

https://doi.org/10.31516/2410-5325.062.09

УДК 791.83

О. Ю. Пожарська, аспірант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

elena.artkiev@gmail.com

http://orcid.org/0000-0002-1181-9375

ЦИРКОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ОБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОЇ РЕФЛЕКСІЇ

Проаналізовано особливості висвітлення циркової тематики у творах художньої літератури та образотворчого мистецтва. Звернено увагу на близькість світу цирку світогляду та естетиці багатьох художників, письменників і поетів, котрі використовують цирк як ємну, багаторівневу, багатоаспектну метафору. Підкреслено, що відкритість цирку до різних видів мистецтва співзвучна з сучасними соціокультурними процесами, звернено увагу на позанаціональні преференції одного з найпопулярніших видів художньої творчості.

Ключові слова: цирк, циркове мистецтво, образотворче мистецтво, живопис, графіка, художня література.

Е. Ю. Пожарская, аспирант, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

ЦИРКОВОЕ ИСКУССТВО КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ

Проанализированы особенности отражения цирковой тематики в произведениях художественной литературы и изобразительного искусства. Обращено внимание на близость мира цирка мировоззрения и эстетике многих художников, писателей и поэтов, использующих цирк как объемную, многоуровневую, многоаспектную метафору. Подчеркнуто, что открытость цирка к различным видам искусства созвучна современным социокультурным процессам, обращено внимание на вненациональные преференции одного из самых популярных видов художественного творчества.

Ключевые слова: цирк, цирковое искусство, изобразительное искусство, живопись, графика, художественная литература.

O. Yu. Pozharska, postgraduate student, National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

CIRCUS ART AS AN OBJECT OF ART REFLECTION

The aim of the article is to study the characteristic features of the reception of circus instruments of reflection of the reality in fiction and fine arts.

Research methodology is based on the historical and cultural approach, which enabled to provide insight into the dynamics of circus art as an object of artistic reflection.

Results. The article analyzes the features of the reflection of circus themes in the works of fiction and fine arts. Attention is drawn to the proximity of the world of the circus worldview and the aesthetics of many artists, writers and poets who use the circus as a voluminous, multilevel, multidimensional metaphor. It

is emphasized that the openness of the circus to various types of art made it consonant with modern sociocultural processes, drawing attention to the non-national preferences of one of the most popular types of artistic creativity.

Novelty. An attempt is made at outlining the images and expressive means of the circus which have influence on other types of art.

The practical significance. The research has important implications for the development of interdisciplinary subjects, i.e. to study different types of art, as well as the development of special training courses.

Key words: *circus, circus art, fine arts, painting, graphics, fiction.*

Постановка проблеми. Дослідницька увага до циркового мистецтва останнім часом зумовлена затребуваністю цирку як соціального інституту і видовищної форми масової культури, що набуває нових контурів візуалізації і рецепції. Цирк має давню історію, осмислення з часів античності і до кінця XVIII – початку XIX ст. відбувалося головним чином у межах образотворчих мистецтв, переважно в живописі та графіці. Попри таку тривалу зацікавленість у науковій думці досі не сформовано цілісного уявлення про цирк як явище культури, його культуруотворювальну функцію, зв'язок із театром, живописом, поезією, літературою, кінематографом та іншими видовищними видами мистецтва. Зокрема потребує розгляду питання відображення циркової тематики в суміжних видах мистецтва – літературі та живопису, оскільки світ цирку є близьким до світогляду та естетики багатьох художників, письменників і поетів. Тема цирку для них тотожна «знаку життя», стає сполучною ланкою між мистецтвом і реальністю, де реальність – активний художній процес, тобто саме мистецтво.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питанням створення художнього образу в цирку, циркового номера і циркового спектаклю як цілісного ідейно-художнього твору присвячені праці історика цирку М. І. Немчинського «На манежі цирку – артист» (Москва, 1974), «Цирковий номер – спектакль» (Москва, 1976), «Цирк у пошуках власного обличчя» (Москва, 1995), «Цирк Росії наввипередки з часом» (Москва, 2001). Комплекс проблем цирку як масового видовища і виду мистецтва розкриває у своїх фундаментальних дослідженнях М. А. Хренов, поширюючи ідею видовищної спрямованості культури XX століття та її взаємозв'язку із цирковим мистецтвом («Видовища під час повстання мас» (Москва, 2006), «Публіка в історії культури: феномен публіки» (Москва, 2007), «Кіно. Реабілітація архитипічної реальності» (Москва, 2006)). Незважаючи на значний набутий досвід вивчення цирку та циркового мистецтва, відображення його в художній літературі та образотворчому мистецтві майже не досліджене. Відтак, **мета статті** – з'ясувати особливості рецепції циркових засобів відображення дійсності в художній літературі та образотворчому мистецтві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Осмислення циркових елементів у сучасному мистецтві можна охарактеризувати фразою «Все наше життя — цирк», тобто щось абсурдне, де немає логіки сюжету, а дійові особи подібні до клоунів, ілюзіоністів, фокусників, канатохідців. Подібним чином циркові образи зародились у роботах Босха і Брейгеля, де уособлювались людські вади. Однак повнішого трактування циркова метафора набула у ХХ ст. У художньому мистецтві умовно її можна поділити на три напрями: поетико-ліричний, політ-гротеск і буфонний.

Так, поетико-лірична метафорична лінія формується в художньому мистецтві наприкінці ХІХ ст., коли балаганчик і балаганні вистави символістів, а також перші цирки публіка сприймала як загадковий світ, певною мірою казковий і містичний. Захоплення цирком та його романтизація були загальноєвропейською реакцією на популярну розвагу. Приклад — роботи Пабло Пікассо, у нього герої мандрівного цирку асоціювалися з богомою Монмартра, яка жила бідним, але яскравим життям. Циркові образи П. Пікассо вплинули на багатьох художників. Їх інтерпретації трапляються в роботах сучасних майстрів, передусім Олександра Тишлера: образи його дам у неймовірних головних уборах у формі балаганчика або каруселі, різноманітних карнавальних капелюхах як очевидні варіації теми «іспанок з острова Майорка» П. Пікассо. Тема карнавалу, маски, гри опоетизована художником і навіть ідеалізована, це вже не театр, але ще й не цирк. В О. Тишлера є також серії «Цирк» (1930-ті) і «Клоуни» (1965), де підкреслюється алогізм ситуації, але немає ігрового начала, це радше метафора абсурдності, виражена лірично м'яко. О. Тишлер звертався до циркової теми протягом усього життя: перша його робота «Жонглер» створена в 1927 р., а серія «Скоморохи» — у 1960–1970-х рр. Інтерпретацію художником теми цирку продовжили інші майстри, алюзії на неї трапляються зокрема у творчості Юрія Шашкова, котрого захоплювала атмосфера цирку як втілення світлого і поетичного. Його образи ідеалізовані, атмосфера позначена кольором, але трактування образів наближене до реальних.

У поетичному контексті інтерпретує своїх найнищівніших героїв Артур Фонвізін. Можливість вільного польоту героїв цирку показав Володимир Стерлігов і Марк Шагал. Особливо часто художники, письменники і діячі культури, які декларували відмову від традиційних форм мистецтва, необхідність оновлення методів зображення дійсності, використовували гротеск, алогізм, поетику абсурду, звертаються до метафори цирку в 1920–1930-ті рр., у період посилення заборон, цензури. На цьому тлі цирковий жанр завдяки своїй неідеологічності дозволяв деяку свободу — художники відчували себе вільніше. Так, В. Стерлігов свої метафізичні пошуки маскував під політ акробатів — цирк для художни-

ка став абсурдистською моделлю Всесвіту, а літаючі фігури — символами свободи.

Цирк для художників був не лише метафорою, а й уособленням світу сильних і сміливих людей. Так, у картинах Марка Шагала світ вільного польоту, запозиченого в повітряних гімнастів, розвивається в поезії, любові і надії. Невипадково ця тема зберігається протягом творчого шляху художника: одна з найперших його робіт «Ярмарок» написана в 1908 р. У циркових мотивах М. Шагала дослідники вбачають такі національні основи — ознаки хасидизму, відповідно до якого світобудова розумілася як гра Божественного промыслу, а наближення до Бога можливе через екстатичний стан, досягти якого надавали змоги музика і танці з елементами акробатики.

У роботі Віктора Пивоварова «Ранок, день, вечір, ніч» (2002) герої — канатоходець, котрий балансує в метафізичному просторі і часі. Це метафора людини, вимушеної завжди балансувати на межі життя і соціальних умовностей. Розмірковує на цю тему і Володимир Загорів у творі «Шлях канатохідця». Тендітні фігурки Андрія Волкова теж балансують на тонких прутиках («Атракціон», 1998). Канатоходець — головний герой живописного полотна «Циркачка» Тетяни Назаренко (1984), котра зобразила себе напівоголеною, балансуючою над натовпом «упакованих» у костюми брутальних чоловіків — образ незахищеності людини перед чиновницько-бюрократичною машиною. У 2013 р. Т. Назаренко повторила сюжет, надавши йому дещо іншої інтерпретації: жіноча фігура тут ширяє над засніженим містом, — вона вже поза межами соціального пресингу.

Цирк як політична метафора виник на початку ХХ ст., коли після революції 1917 р. кіно і цирк стали головними видами мистецтва. Циркові елементи були наявні на всіх масових радянських заходах, а держава активно використовувала цирк як засіб політагітації: клоуни своїми сатиричними репризами повинні були боротися з недоліками суспільства, атлети — красивим тілом закликати до фізичного самовдосконалення, занять спортом. Нові завдання цирку потребували залучення авангардистів, і цирк став метафорою оновленого мистецтва. Олександр Родченко і Володимир Лебедев, Олександра Екстер і Володимир Дмитрієв, Тетяна Лебедева-Мавріна і Марія Синякова-Уречіна і багато інших використовували цирк для експерименту, розробки нової мови мистецтва. Цирк стає не елітарним, а масовим, доступним і зрозумілим, його образи використовуються в агітпроп-мистецтві, зокрема в оформленні агітпоїздів, один з яких мав назву «Клоунада» (І. Захаров, Н. Агап'єва, 1918). Циркова тема звучить і в політичних шаржах (Д. Моор, «Твердолобий фокус з антирадянськими сірниками»,

1932), особливо під час війни: для створення образу ворога використувався прийом комічного зниження образу (Б. Єфімов «Успіхи дресировання, британський лев на міжнародній арені», 1941).

Буфонна лінія в сучасному мистецтві часто ґрунтується на використанні перебільшено комічного, гротескового циркового прийому. Художники нерідко формують свій артистичний імідж за допомогою клоунади або створюють гіпертрофовані об'єкти, що нагадують бутафорію клоунів (наприклад, серія картин Ольги Тобрелутс, котра експериментує з гіпертрофованими клоунськими костюмами в інсталяції «Кавказький полонений» (2007)). Костюм з перебільшеними формами, грим контрастної біло-червоно-чорної гами і театральні пози підсилюють циркове оформлення полотен художниці. Буфонаду використували і художники радянського неофіційного мистецтва (наприклад, Костянтин Звездочотов і група «МухоморИ»), і сучасні арт-персонажі («Сині носи», «Митьки», Герман Виноградов та ін.). У їх перформансах наявні елементи абсурду, іронія доведена до гомеричного реготу. Леонід Тишков долучає манекен клоуна до інсталяції «Game over, show must go on» (2011), а на манеж транслюється документальний фільм американського кінорежисера, творця експериментальних фільмів Годфрі Реджіо «Життя, виведене з рівноваги».

Образ клоуна, здатний передати складні почуття й ідеї, дозволяє художникам привертати увагу до нагальних соціальних тем. Наприклад, Олександр Тихомиров нерідко поміщає своїх героїв у закулісний простір цирку, показуючи дистанцію між маскою і людиною («Клоун»). Ще одна важлива тема — автопортрет в образі клоуна, блазня. Зазвичай, це трагічний клоун у бодлерівському розумінні, що приховує під уявною веселістю поранену душу. Завжди втомлений «закулісний спосіб» — зворотна сторона блиску, що панує на манежі. Цю атмосферу передавав у своїх роботах сюрреаліст Павло Челіщев, розмірковуючи про роздвоєність людини в конфлікті творчої особистості із соціумом, про особистий та громадянський прояви людини. Відчуттям трагічної долі артистів позначені роботи Мойсея Фейгіна («Артисти»), серія Юстуса Ягера («Сліпі клоуни»), фотографічні серії Алли Єсипович («Пісочниця», 2004, і «No Comment», 2003).

Фокуси з картами, робота ілюзіоніста — один з улюблених сюжетів образотворчого мистецтва (Макс Бірштейн «Ілюзіоніст», 1985, об'єкт Олексія Трегубова із серії «Стан речей», 2013, Олександр Тихомиров «Імпровізація з акторами», 1962).

Таким чином, звертаючись до теми цирку, художник рідко буває прямолінійним, відображаючи в роботі захопленість мистецтвом артистів — оспівуючи гнучкість акробатів, сміливість вольгитерів, від-

вагу дресирувальників, комічний талант клоунів тощо. Набагато частіше художник використовує цирк як метафору, емну, багаторівневу, багатоаспектну. Конкретна грань метафори залежить від історичного періоду, від політико-соціокультурних обставин, які переосмислює автор, і власного світовідчуття. Найактивніше метафорою цирку оперує художник наївного мистецтва Павло Леонов («Цирк», 1992), в умовному сільському пейзажі якого домінують гармонія та радість безтурботного існування, нехай навіть позбавлені будь-якої логіки, тварини тут розігрують виставу, а люди насолоджуються життям у щасливій Країні Рад, вигаданій художником. Найбільшого драматизму набувають циркові мотиви у творчості Мойсея Фейгіна, у котрого цирковий артист на арені подібний до розп'ятого. Ці дві роботи створюють емоційні полюси циркової метафори.

На відміну від образотворчих мистецтв, у літературних джерелах XI–XVIII ст. описи циркових видовищ траплялися рідко і були складовою описів історичних. Так, в Іпатіївському літописі зазначається, що в 1150 р. князь Ізяслав Мстиславич прибув до Києва, щоб знову сісти «на столі діда свого і батька свого з честю великою» (Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Археографической комиссиию). Після прибуття князь вирушив на «Ярославль двор», де відбувся багатий бенкет для князя, його дружини і гостей. У літописі вказується, що угорці — гості Ізяслава Мстиславича, — влаштували на честь князя кінні ігрища: «на фарех и на скоках играхуть многое множество, кияне же дивяхутся угром множеству и кметьства их, и кономем их» (Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Археографической комиссиию).

Один із перших докладних описів циркових ігрищ на іподромі виявлено в «Молінні» Данила Заточника (згідно з М. М. Зарубіним) (*Слово Данила Заточеника, що написав він князю своєму Ярославу Володимировичу*). «Потруміє» (або «подруміє»), що згадується в «Молінні», відповідно до етимологічного словника російської мови М. Фасмера, походить від «иподрумие, см. иподромие, гипподром, ишподром» і означає «ишподром, ристалище» (Фасмер, 1987, с. 301). Однак із середини XVI ст. описи циркових ігор зникають з літературних текстів. Це пов'язане з тим, що на Московському Соборі 1551 р. утверджено кілька реформ для розширення прав церкви в боротьбі з еретиками, і скомороство, як відомо, зазнало осуду (*Стоглав. Собор, бывший в Москве при государе, царе и великом князе Иване Васильевиче*, с. 140–141). Продовжуючи і далі ігнорувати загальноприйняті соціальні та художні норми, скомороство, а разом із ним і циркове мистецтво, стали художнім андеграундом. Відхід від панівної ідеології, відмова від стилістичних і мовних обмежень і, зрештою, епатаж — усе це

було характерне для «сміхового світу» Стародавньої Русі, названого Д. С. Лихачовим (1976) «виворотним світом», «антисвітом». Антигерой цього світу, згідно з науковцем, «протистоїть поважному — тому, що стрибає, співає веселі, аж ніяк не статечні пісні» (Лихачев, 1976, с. 22). Описи вуличних циркових видовищ трапляються в літературних джерелах приблизно з першої третини XIX ст., зокрема в літературі сентименталізму. У 1803–1804 рр. вийшли друком «Подорож в Малоросію» і «Друга подорож в Малоросію» князя П. І. Шаликова. У межах жанру сентиментальної подорожі князь описує подію, яку він бачив на ярмарку в м. Рівному (Шаликов, 1804, с. 88).

Тематизація цирку в літературі повною мірою проявилася і в літературі романтизму, яка відзначалась пильною увагою до минулого, традицій фольклору і культури, історизацією дійсності, прагненням створити універсальну картину світу, а також до синтезу мистецтв. Цирк для романтизму став уособленням цих ознак, як свідчить Ю. А. Дмитрієв, стверджуючи, що цирк першої половини XIX ст. «більше тяжіє до романтизму» (Дмитрієв, 1977, с. 60). Якщо висловлюватись точніше, то ідеологія і практика романтизму мали багато подібного із цирковою естетикою, цирк як мистецтво — складова мистецтва романтизму. Одним із перших поетів-романтиків, з-поміж тих, хто звертався до мотивів цирку, був В. А. Жуковський. Взнявши за основу сюжет тексту Флоріана «Le singe qui montre la lanterne magique», він представив у своїй байці «Мавпа, яка показує китайські тіні» (1806) досить точний опис циркових сцен, виконуваних на початку XIX ст. дресированими мавпочками (Жуковський, 1959). Важливо, що героєм цієї віршованої замальовки є не дресирована тварина з приїжджого звіринцю, яких на той час було чимало (наприклад, мавпи дресирувальника Курті), а мавпочка Потап, що належала мандрівному дресирувальникові і навчилася самостійно показувати фокуси іншим тваринкам. Мотив фокусів і фокусників був дуже істотний для літератури романтизму і часто супроводжував демонологічний мотив. Так, у творі «Княжна Мері» М. Ю. Лермонтов згадує в щоденнику Печоріна про приїзд до Кисловодська популярного на той час фокусника Апфельбаума, виступ котрого зібралось подивитися все місто (Лермонтов, 1841). На перший погляд, фрагментарний і незначний епізод насправді визначає кульмінаційний пункт оповідання: Печорін разом з усіма вирушає на виступ фокусника і там серед публіки бачить Грушницького, який, опинившись мимовільним «асистентом» фокусника, наступного дня гине від руки Печоріна. Сам же Печорін також гине, ставши жертвою диявольської інтриги.

Демонологічний мотив характерний цирковому мистецтву і в періоді постромантизму. В. Курочкін, наприклад, у вірші «Московський

фігляр» (1862 р.) описує фокусника у вигляді чорта, одна нога якого — з копитом (Курочкин).

Виникнення в середині XIX ст. багатьох стаціонарних цирків сприяло усвідомленню естетичної та загальнокультурної цінності циркового мистецтва. Саме в цей період в літературі формується образ артиста цирку. Найяскравішим з-поміж подібних творів є повість В. Зотова «Вольтижерка» (1849). Театр-цирк, описаний письменником, можна вважати одним із перших стаціонарних еротичних театрів тогочасної імперії. Під час вистави глядач занурювався в атмосферу еротичного пластичного мистецтва, а також в ілюзію розгульного циркового життя.

Після повісті В. Зотова вийшли друком й твори інших поетів і письменників про цирк (Дмитро Григоров, Олександр Купрін, Максим Горький), у яких циркове мистецтво осмислюється як важливий культурний феномен. Так, твір Д. В. Григоровича «Гутаперчевий хлопчик», який критика назвала «маленьким шедевром», — це розповідь про трагічну долю «маленьких людей» з артистичного світу. У цій повісті проявилися всі кращі властивості мистецького хисту письменника, та благородна і потужна сила соціального протесту проти гнітючих людину життєвих обставин, яка і становила пафос усіх його кращих творів. Співзвучним за проблематикою є один з найвідоміших творів В. Гюго «Людина, яка сміється». Історичний роман про події, що відбувалися в Англії на межі XVII–XVIII ст. У центрі оповідання — доля Гуінплема, фізично скаліченого в ранньому дитинстві хлопчика, який зберіг добру і благородну душу в жорстокому світі.

О. І. Купрін присвятив цирку цілу серію оповідань: «У звіринці», «Лолі», «У цирку», «Дочка великого Барнума», «Ольга Сун», «Поганий каламбур», «Блондель», «Люція», «У клітці звіра», «Марія Іванівна», «Клоун» (п'єса), «Білий пудель» (про бродячих артистів). Варто згадати повість С. Каткова «Люблю я самородків росіян» зі збірки «Ура! Я в цирк йду», у якій розповідається про братів Нікітіних, котрі в 70-і рр. XIX ст. заснували російський цирк. Про цирк йдеться і у творі «Артемка в цирку» І. Василенка, романтичній казці «Три товстуни» Ю. Олеша, у «Дівчинці на кулі» В. Драгунського. Зокрема в книзі «Тедді: Історія одного ведмеда» Ю. П. Казаков розповідає про циркового ведмеда, який випадково опинився на волі після багатьох років роботи на манежі, чи не вперше актуалізуючи тему гуманного ставлення до тварин у цирку.

Серед зарубіжних авторів є також немало тих, хто із захопленням оповідає про цирк, або поміщає його в центр сюжету свого твору: Д. Сабітова («Цирк у скриньці. Самокат»), Л. І. Давидичев («Льолішна з третього під'їзду»), Е. Ф. Рассел («Трохи мастила»), Ю. Магаліф («Кіт Котькін»), Я. Фалконер («Олівія рятує цирк»), Х. Лофтінг («Цирк док-

тора Дулітл»), Д. Робертсон («Світ чудес»), А. Картер («Ночі у цирку») та ін.

Сучасна література також не оминає увагою тему цирку. Так, С. Груен у творі «Води слонам!» яскраво описує пересувний цирк Братів Бензіні, за лаштунками якого цирк виявляється зовсім не таким чарівним і прекрасним, як уявлялося спочатку головному героєві.

«Престиж» британського письменника К. Пріста — містичний роман, натхненний суперництвом Вільяма Робінсона з його китайським двійником. «Нічний цирк» Е. Моргенштерна — роман, сповнений чарівності, справжньої магії та неповторного шарму вікторіанської епохи, описує країну цирку, з її фокусами, дивами, акробатами, дресирувальниками. «Людина вогню» А. Нотомба — повість про підлітка, єдиним захопленням якого були фокуси, і зустріч з видатним ілюзіоністом кардинально змінила його життя.

Висновки. Цирк відкритий для різних видів мистецтва, зокрема для художньої літератури та образотворчого мистецтва, завдяки таким своїм особливостям, як «сумісність», або висока міра адаптації до соціокультурної ситуації. Подібна відкритість виявилася співзвучна з сучасними соціокультурними процесами, акцентує на позанаціональних перевагах одного з найпопулярніших видів художньої творчості.

Перспективою подальшого дослідження є з'ясування відмінностей між творчим методом у цирку та його екранним втіленням в українському кінематографі, а також розроблення типології циркових жанрів, відображених в українському ігровому кіно.

Список посилань

- Дмитриев, Ю. (1977). *Цирк в России. От истоков до 1917 года*. Москва: Искусство.
- Жуковский, В. А. (1959). *Мартышка, показывающая китайские тени. Полное собрание сочинений* (Т. 1: Стихотворения. 1797–1814, с. 57–58). Москва; Ленинград: Государственное издательство художественной литературы.
- Зотов, В. (1849). Вольтижерка. *Отечественные записки. Учено-литературный журнал, издаваемый Андреем Краевским* (Т. LXVII (67), 11, 1–66). Санкт-Петербург.
- Курочкин, В. *Московский фигляр*. Взято из https://45parallel.net/vasilij_kurochkin/moskovskiy_figlyar.html
- Лермонтов, М. Ю. (1841). *Герой нашего времени* (Ч. 1, с. 150–152) (2-е изд.). Санкт-Петербург: Издательство Ильи Глазунова и К. С.
- Лихачев, Д. С. (1976). Смех как мировоззрение. Лихачев Д. С. и Панченко А. М. *Смеховой мир Древней Руси* (с. 7–90). Ленинград: Наука.
- Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Археологической комиссией* (Т. 2: III. Ипатьевская летопись). (1843).

Санкт-Петербург: Типография Эдуарда Праца. Взято из http://psrl.csu.ru/toms/Tom_02.shtml

Слово Данила Заточника, що написав він князю своєму Ярославу Володимировичу. Взято з <http://litopys.org.ua/oldukr2/oldukr62.htm>

Стоглав. Собор, бывший в Москве при государе, царе и великом князе Иване Васильевиче (1863). Санкт-Петербург: Издательство Д. Е. Кожанчикова.

Фасмер, М. (1987). *Этимологический словарь русского языка* (2-е изд.). (Т. 3). О. Н. Трубачев (Пер.). Москва.

Шаликов, П. И. (1804). *Другое путешествие в Малороссию*. Москва: Университетская типография, Любия, Гария и Попова. XII.

References

Dmitriyev, Yu. (1977). *Circus in Russia. From the sources until 1917*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].

Zhukovsky, V. A. (1959). *Monkey showing Chinese shadows. Complete works: in 4 vols.* (Vol. 1: Poems. 1797–1814. Moscow; Leningrad: State Publishing House of Fiction, p. 57–58). [In Russian].

Zotov, V. (1849). *Voltizherka. National proceedings. A scientific and literary magazine published by Andrei Kravetsky*. (Vol. LXVII (67), 11, 1–66). St. Petersburg. [In Russian].

Kurochkin, V. *Moscow magician*. Retrieved from https://45parallel.net/vasily_kurochkin/moskovskiy_figlyar.html. [In Russian].

Lermontov, M. Yu. (1841). *Hero of our time*. (Part 1, pp. 150–152.). (2nd edition). St. Petersburg: Publishing House of Ilya Glazunov and K. S. [In Russian].

Likhachev, D. S. (1976). *Laughter as a worldview*. Likhachev D. S., and Panchenko A. M. *The humorous world of Ancient Rus* (pp. 7–90.). Leningrad: Nauka. [In Russian].

Complete collection of Russian chronicles, issued by the highest order of the Archaeographic Commission. (1843). (Vol. 2: III. The Ipatiev Chronicle). St. Petersburg: Typography of Edward Pratz. Retrieved from http://psrl.csu.ru/toms/Tom_02.shtml. [In Russian].

The word Danil Zatochenik, which he wrote to his prince Yaroslav Vladimirovich. Retrieved from <http://litopys.org.ua/oldukr2/oldukr62.htm> [In Russian].

Stoglav. The Cathedral, which was in Moscow under the tsar; the tsar and the Grand Duke Ivan Vasilyevich. (1863). St. Petersburg: Publishing house D. E. Kozhanchikov. [In Russian].

Fasmer, M. (1987). *Etymological dictionary of the Russian language*. O. N. Trubachev (Translation.) (2nd edition). (Vol. 3). Moscow. [In Russian].

Shalikov, P. I. (1804). *Another trip to Little Russia*. Moscow: University printing house, Lyubiya, Gariya and Popova. XII. [In Russian].

Надійшла до редколегії 29.08.2018 р.