

also covers some aspects of scholarly discussion concerning mutual influence of Galicia-Volhynia and Vladimir-Suzdal stone architecture of the XII-XIII centuries.

The aim of this paper is to reveal stylistic peculiarity of ancient Galician construction school sacred buildings, as well as stone temples on the territories of Northern Rus, as well as explore the factors of their development and popularity during the period of Romanesque domination and the subsequent role in the national religious construction.

**Research Methodology.** In this paper we opt for the complex system approach due to the multilevel nature of the research object, since it concerns to the spheres of cultural studies, history, sociology, archeology and art criticism. Based on historical and sociocultural approaches, we provide insight into the evolutionary dynamics of cultural links between Galician Rus and Central and Western European countries, which predetermined to a great extent the nature of church architecture of Galician lands in the princely era.

**Findings.** We explore close political and cultural contacts between the Kingdom of Galicia, Hungary, Poland and other medieval countries, which contributed to popularity of the Romanesque stylistic and technological techniques in construction processes on the territory of the Galician and Vladimir-Suzdal lands.

We find that, despite abundant signs of Western European influences, medieval churches on the territory of Southwest Rus testify to the local architectural tradition peculiarity, expressed in the brickwork technology, design and arrangement trends and unique temple interior decoration.

**Novelty.** Academic novelty of the research results lies in the fact that we address Ruthenian religious buildings holistically, in cultural terms and against the background of historical reality, as a result of intercultural links between Galician Rus and other medieval European states. We single out several Ancient Galician churches and analyze them from the perspective of stylistic inspirations in the Galician school architecture of the XII-XIII centuries.

We also differentiate design features and stylistic peculiarities of Ancient Galician temples according to their correspondence with Western European art and style systems and local architectural tradition. We identify originality of the local architectural school of Ancient Rus in its western territories.

**Practical Application of the Research.** Basic concepts and conclusions of this paper might be used as the basis for studying and analyzing cultural and artistic heritage of Ukraine, as teaching aids in educational courses on the history of Ukrainian culture, cultural studies and regional ethnography. Research results might also be useful in museum and excursion practice when creating accompanying art-study texts.

**Key words:** Middle Ages, architecture, Romanesque style, Halych, Chelm, Vladimir-Suzdal Principality.

Надійшла до редакції 26.10.2019 р.

УДК 791.83

### ЦИРКОВЕ МИСТЕЦТВО У ПРОСТОРИ ТА ЧАСІ: ВІД КОЛІЗЕЮ ДО АМФІТЕАТРУ ЕСТЛІ; ВІД СКОМОРОХІВ ДО СУЧАСНОСТІ

**Поспелов Олег Олександрович** – аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ  
 orcid.org/0000-0002-4171-3678  
 doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.180  
 duopospelov@gmail.com

У контексті дослідження особливостей розвитку циркового мистецтва і циркової справи на західноукраїнських землях кінця XVIII–XIX ст. поставлено завдання простежити процес становлення циркового мистецтва на етнічній території України. Розглянуто проблематику визначення зв'язку сучасного циркового мистецтва України з мистецтвом скоморохів; зроблено спробу визначення ступеню «спорідненості» зв'язку цирку Нового часу з давньоримським циркум.

З'ясовано, що через брак історичних відомостей не існує підстав пов'язувати творчість скоморохів із генезою професійного циркового мистецтва в Україні. Більш коректним є визначення витоків сучасного циркового мистецтва в перших гастрольних виступах на етнічній території України західноєвропейських акробатичних і циркових труп, які належать до другої пол. XVIII ст., виходячи зі значущості їх впливу на системність подальшого розвитку циркових жанрів і циркового мистецтва. Розглянуто і визначено спільні риси, відмінності і особливості цирку Нового часу і давньоримського цирку.

**Ключові слова:** цирк, циркове мистецтво, історія цирку, витoki циркового мистецтва, мистецтво скоморохів, давньоримський цирк.

**Постановка проблеми.** З приводу того, чи правомірно вважати сучасний цирк спадкоємцем циркових видовищ Древнього Риму, або ці два явища поєднані лише спільною назвою і не мають між собою «спорідненого» зв'язку, існують певні суперечності і сумніви, і, час від часу, у науковому дискурсі виникають дискусії з цього питання.

Отже чи був цирк, як культурна форма, що з'явилася у другій пол. XVIII ст., абсолютно новим явищем, чи він був відродженням і продовженням давньоримського цирку? Чи, можливо, ці два явища мали відмінності спільні риси?

Детальний погляд на вищезазначену проблему дає підстави поставити під сумнів висновки радянських учених про правомірність визначення засад сучасного циркового мистецтва у виступах скоморохів часів Київської Русі. Чи маємо сьогодні достатньо відомостей про скоморохів, як гіпотетичних передвісників сучасних циркових артистів, чи, можливо, за радянської доби, мистецтвознавці і історики, в умовах фактичної відсутності літописних даних, були змушені нехтувати науковими методами, у намаганні догодити можновладцям, які будь-що вимагали знайти витоки різних видів популярних мистецтв у культурах народів СРСР.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Сучасне розуміння і наукова класифікація «циркового мистецтва», як естетичної категорії просторово-часових мистецтв, підсвідомо відносить нас до порівняння сучасних циркових виступів із видовищами, які багато століть тому демонструвалися на аренах цирків Древнього Риму. Тема «спорідненості» зв'язку сучасного цирку і давньоримського цирку неодноразово ставала предметом дослідження науковців різних країн і часів і розглядалася, зокрема, в роботах Є. Кузнєцова (1931 р.) [6], Е. Мея (1932 р.) [10], М. Мюррей (1956 р.) [11], М. Отте (2006 р.) [12].

Мистецтву скоморохів присвячена монографія О. Фамінцина (1889 р.) [8]. Учений вважав, що «скоморошество», яке прийшло на Русь із Візантії, вичерпало себе ще у XVII ст., і науковець не бачив ознак його трансформації у «циркове мистецтво». Натомість, за радянських часів, видатний вчений-циркознавець Ю. Дмитрієв вважав, що мистецтво скоморохів було самобутнім і воно мало суттєвий вплив на подальший розвиток циркового мистецтва в Росії [4].

Російські дореволюційні і радянські вчені по-різному дивилися на мистецтво скоморохів. Сучасна українська наука схиляється до точки зору радянських учених, однак досі не було спроб істотних досліджень генези циркового мистецтва на етнічній території України і спроб визначення впливу «скоморошества» на формування циркового мистецтва.

*Метою статті* є визначення ступеню «спорідненості» зв'язку цирку Нового часу з давньоримським циркум і сучасного циркового мистецтва України з мистецтвом скоморохів часів Київської Русі.

*Виклад основного матеріалу.* Розглядаючи естетичні характеристики гімнастичних мистецтв, німецький філософ Р. Прьолс, у роботі «Катехізис Естетики», виданій 1878 р., писав, що не всі мистецтва знаходили свої приклади для наслідування у природі; так само, як не всі вони виходили з імпульсів наслідування, які ґрунтувалися на природі людського розуму, але також частково походили від інстинкту гри. Мистецтва, в уявленні автора, поділялися на наслідувальні та вільно-формовані. Імітаційні мистецтва включали скульптуру, живопис і драму; вони знаходили свої приклади в природі і реальності. Незважаючи на те, що вони могли трансформувати їх відповідно до своїх цілей, вони, тим не менше, були пов'язані законами формування кордонів природи. З іншого боку, мистецтва вільного формування включали архітектуру та музику, танці та *гімнастичні мистецтва* [13; 175–176].

Р. Прьолс вважав, що «мистецтва фізичних вправ можна назвати рухомою скульптурою, однак у всіх дисциплін, що базувалися на фізичних здібностях, завжди було занадто багато вад, щоб застосувати до них визначення «мистецтво» в повному розумінні цього слова. Гімнастичні мистецтва базувалися на діяльності, яка переслідувала певну мету у певній формі. Остання, безумовно, була необхідною як мистецький чинник, тому що художня мета завжди лежить тільки в смисловій формі; зовнішня форма цієї діяльності має бути підпорядкована останній, що визначає її зміст. Це можливо лише в тому випадку, якщо зовнішня мета сама по собі або стосується тільки діяльності та її прояву, або якщо вона не позначається серйозністю або не має наміру бути настільки серйозною, щоб переважувати інтереси глядача. Діяльність, навіть якщо вона приймає форму боротьби, повинна бути грою. Тільки з цієї причини римські гладіатори і битви тварин були естетично недосконалими. Вони, здається, збуджували інтерес в основному до мети діяльності, і, звичайно, в цьому нехудожньому дійстві, потрібно шукати інший естетичний момент, пов'язаний з цими іграми, а саме *драматичний*. У Давніх Греції та Римі атлети отримували підготовку високого рівня для участі в гімнастичних іграх, перегонах на колісницях, кінних змаганнях, стрибках, боротьбі на рингу і кулачних боях. Подібні навчання, ймовірно, зустрічалися і в інших народів, особливо у давньогерманських, але тут вони, на відміну від греків, не мали освітнього сенсу. Проте, лицарство сформувало турнір, який потім трансформувався у карусель, яка в результаті подальшого розвитку і винаходів також знаходила драматичних форм. Крім того, традиції ігор античних часів частково збереглися в інших формах: полюванні, мистецтві верхової їзди і фехтуванні, регаті, грі з м'ячем і гонках, змаганнях зі стрільби і

водних лицарські іграх, а також мали зв'язок із подорожуючими виконавцями Середньовіччя і сучасними акробатами, жонглерами, атлетами, канатохідцями, наїзниками [13; 340–341].

Розмірковуючи про естетичні критерії оцінювання гімнастичних мистецтв давніх часів, філософ бачив етапи їх розвитку у наступні історичні періоди і знаходив певне відтворення цих мистецтв у виступах сучасних (кінець XIX ст.) циркових артистів.

Видатний радянський циркознавець Є. Кузнецов (1931 р.) вважав, що «формування цирку Нового часу, того цирку, який у відповідних формах, що еволюціонували, зберігається донині (1930-ті рр.), відноситься до другої пол. XVIII ст., і що розрізнені елементи того, що ми сьогодні (1930-ті рр.) розуміємо під цирковим мистецтвом, були досить широко представлені в середовищі ярмарково-базарних видовищ Середньовіччя і Відродження, де вони не були об'єднані в окрему виставу, що розгорталася в спеціально обладнаному приміщенні. Саме звідси бере свої витoki сучасний цирк, що формується під кінець XVIII ст. у результаті взаємодії наслідків промислового перевороту, пов'язаного з ним відмирання ярмарків як фактора економічного життя, укрупнення міських центрів і зростання практичних інтересів до конярства і кінної справи в повсякденному побуті» [6; 380].

Можна додати до думки вченого, що «розрізнені елементи видовищ Середньовіччя і Відродження», зібрані у цирку Нового часу, також мали свою історію і були продовженням розвитку ще більш ранніх форм мистецтв і видовищ.

Є. Кузнецов категорично заперечував спадкоємність цирку, який виник у XVIII ст. із давньоримським цирком, обґрунтовуючи своє бачення проблеми тим, що «сучасні цирку в усьому світі мають єдині стандартні манежі тринадцяти метрів в діаметрі і що останні в жодній мірі не схожі на арени цирків давньоримських, викликані до життя видовищами зовсім іншого характеру. У них розгорталися бої гладіаторів, звірині цькування, кінні перегони, перетворені в грандіозні феєрії та національні військові свята, де тварини, звірі і люди були засобом, але не метою. Народжені іншими завданнями, давньоримські цирку, природно, були організовані за іншими фізичними ознаками: вони являли собою поєднання бігового іподрому з амфітеатром і мали здебільшого «коридорообразну» або овальну арену, довжина якої, як правило, в п'ять-шість разів перевершувала ширину (арена Колізею, за своєю формою ближче інших наближалася до кола, мала 85 метрів у довжину і 53 метри в ширину). Таким чином, жодна з вистав давньоримських цирків не могла б бути відтворена в цирках сучасних і, навпаки, жоден із номерів сучасного цирку не зміг би бути продемонстрований на арені цирку давньоримського» [6; 16].

Аналізуючи думку Є. Кузнецова, важливо пам'ятати, що його книга «Цирк: походження, розвиток, перспективи» писалася і була видана в СРСР у 30-ті рр. XX ст., і тоді важко було уявити, що науковець міг хоч якось пов'язати радянський цирк, який стрімко розвивався і поступово ставав візитною карткою держави, з давньоримським цирком, де заради веселощів вбивали людей і тварин. Сьогодні, ставлячи під сумнів дещо заангажоване бачення проблеми Є. Кузнецовим, можна уявити, що пантоміми та мімодрами, які ставилися у цирках XIX – першої пол. XX ст. можна було б демонструвати на майданчику значно більшої, ніж 13-метровий манеж, площі, подібних до римського Колізею, так само як можна уявити проведення гладіаторських боїв на манежі сучасного цирку. Слід зауважити, що, наприклад у «Цирку дю Солей», компанії, що є лідером сучасного циркового бізнесу, артисти також є скоріше засобом досягнення мети, ніж метою.

Розмірковуючи про відмінності циркових видовищ доби Античності і цирку XIX ст., дослідниця М. Отте, у роботі «Єврейські ідентичності у німецькій індустрії популярних розваг, 1890–1933» (2006 р.), припустила, що лексему «цирк» і термінологію, пов'язану з римськими видовищними виставами використано адептами цирку навмисно задля надання статусності виставам за участі наїзників і комедіантів, які не користувалися повагою у «високому» суспільстві і не визнавалися частиною «високої» культури. На думку п. Отте, «цирк XIX ст. значно відрізнявся від римського цирку розмірами будівель, функцією, естетикою і тим, як вистави сприймалися аудиторією. Циркові арени Риму вміщували 100 000 глядачів, у той час як цирку XIX ст. могли одночасно відвідувати до 5 000; римські артисти, перебуваючи у статусі рабів, на відміну від циркових артистів XIX ст., не могли вільно представляти свою майстерність; римські циркові видовища фінансувалися олігархами задля прихильності народних мас, у той час як циркові трупи у XIX ст. були капіталістичними підприємствами і не мали підтримки влади, яка, не сприймаючи цирк формою мистецтва і, водночас, усвідомлюючи надзвичайну його популярність, шукали можливостей отримувати вигоду, обкладаючи циркових підприємців високими податками; на аренах цирків XIX ст. не проводилися смертельні поєдинки гладіаторів та хижих звірів, хоча у виставах можна було побачити «відлуння» цих елементів» [12; 28–29].

Відзначимо, що в СРСР цирк перебував під повним контролем держави і був інструментом впливу на народні маси, і в цьому є певна схожість із давньоримським цирком та відмінність від капіталістичних циркових підприємств XIX ст. Є. Кузнецов називав цирк «явищем мистецтва як

особливої форми ідеології» [6; 381]. Отже, можливо, радянський цирк був навіть ближчим до римського цирку, ніж цирк XIX ст.

Організуючи перші кінні вистави у своєму амфітеатрі (1768 р.), Ф. Естлі, фаховий військовий кавалерист, навряд чи ставив за мету відродження у первозданному вигляді циркових видовищ часів Древнього Риму. При цьому, руїни амфітеатрів доби панування Риму, що зберігалися на території Британії, вочевидь, могли наштовхувати Естлі на запозичення певних ідей з досвіду древніх «амфітеатральних» постановок. Сам Естлі не був винахідником жодного з представлених ним жанрів і спирався на вже існуючий досвід публічних виступів майстрів-наїзників, запросивши артистів різних видовищних жанрів для заповнення пауз між виступами у верховій їзді. І таким чином на арені амфітеатру Естлі та, згодом, у цирку його послідовників та наслідувачів, синтезувалися сучасні досягнення у майстерності верхової їзди з елементами масштабних видовищних вистав давнини, участь в яких брали і *десултори* (майстри верхової їзди у Древньому Римі).

У процесі подальшого розвитку циркових вистав цілком природним ставало поглиблення у зверненні постановників до досвіду римських циркових видовищ. Звісно, не йшлося про їх повне відтворення. За півтора десятка століть, що минули з часів падіння Римської імперії і занепаду популярних у ній розваг і видовищ, змінилася система суспільних цінностей, відбувся значний розвиток в усіх сферах життя, науці і мистецтвах, були написані ґрунтовні наукові дослідження. Зважаючи на особливості і значні відмінності епох і світоглядів, відмінність розмірів арени, місткість глядацької зали і відсутність практики навмисних вбивств людей і тварин під час вистав не є настільки значними порівняльними факторами, щоб заперечити схожість цирку у Римі і цирку у XIX ст.

Отже спільним у давньоримського та цирку Нового часу є те, що циркові вистави були найбільш видовищними з усіх наявних на той час вистав і посідали провідне місце в індустрії розваг. Цирки стали чи не єдиним місцем для демонстрації краси людського тіла, сили, спритності, хоробрості, сили духу, останніх досягнень у техніці і технологіях. Попри те, що видовищні мистецтва, які представлялися на аренах, у різних формах існували чи не споконвіку у різних народів, саме цирки були приміщеннями, де ці мистецтва збиралися і представлялися публіці. Естетика досить стримано оцінювала художні якості циркових вистав, при цьому будь-які виступи «на ринкових площах» взагалі ніколи не розглядалися як мистецькі явища. Цирки у XIX ст. справді поступалися місткістю давньоримським аренам. Однак беручи до уваги той факт, що населення більшості європейський міст не перевищувало кількості мешканців, поступаючись у кількісному вираженні Риму часів Римської імперії (450 000 жителів), аудиторія їх видається більшою, тому що за два – три місяці, упродовж яких цирк гастролював у місті, кілька десятків вистав встигали відвідати ті самі сто тисяч глядачів, а у масштабах країн і континентів, чисельність відвідувачів налічувала мільйони. Місткість цирків відповідала реаліям свого часу. На манежі XIX ст. людей не вбивали навмисно, як це було у Римі під час боїв гладіаторів, однак саме небезпека і ризик під час виступів збирали численну аудиторію, яка воліла побачити «смертельні» номери, в яких артисти виконували небезпечні трюки, нерідко дивлячись смерті у вічі, нехтуючи здоров'ям і навіть власним життям. Особливою популярністю у цирку XIX ст. користувалася боротьба, яка, звісно, не відзначалася особливою жорстокістю і не завершувалася вбивствами, як у поєдинках римських гладіаторів, однак натовп, як і багато століть тому, волів бачити суперництво сильних чоловіків, які змагалися за винагороду і прихильність публіки.

Створюючи вистави, циркові трупи у XIX ст. безпосередньо зверталися до досвіду давніх видовищ. Наприклад, під час гастролей у Львові трупи Лаури де Бах (власниці Гімнастичного цирку у віденському Пратері) та наїзника Луї Сульє (1836 р.), ними організовано «Великі амфітеатральні кінні перегони» на римських колісницях (бігах), які представлялися відродженням і продовженням традицій Античності і проводились у спеціально побудованому цирку-амфітеатрі. Зазначалося, що у Темні віки, після падіння Римської імперії, ідея подібних дивовижних і сміливих показів (*нім. Schaustücke*) канула у забуття [7; 23]. Перед Львовом, ця вистава з тріумфом представлялася у Відні (1834 р.) та у Пешті (1835 р.) [9; 480].

Атлети, що виступали на циркових аренах і театральних сценах, практикували змагання з римської боротьби. Наприклад, 1836 р. у Львові Ж. Дюпюї представляв знамениту бойову гру римлян (*нім. das berühmte Kampfspiel der Römer*) [7; 22].

У XIX ст. циркові підприємці і виконавці вважали себе продовжувачами традицій ігор і видовищ доби Античності, були обізнаними в історії і наголошували на особливій спадкоємності вистав, які вони представляли, відносно видовищ давніх часів.

Цирк у XIX ст. зайняв у культурному житті Європи і світу ту нішу, яку займали циркові видовища у часи Древнього Риму і він найкращим чином задовольняв потребу суспільства у видовищах, що споріднює і функціонально зближує ці два явища.

Можна навіть припустити, що якби до видовищ XIX ст. не застосували свого часу назву «цирк», то історики згодом визнали б їх «цирком XIX ст.», проводячи паралелі з давньоримським цирком. Якщо у питанні «спорідненості» давньоримського цирку і цирку XIX ст. існують суперечності, не викликає сумнівів той факт, що історія мистецтв, представлених у цирку, налічує не одне тисячоліття. І тут постає чергова дилема для науки: що слід вважати точкою відліку історії цирку і циркового мистецтва? Якщо початок історії цирку можна прив'язати до кінного цирку XVIII ст., заперечуючи зв'язок із цирком давньоримським, то мистецтва, або жанри, з яких склалися циркові вистави, лише оселилися на новоствореній арені, отримавши потужний імпульс для подальшого розвитку.

Прискіпливий розгляд проблематики «спорідненості» цирку Нового часу і цирку Древнього Риму дозволяє по-іншому поглянути на засади, становлення та розвиток циркового мистецтва на етнічній території України.

Руїни цирків і амфітеатрів доби Античності зберігаються на території Криму, а археологічні знахідки дозволяють стверджувати, що на них проводилися бої гладіаторів та цькування диких тварин [1; 32].

Ю. Дмитрієв бачив витоки радянського, а отже і українського циркового мистецтва, у виступах скоморохів і вважав, що історія радянського (українського) цирку сягала корінням часів Київської Русі [4]. Вагомим аргументом на користь теорії існування «циркової» культури на Русі є фрески Софії Київської із зображеннями, за однією з версій, руських скоморохів (Всеволодський-Гернгросс В., 1957 р.) [3; 21], за іншою – візантійських акробатів (Н. Кондаков, 1888 р.) [5]. Також, на фресках Софії зображені іподром та кінне ристання. Зазначимо, що скоморохи не були майстрами верхової їзди; не існує жодного документального підтвердження, що скоморохи влаштовували акробатичні вистави, а отже не можна стверджувати, що їх майстерність у трюкових жанрах набула системного розвитку. Відомості про скоморохів, які дійшли до нас через древні літописи, є настільки бідними, що майже всі наведені радянськими вченим доводи виглядають скоріше припущеннями і гіпотезами, ніж історично підтвердженими фактами. Природно, що скільки існує людство, не залежно від рівня його соціокультурного розвитку, люди розвивали фізичну силу, експериментували з власним тілом, роблячи різні гімнастичні та акробатичні вправи. Наприклад, на старовинних наскальних малюнках у Данії зображено акробатів і жонглерів, а отже у мистецтві Бронзового Віку показано, що творчість, характерна для нашого сучасного цирку, існувала в Північному регіоні задовго до початку сучасної епохи. Але ж, згідно даних наукових досліджень, розвиток цирку у Данії розпочинається з XVII ст. [14; 29].

Таким чином, виникає питання: чи можуть зображення «акробатів» на фресках Софії Київської бути підставами для науковців вважати їх доказами розвитку цирку за часів Древньої Русі? Можливо, що таке «удревнення» історії також пояснюється політичними факторами і кон'юнктурними причинами. Радянська влада висувала свої вимоги до науки і циркознавство не було виключенням. Таке масове і рейтингове в СРСР мистецтво, як мистецтво цирку, повинно було походити з давньоруської культури і мати наукове обґрунтування свого походження.

Та навіть якщо уявити, що на фресках Софії справді зображені руські скоморохи, то і цей факт не може вважатися показником відліку часу зародження циркового мистецтва на території України, адже неможливо достеменно визначити в який саме період скоморохи почали публічно демонструвати своє мистецтво і, можливо, виконавці видовищних трюків, схожих на номери сучасних циркових артистів, демонстрували свої уміння ще під час різноманітних заходів і святкувань древніх слов'ян у дохристиянську добу.

У будь-якому разі, між мистецтвом скоморохів і цирковим мистецтвом на етнічній території України існує прірва у часі. Також відсутні ознаки переродження першого явища в інше.

Нагадаю, що Є. Кузнецов писав, що музика і спів існували з тих пір, як існує людство, але оперний театр зародився лише у XVIII ст. [6; 17], у чому бачаться прямі порівняльні паралелі з цирком: скоморохи справді могли бути виконавцями трюків, але вони не мали безпосереднього впливу на появу і розвиток циркового мистецтва на українських землях.

Отже, припускаючи, що скоморохи дійсно могли бути виконавцями видовищних номерів, і в їх виступах могли бути певні риси того, що сьогодні об'єднано у поняття «циркове мистецтво», більш коректним було б вбачати витоки сучасного професійного українського цирку у виступах гастролерів із Західної Європи, які, згідно документам, виступали на етнічній території України з другої пол. XVIII ст. Наприклад, перший задокументований акробатичний виступ у Львові мав місце приблизно у 1770-ті рр., а перший цирковий виступ наїзників у спеціальному приміщенні – 1795 р. [7; 19].

Із 20-х рр. XIX ст. циркові трупи регулярно виступали в українських містах; циркове мистецтво популяризувалось і заохочувало до навчання виконавській майстерності мешканців українських

земель у складі Російської та Австрійської імперій, укорінювалось і заклало вагомі засади для виникнення і розвитку національного самобутнього циркового мистецтва.

Жоден вітчизняний дослідник досі не замислювався над суперечливістю думок двох провідних циркознавців радянської епохи з приводу походження цирку і його спадкоємності з давньоримськими видовищами і зв'язком зі скоморошеством. Навпаки, деякі автори поглиблювали теорію припущень, доводячи її до абсурду. Так, в одній зі статей, О. Буреніна, яка є автором корпусу опусів на циркову тематику, з власної уяви, припустила, що на софійських фресках міг бути зображений іподром у древньому Корчеві, на якому могли виступати запрошені з Візантії артисти [2]. На жаль, подібні фантазії тиражуються у науковому дискурсі.

Доцільно зазначити, що сучасний цирк XXI ст. також значно відрізняється від цирку XX – XXI ст. На цирк в усі часи впливали розвиток наукової думки, еволюційні зміни у суспільному світогляді і ставлення до цінності життя людини і тварини. Сьогодні у більшості країн Євросоюзу заборонено використання будь-яких тварин у циркових виставах, що змушує «традиційні» цирку адаптуватися і пристосовуватися до нових умов. Так званий «Новий цирк», до течії якого належить зокрема «Цирк дю Солей», який вважається еталоном сучасного циркового мистецтва, взагалі ніколи не використовував тварин у своїх шоу-програмах. Відсутність кінної дресури і верхової їзди, що були засадами вистав у циркух упродовж XVIII – XIX ст., відкидають потребу у 13-метровому манежі; тож не дивно, що деякі масштабні шоу за участі артистів «циркових» жанрів проводяться на значно більшому за площею манежі, або на великих театральних сценах і щодо них визначення «цирк» взагалі не застосовується. Багато «циркових» жанрів успішно розвиваються самі по собі «поза цирковим манежем» і пов'язані з цирком лише історично. Цирк сьогодні не є лідером індустрії розваг і видовищ і його популярність значно поступається цирку у XIX ст. Можна уявити, що ще за десять століть цирк майбутнього буде зовсім несхожим на сьогоднішній цирк.

Перспективи цирку, які передбачав Є. Кузнецов, і які він відображував у своїй книзі, сьогодні виглядають зовсім по-іншому. Дослідник вважав, що «цирк є явищем мистецтва як особливої форми ідеології, і прагнення розглядати цирк як абстрактний фізкультурно-спортивний процес («цирк – зарядка бадьорості») відриває цирк від мистецтва, замазує його сутність як особливої форми ідеології і паралізує нашу активність щодо його реконструкції» [6; 381].

В історію відійшла ера слави радянського цирку; цирк втратив важелі ідеологічного впливу, повернувшись у стан «циркової справи» – у сучасному розумінні – циркового бізнесу, яким він був у другій пол. XVIII – початку XX ст. Експеримент із цирком в СРСР, коли цирковою справою опікувалась держава і використовувала мистецтво як особливу форму ідеології, виявився, з одного боку, вдалим в історичному аспекті, тому що, через подібну опіку, в СРСР створено потужний цирковий конвеєр, започатковано циркову школу, що дало можливість практично будь-якій пересічній людині опанувати циркові дисципліни і стати професійним цирковим артистом; радянський цирк дав світу десятки імен майстрів, зусиллями яких створено масштабні постановки вистав; у найбільших містах побудовано десятки стаціонарних цирків. Негативним боком експерименту є те, що подібна система проіснувала лише короткий історичний період – трохи більше ніж півстоліття і виявилися абсолютно нежиттєздатною після розпаду СРСР. Припинив функціонувати цирковий конвеєр. Циркова школа, створена за часів Союзу, зберігши потужний потенціал і запас міцності, фактично перетворилася на майстерню з підготовки матеріалу для зарубіжних шоу-програм.

*Висновки.* Розглянувши різні точки зору дослідників різних часів із приводу «спорідненості» зв'язку цирку Нового часу з давньоримським цирком і зважаючи на багатовікову прірву, що відділяє функціонування цирку у Римській імперії від сучасного цирку, автор вважає, що ці два явища пов'язані між собою і назва «цирк», яку застосовано для назви приміщень і артистичних товариств наприкінці XVIII ст., не є випадковою. Циркові трупи у своїй творчій діяльності, безумовно, спиралися на досвід давньоримських видовищ і, окрім запозичення термінології, вдавалися до реконструкції давніх вистав, наприклад, у влаштуванні перегонів на колісницях і їх популяризації. На певному ступені спадковості і спорідненості двох цирків, як культурних явищ, наголошували філософи та історики у XIX ст.

У питанні коректності ставлення сучасного циркового мистецтва України до мистецтва скоморохів часів Київської Русі, автор вважає, що на сьогодні не існує вагомих історичних свідчень, які б дозволили вважати скоморохів передвісниками сучасних циркових артистів, і всі висновки науковців щодо подібної спадкоємності спираються на припущення і не підкріплені необхідними для науки документальними підтвердженнями.

У пропонованій статті автор торкнувся лише окремих аспектів проблеми впливу видовищної культури давніх часів на розвиток сучасного циркового мистецтва.

Погляд на зв'язок сучасного цирку і цирку Древнього Риму вимагає не лише історичного та культурологічного, але і філософського аналізу, і визначення спільних рис і відмінностей обох явищ вимагає більш детального дослідження.

Культурологічний зв'язок і ступінь впливу мистецтва скоморохів на розвиток «циркового мистецтва» потребує подальшого поглибленого дослідження та аналізу, пошуку літописних свідчень.

#### Список використаної літератури

1. **Брабич В., Плетнева Г.** Существовал ли цирк в Древнем Крыму? Советский цирк. 1959. № 8. С. 32.
2. **Буренина О.** Русский цирк: из Крыма в Константинополь. Крымский текст в русской культуре: материалы науч. конф. С.-Петербург: РАН, Ин-т рус. лит., 2008. С. 203 – 215
3. **Всеволодский-Гернгросс В. Н.** Начало цирка на Руси. Советский цирк. 1957. № 3. С. 21.
4. **Дмитриев Ю. А.** Русский цирк. Москва: Искусство, 1953. 245 с.
5. **Кондаков Н. П.** О фресках лестниц Киево-Софийского собора. Записки имп. Русского археологического общества, т. III, вып. 3 и 4. СПб., 1888, С. 298–300.
6. **Кузнецов Е. М.** Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы. Москва: 1971. 415 с.
7. **Поспелов О. О.** Початки циркового мистецтва на західноукраїнських землях у складі імперії Габсбургів / О. О. Поспелов // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 23. С. 18-26. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo\\_2018\\_23\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2018_23_4)
8. **Фаминцин А. С.** Скоморохи на Руси. С.-Петербург: Типография Э.Арнольда, Литейный просп. № 59., 1889. 191 с.
9. **Lemberger Zeitung.** 1836. Nr. 104. 12.09.
10. **May, Earl Chapin.** The Circus from Rome to Ringling. New York: Duffield and Green, 1932. 332 p.
11. **Murray, Marian.** Circus!: From Rome to Ringling. New York: Appleton-Century-Crofts, 1956. 354 p.
12. **Otte, Marline.** Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890-1933. New York: Cambridge University Press, 2006. 334 p.
13. **Prölß, Robert.** *Katechismus der Ästhetik*: Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber., 1878. 348 s.
14. **The Circus Situation in the EU Member States.** Luxembourg: Directorate General for Research / Directorate of Social and Legal Affairs, European Parliament, 2003. 195 p.

#### References

1. **Brabych V., Pletnyova G.** (1959). Sushestvoval li cirk v Drevnyem Krymu? Sovetkiy cirk. № 8. S. 32. [In Russian].
2. **Burenina O.** (2008). Russkiy cirk: iz Kryma v Konstantinopol'. Krymskiy tekst v russkoi kulture: materialy nauch. konf. S.Peterburg: Instytut rus. lit. S. 203 – 215. [In Russian].
3. **Vsevolodskiy-Gerngross V. N.** (1957). Nachalo cirka na Rusi. Sovetkiy cirk. № 3. S. 21. [In Russian].
4. **Dmitriyev Yu. A.** (1953). Russkiy cirk. Moskva: Iskusstvo. 245 s. [In Russian].
5. **Kondakov N. P.** (1888). O freskach lestnits Kiyevo-Sofiyskogo sobora. Zapiski imp. Russkogo arheologicheskogo obshestva. t. III. vyp. 3 i 4. SPb, S. 298-300. [In Russian].
6. **Kuznetsov. Ye.** (1971). Cirk. Proishozhdeniye. Razvitiye. Perspektivi. Moskva. 415 s. [In Russian].
7. **Pospelov O.** (2018). Pochatky tsyrkovoho mystetstva na zakhidnoukrayinskykh zemliakh u skladi imperiyi Habsburhiv [The inception of Circus Art at the West Ukrainian lands at the times that they were a part of the Habsburg empire]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho [Scientific Bulletin of the Ivan Karpenko-Karyi Kyiv National theatre, cinema and television University]. Kyiv, Iss. 23, pp. 18–26. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo\\_2018\\_23\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2018_23_4) [In Ukrainian].
8. **Famintsin A. S.** (1889). Skomorokhi na Rusi. S.-Peterburg: Typografiya E.Arnolda, Liteyniy prosp. № 59. 191 s. [In Russian].
9. **Lemberger Zeitung.** (1836). Nr. 104. 12.09. [In German].
10. **May, Earl Chapin.** (1932). The Circus from Rome to Ringling. New York: Duffield and Green, 332 p. [In English].
11. **Murray, Marian.** (1956). Circus!: From Rome to Ringling. New York: Appleton-Century-Crofts. 354 p. [In English].
12. **Otte, Marline.** (2006). Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890-1933. New York: Cambridge University Press. 334 p. [In English].
13. **Prölß, Robert.** (1878). Katechismus der Ästhetik: Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 348 s. [In German].
14. **The Circus Situation in the EU Member States.** (2003). Luxembourg: Directorate General for Research / Directorate of Social and Legal Affairs, European Parliament. 195 p. [In English].

#### ЦИРКОВОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ: ОТ КОЛИЗЕЯ К АМФИТЕАТРУ ЭСТЛИ; ОТ СКОМОРОХОВ К СОВРЕМЕННОСТИ

**Поспелов Олег Александрович** – аспирант,  
Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, г. Київ

В контексте исследования особенностей развития циркового искусства и функционирования цирковой дела на западноукраинских землях в конце XVIII–XIX в. автором поставлена задача проследить процессы становления циркового искусства на этнической территории Украины.

Рассмотрена проблематика определения преемственной связи современного циркового искусства Украины с искусством скоморохов; сделана попытка определения степени «родства» связи цирка Нового времени с древнеримским цирком. Выяснено, что сегодня, из-за недостаточности исторических сведений, не существует оснований связывать творчество скоморохов с генезисом профессионального циркового искусства в Украине. Более корректным есть определение истоков современного циркового искусства в первых гастрольных выступлениях на этнической территории Украины западноевропейских акробатических и цирковых трупп, относящихся ко II пол. XVIII в., исходя из значительности их влияния на системность дальнейшего развития цирковых жанров и циркового искусства.

Рассмотрены и определены общие черты, различия и особенности цирка Нового времени и древнеримского цирка.

**Ключевые слова:** цирк, цирковое искусство, история цирка, истоки циркового искусства, искусство скоморохов, древнеримский цирк.

### CIRCUS ART IN SPACE AND TIME: FROM THE COLOSSEUM TO THE ASTLEY'S AMPHIETEATER; FROM SCOMOROCHS TO MODERNITY

**Pospelov Oleg** – Postgraduate, the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv

In the context of the study of the features of the development of Circus Art and the functioning of Circus business at the Western Ukrainian lands at the end of the 18th – during the 19th century, the author set the task to track down the processes of the inception of Circus Art at the ethnic territory of Ukraine.

In this article, the problems of determining the continuity of contemporary circus art of Ukraine with the art of Scomorochs are considered; an attempt is made to determine the degree of «kinship» of the connection of the circus of New time with the ancient Roman circus. It turned out that today, due to the lack of historical documental evidences, there is no reasonable ground for the scientists to relate the art of Scomorochs with the genesis of the professional Circus Art in Ukraine. It seems more correct to determine the origins of the modern Circus Art in the first guest performances of the acrobatic and circus troupes from Western Europe at the ethnic territory of Ukraine, which belong to the second half of the 18th century, based on the significance of their influence on the further development of Circus genres and the Circus Art.

The similarities, differences, and features of the Circus of the New Time and the ancient Roman circus have been considered and determined.

**Key words:** circus, circus art, history of the circus, the origins of circus art, the art of scomorochs, the ancient Roman circus.

UDC 791.83

### CIRCUS ART IN SPACE AND TIME: FROM THE COLOSSEUM TO THE ASTLEY'S AMPHIETEATER; FROM SCOMOROCHS TO MODERNITY

**Pospelov Oleg** – Postgraduate, the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv

**The purpose** of the article is to determine the degree of «affinity» of the connection between the Circus of modern times and the Roman circus, and between the Circus Art of Ukraine and the art of the Scomorochs of the times of Kievan Rus.

**Research methodology.** The historical, comparative methods and the method of theoretical generalization have been applied to achieve the objectives, having been set.

**Results.** The analyze of the Circus historiography shows that scientists and historians have paid attention to some aspects of the questions raised by the author, and they have expressed different opinions. The view of the Russian scientists of the XIX century differs from the point of view of the Soviet researchers. Taking into consideration all the conclusions of the predecessors' studies, in the offered article, the author assumes that the modern Circus can be linked to the Roman circus through the similarity in it's cultural status and the arts presented at the arena. In the question of the continuity and succession of the art of Scomorochs in its development and transformation into the modern Circus art, in author's opinion, there are no available historical documents, that the Scomorochs could be considered the precursors of the professional Circus performers at the ethnic territory of Ukraine.

**Novelty.** The questions set in the offered study have not been a subject of the research and analyze by the contemporary historians.

**The practical significance.** The conclusions of the research open the perspectives of the alternative view on the established opinion of Soviet scientists on the inception of Circus art in Ukraine and it's a connection with the art of Scomorochs.

**Key words:** circus, circus art, history of the circus, the origins of circus art, the art of scomorochs, the ancient Roman circus.

Надійшла до редакції 1.10.2019 р.