



КУРЬЕР

ФЕВРАЛЬ 1988



ЦИРК

Искусство для всех

народы и культуры

Мексика



**Учимся
вместе**

В 1988 г. начинается объявленное Генеральной Ассамблеей ООН Всемирное десятилетие развития культуры. Его осуществление под эгидой ООН и ЮНЕСКО было предложено на Всемирной конференции ЮНЕСКО по политике в области культуры (Мехико, 1982), участники которой единодушно поддержали мысль о том, что «культура составляет неотъемлемую часть жизни каждого человека и каждого общества». Две основные цели Десятилетия, в проведении которого ведущую роль будет играть ЮНЕСКО, — уделять больше внимания культурному аспекту процесса развития и стимулировать формирование творческих способностей и культурную жизнь в целом. В рамках Десятилетия «Курьер ЮНЕСКО» с этого номера открывает новую рубрику — «Народы и культуры». Вверху: урок в сельской школе в мексиканском штате Чьяпас. В этом году один из номеров «Курьера» будет целиком посвящен Всемирному десятилетию развития культуры.



Слово *цирк* вызывает добрую улыбку, возвращает нас в детство. Для всех от мала до велика оно означает фантастический мир, в котором то замираешь от страха, то хохочешь, глядя на уморительные гримасы клоунов в пестрых костюмах, то восхищаешься виртуозами-жонглерами, безукоризненными, рассчитанными до долей секунды движениями акробатов, стальными нервами канатоходцев. И все-таки — возможно, потому, что в некоторых языках это слово имеет какой-то презрительный оттенок, — на цирк порой смотрят как на балаган, не желая видеть в нем настоящее искусство.

Тем не менее цирк — это многогранное, оригинальное искусство, имеющее свою историю. Тот, кто хоть раз видел цирковое представление из первых рядов, знает, что в отличие от многих других жанров здесь главное не иллюзия, а риск. По словам французского клоуна Пьера Этекса, на арене «сальто в видеозаписи не покажешь». В цирке ничего нельзя скрыть: каждый номер готовится на глазах у зрителей.

Цирк в его современном понимании зародился в XVIII в. в Англии как конное представление. Позднее он вобрал в себя самые разнообразные жанры и сложные лирико-драматические формы. Поэзия цирка, символический образ клоуна вдохновляли многих художников и писателей. Со временем под одним куполом стали выступать артисты из разных стран, и цирк превратился в поистине международное искусство.

Но главное, цирк — олицетворение братства. На арене сражаются за улыбки зрителей, здесь нет жертв, разве что при несчастных случаях. Тут все объединяет — и смех, и восторг, и страх.

Итак, этот номер «Курьера ЮНЕСКО» посвящен в высшей степени гуманному искусству. Конечно, в нем невозможно охватить все цирковые жанры и осветить все проблемы, стоящие сегодня перед цирком. Мы лишь расскажем о том, как зарождался современный цирк, и попытаемся объяснить его неувядаемую популярность и вечную молодость.

Главный редактор Эдуард Глиссан

Цирк вчера и сегодня	4
<i>Искусство, объединяющее народы</i> Энтони Хипписли Кокс	
Сто забав	8
<i>2000-летняя традиция китайской акробатики</i> Хуан Минхуа	
К высотам совершенства	10
<i>Смелость и изобретательность рождают новые номера</i> Люсьен-Рене Дован	
На манеже жизни	14
Хорхе Энрике Адоум	
Автопортрет клоуна	16
Леонид Г. Енгибаров	
Искусство смеха	23
<i>Интервью с Анатолием Марчевским</i>	
Крупнейшие школы циркового искусства	24
Моника Ж. Реневей	
«Арена — это свобода»	27
Анни Фрателлини	
Цирк в кино	29
Под самым большим куполом мира	30
<i>Цирк по-американски</i> А. Х. Сэксон	
«Человек-каучук»	34
Альфред Михайл	
Перевернутый мир	35
Мануэль Перейра	
Народы и культуры	2
Учимся вместе (Мексика)	

1-я стр. обложки: французский художник Фернан Леже (1881—1955). «Композиция с пятью клоунами», 1953 (162x130), частная коллекция, Женева.
Photo Held © Artepht, Paris, SPADEM, 1987

4-я стр. обложки: выступление артистов Пекинского цирка в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже в 1981 г.
Photo Unesco/Michel Claude

Курьер

Окно, открытое в мир

Публикуется ежемесячно на 34 языках ЮНЕСКО — Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры.
Париж, 75700, Плас Фонтенуа, 7.

Русском
Английском
Французском
Испанском
Немецком
Арабском
Японском
Итальянском
Хинди

Тамили
Иврите
Персидском
Голландском
Португальском
Турецком
Урду
Каталанском
Малайзийском

Корейском
Суахили
Македонском
Хорватско-сербском
Словенском
Сербско-хорватском
Китайском

Болгарском
Греческом
Сингальском
Финском
Шведском
Баскском
Тайском
Вьетнамском
Пушту

Шрифтом Брайля ежеквартально публикуется подборка статей на английском, французском, испанском и корейском языках.

ISSN 0304—3150

Цирк вчера и сегодня

Искусство, объединяющее народы

Энтони Хипписли Кокс



Известно, что цирку посвящено свыше 16 тыс. книг: удивительная цифра, но именно столько названий перечисляется в монументальной библиографии Реймонда Тула Скотта «Circus and Allied Arts». Историки утверждают, что первый цирк был создан в 1768 г. Филипом Астлеем в Лондоне, в Хафпени-Хэтч, близ Вестминстерского моста. Весьма возможно, что именно Астлей, бывший сержант кавалерии, знавший секреты верховой езды, первым осознал воздействие центробежной силы,

помогающей наезднику устоять на крупной скачущей по кругу лошади, ведь в середине XVIII в. искусству вольтижировки чаще всего обучались в прямоугольном манеже.

Но был ли Астлей создателем первого круглого манежа в Лондоне? И верна ли дата 1768 год?

В своих «Мемуарах», опубликованных в 1830 г., Гарри Анджело пишет: «Капрал Астлей привел в изумление простолюдинов Уилтона, продемонстрировав стойку на голове на крупной лошади, скачущей

галопом по кругу...» Это произошло примерно в 130 км к юго-западу от Лондона, причем не позднее 1761 г., когда Астлей был еще капралом.

Конечно, один наездник — это еще не цирк, но нетрудно понять, почему круглая арена оказалась идеальным местом для выступлений жонглеров, канатоходцев, акробатов на ходулях и прочих исполнителей. В отличие от актера, музыканта, певца, танцора циркач не занимается *интерпретацией*: он показывает свои собственные физические возможности. Однако демонстрация ловкости, силы, умения владеть своим телом должна быть убедительной. Цирковая арена открыта всем взорам, и публику не проведешь.

Наездники и клоуны

Новое представление быстро завоевало признание во всем мире, за исключением своей родины — Англии. Астлей и его соперник Чарльз Хьюз решили, что будет еще интереснее, если с одной стороны арены воздвигнуть сцену. Однако правду с иллюзией соединить трудно. Когда знаешь, что актер всего лишь играет роль, то невольно начинаешь сомневаться и в ловкости канатоходца: может быть, канат гораздо толще, чем кажется на первый взгляд? И нет ли здесь каких-нибудь невидимых нитей, помогающих ему сохранять равновесие?

Этот мезальянс породил смешанную форму представления — конное зрелище. В континентальной Европе он не прижился, отказались от него и владельцы английских шапито, которые никак не могли взять в толк, зачем обременять себя в дороге грудой дополнительного и дорогостоящего реквизита и костюмов.

Нечто среднее между конным зрелищем, примером которого может служить «Битва при Ватерлоо», и непосредственной вольтижировкой предложил знаменитый Эндрю Дакроу, ставший первой международной звездой манежа. На своей лошади он демонстрировал около 20 различных номеров: «Охотник-индеец», «Китайский чародей», «Тирольский пастух», «Моряк» и другие. Сегодня на арене можно увидеть лишь один из них — «Курьер в Санкт-Петербург»: гонец скачет стоя на двух лошадях в Россию, а под ним проносятся лошади, изображающие страны, через которые он проезжает на своем пути. Нетрудно понять, почему сохранился именно этот номер, тогда как другие забыты: он требует не столько актерских способностей, сколько настоящей смелости и умения.

Не исключено, что именно ко временам Эндрю Дакроу восходит еще один конный номер. Хотя первым жокеем принято считать Вильяма Белля, выступавшего в 70-е годы прошлого века, мне представляется, что традиции этого амплуа восходят к сценке «Английские жокеи», которую Дакроу исполнял еще в 20-е годы.

Как бы там ни было, в жокейских представлениях англичане оказались непрев-



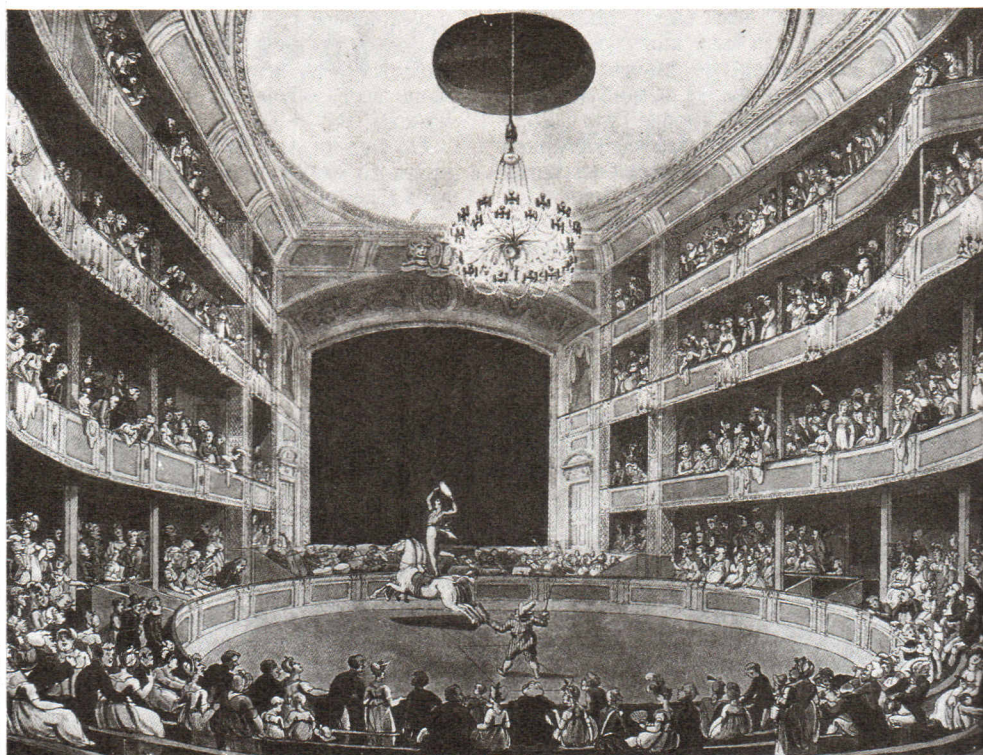
Photo © Izis, Paris

Установка шапито. Цирк Грока, Канн (Франция), 1954 г.

Внизу: афиша с изображением английского белого клоуна Футита (1864—1921), внесшего немало нового в клоунаду. Выступая в Новом цирке в Париже, он вместе с кубинским артистом Шоколадом (Рафаэль Падилья, 1868—1917), создал знаменитый дуэт Белого и Рыжего, ставший сегодня классическим. Многие артисты копировали даже его грим.



Photo © Anthony D. Hippisley Cox Collection



Вверху: «Амфитеатр Астлей» в Лондоне, гравюра Огюста Пюжена и Томаса Роулэндсона (начало XIX в.). Здание построил английский наездник и акробат Филип Астлей (1742—1814), один из выдающихся представителей циркового искусства. Считают, что именно он первым ввел круглый манеж.

зойденными. Помимо Белля, в этом амплу международной известности добились Уилкс Ллойд, Адольф Уэллз, Губерт Кук и Джон Фредерик Кларк. Последний был величайшим из всех цирковых наездников. Предложенное им пари в тысячу фунтов так и осталось за ним. Он родился в 1869 г. в семье циркачей, глава которой, как говорят, послужил прототипом Слири в романе Чарлза Дикенса «Тяжелые времена».

Сегодня о небольшой труппе Пауэлла, Футита и Кларка никто не вспоминает. Доля каждого из трех партнеров оценивалась в 500 фунтов стерлингов. В середине прошлого века за 32 недели они успевали выступить в 200 городах, покрыв при этом почти 4 тыс. км и заработав 8,5—9 тыс. фунтов.

Однако этот маленький цирк стал колыбелью трех знаменитейших циркачей, которых когда-либо знал мир. Одним из них был Джон Кларк. Другим — его двоюродный брат Эрнст, первым исполнивший тройное сальто с трапеции в руки ловителя. Третьему, Футиту, суждено было стать великим клоуном.

Цирк всегда был немислим без клоунады. Эмоциональное напряжение — удивление, изумление, восхищение, страх, — возникающее у публики во время демонстрации акробатических трюков, требует физической разрядки в виде смеха. Подобно наездникам-жокеям, многие английские клоуны добились большего успеха в континентальной Европе, чем у себя дома. Примером тому могут служить

знаменитые Джон Прайс (чей прекрасный портрет кисти Ренуара хранится в настоящее время в коллекции Кроллера-Мюллера в Нидерландах) и Футит, который вместе со своим чернокожим партнером Шоколадом завоевал сердца парижан в Новом цирке и был увековечен Тулуз-Лотреком.

Новый стиль

Тем временем во Франции и Германии приобрел популярность иной стиль — высшая школа верховой езды. Для меня его и по сей день олицетворяет наездница в дамском седле, в цилиндре и вуали, с букетиком фиалок в петлице. Можно с уверенностью сказать, что в конце прошлого века этот стиль был очень популярен у представителей высшего общества. Так, жокейский клуб имел свою ложу в парижском цирке, а в Санкт-Петербурге в конюшнях разбрызгивали духи, чтобы не оскорблять обоняние высокопоставленных покровителей.

Английская аристократия ценила цирк невысоко: хотя школа верховой езды в Англии и пользовалась высочайшим покровительством, аристократия ее, в сущности, презирала, предпочитая парфорсную охоту. Интерес к выездке появился здесь совсем недавно.

Тренировка лошадей для выступлений без наездников была больше распространена у французов и немцев, чем у англичан. Эрнст Ренц, Эдуард Вульф, Альбер Карре и в первую очередь семья Шуман-

нов являлись владельцами непревзойденных, прекрасно подобранных и выдрессированных до совершенства лошадей.

Канат и трапеция

На протяжении 150 лет на арене цирка господствовали лошади. И хотя они так и не уступили по праву принадлежащего им почетного места, в середине прошлого века заявил о себе еще один цирковой жанр. Воздушный полет Жюля Леотара и отчаянная храбрость Шарля Блондена, который прошел по канату над Ниагарским водопадом, привлекли внимание публики к исполнителю-одиночке. За воздушными акробатами и канатоходцами последовали жонглеры, такие, как Поль Сенкевалли. Во всех этих жанрах появились выдающиеся артисты: семья Кодона на летающей трапеции, Кон Колеано на низконатянутой проволоке, семья воздушных акробатов Валенда, жонглер Энрико Растелли. Сегодняшние циркачи, быть может, превосходят их в мастерстве, но только не в стиле.

В конце прошлого века в цирковых представлениях стали выступать дрессированные хищники. Этим цирк обязан таким владельцам зверинцев, как Карл Хагенбек из Гамбурга. Ему принято приписывать создание системы дрессировки, основанной на добром отношении к животным, однако я считаю, что эта традиция гораздо древнее и восходит еще к доисторическим временам. На протяжении всего XIX в. диких животных показы-

На заре циркового искусства главное место в представлениях занимали наездники. Внизу: прославленный английский наездник-акробат Эндрю Дакроу (1793—1842) в номере «Возвращение матроса».



Photo: The Hippisley Cox Circus Collection © Theatre Museum, London

вали на ярмарках. Клетки располагались вдоль стен большого шатра, в середине которого толпилась публика. Большим событием было появление вагона-клетки на манеже. Теперь оставалось сделать следующий шаг — придумать круглую центральную клетку.

Спектакль и реквизит

Наконец пришло время сказать о последнем элементе, повлиявшем на облик цирка: я имею в виду цирковые снаряды. Увлечение ими началось в XIX в. в России, и думается, что именно удивительное мастерство русских гимнастов, выступавших на кольцах и брусьях, побудило цирк к поиску более зрелищного аналога. Например, в цирке гимнаст выступает не на бревне, а на крыле гигантского движущегося семафора; натянутая под куполом горизонтальная проволока на наших глазах стала наклонной.

Слова «на наших глазах» напоминают мне о том, сколь важную роль в цирке играют снаряды и реквизит. Пьер Бост в книге «Le cirque et le music-hall» (1931) отмечает: если в варьете сцену готовят заранее, до подъема занавеса, то в цирке реквизит вносят на арену по частям и собирают на виду у публики. Особенно нравится зрителям, когда малоприметный человек в халате и шлепанцах ходит по манежу, проверяя крепление и силу натяжения каната, а затем, убедившись, что все в порядке, уходит, чтобы

через минуту, сбросив халат, совершить свой торжественный выход с воздетой к куполу рукой, как будто предстает перед нами впервые.

После столь подкупающих своей искренностью сцен смешно смотреть, как униформист прячет реквизит под искусственными розами, маскируя его под беседку. Мне доводилось видеть, как шести маскируют под пальмы, а в выступлениях воздушных гимнастов то и дело фигурирует подобие аэроплана, который не только выглядит глупо, но и раздражает своим жужжанием.

В таких случаях изменяет чувство меры. То же самое порой бывает и с цирковыми костюмами. С тех пор как Кон Коллеано появился в мексиканских брюках, канатоходцы не устают копировать его, забывая о том, что, взобравшись на канат, он срывал их при выполнении сальто и оказывался в панталонах матadora, позволявших зрителю оценить безукоризненную работу ног.

Плотно обтягивающие трико усиливают впечатление от номеров воздушных гимнастов, поскольку не скрывают от глаз восхищенной публики их движения в воздухе и выгодно подчеркивают фигуру, предстающую перед зрителем в неприличном ракурсе.

В выступлениях мастеров высшей школы верховой езды важно подчеркнуть единство лошади и всадника. Поэтому здесь идеально подходит строгий классический костюм, однако мне не раз доводилось видеть наездников в красных, белых и зеленых жабо, оборках, лентах и



Photo © Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, The Netherlands

Огюст Ренуар «Клоун» (1868) — портрет Джона Прайса из знаменитой английской цирковой династии, одного из первых «музыкальных клоунов». В цирке Луаяль во Франции в свое время блистали Джон и Уильям Прайсы. Им приписывают создание номера, в котором два клоуна играют на скрипке, одновременно выполняя акробатические трюки.

бантах, нарушавших это единство. Хочется, чтобы исполнитель на арене наиболее ярко демонстрировал свои возможности, вот почему я не люблю, когда на собак, например, надевают кринолины. Это лишь отвлекает внимание и делает их неестественными.

Многие читатели, быть может, решат, что я слишком требователен и к тому же старомоден. А как же, спросят они, насчет разукрашенных повозок с золотыми колесами, бравурной музыки и всей мишуры, неизменно сопровождавшей парад-алле? Разве все это не цирк?

Конечно, цирк. Но это не сама картина, а лишь рама для нее. Это блестящий фон для спектакля, но не сам спектакль, а я попытался обратить внимание на главные принципы, лежащие в основе цирка, понять, почему все — независимо от национальности, возраста, социального положения, уровня и класса — любят это единственное поистине международное искусство, объединяющее народы. ■

ЭНТОНИ ХИППИСЛИ КОКС (Великобритания) — автор многих статей и книг о цирке, включая «A Seat at the Circus» (1951). В Британском театральном музее (Лондон) хранится его обширная коллекция цирковых реликвий.

Сто забав

2000-летняя традиция китайской акробатики



Photo © Chinese edition of the Unesco Courier, Beijing

Искусство китайских акробатов, зародившееся во времена династии Хань, имеет почти 2000-летнюю историю. Акробатика, или «сто забав», как она тогда называлась, в сочетании с музыкой и танцами была одним из самых любимых увеселений знати.

В произведении, известном под названием «Будни Западной столицы», ученый и писатель Чжан Хэн (78—139) ярко описывает это искусство, включавшее самые разнообразные трюки — от танцев на канате и стойки на руках до жонглирования, эквилибристики на шестах и шарах. Рисунок времен династии Хань (илл. 1), найденный на стене фамильной гробницы рода У в провинции Шаньдун, изображает представление, сочетавшее в себе элементы акробатики и народных танцев.

В период правления династии Тан (618—907) при императорском дворе была создана специальная студия для подготовки акробатов, музыкантов и танцоров и постановки представлений, включавших до двенадцати различных акробатических номеров. Некоторые из них описаны придворным поэтом Бай Цзюи: например, «танец с двумя мечами», «прыжки на семи шарах», «хождение по канату» и «упражнения на длинном шесте».

Во времена династии Сун (960—1279) акробатика постепенно утратила популярность при дворе, превратившись в развлечение для простого народа. Мэн Юаньлао в «Мемуарах Восточной столицы» упоминает уже более ста акробатических номеров.

В период династии Юань (1206—1368) и Мин (1368—1644) элементы акробатики появились в драматических и музыкальных представлениях. Так, в «Драму лотоса» вошли такие номера, как хождение по проволоке, танцы на канате, стойка на руках, сальто на лестнице, жонглирование кувшинами, трюки с арканом, а также прыжки сквозь горящий или утыканный мечами обруч.

Первая государственная труппа акробатов была создана в Китае в 1949 г., вскоре после образования Китайской Народной

Республики. Вслед за ней такие коллективы появились по всей стране.

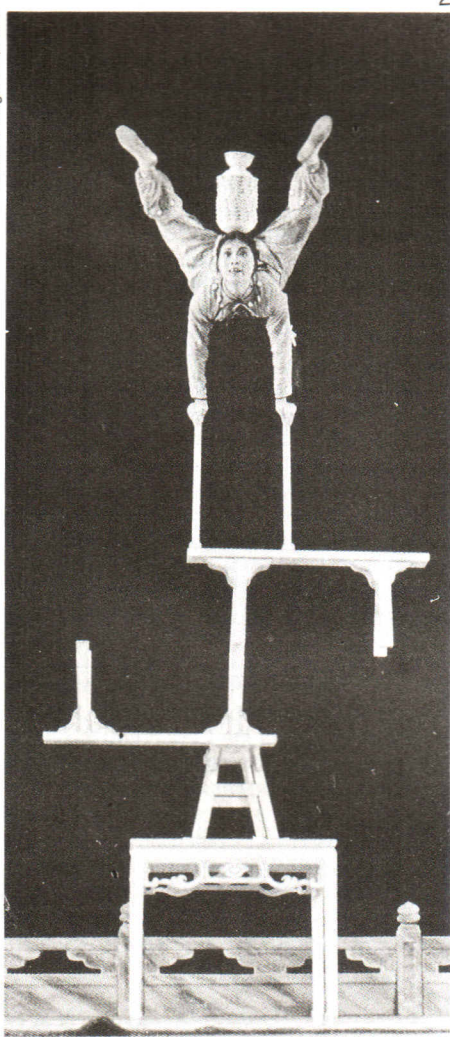
В реквизит китайских артистов входят предметы домашнего обихода, например миска для риса. С давних пор они включали в свой репертуар эквилибр с «пагодой» из мисок на голове. На изразце, обнаруженном при раскопках гробницы Хань в Наньяне (провинция Хэнань), изображен акробат, делающий стойку на одной руке и одновременно удерживающий на голове стопку мисок. А в 50-е годы нашего века знаменитая артистка Ся Цзюйхуа создала новый номер, сочетающий элементы акробатики и гимнастики: стоя на одной руке, она удерживала сразу две стопки мисок — одну головой, другую ногами. Потом появилось множество аналогичных номеров (илл. 2).

Еще один номер, дошедший до наших дней со времен династии Тан, — вращение тарелок на конце бамбукового шеста (илл. 3). Столь же давнюю историю имеет и искусство канатоходцев. Так, на огромной фреске в гробнице Хань в Инане (провинция Шаньдун) изображены три девушки, прыгающие, пляшущие и стоящие на руках на тонком канате, а под ними на земле — четыре ножа острием вверх. В наши дни появились эквилибристы, выступающие на тугонатянутой, свободной и наклонной проволоке. Первые специализируются на исполнении сальто, вторые жонглируют, включают в номер эксцентрики и состязание на мечах, третьи скользят или ходят вверх и вниз по десятиметровой проволоке, натянутой под углом 40°.

Любимая игра китайских детей, диаволо, заключающаяся в том, чтобы поймать за шнурок подброшенную в воздух катушку («дьявола»), давно превратилась в интересный цирковой номер. Ее использовали акробаты Ван Гуйин и Ван Шуин в таких номерах, как «Диаволо вдвоем» и «Вертушка».

Великолепный «Танец льва» является типичным примером «игры масок» — древнего искусства, которое заключается в имитации движений животных. Рассказ-

Photo © Roger Pic, Paris



3



Photo © Roger Pic, Paris

4

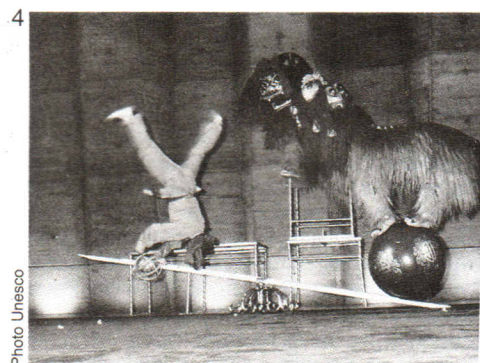


Photo Unesco

зывая о «Танце льва» во времена династии Тан, Бай Цзюи писал, что танцоры надевали деревянные резные маски с позолоченными глазами и зубами из серебряных пластинок. В современном варианте этого номера до четырех «львов» одновременно балансируют на шаре, который иногда помещают на качели (илл. 4).

Поскольку в Китае широко распространен велосипед, здесь любят искусство велофигуристов. Зародившись в начале века, оно получило быстрое развитие; появилось множество разновидностей групповых (см. 4-ю стр. обложки) и сольных трюков. В 50-е годы акробат и велофигурист Цзинь Ецин выступил со своим номером «Клоун на велосипеде», который и по сей день нравится публике.

Жонглирование ногами тоже дошло до нас из глубины веков. Писатель времен династии Сун по имени У Цзыму рассказывает о циркачах, ловко подбрасывающих ногами в воздух бутылки, тарелки, кофейники и часы. А Пэн Шиван, живший в период правления династии Цин (1616—1911), рассказывает об акробате, который ногами жонглировал восьмилетним ребенком, столом, деревянным молотком и лестницей из девяти ступенек. На одном из ста рисунков художника из Пекина, иллюстрирующих придворные обычаи времен династии Цин, изображен акробат, жонглирующий ногами лестницей, на верхушке которой балансирует другой акробат (илл. 5).

Наряду с традиционным реквизитом (лестницы, табуретки и стулья) сегодня используются и другие предметы. Так, существует «тяжелое жонглирование» (столом или вазой) и «легкое жонглирование» (бамбуковыми палочками или деревянными тарелками).

Разрабатывая новые номера, китайские акробаты заимствуют интересные элементы из других жанров. Так были использованы отдельные танцевальные позиции, изображенные на фресках пещерного буддийского монастыря в Дуньхуане (провинция Ганьсу). Из спортивных приемов позаимствовали технику лазания по шесту (илл. 6), а также некоторые элементы упражнений на перекладине и кольцах. В 30-е годы в Китае появились прыжки с помощью подкидной доски. С тех пор в этом жанре создано немало чрезвычайно сложных и виртуозных номеров. Вот один из них: взлетев с подкидной доски, акробат приземляется на верхушке живой пирамиды из шести человек, успев сделать в воздухе заднее сальто. ■

ХУАН МИНХУА (КНР) — член ассоциации китайских акробатов, заместитель главного редактора журнала «Современная акробатика».

Photo © Chinese edition of the Unesco Courier, Beijing



6

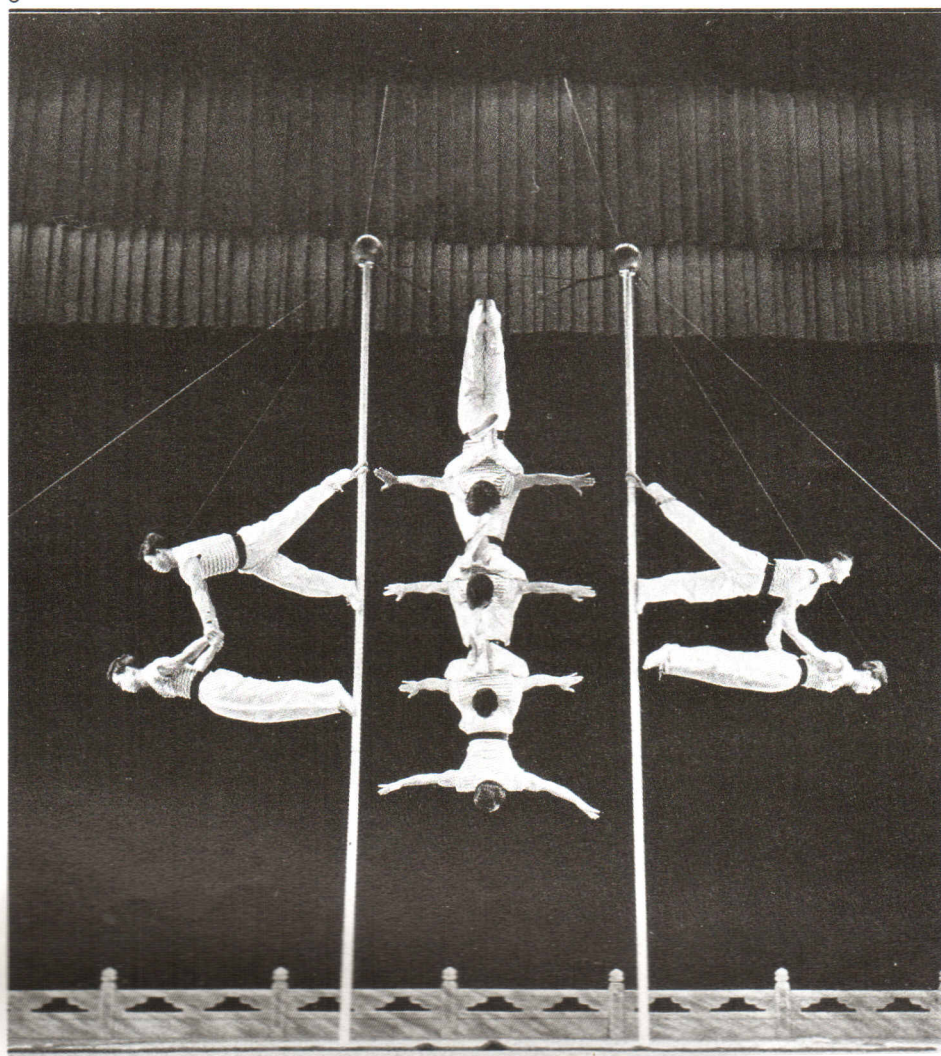


Photo © Roger Plé, Paris



К высотам совершенства

Смелость и изобретательность
рождают новые номера

Люсьен-Рене Дован

На протяжении всей своей истории цирку в каждой стране приходилось заново завоевывать публику, в то же время отдельные его жанры развивались во всем мире примерно одинаково. Причина тому — удивительная мобильность артистов и их стремление превзойти соперника. С начала XIX в. гастроль актеров стали особенно частыми и приобрели постоянный характер. Номер, которому аплодировали в парижском цирке Франкони, в следующем сезоне восхищал зрителей Лондона, Копенгагена или Санкт-Петербурга. Жюль Леотар из Тулузы, создатель номера «Воздушный полет», покорила публику в парижском Олимпийском цирке, извездил всю Европу, прежде чем отправился за славой в Нью-Йорк. Этот герой Франции времен Второй империи, «Антиной на трапеции», как он себя называл не обращая внимания на насмешки, и там завоевал сердца зрителей.

Примерно в 1830 г. в цирке появились укротители, позднее мастера головокружительных трюков, а с распространением велосипедов — велофигуристы. Однако опыт показал, что, хотя все эти номера и способствовали успеху представления, они не были решающими; основу цирка с самого начала его существования и поныне составляют лошади и акробаты.

В XIX в. в цирке — этом «храме лошади», как его называли наиболее восторженные поклонники, — блистали прежде всего наездники-акробаты, которых публика принимала как настоящих принцесс. Знатоки верховой езды по достоинству награждали их аплодисментами. Сегодня лошадь не увидишь на улице, меньше стало и знатоков. Однако конные номера и по сей день не утратили своей популярности, будь то вольтижировка, высшая школа верховой езды или свободная дрессировка. Их ждут с нетерпением, ими восторгаются, им рукоплещут. Точно так же, как можно любить живопись, не умея держать в руках кисти, можно восхищаться работой дрессировщика, не зная, например, что *шамберьер* — это длинный хлыст, который он при выходе бросает на арену, желая пока-

зать, что и без него способен заставить слушаться своих питомцев.

Триумф верховой езды

История конного цирка отмечена важными событиями (правда, в их датировке иногда бывают небольшие расхождения). С 1820 г. на манеже стали демонстрировать выездку лошадей, получившую быстрое развитие во второй половине XIX в., однако истоки этого искусства восходят еще к XVIII в., к «Амфитеатру» (см. статью на с. 4), построенному английским наездником Филипом Астлеем, где разыгрывались комические сценки, предвосхищавшие клоунаду. Но главное — там в перерывах демонстрировали искусство выездки, что давало вольтижерам возможность передохнуть между номерами. От лошадей тогда многого не требовалось, но их первые выступле-

ния на манеже положили начало блестящим конным представлениям, составляющим ныне гордость больших цирков.

Мода на «Карусель» — конный номер, в котором порой было занято до шестидесяти лошадей, прошла; в наши дни особенным совершенством отличаются номера свободной выездки с участием двенадцати, иногда двадцати четырех лошадей, безошибочно выполняющих сложные движения. Традиционный набор упражнений продолжает обогащаться новыми фигурами, объединяемыми в гармоничное целое дрессировщиком, который с помощью незаметных для публики жестов и движений посылает команды своим питомцам. К числу последних находок, пополнявших арсенал классических приемов, относится, например, номер Фреды Кни, включающий эффектное появление из белого туманного облака белоснежных липпицанов, или редкий по красоте выход, автором которого является ныне покойный Алексис Грюсс Старший: вставший на дыбы жеребец совершает тур по арене.

В цирке высшая школа верховой езды приобрела зрелищный характер, к которому не стремятся спортсмены. Применяя методы дрессировки, оспариваемые мастерами классической школы, наездники выдающегося таланта, и прежде всего Франсуа Боше, а также его ученик Джеймс Филлис, разработали с учетом небольших размеров арены новые движения: «испанский шаг», задний галоп и другие, пользующиеся успехом и сегодня. Цирковое наездничество отличается от классической школы верховой езды. Оно более зрелищно, но вместе с тем основано на сложных трюках, которые под силу только мастерам высокого класса — наездникам и наездницам, — с изществом управляющим великолепно выдрессированными лошадьми. К сожалению, немало встречается и таких, кто превращает верховую езду в цирке в бессовестную пародию.

Конные трюки

Вольтижировка имеет военное происхождение, но как только ею стали заниматься акробаты, она обрела совсем иной характер, не похожий на то, чему обучали в армии. К традиционным элементам прибавились акробатические трюки, и постепенно оба жанра циркового искусства стали сливаться в

Афиша первого выступления Жюля Леотара (1838—1870), впервые продемонстрировавшего воздушный полет в парижском цирке «Наполеон» в 1859 г. В те времена не было предохранительных сеток и для безопасности пол устилали матами.





Photo © Paul de Cordon, Paris

Французские наездники и акробаты Алексис Грюсс Младший и его брат Патрик в номере «Жокейский дуэт» в парижском цирке Грюсс. Вольтиж требует от артиста большой ловкости и умения сохранять равновесие на спине неоседланной лошади, несущейся по арене против часовой стрелки.

один аттракцион. В середине XIX в. в цирках Европы появились две американские новинки: вольтиж «а-ля Ришар» (на лошади без седла и поводьев) и номер «Жокей из Эпсом», соединивший все известные виды вольтижа: соскоки с лошади, прыжки с манежа на круп лошади (на ноги или верхом) и т. д. Однако главное место продолжали занимать акробатические трюки, выполнявшиеся на скачущей лошади.

Номер стал еще более интересным, когда его начали выполнять одновременно два-три наездника или когда шесть-восемь человек выстраивали

замысловатые пирамиды на четырех-пяти бегущих рядом лошадях. Однако новые номера появлялись все реже. Конечно, нельзя с абсолютной уверенностью сказать, когда и кем было впервые исполнено заднее сальто с одной лошади на другую, однако достоверно известно, что ему было не менее пятидесяти лет в 1930 г., когда его демонстрировал наездник Курто на арене цирка Медрано в Париже. Но и этот трюк недолго был новинкой.

Сегодня акробатов-наездников стало меньше, но лучшие из них не уступают своим предшественникам. Однако вряд ли можно ожидать новых трюков. Все новшества последних лет сводятся к удачной компоновке традиционных приемов. Алексис Грюсс Младший, например, вернул первоначальную свежесть таким давно забытым номерам, как «Курьер в Санкт-Петербург», во время которого наездник, стоящий на крупах двух бегущих рядом лошадей, пропускает между ног до двенадцати

лошадей, ловя при этом каждую за уздечку. Этот номер, созданный в 1826 г. Эндрю Дакроу, не демонстрировался целых тридцать лет (см. статью на с. 4).

Сила и ловкость

Хотя конные номера пользовались успехом у избранной публики, администрация цирков скоро поняла, что массовый зритель, приносящий основную часть дохода, интересовался ими гораздо меньше, чем акробатами, прыгунами и канатоходцами. Пришедшие на смену уличным гимнастам акробаты и канатоходцы вскоре заняли важное место в программах. Многие из них стали знаменитыми артистами. Это прежде всего Леотар, клоун Ориоль, который исполнял сальто, попадая ногами в свои шлепанцы, создатель номера «Икарские игры» Ризли, канатоходец Блонден и целый ряд других. У каждого из них были свои подражатели, стремившиеся догнать, а то и превзойти их. Подобный дух соревнования, неведомый профессиональным артистам прошлого, избегавшим друг друга и встречавшимся лишь случайно на гастролях, способствует успешному развитию искусства акробатики, в создание которого внесли свою лепту лучшие мастера цирка. Разумеется, этот прогресс не был бы столь значительным и быстрым без соответствующей подготовки, обязательной для циркового артиста.

Чтобы стать артистом цирка, говорил дрессировщик Жильбер Хук, необходимо обладать тремя основными качествами: силой воли, терпением и смелостью. Обучение искусству акробатики — процесс длительный и трудный. Прежде чем специализироваться на каком-либо ее виде, необходимо в совершенстве овладеть прыжками и эквилибристикой. Чтобы освоить сальто из положения стоя на полу или двухминутную стойку на руках, нужны годы. Но артисту, овладевшему этими приемами, все по плечу, и он может пробовать силы не в одном, а в нескольких или даже во всех видах акробатики. Такое разнообразие возможностей объясняет бесконечное обновление этого жанра, ставшее еще более заметным в наше время.

За гранью возможного

«В акробатике никогда не может быть сказано последнего слова, не может быть *pes plus ultra*», — писал в 1903 г. специалист по истории акробатики, профессор Жорж Стрели, преподававший в Сорбонне философию. Это дань уважения артистам прошлого, но то же можно сказать и о современных мастерах цирка. Изобрести какие-либо необычные, неизвестные доселе трюки невозможно, поэтому в наши дни различные фигуры комбинируют с элементами, заимствованными из других видов циркового искусства. Так, жонглеры работают теперь не только на полу, но и стоя на голове на проволоке или на ногах на крупе галопирующей лошади; прыгуны пользуются ходулями и подкидной доской; пластические



Photo © Roland Smulders, Utrecht

Критический момент захватывающего номера — молодая китайская артистка Фу Сююй, сидя на моноцикле, жонглирует чашками, балансируя на шаре. На 12-м фестивале циркового искусства, проходившем в 1987 г. в Монте-Карло, она получила приз города Монако.

акробаты демонстрируют групповые композиции, поражающие самого искушенного зрителя.

Взобравшись на высокий моноцикл и крутя одной ногой педали, чтобы удерживать его в равновесии на большом деревянном шаре, который готов покачаться при малейшем неверном движении, молодая китайская акробатка Фу Сююй другой ногой подбрасывает в воздух в разных направлениях четыре чаши, которые затем, вкладываясь одна в другую, опускаются в пятую чашу, стоящую у нее на голове. Таким же образом за ними отправляется и чай-

ник с крышечкой. Все это кажется невероятным. Но, возможно, когда-нибудь этот номер станет еще сложнее. А почему бы нет? В цирке, как в спорте, рекорды существуют для того, чтобы их побивать. В конце концов так оно и происходит.

Можно было бы долго перечислять новинки, свидетельствующие об удивительном мастерстве и изобретательности акробатов. Они мечтают о новом, необычном трюке. Возможно, для его создания им понадобятся годы, но они добьются своего, если их не опередит кто-нибудь другой, прибегнув к «запрещенным приемам». Ценность некоторых весьма эффектных номеров часто бывает сомнительной, поскольку они состоят из трюков, которые артист исполняет, прикрепив к поясу страховочную лонжу. Иногда помощь лонжи бывает столь заметной, что делает «блестящий» трюк неинтересным для публики. К счастью, существует множество номеров, достойных восхище-

ния, пусть даже они менее эффектны и оценить их может лишь зритель, действительно понимающий в цирковом искусстве. Бесстрашие — неотъемлемое качество циркового исполнителя, однако в цирк приходят не для того, чтобы увидеть, как гибнут люди. Поэтому страховка, не снижающая качества работы акробата, вполне допустима. И если из представления нельзя убрать обманные трюки, то по крайней мере будем надеяться, что их немного, и отдадим предпочтение (и аплодисменты) влюбленному в свое искусство акробату, девиз которого: «Я работаю менее эффектно, но честно».

Прекрасный сон

Остановилась ли современная акробатика в своем развитии или продолжает совершенствоваться? На этот вопрос не ответит ни один артист. Возрастающая сложность номеров, использование новых снарядов и приемов исполнения привели к сокращению числа представителей менее зрелищных ее видов — тех, кто полагался лишь на силу мускулов и глазомер. Но ведь цирк прежде всего спектакль. Ни одному вольтижеру, которого подбрасывают на скрещенных руках два партнера, не удалось достичь четвертого уровня, то есть опуститься на плечи третьего в «колонне», составленной из трех человек. Но тот же акробат, прыгнув с подкидной доски, делает сальто и опускается на пятый, а то и на шестой уровень. Какой из двух номеров заслуживает более высокой оценки? Трудно сказать, но нельзя отрицать, что второй более эффектен. О таком направлении в развитии акробатики можно сожалеть, но к нему нужно быть готовым.

Несомненно одно: прошлые и сегодняшние достижения при всей их несравнимости одинаково ценны. Уже давно никого не поражают номера, считавшиеся в начале века невозможными, такие, как стойка «голова в голову» без всякой прокладки; Энрико Растелли превзошел жонглеров, о которых Стрели говорил, что равных им не будет никогда; переднее сальто на проволоке, выполнявшееся в 30-е годы одним К. Коллеано, ныне входит в арсенал всех хороших артистов, причем Луис Муньос делает его не сгруппировавшись, как все его предшественники, а вытянувшись.

Все участники представления на манеже: наездники, дрессировщики, акробаты — вечно молоды; благодаря им цирк превращается, как писал Хемингуэй, в неповторимое зрелище, которое оставляет ощущение прекрасного сна.

Не правда ли, только за одно это можно полюбить цирк? ■

ЛЮСЬЕН-РЕНЕ ДОВАН (Франция) — журналист-писатель, участвовал в переиздании книги Анри Тетара «La merveilleuse histoire du cirque», с 1959 г. редактор ежеквартального журнала «Le cirque dans l'univers», выпускаемого Парижским цирковым клубом, президентом которого он является. Главная редакция «Курьера» выражает благодарность г-ну Довану за помощь, оказанную им при подготовке номера.

На манеже жизни

Хорхе Энрике Адоум

Ведущие цирки Латинской Америки прославились на весь мир своими развлекательными программами, чего не скажешь о труппах, выступающих вдали от крупных городов. Эквадорский писатель и поэт Хорхе Энрике Адоум рассказывает о печальных буднях провинциальных цирковых артистов, не избалованных блистательными успехами.



Аргентинский поэт Рауль Гонсалес Туньон так описывает героя своей книги «Поэмы Хуанито Странника»: «Этот жалкий негр работал в цирке. Все циркачи бедны, но этот был беднее бедного. Негр придумал «волшебный фокус»: он ставил на стол череп, из-под единственной сохранившейся челюсти которого торчал листик салата. За черепом прятали кролика: он жевал салат, а казалось, что это делает череп. Когда кролик издох, негр потерял работу. То ли он не додумался купить другого, то ли у него просто не было на это денег».

Универсальный символ цирка — шапито — в Латинской Америке означает бедность. Брезент штопают, латают, но появляются десятки новых прорех, и, когда идет дождь, зрители открывают зонты. Эти дыры могли бы осчастливить многих босоногих ребятшек, у которых нет денег на билет, если бы не местная полиция — либо ее «умасливает» владелец цирка, либо она просто всегда готова встать на пути бедняков, преградив им дорогу даже к мнимому раю.

Эквадорский писатель Рауль Вальехо написал рассказ «Самый заштопанный цирк мира»; такой же шатер шапито вновь и вновь появляется в сборнике «Тройной прыжок», принадлежащем перу его соотечественника Ивана Эгуэса. Однако точнее всех образ бедности, символизируемый куполом шапито, передал чилийский поэт Альфонсо Алькальде: «Львиная шкура так потерлась, что друзья латали прорехи обрывками носков и рукавами от старых рубашек. Заплаты были самых невообразимых расцветок: желтые, с фиолетовыми и зелеными полосками, красными кругами. Когда у льва было хорошее настроение, он поманил хвостом, подвязанным бечевкой».

Хорошо еще, что вообще был лев, ведь экзотические животные, главное украшение цирка, безумно дороги. Покупать их приходится в Африке или Европе, потом платить за перевозку, содержать в определенных условиях, да и на одной кормежке можно прогореть. (Некогда улич-

Пабло Пикассо был большим любителем циркового искусства, часто посещал цирк Медрано в Париже и посвятил этой тем многие картины, особенно относящиеся «розовому периоду». Слева: «Девочка на шаре» (1905), ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва.

Photo © Edimedia, Paris. SPADEM, 1987

ные мальчишки, умудрившиеся заранее узнать о приезде в их город цирка, ловили бродячих собак и продавали их на корм хищникам.) Поэтому маленькие цирки, пытающие счастья на окраинах больших городов, где единственными развлечениями являются чертовое колесо да карусель, почитают за счастье перекупить у большого цирка слона или медведя, доведенных обычно до такого же состояния, как лев Альфонсо Алькальде.

Деревенские цирки еще беднее. Артисты редко снимаются с места, а когда едут куда-нибудь неподалеку, то спят прямо в грузовике среди своих пожитков, напоминая всем видом цыганский табор (нам всегда виделись в циркачах цыгане, быть может, потому, что среди них были гадалки), их дети никогда точно не знают, откуда они родом. Такие деревенские цирки бывают рады, если им удастся показать зрителям хоть дикую кошку. Укротитель, нищий Тарзан в самодельном костюме, как правило, неравнодушен к наезднице из цирка-конкурента, где есть лошади, и одновременно флиртует с воздушной гимнасткой-мулаткой, почти всегда невесткой или любовницей владельца цирка. И тут уж не до искусства: главное, поосанистей держаться и громко хлопать бичом, чтобы скрыть нежелание упрямого животного повиноваться дрессировщику.

В таком цирке можно встретить маленьких ручных обезьянок, неизменно в детских костюмчиках, которые прыгают, лазают и кувыркаются, испуская пронзительные вопли, а также дрессированных собачек, одетых клоунами, цыганами или балеринами в зависимости от пола. Их основная роль — ходить со шляпой в зубах между рядами зрителей, сидящих на досках, положенных на козлы. Собранный ими мелочь — нечто вроде премии сверх платы за билет или за пакетик засахаренных орешков, которые готовят сами артистки. (Иной раз пес поздравнее, в рыжей шкуре, изображает тигра.) А в одной андской деревушке в цирке выступают куры в юбочках, накидах и даже галстуках, вся роль которых сводится к тому, чтобы сломя голову мчаться по кругу усыпанной опилками арены.

Артисты, составляющие, как правило, одну семью (чтобы доходы не расплзались), мало чем отличаются от своих собратьев в других цирках: женщина-змея, бородастая дама, шпагоглотатель, метатель ножей, который чаще всего промахивается, фокусник, вытаскивающий из картонной раскрашенной шляпы кучу платков и гирлянды цветов, но никогда не кролика, которого хватило бы на семейный обед... или на то, чтобы Хуансито Странник сохранил свою работу. Канатоходцы и акробаты — те просто отчаянные люди, ибо знают, что трапеция дышит на ладан и вся залатана кусками старой проволоки, что канат был куплен по случаю на границе, а никакой предохранительной сетки нет и в помине.

Некоторые новшества в репертуаре — дань современной моде: «Супермен и семь гномов», «Гроб Франкенштейна», «Царь джунглей» (последним номером заменяют дрессировщика, когда того вышвыривает на улицу владелец цирка или его сын за то, что он приставал к гимнастке), горбун, вертящийся на своем

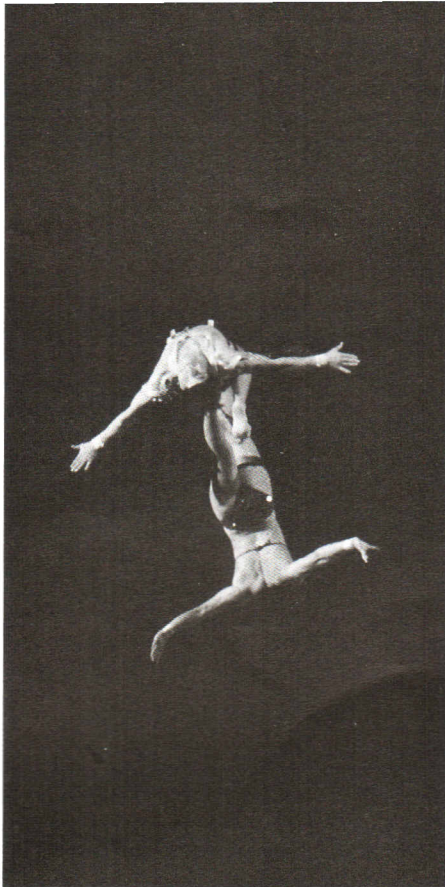


Photo © Sylvie Mercier, Paris

Выступление колумбийских воздушных гимнастов из группы «Лос Альбаррасинес» в Зимнем цирке в Париже

горбе, или танцующий на голове карлик. До последнего времени пользовались популярностью факиры, экзотические личности по всей форме. Факира обычно запирали вместе со змеей в ящик со стеклянной крышкой, где он сидел без еды 30 дней. Кое-кто из публики, считая, что это слишком много даже для факира, орал: «Чего только люди не придумают, лишь бы не работать!» — и требовал, чтобы полицейский лично убедился, что здесь нет надувательства.

Оркестр, набранный из местных музыкантов, «оживляет» представление непередаваемо унылыми звуками. Это тот самый оркестр, что воскресными вечерами играет на площади, а утром того же дня — на футбольном матче, происходящем здесь же (бывает, что футбольная команда только одна, а игроки выступают не в форме, а в обычной одежде), он же обслуживает бой быков, где нет ни блестящих костюмов, ни матадоров, а бык мчится кругами по площади, сбивая с ног индейцев и метисов, не протрезвевших со вчерашнего вечера. Где бы ни играл этот оркестр, он изливает тоску затерянных в Кордильерах пыльных деревень. Бакалейщик играет на трубе, аптекарь на тромбоне, погонщик мулов на флейте, клерк из адвокатской конторы на саксофоне, парикмахер на кларнете. Подручный мясника бьет в барабан, утешая себя тем, что без барабанной дроби коронный прыжок воздушного акробата был бы невозможен или по крайней мере не так впечатляющ. А в самых бедных цирках нет и оркестра: его заменяет кассетный магнитофон, это благословенное изобретение, пришедшее

на смену граммофону с его вечно бьющимися после каждого представления пластинками.

Здесь, как и везде, клоун является той самой фигурой, которая наиболее полно выражает дух задавленных системой общин. Он и сам — жертва цирка, ибо не принадлежит к семье его владельцев, и потому ему приходится выступать в роли не только клоуна, но и зазывалы, сборщика денег, реквизитора и уборщика. Здесь больше, чем где бы то ни было, клоун, говоря словами американского писателя Генри Миллера, «пешка в руках судьбы», хотя кое-кому из публики больше нравится видеть в нем деревенского дурачка, уличного чистильщика ботинок, заикающегося попрошайку, а не такую же жертву судьбы или общества, как они сами.

В богатых цирках мира клоунский костюм должен «выглядеть» рваным, его колпак и ботинки должны «походить» на одеяние бродяги. Но в том цирке, о котором идет у нас речь, клоун (в глухих деревушках — ремесленник или крестьянин, в городах — бродячий артист) как в повседневной жизни, так и во время представления носит один и тот же продранный на коленях и локтях костюм. Получая пощечины, пинки, плевки, несчастный являет собой средоточие людских ошибок и глупостей. Он ходит как слепой, натывается на стены, не понимает слов, не слышит людей. Он глупец, над которым смеется и издевается другой глупец, ибо для изображения общества и системы нужны два действующих лица. Его надувают и спускают как шар, строят ему козни, наливают в колпак воду, убирают из-под него стул, и он шлепается на арену. Дети смеются. В конце концов, почему бы им не посмеяться над злключениями этого оборванца, ведь в их беспроблемной жизни так мало поводов для смеха? Смеются и взрослые, ведь кое-кто узнает в клоуне самого себя. И каждый знает, что второй парень, негодяй, мерзавец, никогда не рассмешит людей.

Вот такие картины нищеты и печали навевает цирк, не знающий парадов-алле с акробатами, диловинными зверями и бравурными маршами. В антракте здесь не купить фотографий красивой девушки на огромном шаре (во-первых, красивые девушки здесь редкость, а во-вторых, никакого шара нет, они слишком дороги, а вместо него на арене пустая бочка, из которой несет вином). Отпечатанной программки тоже нет. Иногда нет и билетов: просто отдаешь деньги в дверях и проходишь. Но главное в том, что воскресным вечером такие цирки дарят беднякам минуты счастья. Ибо следующим утром, когда жизнь снова начнет разгрызывать свой фарс, им тоже придется мириться с пощечинами, пинками и унижениями, совершать прыжки в пустоту, идти, покачиваясь, вперед по непрочному, бесконечному канату.

ХОРХЕ ЭНРИКЕ АДОУМ (Эквадор) — писатель, автор нескольких поэтических сборников, включая антологию «No son todos los que están — poemas (1949—1979)», романа «Entre Marx y una mujer desnuda» и двух пьес — «La subida a los infiernos» и «El sol bajo las patas de los caballos».



Автопортрет клоуна

Леонид Г. Енгибаров

...Я кончил Московское цирковое училище. Моим учителем был Юрий Петрович Белов, молодой режиссер, влюбленный в искусство клоунады. Вместе с ним мы и создали образ моего героя. Создание клоунского образа — самая сложная из всех проблем искусства клоунады. Артист кино, драмы, даже эстрады в несравнимо более выгодном положении: основа характера его героя заложена в тексте, написанном автором. Клоун — сам автор своего героя.

Перед нами возникали самые различные вопросы. Ну, например, будет ли мой герой иметь клоунский грим? Мы перебирали в памяти гримы и маски известных комиков. Может быть, оттолкнуться от какой-либо из этих масок для создания своего образа? Особенно нас привлекало белое лицо Грока, этот грим, близкий классической маске Пьеро, импонировал мне.

Поразмыслив, мы отказались и от варианта Грока. Эта маска как-то особенно подчеркивает печальные глаза человека, который вынужден играть клоуна. Но прежде, чем решить вопрос о маске, надо было выяснить характер моего героя.

Белов предложил: «Давай писать сценарий». Мы начали фантазировать и подробно записывать все соображения о нашем персонаже, которого сразу же условились называть Ленией Енгибаровым, так как, создавая клоунский образ, я решил в какой-то мере идти от себя.

Мы договорились, что Ленья — мальчишка, ему лет 18—19. Биография Лени до некоторой степени схожа с моей. Родился он, как и я, в Москве. В нем как-то стерлись ярко выраженные национальные черты, хотя Ленья явно восточного происхождения. Мы старались понять, что за человек наш герой? Что он любит? И чего не любит? Каково его мировоззрение, каковы привязанности, склонности? В чем его индивидуальность?

Мы наделили его ребячьим любопытством, любознательностью. Однако его любознательность часто толкает на необдуманные шаги, а здесь уже намечались предпосылки для комических недоразумений. Но комедийную линию в характере героя следовало углубить. Я настаивал на том, чтобы Ленья обязательно был скромным человеком. Все сложные цирковые трюки он выполняет, не придавая им особого значения. Нам казалось — и в дальнейшем это нашло подтверждение, — что здесь заложен определенный комедийный потенциал.

Понемногу характер моего будущего героя прояснялся. Перед нами был

положительный комедийный персонаж, который вызывал добрый смех. Развивая это, мы согласились, что он в какой-то степени рыцарь, всегда готовый заступиться за слабого, за женщину. И хотя Ленья выглядит физически немощным, он сильный духом человек.

Теперь нашего героя следовало одеть. В первую очередь мы стремились к тому, чтобы костюм его ни в коем случае не мешал жонглированию и акробатическим трюкам. Он должен быть удобным. Но самое главное — соответствовать характеру нашего героя. На нем большие папины ботинки — мы позаимствовали их у нашего любимца Чаплина. Штаны с одной лямкой — это вклад матери, которая сказала: «Вот так он, пожалуй, будет и в самом деле похож на озорного мальчугана». Потом мы долго искали Лене рубашку. И остановились на трикотажной фуфайке в полоску, подчеркивающей худобу фигуры. Перемерили десятки всевозможных шляп, беретов, кепок и решили, что лучше всего, если на Лене будет самая обычная шляпа, купленная в магазине. Мы надели ему на шею легкий ковбойский платок, дали в руки тросточку, как своеобразный символ того, что он клоун, и решили пустить в манеж самой обыкновенной походкой.

Разумеется, образ продолжал оттачиваться в процессе работы. Мой малыш должен повзрослеть, конечно не внешне, нет, а стать умнее, что ли. Но чтобы повзрослел мой герой, я, артист, должен духовно расти сам. Только виртуозно жонглировать, мастерски стоять на руках

«Клоун, — говорил Енгибаров, — все делает по-серьезному. Безусловно, это не означает, что он не хочет быть смешным. Нет, смешить — его цель. Но подходит истинный комик к своей цели без нарочитого смехачества».



в наши дни слишком мало, чтобы быть настоящим клоуном. Артист, как говорят чехи, должен быть «сделанным человеком». В трактовке образа артист ошутимо выражает свое отношение к нему. Вот и мне хочется, чтобы зритель за смешной наивностью Лени всегда чувствовал мое отношение к происходящему с ним.

Не раз мне задавали вопрос: почему я не разговариваю на манеже? Я молчу вовсе не потому, что не владею словом. Но цирк — это прежде всего зрелище. В цирк, как мне кажется, приходят «смотреть представление», а не «слушать» его. И наконец, я молчу оттого, что очень люблю пантомиму, люблю ее безмолвный, но такой выразительный язык.

Сюжет цирковой пантомимы должен быть прост, как детская сказка, прост, но не примитивен. Настоящая сказка наполнена человеческой мудростью, но она ясна для восприятия. К такой же ясности должен стремиться и автор цирковой пантомимы. Интермедии и репризы, как правило, я создаю для себя сам. Как возникает замысел моих реприз? Здесь нет определенных канонов. Это происходит всегда по-разному. Однако в любом случае я прежде пишу новеллу для своего персонажа, ищу для него всевозможные приключения, ставлю его в различные ситуации.

Порой в моей практике наступает такой момент, когда я чувствую, что весь «выговорился», что у меня не появляются свежих мыслей. И тогда помочь мне могут только новые жизненные впечатления и впечатления искусства. В этот период я особенно много брожу, езжу, начинаю жадно смотреть фильмы, спектакли. Причем вовсе не обязательно комедийные. Григ и Бетховен так же необходимы комику, как и Чарли Чаплин, Бастер Китон и Фернандель. Я даю волю своей любознательности. Пользуюсь всякой возможностью, чтобы послушать музыку. Посещаю выставки, картинные галереи, стараюсь бывать в мастерских художников. В этот период особенно жадно читаю стихи, перебираю свою коллекцию шаржей и карикатур.

Как-то мне довелось услышать в исполнении замечательного негритянского музыканта Луи Армстронга блюз. Я был глубоко захвачен проникновенно-печальной мелодией этого блюза. Исподволь стал вырисовываться сюжет маленькой новеллы о грустном акробате. Он столько раз терпел неудачу в жизни, что даже теперь, став сильным, ловким, пластически развитым мастером, все равно не верит в успех. И он трогателен в своем неверии. Потом к этому сюжету я придумал трюки и мизансцены.

Ленья выходит к зрителям с низко опущенной головой, руки в карманах. Он делает традиционный поклон и в замедленном ритме того печального блюза начинает выполнять серию сложных трюков. В финале он так же понуро удаляется за кулисы. Инспектор манежа пригласит его на комплимент. Но, все еще



«Избрав пантомиму главным делом своей жизни, я много экспериментирую в этой области. Постепенно у меня набралось безмолвных сценок и миниатюр на целую программу». Вверху: сценка из пантомимы «Крокодил».

не веря, что его искусство может кому-либо понравиться, мальчишка отрицательно качает головой. И зрительный зал очень тепло подбадривает Леню. Когда в следующей репризе Леня выходит уже веселый, публика разражается еще большими аплодисментами.

Мне всегда доставляет творческую радость овладеть каким-либо новым жанром или оригинальным трюком. Но я ни в коем случае не вынесу на манеж «голый», хотя бы и очень сложный пассаж. Для каждого трюка я настойчиво ищу сюжетное решение, органичное моему образу.

Однажды мне рассказали о прыжках через детскую скакалку, но не обычно, а лежа. Я отрепетировал этот очень понравившийся мне трюк. А вот реприза долгое время не получалась: никак не мог придумать какой-нибудь интересный прием подачи прыжков. Мысль шла так: скакалка и образ мальчишки прекрасно сочетаются. Но как оправдать прыжки лежа?

Наконец возник нужный вариант. Инспектор манежа, недовольный тем, что озорной Леня во время представления прыгал через скакалку, забирает игрушку. Но у Лени в запасе еще одна. Инспектор забрал и ее, а затем и третью. Блеститель дисциплины не на шутку рассердился, он заставляет мальчишку вывернуть карманы. Но тот лукавит, делая вид, что не понимает, чего от него хотят. Выворачивание карманов — то левого, то правого — обыгрываю до конца по принципу Чаплина: если взят предмет, то надо из него вызвать весь смех. Зрители с любопытством следят за нашей игрой. И никому в голову не приходит, что новая скакалка может оказаться в моей... шляпе. Для всех это веселая неожиданность.

Но вот беда — скакалка слишком короткая. Как же быть? Я огорченно вздыхаю и вдруг нахожу счастливый выход: ложусь на ковер и начинаю прыгать лежа. Когда инспектор снова подбегает ко мне, я быстро завязываю скакалку, как галстук. И всем своим независи-

мым видом словно бы говорю: вы не имеете права меня трогать, быть может, это просто деталь моего костюма. И гордо удаляюсь.

Еще один путь создания реприз — импровизация. Я очень люблю нашего замечательного клоуна Карандаша, который известен своими импровизациями. Хотя я считаю лучшей «импровизацией» ту, которая заранее отрепетирована, но если представляется случай, я импровизирую с удовольствием.

Однажды, когда я сыграл очередную по программе интермедию, инспектор тихо сказал мне: «Потяните». Это значит, что за кулисами произошла какая-то накладка. Надо «занять» публику. Ни моей трости, ни шляпы, которые в этом случае помогают выйти из положения, под рукой не оказалось. И тут я заметил, что униформист положил на барьер микрофон, предназначенный для следующего номера.

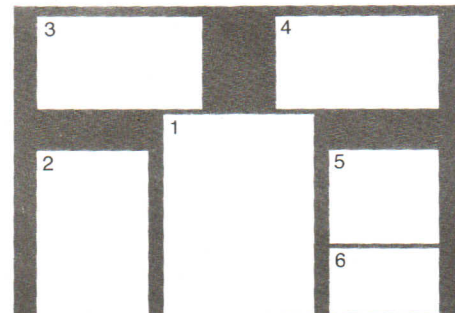
Когда я подходил к микрофону, я еще не знал, что буду с ним делать. Но как только он оказался в моих руках, сразу же возникло решение — я начал произносить в микрофон зажигательную речь. Она была бессловесной. И вдруг обнаружил, что микрофон не работает. Я постучал по нему, подул. А в мозгу тревожно билось: «Что же дальше? Что же дальше?» «Наступи на шнур», — подсказала обострившаяся мысль. Вспомнив, как иллюзионисты отвлекают внимание публики ложным маневром, я поднял микрофон, будто бы поближе к свету, заставив всех посмотреть вверх, а сам в это время незаметно встал на шнур. Теперь уже действие лилось свободно. С удивлением я обнаружил причину помехи. Снял ногу. Снова постучал по микрофону — полный порядок! И принял позу оратора. Но тут меня охватила робость. Я открывал рот, но слова не слетали с языка. Совершенно растерянный, взглянул на инспектора. Он сделал подбадривающий жест. Я показал ему, что очень волнуюсь, и неожиданно для себя приложил микрофон к сердцу, как медицинский стетоскоп. И тут меня осенило: незаметно я стал щелкать пальцем по микрофону. «Тук-тук-тук», — раздалось по всему цирку. Это билось мое взволнованное сердце. Тогда мне пришлось на ум проверить сердце инспектора. Оно билось совсем в другом ритме, с большими интервалами: «Бум... бум... бум».

Цветная вкладка, с. 19

Спектакль, показанный в последнем сезоне в крупнейшем в США цирке братьев Ринглинг, Барнум-Белей (см. статью на с. 30).

Photo © A. N. Saxon, Fairfield, Conn., USA. All Rights Reserved

На развороте



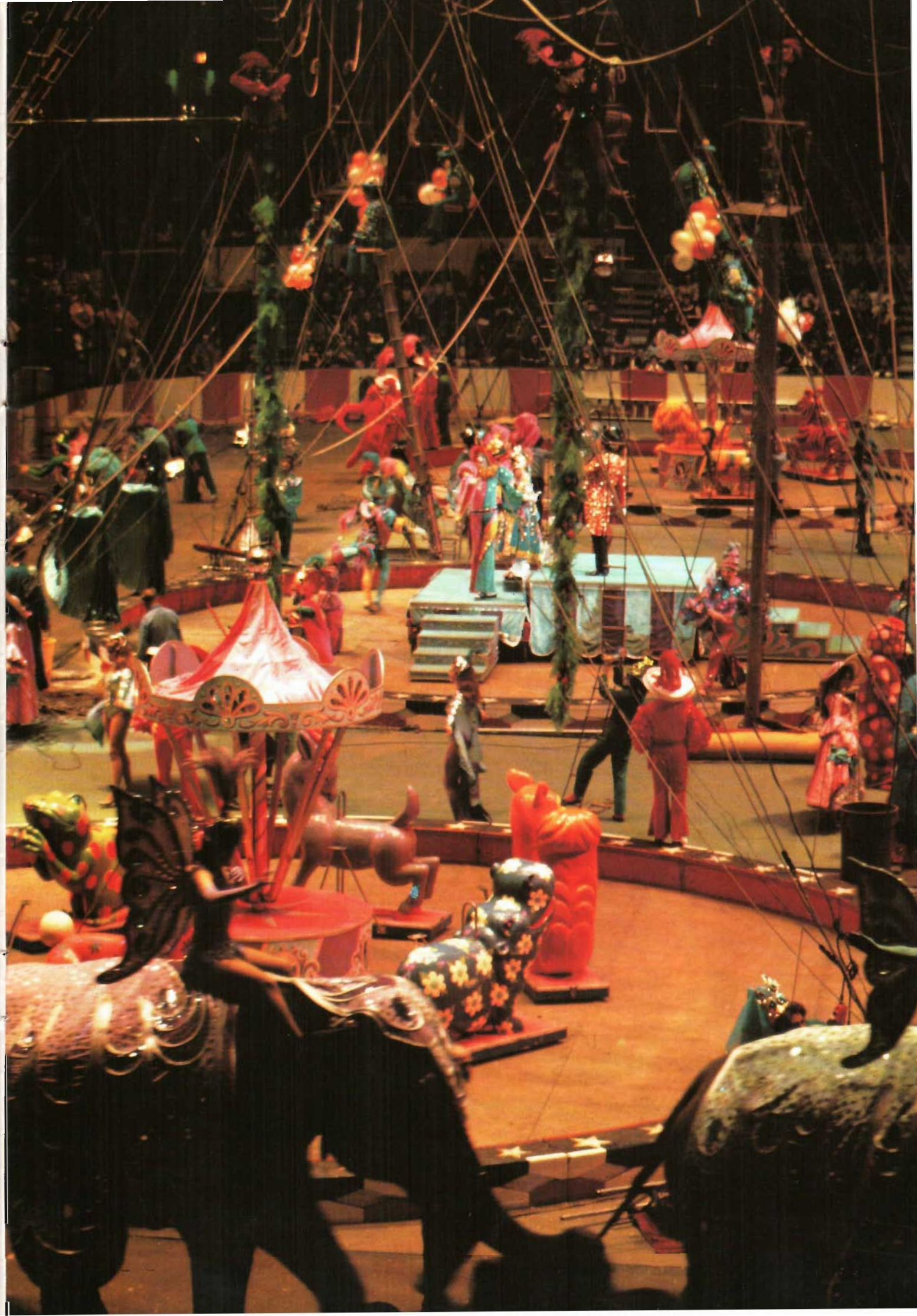
1) Клоун веселит одного из маленьких зрителей во время ежегодного фестиваля клоунов в Богнор-Риджисе (Великобритания). 2) «Икарские игры» в исполнении египетских артистов. Лежа на спине, они подбрасывают ногами своих юных партнеров. 3) Выступление группы мексиканских воздушных гимнастов «Паласиос» в датском цирке Бенневейс. 4) «Белые дьяволы» — группа европейских велоэквилибристов, получившая награду на Международном фестивале циркового искусства в Монте-Карло. 5) Мартин Грюсс прыгает через ленты — классический конный номер с использованием панно. 6) Липпицаны приветствуют зрителей в Швейцарском национальном цирке. Дрессировщица Мари-Жозе Кни. Белые лошади этой породы, которых разводили в Австрии еще в XVI в., особенно подходят для высшей школы верховой езды.

1. Photo Jeremy Nicholl © Impact, Paris
2. Photo © Sylvie Mercier, Paris
3. Photo © Sylvie Mercier, Paris
4. Photo © Sylvie Mercier, Paris
5. Photo © MONKA
6. Photo Weiland © Rapho, Paris

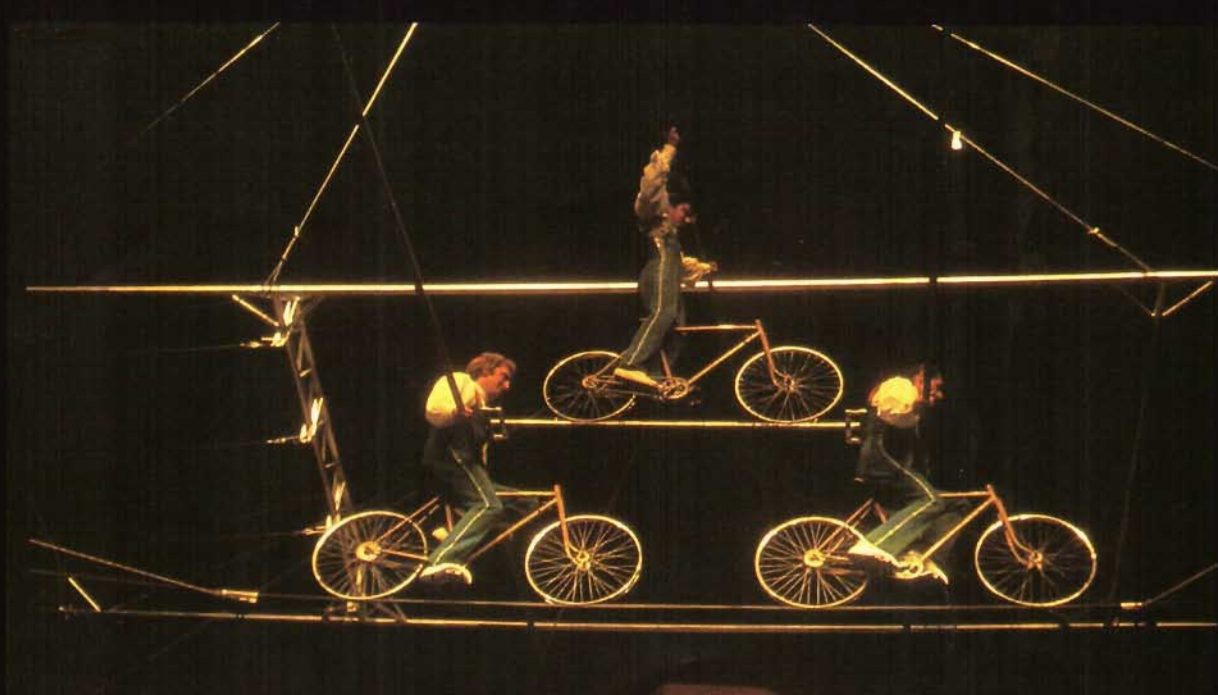
Зал засмеялся. И в это время нам подали знак — за кулисами уже все в порядке.

Впоследствии я стал развивать и отрабатывать то, что возникло случайно. Я старался ярче сыграть смущение, слыша перебой в сердце инспектора. Меня приводит в ужас, что оно начинает биться все медленнее и медленнее и наконец останавливается. Полный тревоги, в поисках сердца, я прикладываю микрофон ко всем частям его тела. Но тщетно. Шупаю голову, заглядываю в глаза и плачу о жалости. Инспектор с улыбкой предлагает мне поискать сердце с левой стороны. И когда микрофон обнаруживает его там и я слышу, что оно бьется вполне нормально, то по-детски радуюсь своему открытию.

ЛЕОНИД ГЕОРГИЕВИЧ ЕНГИБАРОВ (1935—1972) — известный советский артист: одним из первых создавший образ современного клоуна-мима. Искусный жонглер, канатоходец и акробат, он так же успешно снимался в кино, создал эстрадный театр пантомимы, писал и исполнял собственные миниатюры. Публикуемая в сокращении его статья «Радость клоуна-мима» взята из сборника «Искусство клоунады» (1969).









Зимой прошлого года, находясь на гастролях во Франции в составе труппы Московского цирка, советский артист Анатолий Марчевский дал интервью корреспонденту «Курьера ЮНЕСКО». А. Марчевский (р. 1948) — талантливый жонглер, акробат, клоун. Он обладает широкими интересами: снимает фильмы, пишет книги для детей.

Искусство смеха

Вы хотели стать клоуном с детства?
Даже раньше, чем с детства!

Почему Вам так этого хотелось?

Это одна из самых гуманных профессий. Клоун — олицетворение смеха, но это такой смех, который не унижает человеческое достоинство. Клоун не теряет его, когда смешит зрителей. Люди видят в нем равного себе, может быть, даже отождествляют себя с ним. Клоун — гвоздь программы.

Говоря о зрителях, Вы имеете в виду прежде всего детей?

Дети — самые честные, самые искренние зрители. На них можно проверить, хороша или плоха реприза, каким должен быть номер. А у взрослых реакция обусловлена уже сложившимися установками.

Вы отказались от красного носа, от клоунского костюма, почти не пользуетесь гримом... Как Вы определили бы свое амплуа?

В Советском Союзе есть амплуа «современного клоуна», в отличие от традиционных Рыжего и Белого. Это прежде всего артист, который выходит на арену, чтобы раскрыть перед зрителями свой мир. Это не какой-то вымышленный персонаж и не клоунский типаж. Грим не скрывает личность, человеческую индивидуальность.

Значит, «современный клоун» в Вашем понимании мало похож на Рыжего?

Да, у каждого из них своя психология, свое чувство юмора. Рыжий — это недо-тепа: он находится в рабской зависимости от более хитрого и в то же время весьма ограниченного Белого, который командует им. Но Рыжий в некогда принятой классической манере мне чужд. Я хочу сохранить его облик, маску, его доброту и озорство, но при этом добавить кое-что свое. Мне бы хотелось создать сплав классической и современной клоунады. Например, в сценке с розой я мог выступать в роли Рыжего. Но это было бы смешением различных типов клоуна. Если я играю «современного клоуна», то это я, Марчевский, а не маска, если же я играю Рыжего, то это и есть Рыжий, а не Марчевский.

Вы всегда будете клоуном?

Да, потому что я всегда хочу оставаться самим собой. Для меня это одно и то же.

Цветная вкладка слева

Советский жонглер Сергей Игнатов работает с 11 кольцами. Он единственный в мире, кому это удастся.

Photo © Sylvie Mercier, Paris

Сейчас, когда я говорю с вами, я тот же, что на арене.

Как Вы стали профессиональным клоуном?

Случайно. Большие цирки не баловали гастролями маленький украинский городок, где я вырос. В цирк я впервые попал в восемнадцать лет, но увлекался всякими трюками еще в школе. Это была моя страсть. Начинать я как акробат и велофигурист в небольшой эстрадно-цирковой программе. Одновременно готовился поступать в институт, хотел учиться на инженера. Но однажды мне пришлось заменить клоуна, который не смог приехать на гастроль...

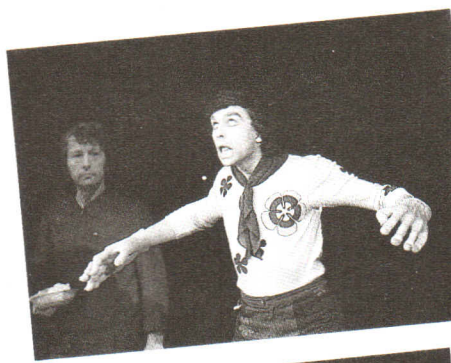
И что же?

Я видел своими глазами смеющихся зрителей, услышал хохот и аплодисменты. И я не устоял. Представьте себе, что вы знаете смешную историю и рветесь ее кому-нибудь рассказать. Вы уже сами смеетесь над ней и получаете от нее такое же удовольствие, как и ваш слушатель. Потребность делиться с людьми, смешить их, вызывать их реакцию, дарить им тепло и ощущение, что в мире нет ничего невозможного, — вот что мной движет. Поэтому я решил стать профессиональным клоуном.

Встреча со зрителями всегда имеет для Вас большое значение?

Да. Конечно, в разных странах, разных городах реакция публики может быть неодинаковой. Каждый вечер меняется возрастной состав зрителей, и это влияет на характер представления. Мы к этому привыкли, так уж сложилось. Если зритель любит цирк, общение с ним дает очень много, словно разговор по душам с честным и открытым собеседником. Актер на сцене, как и вообще любой человек, так или иначе всегда стремится к контактам. Их-то я и предлагаю: делиться с другими, воспринимать других. Именно так я и хочу жить.

На снимках (справа), сделанных в Париже во время гастролей Московского цирка в 1986—1987 гг.: клоун Анатолий Марчевский пародирует силача Валентина Дикуля, только что закончившего свое выступление. Дикуль — бородатый великан, расправляющийся с тяжестями до 500 кг как с перышками. Найдя свое собственное применение тальку, которым силач натирал руки, чтобы они не скользили, Марчевский с сосредоточенным лицом пытается поднять штангу, у которой вместо дисков привязаны воздушные шары. В этом номере Марчевский возвращается к приемам традиционной клоунады.



Photos Unesco/George Ducret



Крупнейшие школы циркового искусства

Завороженные зрители в Гран Сирк,
Пале де спор, Париж, 1957 г.



Швейцарский социолог Жан Циглер считает, что цирк — это «последний сохранившийся след древней, экзистенциальной и эзотерической формы знания». Существует только два способа сохранения уникального циркового искусства: передача его в семье из поколения в поколение и обучение ему в цирковой школе.

По первому пути пошли знаменитые цирковые династии: Кни, Грюссы, Тоньи, Альтхоффы и некоторые другие. Но как мы увидим в дальнейшем, представители семьи Грюссов и Фрателлини стали также основателями первых школ циркового искусства во Франции. И наоборот, в таких странах, как СССР и Польша, принято, чтобы цирковые артисты в третьем или четвертом поколении обучались мастерству в государственном училище, максимально используя опыт родителей и старших артистов. В прошлом мальчишек часто соблазняла сияющая огнями арена, веселая музыка, они убегали из дома и, если посчастливится, находили «хозяина», который соглашался учить их.

Давайте же совершим короткое путешествие в разные страны мира, где суще-

ствуют цирковые школы. Нашей первой остановкой будет знаменитое Государственное училище циркового и эстрадного искусства в Москве, потом мы посетим аналогичные школы в Польше, Венгрии, Корейской Народно-Демократической Республике и на Кубе. После этого мы направимся во Францию, где есть три крупных цирковых училища, а затем бросим взгляд на некоторые другие интересные школы, а именно цирк Биг Эпл в Нью-Йорке, Сирк дю солей в Канаде и китайские акробатические труппы.

В 1919 г. В. И. Ленин подписал декрет «Об объединении театрального дела» в России. В то время русских артистов цирка было очень мало, и их коллеги-иностранцы, которых было гораздо больше, стали первыми учителями нового поколения. Московская школа открылась в 1927 г., и называлась она тогда Мастерская циркового искусства. Первый выпуск состоялся в 1930 г. Среди выпускников тех лет был и Михаил Николаевич Румянцев (1901—1983), впоследствии всемирно известный клоун Карандаш. Можно с уверенностью сказать, что учиться клоунаде в Советском Союзе труднее, чем в других странах,

потому что здесь на экзаменах предъявляются самые высокие требования. Клоун должен быть не только хорошим мимом, но и канатоходцем, умеющим ходить по свободной проволоке, искусным жонглером и превосходным акробатом.

Кроме знаменитого московского училища, в СССР есть еще две цирковые школы, организованные по тому же принципу. Одна из них находится в Киеве, другая — в Тбилиси. На 100 преподавателей (60 из них занимаются исключительно педагогической работой) приходится 300 учеников. В школу принимают ребят в возрасте от пятнадцати до двадцати двух лет. Срок обучения — четыре года. При поступлении в училище проводится три отборочных тура (медицинский осмотр, во время которого оцениваются внешние данные, а также проверка физических и музыкальных способностей); к выпускным экзаменам допускаются лишь около 75 человек.

На первом курсе теоретические и практические занятия дают возможность оценить общие способности учащихся и, что особенно важно, их индивидуальные дарования. Поощряют продолжать занятия только перспективных учеников. На втором курсе

начинается специализация, а на третьем шлифуется мастерство. На четвертом, выпускном курсе занимаются те немногие, кого считают достойными представлять советский цирк.

Судьба тех, кто не дошел до четвертого курса, — быть «на вторых ролях», но для этого нужно сдать три выпускных экзамена: по специальности, по истории цирка и по общественным дисциплинам. В Советском Союзе артист цирка не просто человек, в совершенстве владеющий своим телом и способный приземлиться точно в миллиметре от ног своего партнера или выступить с животными, выполняющими разные трюки как бы без приказа дрессировщика. Он всегда участвует в большой и тщательно отработанной программе, которая строится в соответствии с принципами, лежащими в основе всех зрелищ.

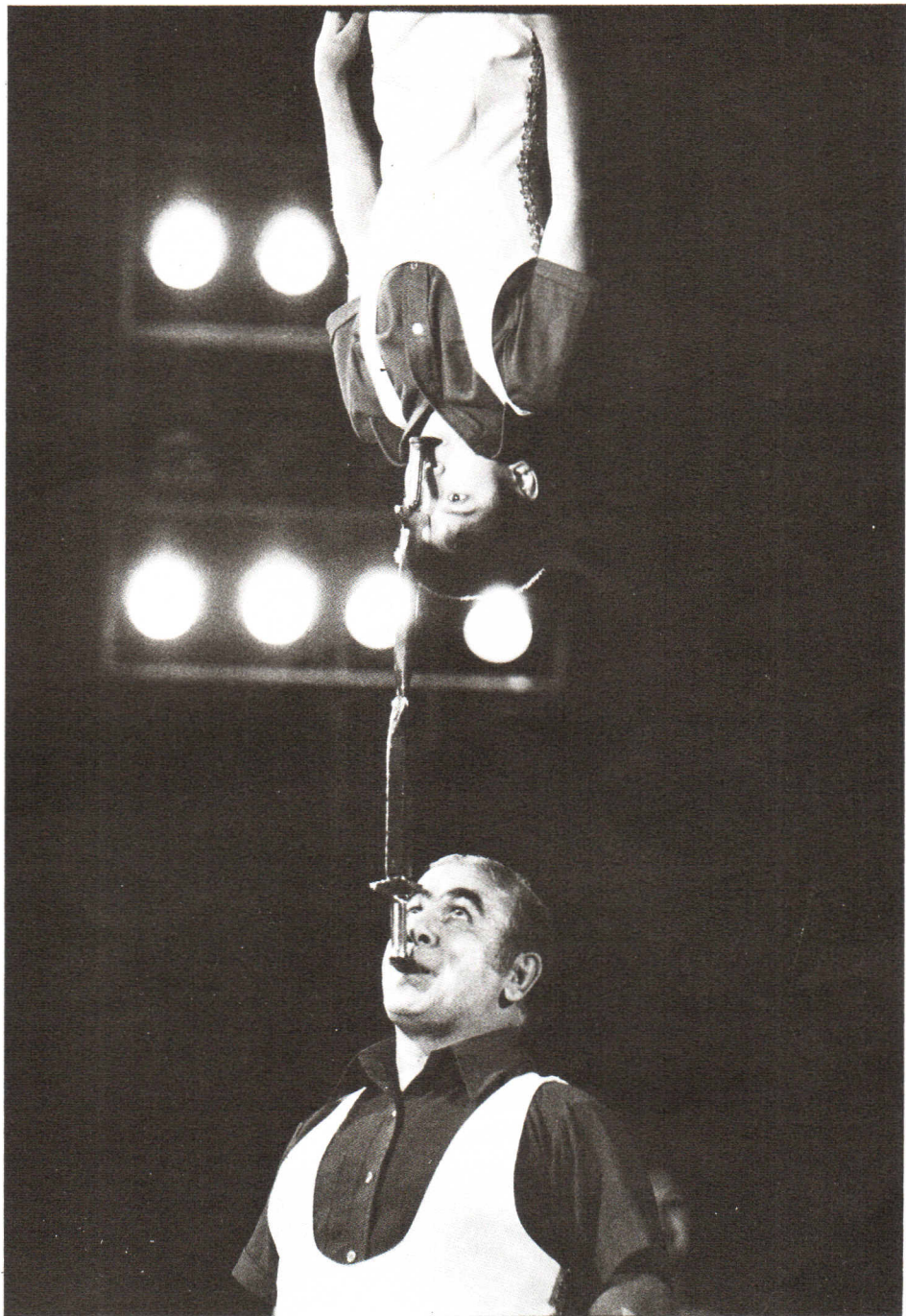
В последние годы все ведущие циркачи-профессионалы, собирающиеся на ежегодном фестивале в Монте-Карло, твердят, что «ветер дует с востока». Именно в советском цирке возникло новое течение, сочетающее гармонию жеста, красоту исполнения и силу чувств.

Чистая техника устарела, считает подобно другим советским цирковым деятелям директор Ленинградского цирка Валентин Кузнецов. Главная задача сейчас — эмоционально зажечь публику. Сегодня в Советском Союзе цирковое представление строится как драматическое действо с прологом и эпилогом. Первостепенную важность приобретают почти театральная последовательность номеров и эмоциональный накал. Этому помогают клоунские репризы, столь характерные для советского цирка. На клоуне завязана вся программа; именно он в центре действия, говорит В. Кузнецов.

Изменился характер самого жанра: сейчас клоун стремится не рассмешить, а вызвать улыбку. Для этого требуется большая тонкость, и одними физическими данными здесь не обойтись. Артист должен понимать психологию публики, знать все радости и горести повседневной жизни и уметь выразить самые разные чувства.

Практически во всех социалистических странах Восточной Европы есть школы циркового искусства, но в большинстве случаев уровень подготовки их выпускников гораздо ниже. Главная причина в том, что местные органы власти оказывают цирку недостаточную помощь.

В Польше зимние помещения цирка и цирковой школы находятся в местечке Юлинек, в 30 км от Варшавы, в бывшей усадьбе, расположенной в красивейшем Кампиновском лесопарке. В школе, основанной в 1967 г., учатся два года; принимают в нее юношей и девушек до двадцати одного года, имеющих свидетельство об окончании средней школы. На первом курсе преподаются много предметов, в том числе анатомия и биомеханика. На втором начинается специализация и учащиеся про-



Эквилибр на острие ножа в исполнении артистов крупнейшего итальянского цирка Чирко американо на гастролях в Париже. Этот эффектный номер требует особо крепких челюстей.

ходят практику. Для того чтобы максимально использовать имеющийся в стране артистический потенциал, некоторые директора пытаются продлить курс обучения, сделать его более интенсивным, а самое главное — снизить возраст поступающих до шестнадцати лет.

И Куба, и КНДР использовали при создании своих цирковых школ опыт СССР. На Кубе, где есть четыре цирка, существует четырехгодичное училище; нередко его выпускники проходят стажировку в Москве. Основанная в 1952 г. цирковая школа при Национальном цирке в Пхеньяне дает базовое четырехлетнее образование, после чего учащиеся совершенствуют свое искусство. В типичном корейском акробатическом номере в качестве подкидной доски используют качели, которые можно увидеть практически во всех парках страны; недавно в Западной Европе с блеском выступал

молодой акробат, выполнявший заднее сальто с этого снаряда.

Но вернемся в Европу. Будапештская цирковая школа также во многом следует московскому опыту, но организация ее несколько иная (многие семьи выступают в цирке в четвертом или даже в пятом поколении). Все преподаватели — бывшие артисты или гимнасты. Подобно театральным и хореографическим училищам Будапештская цирковая школа принимает учеников в возрасте одиннадцати лет; курс обучения длится восемь лет. Первая половина его посвящена изучению основных предметов в объеме средней школы. Вторая — профессиональной подготовке, причем три года отводится на акробатику, после чего начинается специализация. Школа может подобрать амплуа в соответствии со склонностями учащегося и даже запросами публики. Обучаются здесь и иностранцы: среди



В СССР артисты цирка популярны не меньше кинозвезд и знаменитых спортсменов. В цирковые училища здесь всегда большой конкурс. Вверху: юный москвич, загримированный под всемирно известного клоуна Олега Попова.

Традиционно путь на манеж открывает принадлежность к одной из известных цирковых династий. Внизу: знаменитый рыжий клоун Ахилл Дзаватта покидает арену со своим сыном Франком.



Photo Patrice Bouvier © Cosmos, Paris

выпускников школы есть французы и швейцарцы.

Цирковая школа Грюсса, основанная в Париже в 1972 г. Алексисом Грюссом Младшим и актрисой Сильвией Монфор, тоже была «патриархальной». Она располагалась в здании бывшего театра: его помещения с высокими потолками как нельзя лучше подходили для упражнений на трапеции. В течение первого года изучались основные предметы, а потом два года готовились номера. Учащиеся показывали их в своем стареньком цирке. Семья Грюссов, раскинувшая свой маленький шапито в самом сердце Парижа и открывшая рядом с ним цирковую школу, сыграла решающую роль в обновлении циркового искусства на Западе.

В том же Париже Анни Фрателлини и Пьер Этекс основали Национальную цирковую школу для всех молодых людей в возрасте от шестнадцати до двадцати пяти лет (см. статью на с. 27). Здесь есть даже класс для шестилетних ребятишек. На первом курсе преподаются основные предметы, затем изучаются технические дисциплины (сборка и разборка оборудования, освещение), а потом организуется практика в передвижном цирке. Через три года начинается подготовка профессиональных номеров.

С 1986 г. во Франции действует первая на Западе профессиональная цирковая школа, созданная по методике социалистических стран. Речь идет о Высшей школе (Национального центра) цирковых искусств в Шалон-сюр-Марн, куда принимаются юноши и девушки не моложе шестнадцати лет из Франции и других стран. Зачисление проводится по результатам конкурсных экзаменов. Курс обучения состоит из двух этапов продолжительностью два года каждый. На первом этапе выявляются потенциальные возможности учеников и осуществляется подготовка к соответствующей специализации, которая начинается на третьем году обучения. На четвертом оттачиваются и шлифуются номера. Выпускники школы получают диплом циркового артиста. В основные предметы, преподающиеся на протяжении трех лет, входят акробатика, танцы и музыка; цирковая техника включает работу на трапеции и конную вольтижировку; общие предметы — от анатомии и физиологии до управления шоу-бизнесом и трудового законодательства. На первые вступительные экзамены пришло 370 кандидатов, успешно сдали их 25 человек, на второй курс перешли всего 19. Директор школы — Ги Карон, канадец, выпускник Будапештской школы.

В Северной Америке цирковых школ немного, и каждая из них существует при каком-либо цирке. В 1983 г. Ги Карон основал в Канаде частное училище, которое работает в тесном сотрудничестве с руководимой им труппой Сирк дю солей. Здесь, в соответствии с современными тенденциями, особое значение придается хореографии. В США при цирке братьев Ринглинг существует «Колледж клоунов». Типичные американские клоуны, бросающие друг в друга торты с кремом или вырывающие огромные зубы, — особое амплуа.

Нью-Йоркскому цирку Биг Эпл и существующей при нем школе цирковых искусств уже десять лет. Ею руководит француз Доминик Жандо, сюда принимают детей в возрасте от девяти до тринадцати лет. Совместно со школой Манхаттан Харбор здесь проводится два часа обязательной цирковой подготовки в день и по желанию — более напряженные дополнительные занятия. После получения нового помещения цирк Биг Эпл планирует организовать курс для ребят в возрасте от тринадцати до шестнадцати лет и создать профессиональное цирковое училище.

В Китае нет шапито. Здесь цирки обычно стационарные, с постоянными труппами, выполняющими одновременно функцию школ. Среди них выделяется Китайская акробатическая труппа, созданная в 1950 г. (труппа Чжунхуа). По ее образцу были созданы и другие коллективы в Шанхае, Чунцине, Шэньяне, Ухани, а также труппа Солдат Гуанчжоу.

Сегодня в Китае насчитывается около 130 профессиональных государственных трупп, в которых работает 11 тыс. артистов. Наиболее популярные цирковые амплуа — фокусники и звукоподражатели. Любый артист, работающий на эстраде и в цирке, имеет право вступить в Ассоциацию китайских акробатов, основанную в 1981 г. Ее президент — бывшая акробатка Ся Цзюйхуа, член Всекитайского собрания народных представителей. Неудивительно, что цирковое искусство в Китае находится на столь высоком уровне; ведь здесь так ценят мастерство, а, кроме того, цирковые артисты в Китае, равно как в СССР, пользуются большим уважением в обществе.

■

МОНИКА Ж. РЕНЕВЕЙ (Швейцария) — в прошлом дрессировщица, ныне журналист, писатель и публицист. Главный составитель и редактор французской энциклопедии о цирке «Le grand livre du cirque» (1977). Среди ее многочисленных книг о цирке «Il circo e il suo mondo» (1985) и «J'aime le cirque» (1986).



Photo © A. Muñoz de Pablos, Paris

«Арена — это свобода»

Анни Фрателлини

Фрателлини — наша настоящая фамилия; по-итальянски это значит «маленькие братья». Первым из нашей семьи, посвятившим свою жизнь цирку, как другие посвящают ее богу, был Гюстав, родившийся в 1842 г. в Карраре. У него было четыре сына: Луи (1868—1909), Поль (1877—1940), Франсуа (1879—1951) и Альбер (1886—1961). После смерти Луи братья образовали ставшее знаменитым трио — «Братья Фрателлини».

Мой отец Виктор — сын Поля — был акробатом. Он учил меня акробатике, игре на концертино и саксофоне. Каждый раз на день рождения он дарил мне какой-нибудь музыкальный инструмент — аккордеон, вибрафон, скрипку, рояль; пришлось выучиться играть на всех. На арену я впервые вышла в парижском цирке Медрано, когда мне было двенадцать лет. Балансируя на голубом шаре, я, переступая, толкала его вперед и одновременно играла на саксофоне.

Однако к двадцати годам мне расхотелось работать на манеже. Я покинула цирковую

семью — мою семью — и стала играть в джазе, петь, выступать в мюзик-холле, в театре, сниматься в кино. Почему? Главным образом, потому что не оправдались мои ожидания. Цирк моего детства уже был не тем, каким его знали мои родители.

Я жила воспоминаниями о дедушке Поле — рыжем клоуне в цилиндре и с моноклем. Но мне-то пришлось постигать лишь науку цирка, его чудеса и тайны оставались неведомы. Шла война, и цирки молчали. А мне нужна была свобода, и я на целых пятнадцать лет забросила арену.

Как у меня возникла мысль открыть школу? Наверное, это стремление к новому шло от моего деда. У него была замечательная библиотека — он интересовался театром, любил музыку, живопись. Вместе с ним я слушала Бетховена, Вагнера, Пуччини, Верди. Он рассказывал мне о жизни в цирке Медрано, где с 1909 по 1925 г. работали братья Фрателлини. В 1920 г. они первыми сыграли скетч Жана Кокто «Le boeuf sur le toit» («Бык на крыше»), музыку к которому сочинил Дариус Мийо. В Медрано прихо-

«Для того чтобы искусство выжило, ему необходима школа». Вверху: юная гимнастка тренируется на трапеции в Национальной школе циркового искусства, основанной Анни Фрателлини и Пьером Этексом.

дили такие композиторы, как Мийо, Жан Вьенер, Анри Сеге, Жорж Орик и Эрик Сати, писатели Раймонд Радиге, Габриель Колетт, художники Жорж Руо, Фернан Леже, Пабло Пикассо и многие другие. После представления они собирались в уборной Фрателлини.

В 1968 г. после встречи с Пьером Этексом, большим поклонником клоунов и всех Фрателлини, моя жизнь потекла по новому руслу. Пьер уговорил меня вернуться в цирк. Фернан Леже любил повторять: «Арена — это свобода. Ведь у нее нет ни начала, ни конца». Пьер Этекс был белым клоуном, а я стала рыжим. Три года спустя



Photos © Berthe Judet, Paris

мы отправились в наше первое турне с цирком Пиндер.

Я бросила все и вернулась в родной дом, к своим истокам. Моя дочь Валери (она родилась в 1960 г. от моего первого брака с кинорежиссером Пьером Гранье-Дефером) раньше не проявляла интереса к цирку, а теперь решила стать воздушной гимнасткой. Но где она могла этому научиться? В Париже больше не было цирков. Медрано прекратил свое существование, а здание Зимнего цирка использовалось для представлений иного рода.

Чтобы искусство выжило, ему необходима школа. Это общеизвестно. Там, где школы были, цирк развивался и процветал. При поддержке Жака Дюамеля, бывшего тогда министром культуры, мы прежде всего основали в 1971 г. Ассоциацию национальной цирковой школы, а в 1974 г. в одном из парижских молодежных центров нам удалось открыть и саму школу.

Успех не заставил себя долго ждать. Я боялась, наберется ли человек двадцать, а пришлось шестьсот. Одной группы оказалось мало. Я решила, что учителями должны быть сами артисты, лучшие мастера своего жанра, настоящие профессионалы, готовые взять на себя роль педагогов. Мы принимали всех желающих без какого-либо предварительного отбора, зная, что отсеив произойдет естественным путем, стремились привить начинающим высокую требовательность к себе, уважение к своей работе.

В 1977 г. на клочке земли, примыкающем к парижскому парку Ла Виллетт, мы поставили цирк-шапито, поскольку цирковым искусством можно овладеть только в четко ограниченном пространстве, в определенном месте. Субсидии, которые мы получали, были невелики, и нам постоянно приходилось доказывать необходимость начатого нами дела. В том же году наша школа стала первым учебным заведением, которое давало диплом циркового техника (специалиста по сборке циркового оборудования), а в 1985 г. обучение цирковому искусству официально вошло во французскую систему образования.

Наша школа готовит цирковых артистов и техников. На техническом отделении молодежь знакомится с конструкциями цирка-шапито, с изготовлением мачт и других элементов. Затем они учатся читать план шапито, разбивать его и ставить, изучают столярное и слесарное дело, электро- и звукотехнику. Курс обучения рассчитан на три года.

В программу подготовки артистов обязательно входят танец и акробатика. После

«Грим — это не маска, он помогает стать самим собой. В обычной жизни я обхожусь без косметики, но когда гримируюсь перед выходом на манеж, то всегда стараюсь делать это как следует». Вверху: Анни Фрателлини, одна из немногих клоунесс, в гриме знаменитого Августа (рыжего клоуна).

трех месяцев пребывания в школе ученики определяют свое амплуа. Это — воздушная гимнастика, канат, жонглирование, музыкальная эксцентрика, конная вольтижировка, клоунада и батут. В школе они учатся выступать перед публикой, делать номер, выбирать музыкальное сопровождение и костюм, регулировать освещение, принимать участие в подготовке представления.

Для начинающих артистов мы создали при школе цирк Фрателлини. В поездке по стране мы берем с собой выставку, посвященную клоунам из моей семьи. Таким образом, на заключительном этапе обучения я передаю ученикам свои воспоминания, связывая прошлое и будущее. Чтобы искусство не умирало, оно должно иметь крепкие корни. Получив основательную подготовку, выпускники могут либо стать цирковыми артистами, либо заняться иным видом деятельности.

Наша школа интернациональна: к нам приезжают учиться и из других стран. Плох тот цирк, в котором выступают артисты только одной страны, тут важно многообразие — с точки зрения как национальной принадлежности, так и исполнительского мастерства. На каникулы мы со своими учени-

«Ботинки Августа», оставшиеся Анни Фрателлини от деда Поля (1877—1940), одного из трех «братьев Фрателлини», прославившихся в парижском цирке Медрано.



Photo © Berthe Judet, Paris

ками выезжаем в турне. С 1975 г. мы посетили 200 городов, выступали в Англии, Бельгии, Италии и в Соединенных Штатах. На наших представлениях побывало свыше 1,5 млн. зрителей.

Сейчас в нашей школе учится 360 человек; 200 детей начиная с восьми лет посещают занятия по средам и субботам. Основой для всех других дисциплин является акробатика, на овладение которой уходит по крайней мере три года, причем секреты ее познаются только на практике. Для того чтобы не спастись перед трудностями и достичь высокого уровня, нужны талант и трудолюбие. Из 300 учеников в возрасте от восьми до двадцати лет успеха добиваются лишь пять процентов.

Мы вырастили новое поколение артистов, выступающих сегодня в разных странах. Под влиянием нашего опыта появились другие цирки со своими школами, такие, как Биг Эпл в США и Сирк дю солей в Канаде.

Последние двенадцать лет мы сталкиваемся с бесконечными проблемами, ведь цирк — искусство недолговечное, хрупкое. Тем, кто его не любит, наши усилия могут показаться бессмысленными. Мы натягиваем купол, работаем, и снова отправляемся в путь, говоря себе: «За такой тяжелый труд — такая малая награда». Но нельзя забывать истинную награду — ту радость, которую мы дарим публике. Мы пришли на смену «путешественникам», бродячим циркачам прошлого: мы разворачиваем свои декорации, чтобы увести зрителей в мир сказки и волшебства. Цирк, помимо прочего, — это тяжкий труд, который не поднять одному, вот почему здесь очень важно чувство локтя. Это — тонкое ремесло, и меня радует, что оно притягивает к себе молодежь.

Большинство людей, занятых в индустрии развлечений — будь то театр, балет или кино, — считают цирк школой, которой нет равных. В конечном счете этот вид искусства лежит в основе всех зрелищ, чем и объясняется его влияние и жизнестойкость. Хотелось бы, чтобы в мире была школа, арена, которую я бы назвала «Цирк будущего».

АННИ ФРАТЕЛЛИНИ (Франция) — принадлежит к знаменитой цирковой династии. Она начинала как акробатка, но потом занялась музыкой, стала певицей и актрисой. Снималась в фильмах Луи Маля, Рене Клера, Пьера Гранье-Дефера, Федерико Феллини и Пьера Этекса. С 1974 г. руководит Национальной школой циркового искусства в Париже, которую она основала вместе с Пьером Этексом.

2



3



Цирк в кино

1



4

Цирк всегда служит источником вдохновения для кинематографистов: от первых фильмов Луи Люмьера и Жоржа Мельеса, в которых снимался Маленький Тик (Гарри Ральф, 1868—1928), прообраз знаменитого чаплинского бродяги, до таких мультипликационных лент Уолта Диснея, как «Дамбо» (1941), и замечательных картин наподобие «Грандиознейшего представления на земле» (1952) Сесилия Б. Де Милля. Еще в 20-е годы цирковые сюжеты стали привлекать ведущих кинорежиссеров. 1) Кадр из фильма Чарли Чаплина «Цирк» (1928). 2) Граучо Маркс, Маргарет Дюмон и «незванный гость» в фильме братьев Маркс «День в цирке» (1939). 3) «Крылья желания» (1987) Вима Вендерса. 4) «Вечер шутов» (1953) Ингмара Бергмана.



Под самым большим куполом мира

Цирк по-американски

А. Х. Сэксон

Подобно своим европейским предшественникам цирковой спектакль в Америке поначалу состоял из конных номеров, и лишь позднее к ним добавились клоуны, акробаты и канатоходцы. Основателем его был английский наездник Джон Билл Рикетс, выступавший сначала у себя на родине, а затем в 1790-е годы купивший в Филадельфии и в Нью-Йорке здания для постоянных представлений. Кроме того, Рикетс со своей небольшой труппой гастролировал по городам США и Канады, возводя для выступлений временные деревянные арены.

Между тем в стране появились бродячие зверинцы, владельцы которых показывали диких животных, привезенных из дальних плаваний предприимчивыми капитанами. В то время в Соединенных Штатах не было зоопарков, и многие американцы впервые увидели львов, верблюдов, слонов и других экзотических животных. Хозяева быстро разраставшихся зверинцев стали арендовать постоянные помещения в таких городах, как Нью-Йорк, где демонстрировали своих питомцев в зимние месяцы. В теплую погоду они по-прежнему разъезжали по стране. Вскоре возникла мысль показывать животных в больших палатках из брезента. Идея пришлась по вкусу, ибо отпадала необходимость возводить специальные дощатые загоны или арендовать помещения. Начиная с 20-х годов прошлого века это новшество подхватили все американские цирки:

Шапито на 10 тысяч мест

Разборные палатки шапито, которые можно было ставить и сворачивать за несколько часов, позволили бродячим артистам выступать повсюду, даже в самых маленьких и отдаленных городах, где часто давали по одному представлению, чтобы к утру успеть в другое место. С появлением шапито связано подлинное рождение американского передвижного цирка, превратившегося в XIX в. в гигантские «города под брезентом»: цирки-шапито, вмещавшие более 10 тыс. зрителей, отдельные шатры для зверинцев, для показа интермедий и аттракци-

нов, палатки, служившие гримерными, столовыми и кухнями для артистов и цирковых служащих, не говоря уже о дополнительных помещениях, где размещались сотни тягловых лошадей, кузнецы и ветеринары.

К середине XIX в. в некоторых цирках животных уже не просто демонстрировали в клетках, а включали в затейливые уличные парады, возвещавшие о прибытии труппы. Устраивались бега верблюдов, слонов и даже страусов с восседавшими на них обезьянами, появились первые дрессировщики. Настоящую сенсацию вызвал знаменитый американский укротитель львов Исаак Ван Амбург, который в 30-е годы первым в Америке выступил со своими «большими кошками». Позднее он гастролировал по городам Европы и первым из американских артистов завоевал международное признание.

Понятия «чистый» цирк не существует. Со времен выступлений Филипа Астлея в Лондоне и Антонио Франкони в Париже цирк традиционно представляет собой соединение самых различных жанров: акробатики и танцев на проволоке, зародившихся еще в античности; вольтижировки, которой в XVIII в. занимались на открытых площадках наездники; клоунады, восходящей к комедии дель арте; пантомимы и даже пышных феерий (нередко с участием животных), устраивавшихся на огромных аренах, в зданиях цирков и театров.

Цирк с тремя манежами

В конце XIX в. в Соединенных Штатах появилось еще одно новшество, заимствованное у Анри Нарсиса Франкони и Финиеса Т. Барнума из Нью-Йорка. Здания их цирков (построенные соответственно в 1853 и в 1874 гг.) имели огромные манежи — иногда открытые, иногда под крышей из брезента или стекла. К тому времени они уже были популярны в Европе. В них воплощалось стремление воссоздать древнеримский «цирк» с его «играми». То была не хорошо нам известная цирковая арена, а огромное овальное поле, на котором устраивались скачки подобные тем, что в фильме «Бен-Гур». В США на таких манежах, помимо скачек с препятствиями, соревнований бегунов и других подобных зрелищ, демонстрировались состязания римских колесниц, наездников и амазонок, разыгрывались сцены охоты с участием настоящих оленей и гончих. Овальная арена и характерные для нее аттракционы были взяты на

вооружение американским цирком — но прежде в нем произошло одно важное событие.

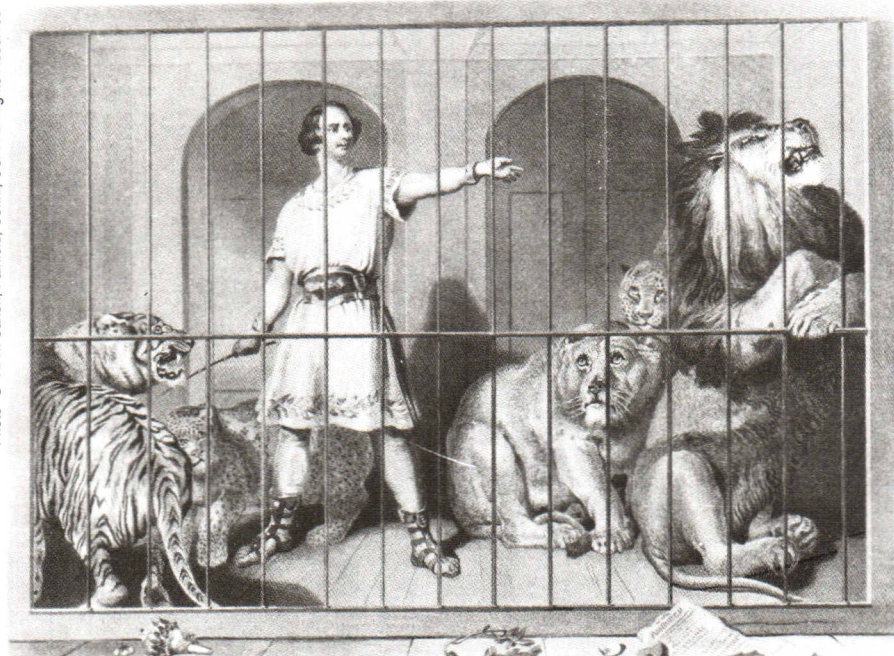
Первоначально в Америке, как и в Европе, в цирке был один манеж. Так было повсюду вплоть до 70-х годов прошлого века. В следующем десятилетии цирком заинтересовался известный американский антрепренер Ф. Т. Барнум, которому тогда было уже за 60. За несколько лет он создал «грандиознейшее представление на земле», как он с гордостью называл его. Размеры его главного цирка-шапито были так велики, что публика ничего толком не видела: люди вставали, толпились в проходах и мешали друг другу. Поэтому в 1872 г., в начале своего второго сезона, Барнум и его партнер Уильям К. Куп устроили второй манеж, на котором одновременно с первым шло представление. Таким образом появился «двойной» цирк. Оба манежа соединяла овальная pista, проходившая буквально под ногами сидевших в первом ряду зрителей. На этом обширном пространстве устраивались бега, красочные процессии и триумфальные выезды на колеснице самого знаменитого антрепренера. Новшество пришлось по вкусу публике, и вскоре каждый уважающий себя цирк имел второй манеж.

Стремясь обойти конкурентов и еще больше увеличить размер шапито, Барнум и его новый партнер Джеймс А. Белей в 1881 г. добавили третий манеж, завершив таким образом формирование отличительные черты американского цирка — представления на трех манежах. Однако слова не передают всей грандиозности подобной цирковой программы: помимо писты, опоясывавшей три манежа, между ними были поставлены еще две большие платформы с твердым покрытием для показа велотрюков и фигурного катания на роликовых коньках, а под куполом могли одновременно демонстрировать свое искусство канатоходцы и три группы воздушных гимнастов на трапециях! Когда зимой 1889/90 гг. Барнум привез свое грандиозное шоу в Лондон, британские зрители, привыкшие к традиционному цирку с одним манежем, были ошеломлены. Как писали газеты, представление потрясло, вызвало чувство растерянности и недоумения. И все-таки публика и критики почти единодушно сочли его великолепным.

Зрелищность и гигантомания

Со времен Барнума еще одной отличительной чертой американских цирков

◀ Перед началом представления артистка зовет публику посмотреть на «женщину-крокодила» (Ланьи, Франция), 1959 г.



Вверху: выполненный Эдвином Лендси-ром портрет американского укротителя львов Исаака А. Ван Амбурга (1801—1865) во время его гастролей в Англии в конце 30-х годов прошлого века. Обращает на себя внимание относительно небольшая, прямоугольная клетка. Круглые центральные клетки, используемые сегодня, появились лишь в конце XIX в.

Старая афиша цирка братьев Ринглинг, одного из крупнейших американских бродячих цирков начала XX в. Он существует и сегодня под названием Цирк братьев Ринглинг, Барнум—Белей.

Внизу: афиша цирка Барнум—Белей (1887), приглашающая публику посмотреть номер «Слон-лиллипут». Название заимствовано из другого известного аттракциона — «Генерал Лиллипут», в котором выступал карлик Чарльз Шервуд Страттон. Слева: на афише портреты Финиеса Т. Барнума (1810—1891) и его партнера Джеймса А. Белей (1847—1906).

Photo © R.-L. Dauven, Paris

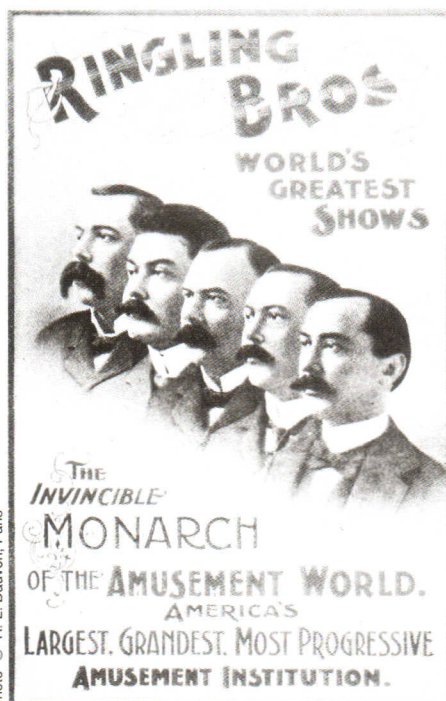


Photo © Roland Smuiders, Utrecht



время апофеоза, «прославлявшего зарю христианства».

Огромные размеры — причем зачастую как самоцель — стали также традиционными для американского цирка, и если говорилось, что в представлении занята одна лошадь или один слон, это воспринималось как насмешка. Действительно, во времена Барнума, которые иногда называют «золотым веком» американского цирка, в программе могло участвовать до сорока дрессированных слонов, а «сокровищам» зверинца могли позавидовать лучшие зоопарки страны. В «кунсткамере» цирка, помимо множества механических игрушек, всевозможных редкостей и забавных изобретений, демонстрировали также «чудо-людей», таких, как знаменитый кар-

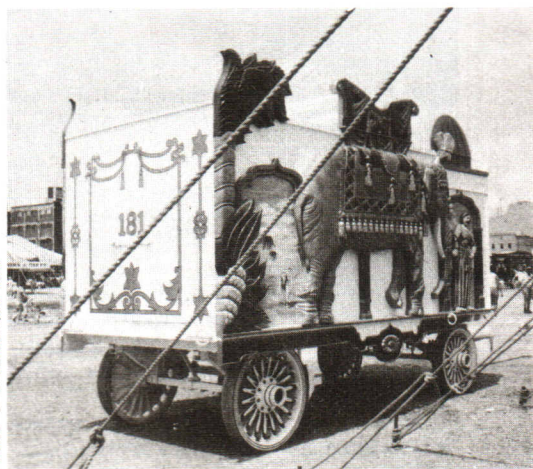
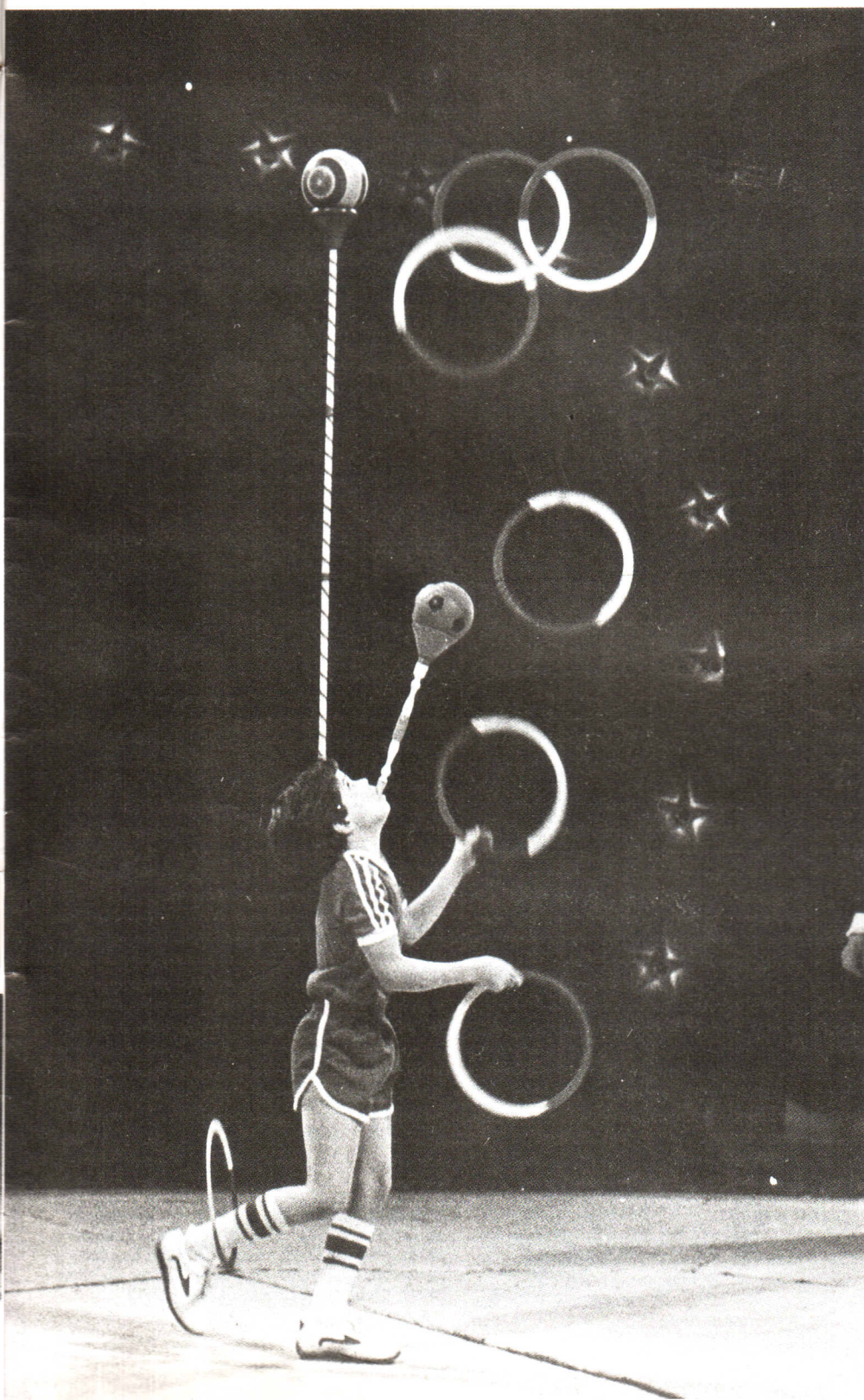
лик Том (найденный Барнумом) и известные сиамские близнецы Чанг и Энг.

Для американцев, особенно жителей сельских районов, приезд цирка был особым событием. Он нес с собой спрессованное в несколько часов развлечение, которого хватило бы на целый год. Начало представлений возвещалось красочным парадом, громкой музыкой оркестров, «живыми картинами» на цирковых повозках; в пышных костюмах восседали на богато убранных лошадях наездники, до сорока лошадей везли громадных размеров платформу с оркестром, шествовали слоны с живописными паланкинами на спинах; на специальных повозках везли львов и тигров, обезьян и жирафов, даже змей в стеклянных клетках и в

самом конце (не дай бог взорвется!) еще одно американское изобретение — паровой орган, или каллиопа, звуки которого — оглушительные, разрывающие барабанные перепонки — гремели на многие километры вокруг.

Под стук колес

Для того чтобы показывать подобные представления в городах США и Канады, Барнум и его современники вскоре отказались от конной тяги и приобрели специальные поезда, научив служащих быстро нагружать и разгружать их. Вся эта операция осуществлялась настолько слаженно, что цирк Барнума мог разгрузиться рано утром, поставить шашито,



Photos © D. Jando. New York

Внизу: отреставрированная «Слоновья повозка», принадлежащая цирку Аль Дж. Бариса в Милуоки (штат Висконсин, США). Вверху: ожившее прошлое — прибытие циркового поезда в американский город (1985).

Юный американский жонглер-эквилибрист Энтони Гатто.

пройти по улицам красочным шествием, дать до трех представлений, а затем поздно вечером снова погрузиться в вагоны и на следующее утро, оставив позади сотни километров, начать все сначала.

Артисты и служащие цирка (у которых воскресенье было единым выходным днем) ночевали в поездах. Какой же четкой организации требовала такая напряженная работа труппы! Чтобы перевезти людей, животных и все имущество цирка Барнума, нужно было не менее трех железнодорожных составов. За несколько недель до выступления в назначенное место выезжали люди, обеспечивавшие рекламу. Они путешествовали в специальных ярко раскрашенных вагонах, прицеплявшихся к обычным поездам. Заранее приезжали и те, кто договаривался об аренде участка, обеспечивал поставку продуктов для артистов и служащих и корма для зверей. Когда в конце XIX в. партнер и преемник Барнума Джеймс А. Белей выступал со своим цирком в Великобритании и других европейских странах, он также путешествовал на специально оборудованных для этой цели поездах. Точное исполнение всех административных и хозяйственных операций контролировали военные ведомства тех стран, где проходили гастроли: полученный опыт, как позднее говорили, сослужил им хорошую службу во время первой мировой войны.

Цирк и яблочный пирог

Сегодняшний американский цирк приобрел современные черты, хотя и сохранил многие старые традиции. За исключением цирка братьев Ринглинг, Барнум—Белей, унаследовавшего дух представлений Барнума, почти все труппы путешествуют сейчас на автомашинах. Цирковые парады отошли в прошлое, хотя участвовавшие в нем повозки и богато разукрашенные фургоны любовно восстановлены: их можно увидеть в Музее цирка в Барабу (штат Висконсин). Цирк-шапито с тремя аренами по-прежнему пользуется успехом. Исключением здесь опять же является цирк братьев Ринглинг, самый большой в стране. В 1956 г. в конце сезона эта знаменитая труппа перестала выступать под брезентовым куполом и с тех пор дает представление на закрытых спортивных аренах, которые есть практически в каждом североамериканском городе. Помимо значительной экономии средств, эта практика позволяет цирку продлить сезон до одиннадцати месяцев в году (в цирке братьев Ринглинг две программы — «Красная» и «Синяя»), да и зрители смотрят выступления артистов с большим комфортом.

Из десятков других трупп, гастролирующих по Северной Америке, самым интересным и привлекательным, несомненно, является нью-йоркский цирк Биг

Эпл. Он дает представления на одной арене под брезентовым куполом шапито, вмещающим всего около 1600 зрителей, и сознательно стремится следовать европейским традициям. Контора цирка располагается в Нью-Йорке. Он получает финансовую помощь от муниципалитета города и администрации штата. При цирке есть школа для подготовки будущих цирковых артистов. Последние несколько лет в зимнем центре цирка братьев Ринглинг во Флориде также действует специальный колледж, готовящий клоунов.

В отличие от европейских трупп цирки в США (вернее, те из них, которые имеют хорошую репутацию и приносят солидный доход своим патронам) находятся, как правило, в благоприятном финансовом положении. Несмотря на наступление кино и телевидения и жестокую конкуренцию со стороны шоу-бизнеса, без них так же, как без яблочного пирога, по-прежнему невозможно представить Америку. ■

А. Х. СЭКСОН (США) — автор более ста книг, статей и рецензий о театре, цирке и эстраде. Среди его публикаций, переведенных на многие языки, «The Life and Art of Andrew Ducrow and the Romantic Age of the English Circus». В настоящее время работает над биографией знаменитого циркового предпринимателя Т. Барнума «P. T. Barnum: The Legend and the Man».

«Человек-каучук»

Альфред Михаил

Пластический акробат Сабир Хамид Рамма — звезда Египетского национального цирка. Virtuозное мастерство принесло ему всемирное признание. Его называют «каучук». Движения этого артиста так изящны, пластичны и точны, что кажется, будто тело его лишено костей.

Он не принадлежит к старым цирковым семьям, которые еще в XVII в. разъезжали по городам и деревням арабских стран, возя с собой зверинец и давая представления на мусульманских праздниках.

Рамма родился в семье бедуинов, поселившихся в Гизе. Его родители были потомственными портными. Еще в раннем возрасте мальчик отличался необыкновенной ловкостью и проворством. В тринадцать лет он уехал из дома в Александрию и стал акробатом. Александрия, этот город-космополит, всегда радушно принимала чужеземных артистов. Там, после встречи с одним немецким акробатом, Рамма стал шлифовать свое мастерство. Когда в 1950 г. трио немецких акробатов отправилось на родину, он поехал вместе с ними.

Через два года Рамма вернулся в Египет. У него был совершенно новый

номер, в котором акробатика сочеталась с клоунадой. Он работал в казино, выступал на школьных праздниках и в частных цирках.

В 1964 г. состоялись первые представления Египетского национального цирка,



Photo © All Rights Reserved

сразу ставшего популярным. «Дух соперничества побуждал нас к самосовершенствованию, — вспоминает Рамма, — и мы старались превзойти самих себя. В нашей труппе были первоклассные артисты, такие, как воздушный гимнаст Дахли Амин. Он прыгал с мешком на голове с летящей трапеции и делал тройное заднее сальто, точно попадая в руки партнера. Были и другие замечательные мастера, например жонглер Фарук Рашид и канатоходцы Бен Аббас».

Благодаря обмену между цирками Рамма работал во многих труппах мира. В 1974 г. он стал победителем на международном турнире акробатов в Токио.

Сейчас Рамма работает в Египетском национальном цирке, в одной из его постоянных трупп в Гизе, на берегу Нила. В программе цирка не только акробатические номера, но и выступления дрессировщиков (например, аттракцион с четырнадцатью хищниками), воздушных гимнастов и жонглеров.

Рамма так страстно предан своему искусству, что готов умереть на арене, до последнего вздоха посвятив свою жизнь цирку. ■

Египетский пластический акробат Сабир Хамид Рамма.

АЛЬФРЕД МИХАИЛ (АРЕ) — руководит отделом документальных фильмов Египетского телевидения. Снял несколько телефильмов: «L'Egypte, le canal» (1975), «L'ombre de l'ombre» (1983) и «Aïda» (1987).



Перевернутый мир

Мануэль Перейра

Не происходит ли слово «цирк» от имени гомеровской волшебницы Цирцеи? Вверху: «Цирцея превращает спутников Одиссея в свиней», гравюра Яспара де Исаака (родился в Амстердаме, умер в 1654 г. в Париже).

Откуда взялось слово цирк? Здравый смысл подсказывает, что оно происходит от прилагательного «circus» («круглый»), определяющего традиционную — со времен древнеримского Колизея до нынешних шапито — форму цирковой арены. Однако такое «геометрическое» объяснение, на мой взгляд, слишком скучно, мне больше по душе, когда «цирк» связывают с именем Цирцеи, гомеровской волшебницы, превратившей в свиней спутников Одиссея. Эта гипотеза тем более заманчива, что в латинском языке слово «circenses» означает игры в древнеримском цирке, а разве чудеса Цирцеи не были своего рода цирковыми номерами?

У Плиния мы встречаем более прозаическую историю о том, как римляне, впервые увидев в Африке жирафу, поймали ее и, решив, что этот пятнистый зверь — помесь верблюда с леопардом, обрекли беззащитное животное на смерть под аплодисменты публики, послав его сражаться с гладиаторами.

Однако в легенде о Цирcee и истории с жирафой есть нечто общее: речь в них идет о перестановке естественного порядка вещей — люди превращаются в свиней, жирафу принимают за хищника. Иными словами, перед нами как бы разыгрывается спектакль. Вот это желание перевернуть все с ног на голову и составляет суть цирка. Что



Европейские художники XV—XVI вв. часто изображали на своих картинах шутов. Вверху: шут с погремущкой. Рисунок немецкого живописца Ханса Хольбейна Младшего выполнен на полях книги голландского гуманиста Эразма Роттердамского «Похвала Глупости» (1515 г.).



такое акробат, как не человек, подражающий птицам, а клоун — фантастическое существо, чье абсурдное поведение способно вызывать у зрителей смех или слезы? Дрессированный лев ведет себя столь же «по-человечески», сколь дикими были действия гладиаторов эпохи Веспасиана. От гомеровской Цирцеи и жирафы Плиния берут начало и выступления в цирке всяческих уродцев и биологических феноменов (действительных и мнимых), таких, как бородастая женщина, женщина-паук, человек-амфибия, сиамские близнецы, шпагоглотатели.

Цирк — это перевернутый мир, средоточие всего необычного, эксцентричного и в какой-то мере загадочного. Мы находим его не только в Европе, но и у народов всего мира. В Теночтитлане Эрнан Кортес обнаружил музей монстров — личный цирк Монтесумы, а на другом краю света Марко Поло восторгался гигантским ручным львом, который во время дворцового праздника отвечивал поклоны у подножия трона великого хана.

При дворах властителей мира сего, от монгольского хана Хубилая до испанского короля Альфонса X Мудрого, всегда держали астрологов и некромантов, шутов и бродячих акробатов, не говоря уже о дрессированных животных, жонглерах и менестрелях. По сути, каждый двор представлял собой своего рода цирк, достаточно вспомнить, сколь фантастичны были маска-

радные костюмы, одежда ландскнехтов или бургундцев, с их пышными рукавами и причудливыми головными уборами. Историки Хейзинга и Мишле оставили подробные описания пышных празднеств, на которых можно было увидеть летающих марионеток; устройства, воспроизводящие раскаты грома; карликов верхом на медведях и огромных мавров на слонах; статую женщины, из груди которой лилось вино; мальчика, мочившегося розовой водой, или целый оркестр из 28 музыкантов, спрятанный в огромном пироге. Вспомним также Леонардо да Винчи, демонстрировавшего гостям замка Кло Люсе, где его поселил Франциск I, механического льва.

В цирке часто трагическое соседствует со смешным. В этом смысле смерть Эсхила — типичный цирковой номер. Курьезный случай, ставший причиной смерти великого мастера трагедии (орел схватил черепаху, взмыл в воздух и бросил ее, чтобы расколоть панцирь, а черепаха упала на голову Эсхила и убила его), вполне можно

«В основе своей бой быков восходит к критскому мифу о Минотавре... Не случайно в живописи Пикассо так много быков, акробатов и арлекинов: все это разные грани владеющего художником образа». Внизу: Пикассо «Пикадор», сепия.



Маски, изображенные на картине «Интрига» бельгийского художника Джеймса Энсора (1860—1943).

отнести к трюкам волшебницы Цирцеи или разыгранным в духе Чарли Чаплина афоризмам элеатов.

Единственное, что осталось нам в наследство от древнеримского цирка, — окровавленная арена корриды, ведь в своей основе бой быков восходит к критскому мифу о Минотавре, только тореро сменил гладиатора, а бык — льва. Не случайно в живописи Пикассо так много быков, акробатов и арлекинов: все это разные грани владеющего художником образа. А блестящие одежды тореро напоминают костюм белого клоуна с обсыпанным мукой лицом.

Хорошо, что от костров святой инквизиции сохранились лишь балахон и шапка осужденных. Любопытно, однако, что эти атрибуты напоминают костюм Пульчинеллы, изображение которого встречается у Тьеполо, творившего два столетия спустя. Тот же колпак надевали ленивым и непослушным детям. Да и сегодня можно увидеть клоуна в этом головном уборе, незаслуженно считающимся символом позора. Подобно тому, как головной убор алхимика превратился во фригийский колпак — символ французской республики, колпак еретика достался клоуну: трагедия вновь переплелась с фарсом.

Гротеск — основная черта цирка, но он проглядывает и в химерах средневековых соборов, и в иллюминированных bestiaries XII в., увековеченных в произведениях Гауди и Борхеса. Цирк — это и готика, и романтизм, и барокко, и сюрреализм, но только не классицизм: мятушийся дух не может приобрести классическую ясность. В нем настолько сильно фаустовское начало, что он стал одним из излюбленных образов немецкой литературы.

Не случайно у Ницше («Так говорил Заратустра») символом превосходства становится акробат на проволоке. Сверхчеловек у него — канатоходец: «Он — молния; он — безумство». Здесь то же, что у Икара или гётевского Фауста, — стремление к невозможному. Подобная тема возникает и у Рильке: его пятая «Дуинская элегия» посвящена акробатам, ловящим друг друга высоко в воздухе. Эту традиционную для немецкой литературы тему цирка можно проследить от «Марио и волшебника» Томаса Манна до «Жестяного барабана» Гюнтера Грасса и «Глазами клоуна» Генриха Бёлля.

В средние века, казалось, сама идея цирка должна была исчезнуть. Но он выжил. Ведь даже церковная служба и придворный этикет были своего рода

цирком. А помимо этого, был еще шумный уличный карнавал. Судя по находкам археологов, в античные времена в наполненных водой амфитеатрах устраивались целые морские сражения (naumachies). Возможно, именно этот спектакль и стал прообразом карнавала, тем более что этимологически слово «карнавал» происходит от латинского «carrus navalis». У средневекового карнавала много общего с цирком, вспомним хотя бы картину Питера Брейгеля Старшего «Битва Масленицы и Поста». Под влиянием поэмы писателя-гуманиста XV в. Себастьяна Бранта «Корабль дураков» Иероним Босх и Альбрехт Дюрер создали произведения, в которых тоже есть карнавал и цирк. Персонажей в колпаках, с ослиными ушами, размахивающих своими жезлами, — то ли шутов, то ли клоунов — мы встречаем и в средневековых сатирических пьесах (Sotties). Их-то, наверное, и имел в виду Эразм Роттердамский в «Похвале Глупости». К той же теме обратился Босх в картине, изображающей фокусника, демонстрирующего свое искусство на ярмарке, и в «Операции головы», где мы видим хирурга с воронкой вместо шляпы и монахиню с книгой на голове. Все это чистый цирк.

В XVII в. фламандский художник Давид Тенирс Младший часто изображал на своих полотнах празднества, во время которых крестьяне выбирают бобового короля, увенчивая его короной из картона, — своего рода сатира на власть имущих. С тех пор тема сельских праздников получила в живописи большое распространение, начиная с «Кермессы» Рубенса до галантных сцен Ватто, напоминающих пантомиму. Та же тема встречается у Гойи в «Похороны сардинки» — этой насмешке над обскурантизмом — и у Джеймса Энсора в его ярких сценах маскарада.

В эпоху, когда смех считался подозрительным, а плакать было признаком хорошего тона, веселье пряталось во время религиозных праздников, таких, как рождество и крещение, и показывалось лишь на представлениях мистерий, а особенно на карнавале, когда наступало его законное время. Позднее карнавал перебрался в Латинскую Америку, где праздновался День королей. Но прежде всего дух цирка, хранящий дыхание прославлений Дионисия, осуждавших еще во времена расцвета Возрождения Савонаролой, который призывал предавать огню все «суетное», прижился в Новом Свете благодаря завезенным сюда рабами ритмам Черной Африки и танцам народа йоруба.

Было нечто общее с цирком и у турниров. Конные ристалища с их спортивным азартом и галантным подтекстом были не чем иным, как отголосками гладиаторских игр и конных состязаний древнего мира. Дух цирка живет и в средневековой миниатюре, в изображении неземных дев с их высокими головными уборами и вышитыми покрывалами, гуляющих меж шатров, украшенных разноцветными флажками, — прообразов будущих палаток шапито. Возможно, наиболее ярким примером здесь могут служить знаменитые шпалеры с единокором, храня-

щиеся в парижском Музее Клюни: на одной из них изображена дама, выходящая из шатра в окружении птиц, кроликов, обезьян, собак и львов. На голове у нее тюрбан с перьями, делающий ее похожей на султаншу или заклинательницу змей из «Тысячи и одной ночи».

Эти шпалеры подобно ковру-самолету переносят нас в фантастический цирк летающих животных и цыганских кибиток Шагала. Было бы любопытно проследить историю циркового балагана — от обитой гвоздями палатки времен битвы при Ронсевале до шапито из фильма Бергмана «Вечер шутов». Мне кажется, что цыганам принадлежит в этой эволюции не последняя роль. По сей день на улицах Мадрида можно увидеть танцующего на бочке медведя, а вокруг него цыган с бубнами, а на парижском «Блошином рынке» — цыганок, гадающих прохожим по руке. Цирк у них в крови, ведь они стоят вне общества, все — от одежды до образа жизни — выходит у них за рамки обычного.

Преувеличение — вот в чем суть. Портреты из растений Арчимбольдо, эротическая буффонада, эсхатологическое веселье и обжорство Рабле, бесовщина Брейгеля и Босха — все это породил тот же дух цирка, подспудно живущий в нашем сознании. Не логично ли, что целая серия картин, посвященных цирку, создана уродливым карликом? Его автопортрет — настоящая карикатура: это клоун в мятом котелке, с огромным ртом, печальными глазами и носом, похожим на баклажан с картины Арчимбольдо. Все творчество Тулуз-Лотрека, аристократа, прибывшего к подонкам общества, — цирк, открывающий свои тайны лишь детям и артистам.

Цирк и кино взаимосвязаны, в этом нет сомнений. Еще в XVIII в. «Волшебный фонарь» был одним из популярнейших аттракционов французских ярмарок. В начале своего пути кинемато-

граф обращался к сценическим приемам и темам цирка, кабаре и мюзик-холла. Сила и слабость цирка в его двойственности: это не искусство и не спорт, не Афины и не Спарта; здесь, с одной стороны, поэтическое вдохновение, с другой — работа мускулов.

Во времена заката Римской империи публика требовала хлеба и зрелищ. В наши дни цивилизованные общества довольствуются «хлебом и кино» или, что еще хуже, «хлебом и телевизором». Однако иллюзионизм цирка продолжает жить в видеоклипах и рекламных шоу, прическах и одеждах панков и громе рок-концертов, наполняющих помещения, в несколько раз превосходящие по размерам Колизей, цветомузыкай, облаками дыма и криками. Певцы одеты как клоуны, маркизы или марсиане; некоторые даже называют себя «принцами» и «королевами», наводя на мысль о Кокине, шуте герцога Бургундского, возведенном им в сан министра, или о Калигуле, который объявил консулом своего коня. История знает немало циркачей.

Да и лунные кратеры издали напоминают цирковую арену. Быть может, в не столь отдаленном будущем межпланетные трупы будут демонстрировать в них фантастические чудеса, как в фильмах Спилберга, искусство которого во многом сродни цирку. Возможно, со временем голография и лазерный луч, кибернетика, волоконная оптика и квантовая механика смогут превратить жирафу Плиния в черепаху Эхила и тем самым, кто знает, высвободить наконец сконцентрированную в цирке энергию.

МАНУЭЛЬ ПЕРЕЙРА (Куба) — писатель и журналист. Его романы «El comandante veneno» и «El guiso» переведены на несколько языков. Под заголовком «Gró-Nicas» вышли в свет его очерки о Никарагуа. В настоящее время является членом Постоянного представительства Кубы при ЮНЕСКО.

Курьер



Издание ежемесячного журнала «Курьер ЮНЕСКО» на русском языке с 1957 года осуществляется ордена Трудового Красного Знамени издательством «Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО.

Главная редакция (Париж)

Заместитель главного редактора:
Ответственный секретарь Джиллиан Уиткомб
Помощники главного редактора
русский яз.:
английский яз.: Рой Мэлкин
Каролин Лоуренс
французский яз.: Алэн Левэк
Неда эль-Хазен
испанский яз.: Ф. Фернандес-Сантос
арабский яз.: Абдель Рашид аль Садек Мухаммади
издания шрифтом Брайля:

Документация: Виолет Рингельштайн
Иллюстрации: Ариен Бейли
Оформление: Жорж Серва и Жорж Дюкре
Реклама: Фернандо Аинса
Реализация: Генри Кнобил
Специальные проекты: Пегги Джулиен

Национальные редакции

немецкий яз.: Вернер Меркли (Берн)
японский яз.: Сеитиро Кодзима (Токио)
итальянский яз.: Марио Гвидотти (Рим)
язык хинди: Рам Бабу Шарма (Дели)
язык тамили: М. Мохаммед Мустафа (Мадрас)
язык иврит: Александр Бройдо (Тель-Авив)
персидский яз.: Садуг Ванини (Тегеран)
голландский яз.: Поль Моррен (Антверпен)
португальский яз.: Бенедикто Силва (Рио-де-Жанейро)

турецкий яз.: Мефра Ильгазир (Стамбул)
язык урду: Хаким Мохаммед Саид (Карачи)
каталанский яз.: Жоан Каррерас-и-Марті (Барселона)
малайзийский яз.: Абдул Манаф Саад (Куала-Лумпур)
корейский яз.: Пак Сен Гиль (Сеул)
язык суахили: Домини Рутаэбесибва (Дар-эс-Салам)
македонский, хорватско-сербский, словенский, сербскохорватский языки: Божидар Перкович (Белград)
китайский яз.: Шень Гофень (Пекин)
болгарский яз.: Горан Готев (София)
греческий яз.: Николас Папагеоргиу (Афины)
сингальский яз.: С. Дж. Суманасекера Банда (Коломбо)
финский яз.: Марьятта Оксанен (Хельсинки)
шведский яз.: Лина Свенсен (Стокгольм)
баскский яз.: Гуруц Лараньяга (Сан-Себастьян)
тайский яз.: Савитри Сувансатхит (Бангкок)
вьетнамский яз.: Зао Тунг (Ханой)
язык пушту: Назир Сехам (Кабул)

При перепечатке материалов обязательна ссылка на «Курьер ЮНЕСКО» с указанием автора. Подписанные статьи выражают мнение их авторов, которое может не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО и редакции журнала. Подписи к фото и заголовки готовятся сотрудниками редакции.

Сессия обновления и надежд

На 24-ю сессию Генеральной конференции ЮНЕСКО легла особая ответственность: она была призвана ответить на вопрос о роли и месте Организации в условиях, когда во многом оказались перевернутыми наши обычные понятия и представления об окружающем мире и его будущем, когда перед человечеством во всей трагической обнаженности встал вопрос о его физическом и интеллектуальном выживании, драматически обострились проблемы экологии, энергетики, демографии, а также противоречия между экономическим ростом и отсталостью. Как подчеркивалось в обращении, адресованном конференции Генеральным секретарем ЦК КПСС М. С. Горбачевым, «гуманные цели, во имя которых создавалась ЮНЕСКО — укрепление безопасности путем расширения сотрудничества народов в области образования, науки, культуры, — обретают на нынешнем переломном рубеже международного развития особую значимость и глубокий смысл».

Пожалуй, никогда прежде человечество не ощущало такой настоятельной потребности в интеллектуальной и нравственной солидарности, в широком обмене духовными ценностями, как в наши дни. В этом благородном деле ЮНЕСКО принадлежит особая, во многом уникальная роль. Ведь становится все более очевидным, что все государства и народы — большие, средние и малые — должны иметь возможность принимать творческое и реальное участие в обсуждении и решении вопросов, с которыми связаны безопасность, социальный, культурный и моральный прогресс человечества. Это требует эффективного функционирования всех международных организаций, специализированных учреждений ООН, включая ЮНЕСКО. Они должны стать вровень с требованиями современности, способствовать достижению оптимальных сочетаний национально-государственных интересов с интересами общечеловеческими.

В этом контексте важное значение имела опубликованная в канун сессии статья М. С. Горбачева «Реальность и гарантии безопасного мира» с ее потенциалом идей и конкретных предложений, направленных на решение важнейших проблем, стоящих перед международным сообществом, всем человечеством, в том числе в гуманитарной и морально-нравственных сферах. Несомненно, на ходе 24-й сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО благотворно сказался и тот факт, что она состоялась в период, когда открылась реальная перспектива советско-американской встречи на высшем уровне и достижения исторического соглашения о ликвидации ракет средней и меньшей дальности.

Все это наложило глубокий отпечаток на работу сессии, способствовало коллективному поиску новых, нестандартных подходов к вопросам гуманитарного и интеллектуального сотрудничества в мире, да и к деятельности самой Организации.

Нестереотипно, по-новаторски прозвучало на конференции советское предложение отме-

тить по линии ЮНЕСКО такое крупное историческое и культурное событие в европейской и мировой истории и культуре, оставившее глубокий след в развитии человеческой цивилизации, как 1000-летие введения христианства на Руси. Конференция обратилась с призывом к научной и культурной общественности государств-членов отметить эту знаменательную годовщину, а также предложила провести на эту тему в ЮНЕСКО коллоквиум, научные исследования, выставки.

Сессия одобрила специальную резолюцию, активно поддержанную СССР, другими социалистическими странами, о вкладе научной и культурной общественности, деятелей литературы и искусства в развитие международного сотрудничества, формирование нового мышления, подчеркнув тем самым особую ответственность ЮНЕСКО за укрепление в сознании людей идей мира, утверждение общечеловеческих духовных, морально-нравственных и этических ценностей, поиски новых, более действенных форм гуманитарного и культурного взаимодействия. Тем самым была сделана серьезная заявка на участие ЮНЕСКО в выработке перспективной программы сотрудничества государств для утверждения гуманного цивилизованного мира на основе повсеместного обеспечения основных прав и свобод личности, прав народов, демократизации и гуманизации международных отношений.

По-новому прозвучала на конференции тема взаимоотношений ЮНЕСКО с международными организациями гуманитарного характера — как правительственными, так и неправительственными. Эти организации могут сделать многое. И главное — содействовать созданию такой морально-нравственной атмосферы в мире, когда гонка вооружений, раздувание военного психоза будут считаться преступлением против самого существования человеческой цивилизации, права людей на жизнь. Ведь если в основу международной жизни будут положены принципы общечеловеческих ценностей, терпимости и ненасилия, неделимости и целостности человеческой цивилизации, то тем самым будут созданы такие мощные нравственные тормоза, которые могут надежно предотвратить сползание человечества к ядерной пропасти, гарантировать его выживание и уверенное будущее.

На достижение этой благородной цели направлены конкретные предложения СССР о развертывании широкого международного сотрудничества в гуманитарной и интеллектуальных областях, которые подготовлены Комиссией СССР по делам ЮНЕСКО в свете итогов 24-й сессии Генконференции ЮНЕСКО. Мы за то, чтобы эта работа велась по всем направлениям, чтобы она переводилась на язык практических дел, воплощалась в постоянной практике обменов достижениями науки и техники, ценностями культуры на пользу всех народов. Отсюда наше активное участие в программе Всемирного десятилетия развития культуры, осуществление которого должно, в частности, способствовать формированию обще-

признанных международно-правовых норм культурного строительства, сохранению культурного и природного наследия, духовно-нравственных ценностей человеческой цивилизации, национальной самобытности.

Мы призываем ЮНЕСКО откликнуться на советское предложение о создании под эгидой ООН всемирного консультативного совета, объединяющего интеллектуальную элиту мира — крупных ученых, политических и общественных деятелей, представителей международных общественных организаций, деятелей культуры, литературы и искусства, видных представителей церквей. Какой другой организации, как не ЮНЕСКО, взять на себя роль застрельщика и в разработке всемирной информационной программы для распространения идей мира, взаимного ознакомления народов с жизнью друг друга, освобождения потоков информации от стереотипов «образа врага», всякого рода предвзятости, предрассудков. Далеко не исчерпаны возможности ЮНЕСКО и в том, что касается выработки рекомендаций, направленных на просвещение молодого поколения в духе гуманности, дружбы между народами, уважения человеческого достоинства, прав и свобод личности.

ЮНЕСКО накопила значительный потенциал научных и научно-технических исследований, практики культурного сотрудничества, опыта образования. Важно, чтобы весь этот потенциал не лежал втуне. Результаты прошедшей сессии Генконференции, как представляется, открывают перед нами новые, более эффективные пути сотрудничества с ЮНЕСКО, в том числе в конкретных областях ее компетенции — образования, науки и культуры.

В условиях революционного преобразования и глубокой демократизации общества Советский Союз постоянно ведет поиск конструктивных, в том числе принципиально новых, подходов к вопросам гуманитарного и интеллектуального сотрудничества в мире. Это в полной мере относится и к ЮНЕСКО. Мы делали и будем делать все от нас зависящее для укрепления международного авторитета ЮНЕСКО, повышения ее эффективности. Наша политика в ЮНЕСКО ориентирована на нахождение реалистических, взаимоприемлемых решений, в основу которых лег бы баланс интересов всех без исключения государств — членов Организации, всего мирового сообщества. Утверждению гуманного облика современного мира, укреплению приоритетного значения общечеловеческих ценностей способствовало бы, по нашему мнению, закрепление роли ЮНЕСКО в качестве эффективного инструмента гуманитарной дипломатии, постоянного центра размышлений о судьбах земной цивилизации, встреч мировой политики с интеллектуальным богатством каждой нации и человечества в целом.

Ю. КАРЛОВ,
Первый заместитель Председателя
Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР РУССКОГО ИЗДАНИЯ
Т. Ю. СОЛОВЬЕВА-МАМЕДОВА

Адрес русской редакции: 119847, ГСП-3, Москва, Г-21, Zubовский бульвар, 17, т.: 247-18-40

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Зак. 1803.
Цветная вкладка отпечатана во Франции.

