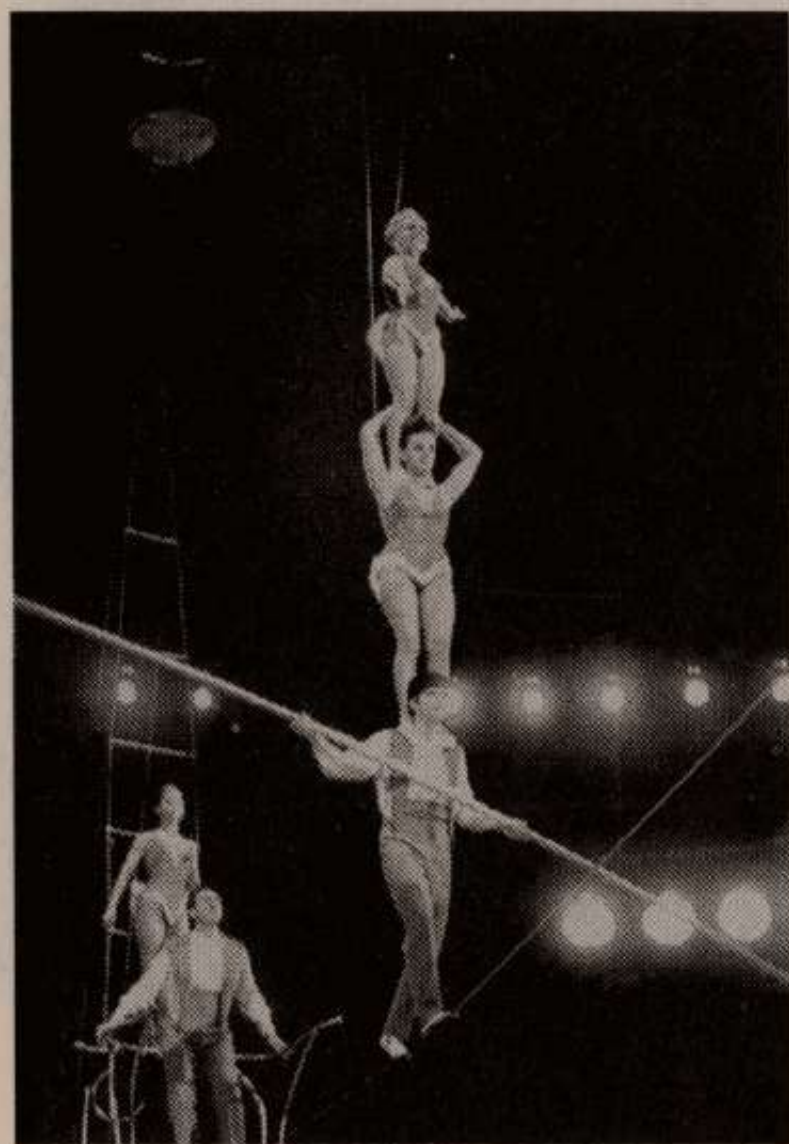
Дрессировщик Георг Арсениус



Конный номер заслуженного артиста РСФСР Алексея Соколова

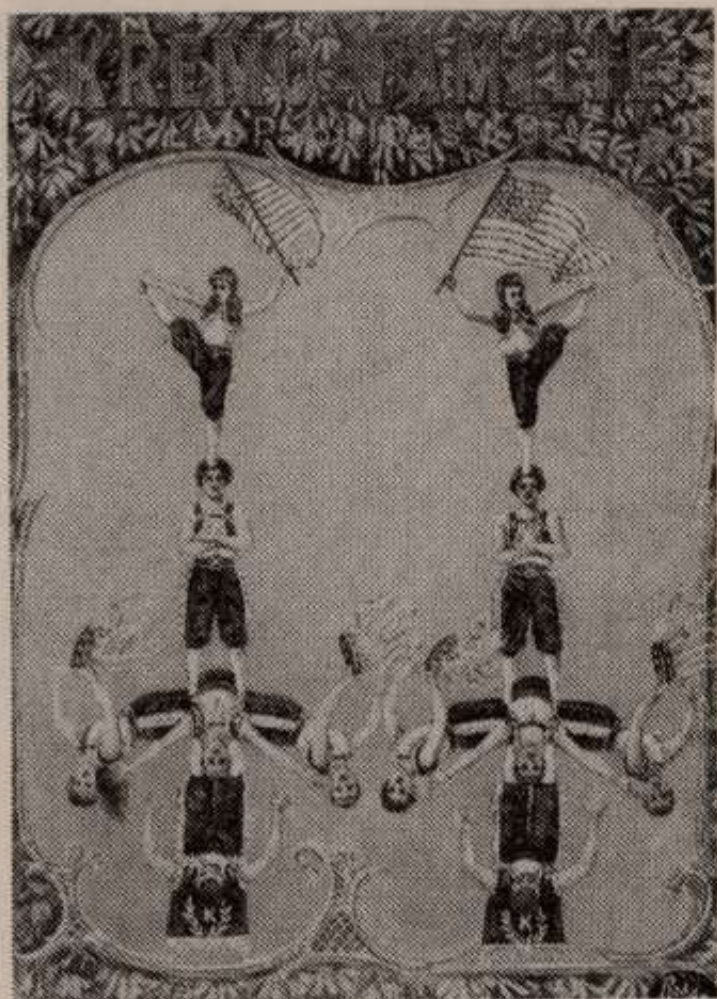


Ларахахац. Канатоходцы и сопровождающие их шуты, превратившись в участников народных игр, сохранились в Армении до наших дней



Канатоходцы под руководством народного артиста РСФСР Владимира Волжанского

Цирк «Кремо».
Пирамиды акробатические



Артисты Арконас. Пирамиды
акробатические

Дрессировщики медведей.
Урсула Бетхер



Национальная
библиотека РС(Я)



112923

тел: 435919
www.nlib.sakha.ru

Народный артист СССР
Валентин Филатов

Представляем Вам наши лучшие книги:



URSS

История культуры

- Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада.
 Преображенский П. Ф. В мире античных образов.
 Преображенский П. Ф. Тертуллиан и Рим.
 Преображенский П. Ф. Курс этнологии.
 Шестаков В. П. История истории искусства: От Плиния до наших дней.
 Шестаков В. П. История эстетических учений.
 Шестаков В. П. Эсхатология и утопия: Очерки русской философии и культуры.
 Режабек Е. Я. Мифомышление (когнитивный анализ).
 Свириденко С. (ред.) Старшая Эдда. Песнь о богах.
 Сыромятников С. Н. Сага об Эйрике Красном.
 Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века.
 Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность.
 Морозова Т. Е. (ред.) Искусство Востока: Сравнительное изучение традиций.
 Шукуров Ш. М. Образ человека в искусстве ислама.
 Чегодаев М. А. Папирусная графика Древнего Египта.
 Соколов-Ремизов С. Н. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим.
 Муриан И. Ф. Китайская раннебуддийская скульптура IV–VIII вв.
 Ольденбург С. Ф. Культура Индии.
 Серебряков И. Д., Ванина Е. Ю. (ред.) Голоса индийского средневековья.
 Классическое искусство от Древности до XX века. Сборник статей.
 Свицерская М. И. (ред.) Западная Европа. XVI век: Цивилизация, культура, искусство.
 Сальникова Е. В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х: Визуальные образы, герои, сюжеты.
 Мазаев А. И. Искусство и большевизм (1920–1930-е гг.).
 Манин В. С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг.
 Стигнеев В. Т. Век фотографии. Очерки истории отечественной фотографии.
 Стигнеев В. Т. (ред.) Фотография: Проблемы поэтики.
 Попадюк С. С. Неизвестная провинция. Историко-архитектурные исследования.
 Бодэ А. Б. Поэзия Русского Севера.
 Бодэ А. Б. Архитектурная сокровищница Поонежья.
 Анисимов А. В. Венеция. Архитектурный путеводитель.
 Хан-Магомедов С. О. 100 шедевров советского архитектурного авангарда.

Тел./факс:

(499) 135-42-46,
 (499) 135-42-16,

E-mail:

URSS@URSS.ru
<http://URSS.ru>

Наши книги можно приобрести в магазинах:

- «Библио-Глобус» (м. Лубянка, ул. Мясницкая, 6. Тел. (495) 625-2457)
 «Московский дом книги» (м. Арбатская, ул. Новый Арбат, 8. Тел. (495) 203-8242)
 «Молодая гвардия» (м. Полянка, ул. Б. Полянка, 28. Тел. (495) 238-5001, 780-3370)
 «Дом научно-технической книги» (Ленинский пр-т, 40. Тел. (495) 137-6019)
 «Дом книги на Ладомской» (м. Бауманская, ул. Ладомская, 8, стр. 1. Тел. 267-0302)
 «Гнозис» (м. Университет, 1 гум. корпус МГУ, комн. 141. Тел. (495) 939-4713)
 «У Кентавра» (РГТУ) (м. Новослободская, ул. Чайнова, 15. Тел. (499) 973-4301)
 «СПб. дом книги» (Невский пр., 28. Тел. (812) 448-2355)