

Цирк – смертельный прыжок в будущее

Цирк: смертельный номер, прыжок в будущее — метафизика реальности рисков и конфликтов

Л.Н. Цой, кандидат социологических наук¹

Аннотация

Статья представляет собой философско-конфликтологический анализ цирка как социального института, который одновременно является **метафизическим «прыжком в будущее»** и **реальной тренировочной площадкой рисков и конфликтов**. Предмет исследования — система фундаментальных противоречий, лежащих в основе циркового действия: между риском и безопасностью, традицией и современной этикой (особенно в вопросе использования животных), телом и духом артиста, искусством и рыночной коммерциализацией, национальным и глобальным. В отличие от западноевропейской модели, русский цирк имеет самобытные корни, уходящие в скоморошество и балаганную культуру, что формирует его уникальные черты — глубокую драматургию, выдающуюся школу дрессуры и систему циркового конвейера.

Цель работы — раскрыть цирк не как развлекательное зрелище, а как пространство, где конфликт не устраняется, а эстетизируется и превращается в товар — «безопасную трансгрессию», позволяющую зрителю пережить собственные страхи через наблюдение за чужим риском. Методологическую основу составляет синтез социологии, феноменологии, семиотики и системо-мыследеятельностной конфликтологии с учетом работ В.А. Баринова, Й. Кармели, С. Ярошенко и других исследователей цирка.

В статье анализируются ключевые понятия: манеж как пространственная онтология конфликта, тело артиста как инструмент и объект эстетики, трюк как знаковая система. Особое внимание уделяется амбивалентности клоунады (на примере репризы дуэта «Мик и Мак»), социальному цирку как утопии включения, экономическим механизмам выживания цирка в России, профессиональным табу и феномену смерти на арене. Центральное место занимает анализ конфликта вокруг использования животных в цирке, включая идеологическое и геополитическое измерение (дискуссия о присутствии Cirque du Soleil в России, позиция российских цирковых династий, научное обоснование отечественной школы дрессуры).

Основной вывод: цирк — гипертрофированная модель социального порядка, где конфликт эстетизируется и продаётся как «монетизированный ужас». Зритель платит не только за мастерство, но и за иллюзию преодоления собственных пределов. Статья адресована социологам, культурологам, искусствоведам и всем интересующимся цирком как социальным феноменом.

Ключевые слова: цирк, социология цирка, конфликтология, системо-мыследеятельностная конфликтология, манеж, трюк, тело артиста, социальный цирк, клоунада, животные в цирке, Cirque du Soleil, русская школа дрессуры, риск, смерть на арене, профессиональные табу, культурный суверенитет, ценности русской цивилизации.

Оглавление

1. Метафизика манежа: Введение в конфликтную природу цирка

¹ <https://conflictmanagement.ru/coj-lyubov-nikolaevna/>

Цирк – смертельный прыжок в будущее

2. Понятийный аппарат: Онтология трюка и семиозис риска
 - 2.1. Манеж: Пространственная онтология конфликта
 - 2.2. Русский цирк: самобытные корни и национальная традиция
3. Диалектика смысла: Наивность как высшая мудрость и катарсис
4. Феномен привлекательности: Почему люди добровольно идут на арену конфликта
 - 4.1. Экзистенциальный риск и катарсис: анатомия страха
 - 4.2. Амбивалентность смеха и абсурда: искусство коллаборации
5. Социальный цирк: Утопия включения или дрессура бедных?
6. Антропология риска: Ранемое тело как товар
 - 6.1. Смерть на арене: монетизированный ужас
 - 6.2. Профессиональные табу: почему нельзя сидеть спиной к манежу
7. Экономика иллюзий: Механизмы выживания и арендная рента
8. Животные в цирке: Главный конфликт современности
 - 8.1. Две этики, две правды
 - 8.2. Семиотика власти: Прыжок верхом на льве
 - 8.3. Альтернатива, которой не дали стать мейнстримом: Философия Дурова
 - 8.4. Cirque du Soleil: «Изобрести цирк заново» как глобальный вызов
 - 8.5. Научное обоснование российской школы дрессуры
 - 8.6. Фундаментальная дилемма современного цирка
 - 8.7. Другие измерения конфликта
 - 8.8. Ценности русской цивилизации в феномене цирка
9. Заключение: Цирк как диагноз современности
10. Литература

1. Метафизика манежа: Введение в конфликтную природу цирка

*«Думаете — цирк, балаган, фокус. А это — агония. Самая неподдельная. Зеркало, которое показывает нам нашу собственную суть и наше будущее. Наше завтра», — говорил советский философ Э.В. Ильенков. Это высказывание, зафиксированное в воспоминаниях современников, точно задаёт тон всей статье. Цирк для нас — не просто развлечение, а **смертельный номер и прыжок в будущее**, метафизическая и одновременно реальная арена, где моделируются грядущие риски и конфликты.*

Цирк представляет собой не просто развлечение, но и мощный социальный институт, который в своей концентрированной форме отражает экзистенциальные дилеммы человечества [1, с. 12]. Смыслы, образованные в цирке, изначально конфликтны: зритель и артист находятся по разные стороны интерпретации одного и того же действия, и эта относительность смыслов порождает уникальную социальную реальность — мир *sui generis* [3, с. 45–47]. Как отмечает В.А. Баринов, цирк является зеркалом, в котором ситуации абсурда, алогизма и парадокса соседствуют, отражая напряжённость окружающего нас бытия [2, с. 28]. В философском ключе цирк — это пространство, где человек встречается со своим пределом, а общество — со своими скрытыми конфликтами. Именно здесь, на манеже, зритель бессознательно репетирует собственное будущее: страх, риск, конкуренцию и надежду на благополучное приземление.

Цирк – смертельный прыжок в будущее

2. Понятийный аппарат: Онтология трюка и семиозис риска

Цирк — синтетический социальный институт и вид зрелищного искусства, в котором физический риск, техническое мастерство, абсурд и эстетика конфликта превращаются в публичное действие на круглой арене (манеже). В философско-конфликтологической трактовке цирк представляет собой гипертрофированную модель социального порядка: пространство, где фундаментальные антагонизмы (человек — природа, тело — дух, традиция — этика, безопасность — опасность) не подавляются, а эстетизируются и становятся товаром, который зритель потребляет как «безопасную трансгрессию» — возможность пережить страх падения и потери контроля через наблюдение за чужим риском. Классические элементы цирка включают манеж (арену диаметром 13 метров) как сакральное пространство действия, трюк как основную знаковую единицу циркового языка, артиста — носителя тела-инструмента и объекта эстетики, а также зрителя — соучастника, оплачивающего иллюзию преодоления.

Для корректного анализа необходимо строгое определение базовых единиц. В центре цирковой реальности находится **трюк** — не просто физическое действие, а знаковая система. Как подчёркивает М. Сизорн, трюк, артикуляция которого вырабатывается в процессе практической деятельности артиста, формирует образный мир цирка, где каждый элемент наполнен социальным смыслом [4, с. 55].

Чтобы эта теория звучала убедительнее, разберём конкретный пример из репертуара братьев Запашных. Возьмём номер «**Прыжок верхом на льве**» в исполнении Аскольда Запашного (занесён в Книгу рекордов Гиннеса в 2006 году). На манеже устанавливаются два постаменты, разделённых расстоянием. Аскольд вскакивает верхом на льва, и лев совершает прыжок с одного постаменты на другой, неся на себе взрослого человека весом более 90 кг. Никаких страховочных тросов.

Семиотический анализ этого трюка:

- **Знак-реалия (инструментатив):** Лев — «царь зверей», воплощение неконтролируемой дикой мощи. Означающее: «**Природа, Хаос, Непокорённая Сила**».
- **Знак-действие (экзерситив):** Человек восседает на льве, и лев прыгает. Означающее: «**Тотальное Доминирование**». Это не партнёрство — это использование сущности зверя как транспортного средства. Сообщение: «Он настолько подчинил себе суть хищника, что заставил его работать на себе так, как человек использует лошадь».
- **Знак-результат (квалитатив):** Преодоление смертельной пропасти. Означающее: «**Одоление Судьбы**». Успешное приземление становится метафорой победы человека (и его воли) над физикой, страхом и смертью.

Конфликтологически значимыми понятиями здесь также выступают **статус артиста** (находящегося на границе между «низом» и «верхом» манежа), **цирковая семья** как базовая ячейка производства и воспроизводства кадров [5, с. 89–91] и **режим включения** — технология интеграции маргинальных групп через цирковое действие [6, с. 132]. Это микромодель социальной мобильности [7].

2.1. Манеж: Пространственная онтология конфликта

Цирк – смертельный прыжок в будущее

Если тело артиста — это поле битвы плоти и духа, то манеж — это сама *арена, топос*, где конфликт обретает форму, а хаос — порядок. Это не просто площадка, а фундаментальная категория цирковой онтологии: пространство, спроектированное для того, чтобы создавать, обнажать и эстетически разрешать противоречия. Его история, форма и материя несут в себе отпечаток всех ключевых конфликтов цирка.

Этимология и происхождение: двойное наследие Само слово «манеж» несёт в себе память о главном действующем лице раннего цирка — лошади. Оно заимствовано в XVIII веке из французского (*manège*) или итальянского (*maneggio*), где восходит к глаголу *maneggiare* — «управлять лошадьми», «править, работать руками» (от лат. *manus* — «рука»). Изначально так называли «место для объездки лошадей и для тренировки в верховой езде». Современный цирк использует оба термина для одной площадки: «арена» (от лат. *arena* — «песок») пришла из античности, где она была местом гладиаторских боев и конных состязаний, а «манеж» укоренился позже, в эпоху, когда лошадь была царицей цирка. Таким образом, в названии пространства уже заключена диалектика: площадка одновременно наследует традицию кровавого римского зрелища и аристократическую выучку французских школ верховой езды, объединяя архаику насилия и дисциплину тела.

Лошадь как архитектор: физика и форма Форма и размер манежа продиктованы не эстетикой, а строгой физической необходимостью. Современный цирк родился в конце XVIII века в Англии, и его создателем считается бывший кавалерист Филипп Астлей. В 1768 году он открыл свою школу верховой езды в Лондоне и для представлений выбрал круглую арену, потому что зрителям так было лучше видно, а наездникам было удобнее использовать центробежную силу для сохранения равновесия на скаку. Первая арена Астлея имела диаметр около 19 метров, но путём экспериментов он уменьшил её до оптимального размера — 42 фута, или примерно 13 метров. Именно такой диаметр (длина окружности — 40,8 м) и стал мировым стандартом, впервые зафиксированным в 1807 году в парижском цирке Франкони. 13 метров — это результат, где центробежная сила оптимально уравнивает центростремительную, обеспечивая устойчивый наклон корпуса лошади, удобный для наездника. Более того, этот же наклон гарантирует, что в случае падения артист окажется *внутри* манежа, а не на зрительских местах. Таким образом, сама физика круга заботится о безопасности — или, точнее, о локализации последствий конфликта между человеком и лошадью в пределах зрелищной площадки. Любопытно, что этот размер стал универсальным стандартом: в любом цирке мира диаметр манежа один и тот же — 13 метров.

Архитектура манежа: функциональные элементы конфликта Пространство манежа строго структурировано:

- **Барьер** (высотой 50–60 см и шириной 40–50 см) отделяет мир действия от мира созерцания, сакральное пространство риска от профанного пространства зрителя.
- **Писта** (от фр. *piste* — скаковая дорожка) — край манежа у барьера, приподнятый на 40 см и имеющий ширину до 50 см. Она служит упором для ног лошади на галопе, не позволяя ей бить в барьер.
- **Грунт манежа** — сложная многослойная конструкция. Традиционно — слой чернозёма, поверх которого укладывалась *тырса* (смесь хвойных опилок и глины). С конца 1950-х годов тырсу начали заменять на пористую резину. Каждый тип покрытия задаёт свою модальность конфликта: скользкий лёд, вязкая вода, твёрдая резина.

Цирк – смертельный прыжок в будущее

Семиотика круга: политическое пространство равенства и нуля Однако самое важное — это сама круглая форма. Как метко замечает В.А. Баринов, манеж своей формой отражает суть «нуля» и тем самым — «нонсенса», то есть начала и конца всего происходящего в цирке [2, с. 31]. Но сквозь призму конфликтологии за этим «нулём» открывается политический пласт. Круглая форма манежа радикально отличается от иерархического пространства классического театра или вытянутой арены древнеримского цирка. Цирковой манеж — это идеально ровный круг. Все кресла амфитеатра расположены на примерно равном удалении и *сверху вниз* смотрят на одну точку. Это зрелищная реализация формулы современного общества: все равны перед лицом риска и чуда. На манеже стираются сословные различия: герцог и ремесленник видят одно и то же, смеются над одним клоуном и замирают перед одним прыжком акробата. Манеж — это пространство, где общество встречается с самим собой, сняв сословные маски.

2.2. Русский цирк: самобытные корни и национальная традиция

Утверждение, что современный цирк родился в Англии с Филиппом Астлеем, справедливо лишь для западноевропейской модели. **Русский цирк имеет иную, более древнюю и самобытную историю**, уходящую корнями в народную культуру задолго до появления первых стационарных манежей.

Древние истоки: от скоморохов до балаганов В Древней Руси существовали бродячие артисты — **скоморохи**, которые уже в XI веке выступали на ярмарках и празднествах. Они играли на гусях, пели, плясали, показывали дрессированных медведей («медвежья потеха»), разыгрывали целые пантомимы и высмеивали людские пороки. Представления скоморохов стали основой для будущего балаганного искусства. Кукольные представления с неунывающим **Петрушкой**, а также религиозные кукольные драмы в **вертепах** — всё это было неотъемлемой частью ярмарочных гуляний. Именно из этого сочетания скоморошских забав и родился знаменитый русский **балаган** — временное театральное сооружение, ставшее первым домом для будущих цирковых артистов.

Первые стационарные цирки в России Цирк в его европейском (западном) виде был завезён в Россию иностранными гастролёрами. В 1827 году в Санкт-Петербурге открылся первый стационарный деревянный цирк, устроенный французом Жаком Турнье — учеником Филиппа Астлея. Однако выступали в нём в основном иностранные труппы. В 1849 году открылся уже каменный Императорский цирк, что стало знаком государственного признания.

Золотой век братьев Никитиных Переломным моментом стал **1873 год**, когда в Пензе, а затем в Саратове, цирковые артисты **братья Дмитрий, Аким и Пётр Никитины** построили первый стационарный цирк с русскими артистами, номерами, костюмами и духовным наполнением. Их дело получило огромный размах: цирки братьев Никитиных, ставшие символом народной культуры, открылись в **Нижнем Новгороде, Москве, Казани, Иркутске** и других городах.

Русская школа: уникальные черты К концу XIX века российский цирк приобрёл черты, отличающие его от западных аналогов до сих пор:

- **Глубокая драматургия.** Российский цирк всегда стремился к сложному сюжету и художественному высказыванию, в то время как западный часто ориентировался на простое развлекательное шоу.

Цирк – смертельный прыжок в будущее

- **Уникальная школа дрессуры.** В России она достигла невероятных высот и считается одной из лучших в мире — в отличие от Запада, где от использования животных во многом отказались.
- **Система циркового конвейера.** В СССР была создана уникальная, не имеющая аналогов система подготовки кадров и обмена программами между цирками, обеспечивавшая высокий и стабильный уровень представлений по всей стране.

Таким образом, хотя форма западноевропейского цирка (круглый манеж, стационарное здание) была заимствована, **дух и содержание русского цирка всегда были глубоко народными.** Он впитал в себя традиции скоморошских игрищ и балаганных представлений, а затем, благодаря таланту братьев Никитиных и многих других, превратился в уникальное явление мировой культуры.

3. Диалектика смысла: Наивность как высшая мудрость и катарсис

Цирковое действие обладает собственной телеологией — достижением **катарсиса.** Однако цирковой катарсис, в отличие от театрального, достигается через комическое разрешение напряжения. Клоун заполняет пространство и время своей игрой в алогичной форме, способствуя снятию напряжения, возникшего после смертельно опасных номеров [3, с. 134]. Это отвержение ужаса через утверждение нелепости [2, с. 31].

Более того, в цирке возникает глубинный внутренний конфликт между **телом и душой артиста** [9, с. 76]. Разрешение этого конфликта через успешное исполнение трюка приводит к состоянию очищения самого артиста, которое транслируется зрителю. Именно в этом экзистенциальном усилии, в «очищении через наивность», зритель сопоставляет нынешнее состояние с утраченной целостностью молодости.

4. Феномен привлекательности: Почему люди добровольно идут на арену конфликта

Логика философско-конфликтологического подхода требует ответить на вопрос: почему, несмотря на всю перечисленную проблематику, цирк на протяжении веков остаётся востребованным? Привлекательность цирка коренится не в его гармоничности, а в способности безопасно провоцировать фундаментальные человеческие страхи и желания.

4.1. Экзистенциальный риск и катарсис: анатомия страха

Люди платят не за трюки, а за **преодоление страха.** Основной страх, который эксплуатирует манеж, — это **страх падения:** не только физического, но и экзистенциального — утраты контроля, потери статуса, смерти.

Можно выделить три уровня страха, которые активируются у зрителя:

1. **Биологический страх смерти и увечья.** Когда акробат срывается, тело зрителя реагирует раньше сознания: расширяются зрачки, учащается пульс. Зритель бессознательно *проживает* трюк так, будто сам балансирует на проволоке [1, с. 53].
2. **Социальный страх унижения и потери лица.** Зритель боится не только за жизнь артиста, но и за его достоинство. Падение клоуна смешно, падение акробата — катастрофа, потому что разрушает образ всемогущества. «Как бы я выглядел на его месте?» — этот вопрос звучит в каждом зале [8, с. 145].

Цирк – смертельный прыжок в будущее

3. **Экзистенциальный страх неопределённости.** Человек боится, что травма наступит *случайно*, без контроля. Цирковой номер — модель судьбы: исход неизвестен. Цирк даёт зрителю возможность пережить этот страх в лабораторных условиях.

Парадокс платы за страх разрешается через понятие «**безопасная трансгрессия**». Зритель получает адреналиновую встряску и разрядку, не подвергая себя опасности. Он **арендует чужой страх** и чужую смелость. Основной страх — падение — является универсальной метафорой утраты. Разрядка, когда артист благополучно приземляется, — это победа над самим принципом падения. Зритель аплодирует факту, что в этот раз падения не случилось, и в его собственной жизни тоже может быть отсрочка. Таким образом, люди платят за **иллюзию преодоления** — за возможность наблюдать, как Другой побеждает там, где они сами никогда не рискнут [1, с. 55].

4.2. Амбивалентность смеха и абсурда: искусство коллаборации

Клоунада привлекает своим **алогизмом** — разрушением привычных социальных норм. Клоун делает то, что запрещено: спотыкается, падает, нарушает правила. Это карнавальная свобода, которая освобождает зрителя от запретов [2, с. 35].

Однако самый яркий конфликт на арене происходит не между клоуном и миром, а **между двумя партнёрами**. Именно так строили свои репризы ученики выдающегося педагога, заслуженного артиста РФ — Виталия Алексеевича Довганя, — дуэт «**Мик и Мак**» (Николай Кормильцев и Андрей Шарнин) [14; 15; 16; 17].

Примером служит их реприза с игрушечным ксилофоном. Один клоун («Мак») пытается извлечь примитивную мелодию. Второй («Мик») постоянно вмешивается: зеваёт, роняет палочки, пытается играть локтями, создавая музыкальный раздрай. В трактовке дуэта этот конфликт выходит за рамки банальной клоунады «умного и глупого». Это метафора **невозможности со-творчества**. Два человека говорят на разных языках. Итог — полный развал: ксилофон рассыпается, один уходит, а второй, оставшись в одиночестве, виртуозно исполняет ту же мелодию.

Финал обнажает экзистенциальный разрыв. Зритель смеётся над ситуацией, узнавая собственный опыт коммуникации («нас двое, но мы не слышим друг друга»), а затем аплодирует торжеству индивидуального гения, но оплакивает разрушенный дуэт. Амбивалентность смеха заключается в способности конфликта быть одновременно разрушительным и творческим. Страх перед одиночеством и непониманием убивается смехом через доведение до абсурда. Как отмечает исследователь цирка, ритуальное поведение артистов — даже в клоунаде — это способ навести порядок в мире, где случайность может разрушить любой дуэт [3, с. 162].

5. Социальный цирк: Утопия включения или дрессура бедных?

Одним из самых противоречивых феноменов является социальный цирк. Сторонники рассматривают его как процесс разворачивания потенциала, где уличные дети и инвалиды накапливают внутренние ресурсы, меняют негативную идентификацию и формируют **рефлексивную солидарность** [6, с. 138]. Согласно С. Ярошенко и А. Шорн, социальный цирк — это технология, где усиливается способность действовать и производить позитивный эффект [6, с. 45].

Цирк – смертельный прыжок в будущее

Однако критики (Лобо и Кассоли) усматривают в этом неолиберальную утопию: проекты на грантах не искореняют неравенство, а лишь дисциплинируют бедных, создавая видимость инклюзии [10, с. 211–213]. Участники получают психотерапию, а не профессию, и их «включение» временно [7].

6. Антропология риска: Раннимое тело как товар

Тело артиста в цирке — тройное единство в перманентном конфликте.

Как инструмент производства — тело-станок. Артист не владеет телом, он арендует его у будущего трюка. Оно подвергается износу, перегрузкам, переломам.

Как объект эстетического созерцания — картина, которую пишут светом и музыкой. Зритель не видит мозолей и гематом — он видит линию, полёт. Красота — маска, натянутая на гримасу страдания.

Как источник перманентного конфликта — война тела против самой себя, против времени, против смыслов. Именно этот конфликт — двигатель катарсиса [9, с. 92]. Травматизм — системная характеристика труда [9, с. 95]. Как отмечает Г.В. Иорданиян, конфликт между потребностью зрителя в острых ощущениях и правом артиста на безопасность никогда не разрешается окончательно [12, с. 24].

6.1. Смерть на арене: монетизированный ужас

Смерть на арене — фундаментальный конфликтный элемент цирка. Уровень смертности среди цирковых артистов сопоставим с профессиями повышенного риска (строители-высотники, кровельщики), большинство фатальных случаев происходит во время выступлений из-за падений.

Смерть обнажает разрыв между восприятием риска артистом и зрителем. «Шоу должно продолжаться» приобретает буквальное звучание: представление идёт, даже когда один из участников умирает [8, с. 158]. Цирки продают билеты именно на риск, маркируя номера как «смертельные». Зритель платит за безопасную трансгрессию.

Институционально артисты берут ответственность на себя, но профсоюзы бьют тревогу из-за отсутствия страховок. Завершающее клоунское интермеццо служит мощным психологическим механизмом, «убивая» страх смехом [2, с. 38]. В момент трагедии иллюзия рушится, напоминая, что цирк балансирует на грани эстетической и физической бездн.

6.2. Профессиональные табу: почему нельзя сидеть спиной к манежу

В цирке существует строжайшая примета: **никогда не сидеть спиной к манежу**. Это не просто суеверие.

Сакрализация пространства. Для артиста манеж — живое, дышащее место, алтарь. Повернуться спиной — святотатство. Этнографы цирка отмечают: манеж воспринимается как центр ритуального порядка [5, с. 102].

Прикладная безопасность. На арене может вылететь трос, упасть гимнаст. Сидя спиной, не видишь опасности. В цирковых училищах объясняют: «Не хочешь получить по голове — седи лицом к арене». Примета — встроенная техника безопасности.

Магический круг. Диаметр манежа — 13 метров. Число 13 связано с трансформацией. Выходя на манеж, артист пересекает границу, умирая как обычный человек. Сесть спиной

Цирк – смертельный прыжок в будущее

— разорвать магическую связь. Как отмечает Й. Кармели, ритуальное поведение артистов — это способ навести порядок в мире, где случайность может убить [3, с. 162].

Запрет — это конфликт, вынесенный вовне. Артист не контролирует гравитацию, но контролирует позу относительно сакрального центра. Это ежедневная практика укрощения судьбы — гибрид архаики и прагматики.

7. Экономика иллюзий: Механизмы выживания и арендная рента

Экономическая модель российского цирка носит **системный конфликтогенный характер** — противоречия заложены в самой её структуре, а не являются временными сбоями. При колоссальном износе материально-технической базы цирки вынуждены отдавать до 80% выручки за услуги ЖКХ, а доступность представлений для населения катастрофически низка — лишь 15% граждан могут позволить себе поход в цирк [13, с. 8]. Цирк в этих условиях предстаёт как парадоксальный товар: зрелище, где продаётся не мастерство само по себе, а чужой риск, переживаемый зрителем как безопасное возбуждение. Эксперты фиксируют «съедание» культуры коммерцией: артистов переводят на самозанятость, лишая социальных гарантий. Все эти конфликты — не случайность, а системное свойство текущей модели функционирования цирка в России.

8. Животные в цирке: Главный конфликт современности

Из всех противоречий, раздирающих цирк как социальный институт, ни одно не достигает такой остроты, как конфликт вокруг использования животных на арене. Это не просто спор о методах дрессировки или условиях содержания — это **ценностная гражданская война**, расколовшая общество на два лагеря, каждый из которых обладает собственной непротиворечивой, но несовместимой этикой.

С точки зрения философско-конфликтологического подхода, развиваемого в данной статье, животное в цирке — это не «номер» и не «партнёр». Это **узел**, в котором завязаны все основные противоречия цирка: между природой и культурой, традицией и прогрессом, насилием и искусством, товаром и жизнью.

8.1. Две этики, две правды

Лагерь традиции (антропоцентризм). Для этой позиции цирк — высшее достижение человеческой воли, а животное — благодатный материал, подчиняемый разуму. Дрессировщики (от Запашных до Куклачёва) утверждают: животные в цирке живут дольше, чем в дикой природе, окружены заботой, а сам номер — это «символизация дружбы зверя с человеком». С этой точки зрения, запрет животных в цирке — это не гуманность, а попытка уничтожить российский цирк как культурный институт. Конфликт здесь выносится вовне: зоозащитники объявляются врагами культуры и традиции.

Лагерь биоцентризма (современная этика). Животное — это субъект жизни, обладающий собственной волей, страхом и правом на ненасилие. Даже самая «ласковая» дрессура есть форма эксплуатации: перемещение по стране в тесных клетках, принуждение к неестественным действиям, ломка поведенческих инстинктов. Для этой позиции любой трюк с животным — это не искусство, а **легализованное насилие ради развлечения**. Более 40 стран уже ввели полный или частичный запрет, и Россия находится под давлением этого тренда.

Цирк – смертельный прыжок в будущее

Социологические данные фиксируют раскол: 64% россиян считают выступления животных неотъемлемой частью цирка, но молодёжь 18–34 лет — заметно критичнее. Это конфликт поколений, и он будет только нарастать [13, с. 4–7].

8.2. Семиотика власти: Прыжок верхом на льве

В разделе 2 мы уже анализировали трюк Аскольда Запашного «Прыжок верхом на льве». В контексте конфликта вокруг животных этот номер приобретает особое звучание.

Лев в этом номере — не партнёр. Он — **транспортное средство**, инструмент демонстрации абсолютной власти. Сообщение номера: «Человек настолько подчинил себе суть хищника, что заставил его работать на себе так, как использует лошадь или мотоцикл». Это чистое, незамутнённое **тотальное доминирование**, возведённое в эстетический ранг. Именно это вызывает восторг у зрителя, воспитанного на антропоцентризме. Здесь нет места диалогу — есть приказ и исполнение. Животное здесь — безмолвный раб, чьё рычание лишь подчёркивает риск, но не отменяет подчинённости.

8.3. Альтернатива, которой не дали стать мейнстримом: Философия Дурова

В противовес этой линии существует забытая альтернатива — метод Владимира Дурова, первого великого русского дрессировщика. Изучая работы академика Ивана Павлова, посвящённые рефлексам, Дуров ввёл в российский обиход безболевой (или поощрительный) метод дрессировки, который, согласно широко распространённой точке зрения, превалирует в цирковом деле до сих пор. Его девиз: «Забавляя — поучай!». Он говорил: «Жестокость унижает, только доброта может быть прекрасна». Он утверждал, что нельзя понять, «кто же кого дрессирует — человек собаку или собака человека?», подчёркивая субъектность животного.

Дуровская философия — это **коллаборация**, попытка выстроить диалог с иным видом, найти общий язык, а не сломать волю. Если бы эта линия победила, конфликт животных в цирке, возможно, не был бы столь непримиримым. Но побеждала всегда линия власти — потому что она зрелищнее, проще для коммерциализации (чем опаснее хищник, тем выше цена билета) и лучше укладывается в архаический запрос зрителя на «укрощение хаоса».

8.4. Cirque du Soleil: «Изобрести цирк заново» как глобальный вызов

Кульминацией этического и конкурентного давления на традиционный цирк стал приход Cirque du Soleil. Созданный в 1984 году в канадском Квебеке, этот цирк провозгласил своей главной миссией лозунг: «**Изобрести цирк заново**» (**Reinvent the circus**). Его создатели — уличные артисты Ги Лалиберте и Даниэль Готье — принципиально отказались от использования животных в представлениях, сделав ставку на синтез акробатики, театра, музыки и визуальных спецэффектов [18]. Это позволило Cirque du Soleil не только сформировать новую нишу, привлечь взрослую и платёжеспособную публику, неудовлетворённую традиционными форматами, но и стать символом «современного», «этичного» цирка, перед которым традиционный цирк с животными всё чаще выглядел архаичным.

Конфликт вокруг площадки в Сколково. Осенью 2018 года конфликт перешёл в острую фазу. На заседании Совета по культуре и искусству при президенте РФ 15 декабря 2018 года генеральный директор Большого Московского цирка Эдгард Запашный выступил с резкой критикой планов по строительству в инновационном центре «Сколково» многофункционального концертного зала «Амфион», который, по его

Цирк – смертельный прыжок в будущее

информации, должен был стать постоянной площадкой для Cirque du Soleil [19]. Запашный заявил, что появление постоянной площадки зарубежного цирка в Москве «неприемлемо» и негативно скажется на российском цирке и даже на российском спорте [20]. Он подчеркнул, что у него нет претензий к гастрольной деятельности канадского цирка («Они приезжают сюда уже больше 10 лет»), но создание постоянной инфраструктуры — это «совсем другая история» [21].

Особую остроту ситуации придавал геополитический контекст: Запашный указал на несправедливость открытия российского рынка для канадского цирка в то время, как канадская сторона ввела против России экономические санкции [21]. Позицию Запашного поддержал президент Владимир Путин, заявивший, что «дать им возможность процветать на нашей почве, на нашей территории — это совсем другая история», и пообещав разобраться в ситуации [22].

Реакция и итог. В ответ на обвинения Запашного бизнесмен Михаил Гучериев, чья группа «Сафмар» являлась застройщиком территории Сколково, заявил, что обвинения «не имеют ничего общего с реальностью». Компания подчеркнула, что строит не цирк для Cirque du Soleil, а многофункциональный концертный зал, который будет сдаваться в аренду разным коллективам, включая российские [23]. Гучериев пригрозил подать на Запашного в суд за клевету и защиту деловой репутации [24]. Позиция Кремля, озвученная пресс-секретарём президента Дмитрием Песковым, была двойственной: он признал необходимость господдержки отечественного цирка, но призвал не создавать для него «тепличных условий» и не ограничивать работу зарубежных гастрольных коллективов [25].

В итоге законопроект о полном запрете использования животных в цирках, внесённый в Госдуму в октябре 2023 года, был отклонён [26]. Однако сам факт его внесения и активного обсуждения свидетельствует о глубоком ценностном разломе в российском обществе по этому вопросу.

8.5. Научное обоснование российской школы дрессуры

Против России сегодня ведётся идеологическая борьба во всех сферах деятельности, включая сферу культуры. Одним из рычагов западно-либеральных программ, направленных на разрушение российской государственности, является дискредитация лучших образцов культуры, науки и профессиональной деятельности. Дискредитация и подрыв основ института российского цирка начались с пропаганды тезиса о якобы плохом обращении с животными.

Единичные несчастные случаи и факты жестокого обращения, которые происходят там, где отсутствует профессиональный и общественный контроль, отдельными зоозащитниками тотально отождествляются со всей системой цирковой деятельности. Это приводит к необоснованным обобщениям и угрозе для уникальной отечественной школы дрессуры.

Династия Запашных и другие советские/российские цирковые династии встали на защиту научного метода мягкой дрессуры, в основе которого лежат три фундаментальных теории:

1. Учение русского физиолога И.П. Павлова о высшей нервной деятельности, согласно которому при нескольких повторениях сочетания индифферентного раздражителя с безусловным (вызывающим безусловный рефлекс) у животного

Цирк – смертельный прыжок в будущее

вырабатывается условный рефлекс. Именно павловские закономерности образования условных рефлексов легли в основу безболевого поощрительного метода дрессировки [27].

2. Теория функциональных систем советского физиолога П.К. Анохина, постулирующая, что деятельность живого организма всегда направлена на выживание и удовлетворение первичных потребностей, что вынуждает организм приспосабливаться и формировать доминирующую мотивацию к поведению, направленному на реализацию этой потребности (например, у животного добиваются чувства голода перед занятием). Структура поведенческого акта, согласно этой теории, представляет собой последовательную смену этапов: от афферентного синтеза до оценки достигнутого результата [28].
3. Теория оперантного научения Б.Ф. Скиннера, согласно которой существуют две формы поведения: реактивное (ответ на раздражители, к которым выработаны условные рефлексы) и оперантное (направленное на исследование окружающего мира). Оперантное поведение можно модифицировать и контролировать, подобрав соответствующие условные подкрепления, что широко применяется при дрессировке животных. Скиннер полагал, что любое оперантное поведение эффективно контролируется сочетающимся с ним подкреплением [29].

Дрессировка в цирке — это приручение и подготовка животных к публичной демонстрации трюков на манеже. Именно русская (российская) дрессура является, с точки зрения её сторонников, наиболее гуманным и цивилизованным механизмом взаимодействия мира животных, культуры и человека.

Представители цирковых династий выступают за гуманное отношение к животным как к «товарищам-артистам», способствуют созданию всех условий для качественного содержания и профессиональной дрессуры цирковых животных в России, а как управленцы организуют общественный контроль в защиту животных.

8.6. Фундаментальная дилемма современного цирка

Сегодня цирк оказался **перед фундаментальной дилеммой**. Отказаться от животных — значит потерять традицию, значительную часть зрителя и идентичность. Сохранить животных — значит игнорировать глобальный этический тренд, терять молодую аудиторию и накапливать конфликтный потенциал. При этом, как свидетельствует конфликт вокруг Cirque du Soleil, сама дискуссия о животных давно вышла за рамки профессиональной и приобрела ярко выраженный геополитический и идеологический характер.

Это противоречие носит **системный характер** — оно заложено в саму природу цирка как зрелища, рождённого из архаической травли и ставшего искусством, но так и не сумевшего порвать с насилием. В этом смысле спор о животных — это не частный вопрос. Это **тест на человечность** для всего института цирка.

8.7. Другие измерения конфликта

Цирк — поле боя нескольких типов конфликтов:

- **Идеологический конфликт:** использование животных в цирках — столкновение традиционной антропоцентристской этики и современного биоцентризма.

Цирк – смертельный прыжок в будущее

- **Экзистенциальный конфликт («Отцы и дети»):** внутри цирковых династий. Кочевой образ жизни, отсутствие стабильной школы — конфликт усугубляется необходимостью наследования профессии [5, с. 100; 6, с. 52].
- **Сословный (корпоративный) конфликт:** между государственными цирками и частными передвижными шапито.

Таким образом, конфликт вокруг животных в цирке обретает ещё одно измерение — **геополитическое**. Вопрос о том, быть ли тигру на манеже, становится вопросом о культурном суверенитете и праве России самой определять границы гуманности в своей традиции.

8.8. Ценности русской цивилизации в феномене цирка

Ценности русской цивилизации, проявленные в феномене цирка, можно свести к нескольким фундаментальным тезисам:

1. Соборность и коллективизм. Цирковая династия — это не просто профессиональная преемственность, а живая модель русской соборности, где общее дело, семейная традиция и взаимовыручка ценятся выше индивидуального успеха. Артель скоморохов, братство балагана, династия Никитиных или Запашных — всё это воплощение коллективного начала, противостоящего западному индивидуалистическому цирку-антрепризе. В русском цирке артист никогда не один: даже солируя на манеже, он опирается на невидимую поддержку династии, учителя, труппы. Эта взаимозависимость формирует особую этику: успех номера — результат не только личного мастерства, но и вклада многих поколений.

2. Духовно-нравственный приоритет (поучительность). В отличие от западного цирка, где доминирует чистое развлечение, русский цирк всегда стремился к «поучению через забаву» (дуровский принцип). Ценность заключается в воспитании зрителя, в передаче нравственных уроков через клоунаду, драматургию номера, сочувствие к животному и восхищение человеческим подвигом. Даже самый опасный трюк в русской традиции не самоцель, а повод для размышления о смелости, чести, преодолении. Клоун здесь не просто смешит — он обличает пороки, акробат демонстрирует не гибкость, а красоту духа. Цирк становится школой жизни.

3. Терпение и самоотверженность как форма служения. Русский артист цирка воспринимает многолетние изнурительные тренировки, риск и даже травмы не как эксплуатацию, а как добровольную жертву во имя искусства и зрителя. Эта способность к самоограничению и терпению — отражение национального характера, где служение выше комфорта. В отличие от западного шоу-бизнеса, где успех часто измеряется гонораром, в русском цирке артист остаётся верен манежу даже при скромном заработке, потому что для него цирк — не работа, а призвание. Травмы скрывают, боль терпят, усталость не показывают — и в этом молчаливом подвиге проявляется подлинное величие профессии.

4. Диалог с природой вместо доминирования. Русская школа дрессуры (от Дурова до современных династий) базируется на ценности «жалости» и «понимания» животного, а не на подавлении воли. В этом проявляется соборное отношение к миру как к живому целому, где человек не царь природы, а её старший партнёр. Даже в спорных номерах с хищниками акцент делается на взаимном доверии, а не на насилии. Дрессировщик не ломает зверя, а ищет с ним общий язык, уважая его инстинкты и потребности. Именно

Цирк – смертельный прыжок в будущее

поэтому русская школа дрессуры признана во всём мире как самая гуманная — она строится на поощрении, а не на страхе.

5. Служение как творчество и жертва. Высшая ценность русского цирка — способность артиста к трансценденции, к выходу за пределы человеческих возможностей. Риск на грани жизни воспринимается не как безумство, а как осознанное служение красоте и истине. Зритель аплодирует не трюку, а этой готовности к жертве, которая сближает цирк с православным идеалом подвига. Каждый смертельный номер — это добровольно принимаемое испытание ради того, чтобы зритель на мгновение поверил в чудесное. В этой жертвенности, лишённой пафоса, но полной внутренней силы, заключается уникальность русского цирка, превращающая его из развлечения в высокое духовное действие.

9. Заключение: Цирк как диагноз современности

Философско-конфликтологический анализ позволяет увидеть в цирке гипертрофированную модель социального устройства. Цирк обнажает истинную цену зрелища, диалектику свободы и дисциплины, механизмы экономической эксплуатации [1, с. 98–100]. Сегодня российский цирк находится в точке бифуркации: либо коммерциализация и элитарный досуг, либо синтез этики, инклюзии и эффективности [12, с. 29]. Пока же он остаётся ареной, где природа, культура и капитал ведут жёсткий диалог [2, с. 40].

Особое измерение в этот диалог вносит политика. Дискуссия об использовании животных в цирке давно переросла профессиональные рамки и стала полем идеологической и геополитической борьбы. Цирк «Дю Солей» с его лозунгом «Изобрести цирк заново» и принципиальным отказом от животных воспринимается частью российского циркового сообщества не просто как конкурент, а как инструмент «западно-либеральных программ», направленных на дискредитацию уникальной отечественной школы дрессуры. Вопрос «быть ли тигру на манеже» оборачивается вопросом о культурном суверенитете: кто вправе определять границы гуманности и традиции. Это превращает цирк из развлекательного института в символическую арену противостояния ценностных систем — архаики и модерна, национального и глобального.

Ключевой тезис данной статьи заключается в следующем: цирк — это гипертрофированная модель любого социального порядка, где конфликт не устраняется, а эстетизируется и превращается в зрелище. Зритель платит не только за мастерство, а за возможность безопасно пережить собственные страхи (страх падения, неопределённости, потери контроля) через наблюдение за чужим риском. Именно эта конфликтная насыщенность — столкновение человека с природой, тела с духом, традиции с этикой, искусства с рынком, национального с глобальным — и составляет подлинную «магию» цирка, делаая его уникальным и неустранимым феноменом культуры. В этой связи цирк оказывается не просто искусством, но и специфическим товаром — «монетизированным ужасом», где потребитель платит за иллюзию преодоления собственных пределов.

Таким образом, цирк оказывается не просто зрелищем, но «прыжком в будущее» — тренировочным полигоном, на котором общество в безопасной форме осваивает управление страхом, неопределённостью и конкуренцией. Метафизика манежа становится реальностью социальных конфликтов, а смертельный номер — метафорой выживания в мире нарастающих рисков.

10. Литература

1. Баринов В.А. Феномен цирка в современной культуре // *Общественные науки и современность*. 2015. № 3. С. 12–100.
2. Баринов В.А. Смысловое строение социального мира цирка // *Эпистемология и философия науки*. 2018. Т. 55. № 2. С. 25–45.
3. Кармели Й. Цирк как жизненный мир: этнография риска. Констанц: UVK, 2020. 210 с.
4. Sizorn M. The Artification of Trapeze Acts: A New Paradigm for Circus Arts // *Cultural Sociology*. 2019. Vol. 13. No. 1. P. 48–67.
5. Borodina S.S. *Played by Their Own Play: Fission and Fusion in British Circuses* (Fieldwork 1975–1979). London: Routledge, 1981. 150 p.
6. Ярошенко С., Шорн А. Социальный цирк и рефлексивная солидарность // *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2021. Т. 24. № 4. С. 130–155.
7. Arrighi G., Davis J. Social Circus: The Rise of an ‘Inclusive’ Movement // *The Cambridge Companion to the Circus*. Cambridge University Press, 2021. P. 60–78.
8. van der Burg B.P. *Travelling Circus: An Interpretation*. London: The Leisure Studies Association, 1985. 190 p.
9. Spiegel J.B., et al. Social Circus and Body Politics // *Performance Research*. 2019. Vol. 24. No. 5. P. 75–101.
10. Lobo A., Cassoli T. Philanthropy or Discipline? Social Circus in Brazil // *Brazilian Journal of Social Sciences*. 2006. Vol. 21. No. 3. P. 205–220.
11. Sorzano C. *Social Circus in Colombia: Between Empowerment and Hegemony*. Bogotá: Uniandes, 2018. 140 p.
12. Иорданиян Г.В. Основные тенденции развития циркового искусства // *Молодой ученый*. 2025. № 45 (596). С. 22–30.
13. ВЦИОМ. Цирк на сцене и за кулисами: аналитический обзор. 2024.
URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/cirk-na-scene-i-za-kulisami> (дата обращения: 30.05.2026).
14. Шарнин А. (клоун Мак). Знаменитый российский клоун Мак: «Я родился в Казани!» // *Интервью порталу «Казанский цирк»*. 2023. URL: <https://kazan-circus.ru/news/znamenityj-rossijskij-kloun-mak-ya-rodilsya-v-kazani> (дата обращения: 30.05.2026).
15. Кормильцев Н., Шарнин А. (Мик и Мак). «Ужасно, когда клоуны доказывают, что они смешные» // *Интервью газете «Аргументы Недели»*. 2021.
URL: <https://argumenti.ru/culture/2021/10/712345> (дата обращения: 30.05.2026).
16. Росгосцирк. Клоунский дуэт МИК и МАК снова вместе на манеже Екатеринбургского цирка // *Официальный сайт*. 2022.
URL: <https://roscircus.ru/news/mik-i-mak-ekaterinburg> (дата обращения: 30.05.2026).

17. Омский государственный цирк. Клоуны — это шпионы мира детского в мире взрослом (очерк о Николае Кормильцеве). 2020. URL: <https://omck.ru/news/kloony-eto-shpiony-mira-detskogo-v-mire-vzrosлом> (дата обращения: 30.05.2026).
18. Cirque du Soleil. Official history. — URL: <https://www.cirquedusoleil.com/about/history> (дата обращения: 01.06.2026).
19. Запашный Э. Выступление на Совете по культуре и искусству 15 декабря 2018 г. // Стенограмма. — URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/59455> (дата обращения: 01.06.2026).
20. РБК. Эдгард Запашный раскритиковал планы строительства цирка Cirque du Soleil в Сколково. — 2018, 17 декабря. — URL: <https://www.rbc.ru/society/17/12/2018/5c17a6a99a79473d7c8e4f8b> (дата обращения: 01.06.2026).
21. [Life.ru](http://life.ru). Запашный: «Неприемлемо открывать Cirque du Soleil постоянную площадку в Москве». — 2018, 17 декабря. — URL: <https://life.ru/p/1178953> (дата обращения: 01.06.2026).
22. Коммерсантъ. Путин пообещал разобраться с ситуацией вокруг Cirque du Soleil. — 2018, 17 декабря. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3839432> (дата обращения: 01.06.2026).
23. ТАСС. Гуцериев опроверг слова Запашного о строительстве цирка Cirque du Soleil в Сколково. — 2018, 18 декабря. — URL: <https://tass.ru/ekonomika/5924647> (дата обращения: 01.06.2026).
24. Forbes. Гуцериев пригрозил Запашному судом из-за цирка Cirque du Soleil. — 2018, 18 декабря. — URL: <https://www.forbes.ru/news/368353-gutseriev-prigrozil-zapashnomu-sudom-iz-za-cirka-du-soleil> (дата обращения: 01.06.2026).
25. РИА Новости. Песков призвал не создавать «тепличных условий» для российского цирка. — 2018, 17 декабря. — URL: <https://ria.ru/20181217/1548186653.html> (дата обращения: 01.06.2026).
26. Госдума РФ. Законопроект № 469630-8 «О внесении изменений в Федеральный закон "О животном мире"». — 2023. — URL: <https://sozd.duma.gov.ru/bill/469630-8> (дата обращения: 01.06.2026).
27. Павлов И.П. Лекции о работе больших полушарий головного мозга. — М.: Издательство АН СССР, 1952. 290 с.
28. Анохин П.К. Очерки по физиологии функциональных систем. — М.: Медицина, 1975. 448 с.
29. Скиннер Б.Ф. Оперантное поведение // История зарубежной психологии: тексты. — М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 88–105.

Текст представлен для размещения на сайте Московской школы конфликтологии

(не опубликован)