

ТОПОС ЦИРКУ В ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Світлана КОЧЕРГА

Національний університет “Острозька академія”

У статті розглянуто еволюцію актуалізації мотивів цирку в літературній творчості. На прикладі модерної драматургії Лесі Українки проаналізовано спектр циркової образності та її семантику в творах, написаних на матеріалі епохи розквіту Римської імперії та початків християнства (“Оргія”, “Адвокат Мартіан”, “Руфін і Прісцилла”). Значну увагу приділено концепції “світ – цирк” та феномену комунікації актор/глядач.

Ключові слова: цирк, ілюзія, образ, жанр, бестиарій.

В статье рассмотрена эволюция актуализации мотивов цирка в литературном творчестве. На примере модернистской драматургии Леси Украинской проанализировано спектр цирковой образности и ее семантику в произведениях, написанных на материале эпохи расцвета Римской империи и начал христианства (“Оргия”, “Адвокат Мартиан”, “Руфин и Присцилла”). Значительное внимание уделено концепции “мир-цирк” и феномену коммуникации актер / зритель.

Ключевые слова: цирк, иллюзия, образ, жанр, бестиарий.

The article explores the evolution of the circus motif in literature. It analyzes the range of circus imagery and its semantics in Lesya Ukrainka’s dramas (*The Orgy*, *Attorney Martian*, «*Rufin and Priscilla*») set in the epoch of the Roman Empire prosperity and the beginnings of Christianity. Considerable attention is paid to the concept of «world - circus» and the phenomenon of communication in the regime actor / audience.

Keywords: circus, illusion, image, genre, bestiary.

Серед видовищних феноменів важливе місце посідає цирк, що укорінений у глибокі антропологічні традиції. Можна знайти десятки визначень топосу цирку, але в будь-якому випадку не можна уникнути в його характеристиці присутності таємниці, ювелірності, інтенцій подолати неможливе, до якого завжди буде прагнути людина. Певною мірою цирк – це завжди зустріч, точніше – зіткнення – природи і культури, “краса ма-

гання” між ними, яке може бути як і шляхетно-чудесним, так і вульгарно-нищим, і в цьому діапазоні якраз і схоплено безмежні лики самого життя.

Разом з тим цирк є сумою напрочуд вільного, строкатого поєднання жанрів: акробатика, дресирування, еквілібристика, жонглювання, ілюзіонізм, клоунада, фаєр-шоу тощо. Зазвичай головним інструментом його видовищних різновидів стає людське тіло, яке в окремих моментах претендує на знецінення душі, але скоріше – її маскування. Однак естетизм дійства циркачів здатен заворожувати найвишуканіших естетів, його потенціал має щось спільне з народною піснею, яка була, є і буде конкурентоздатною з найфешенебельнішими орнаментами геніальних митців. Сучасна дослідниця мистецтва цирку О. Клепацька наголошує, що воно *“за своєю природою покликане дивувати, захоплювати, приносити задоволення <...> демонструючи прояв неймовірних фізичних можливостей людини – артиста і спортсмена, здатного творити неможливе в реальному просторі манежу”* [3, с. 4]. Багатогранність циркового мистецтва дає можливість презентувати людину в різних формах взаємин з дійсністю. З давніх-давен людство намагалась оволодіти речами, що її оточують, і в цьому намаганні привертала до себе увагу справжні віртуози. Метою людини була також дружба з представниками фауни (або ж влада над ними). У кращому випадку це істотний доказ споконвічного тяжіння до подолання ворожості звірів, окрім того, представники людського світу намагалися вчитися у птахів і тварин, вони приміряли на себе образ якогось вищого створіння, для якого немає кордонів неможливого. Цирк – завжди боротьба, досвід втілення фантазії, матеріалізації казки або міфу. Цирк – це мистецтво справжності, а не її імітації.

В літературних джерелах XI-XVIII ст. опис циркових видовищ зустрівся рідко і насамперед був частиною описів історичних. Зокрема на наших теренах факт використання циркових вистав у знаті засвідчує Іпатівський літопис, йдеться про згадку в ньому відзначення сходження на трон князя Ізяслава Мстиславовича у Києві 1150 р. Однією з перших фіксацій ярмаркових циркачів має місце у травелозі князя П. І. Шалікова *“Подорож в Малоросію”*, де згадуються видовища, які влаштовували у місті Рівне [1].

Значно активніше світ цирку перетинає межі інших мистецьких жанрів у модерну епоху. Як вказує Т. Родіна, *“багато великих художники ХХ століття, представники різних видів мистецтва, знаходили для себе чимало цінного в практиці циркової творчості, в її методах і прийомах”* [5]. І хоча

пріоритет тут слід віддати живопису, цирк знайшов прописку і на території літератури. Варто згадати такі відомі твори, як “Очима клоуна” Г. Белля, “Великий віз” М. Фрая, “Води слонам” С. Груен, “Мартін не плаче” Л. Горалік та ін. Іноді цирк є лише знаковим фрагментом, згадкою у відомих творах. Наприклад, в “Герої нашого часу” М. Лермонтова – про популярність фокусника Апфельбаума, який своїми виступами збирав весь вищий світ. У “Тропіку Козерога” Г. Міллера почасти приділяється увага цирку братів Фрателіні. З часом роль цирку не зникає з літературних сторінок, а наповнюється ще більш глибинним змістом. Не винятком є і українська література, яка виразно доводить ріст затребуваності цирку в образному світі. Згадаймо, приміром, поетичний цикл Ю Андруховича “Цирк ”Вагабундо”. Приклади важливої ролі циркового компоненту в сучасній прозі репрезентує “Фелікс Австрія” С. Андрухович, “Та сама курява дороги” В. Слапчука та ін. тексти.

Має рацію І. Дугіна, яка стверджує: *“Цирк відкриває безмежні можливості для письменників – справжній Клондайк для любителів harry end’ів і любителів трагічних фіналів, для фантастів і майстрів детектива. Цирк – це така модель життя, яка органічно приймає в себе будь-який сюжет”* [2, с. 487]. Всебічне осмислення цього феномену запропонувала О. Буреніна-Петрова в монографії “Цирк у просторі культури” [1], де розглянула його історію, семіотику, а також розмаїті міждисциплінарні контексти. Дослідники спробували виокремити ті аспекти, які приваблюють письменників у цирковому видовищі. Звісно, що більшість наголошує: цирк – незмінний атрибут свята, його майстри здатні створювати особливу атмосферу піднесення, розкутості, оптимізму. Разом з тим нерідко вказують на такі аспекти циркового світу як демонологізм, еротизм та ін. Переважно виступи циркачів дарують віру в чудо, чудесні метаморфози, силу магії тощо. Вони повертають реципієнтів у світ дитинства, що можна пояснити близькістю цирку до язичницького світу, який був коліскою цивілізації. Майже як у дитячому світобаченні, цирк гіперболізує доброту і жорстокість, відвагу і боягузтво, красиве і жахливе, безперервно міксуєчи їх.

Зв’язок циркача з публікою – це особлива тема, вона уособлює апогей контакту між актором і глядачем, між знавцями і профанами, героєм і натовпом. Ця комунікація підживлюється трагічним шлейфом історії і моральною підтекстовою квінтесенцією миті, адже в будь-якій цирковій виставі є ризик смерті, що має владу над людиною, яка, з одного

боку, намагається бути виключно зосередженою на множинних проявах живого життя, однак магнетизм смерті її таки манить, навіть на рівні видовища. Адже *“мистецтво змушує публіку лити справжні сльози з приводу вигаданих нещастя. Цирк же... має справу з реальною смертю. І живе співпереживання – це ілюзія, що ти власним увагою тримаєш артиста, який ризикує життям під куполом, – одне з найбільших захопливих вражень цирку”* [2, с. 482]. Отож, з одного боку цирк – це приклад блискучої маніпуляції натовпом, схильного до обману, провокації його емоційності шляхом показової гри зі смертю, з другого боку, смерть таки справді може вторгнутися в дійство цього естетичного жанру. Свого часу Т. Манн влучно відзначив тяжіння до видовища смерті у публіки. *“...почуття боягузливої безпеки, – писав він, – додає ще більшої гостроти видовищу, обіцяному натовпу”* [4, с. 501]. Врешті, цирк найближчий до танатологічної тематики, яка є наскрізною у всіх видах мистецтва. Однак смерть у цирку дивовижно поєднує велич і цинізм. Цирк архаїчний, і жорстокість у ньому збереглась архаїчна. Саме тому останніми роками посилюється критика циркових вистав, насамперед використання в ньому для розваги поневолених тварин. Проте артист цирку завжди відчував масштабний баланс між захопленням і зневагою, що проявляють до його ремесла. Циркач відрізняється від актора, але він і не просто спортсмен, це все-таки гра, але гра особливого гатунку. Напрочуд цікавим для літератури є фігура клоуна, блазня, власне, мистецтво слова і породило його, а цирк лише адаптував. Недарма концепт “світ-театр” має ще один інваріант: світ – це цирк, химерний цирк, у якому всі людські відчуття включено на максимум.

Вивчення циркового видовища у національному письменстві ще лише формується. А відтак закономірним бажання рухатися *ad fontes*. Мета цієї статті – здійснити огляд різних форм циркового видовища та семантики відповідної образності у творчості Лесі Українки.

Студіювання циркових мистецтв у літературі неодмінно торкається грецьких ігор та розваг. Оскільки давньогрецька і римська культура та її невичерпні для подальших століть конфлікти часто ставали мистецькою призмою для Лесі Українки-драматурга, то неважко передбачити згадки про цирк у її драмах. Топос цирку як явища народного, що пробив собі дорогу в палаци вельмож, постає у драматичній поемі “Оргія”. На велелюдному прийомі у далекоглядного і підступного Мецената-державника серед численних запро-

пених митців знайшлося місце і циркачам. У програмі імпрези їхній виступ належав до початкових, які мали на меті засвідчити феєрверк талантів різних країв, що у підтексті посилювало уявлення про могутність Римської імперії. Меценат тримав у полі свого впливу режисуру святкового вечора, і саме він дає вказівки рабові-домоправителю щодо циркового інтермецо:

*Нехай тим часом тут поскачуть міми,
а потім ті єгиптянки безкості,
що то показують з мечами штуки... [7, с. 199]*

Очевидно, що тут йдеться про акробатів та жонглерів, трюки з клинками, ймовірно, і про ковтання мечів, батьківщиною останнього вважається, щоправда не Єгипет, а Індія. На межі двох ер ковтання шпаги або мечів якраз прийшло в Європу, і було незмінною складовою вуличних театрів та мандрівних ілюзіоністів.

Сам виступ у п'єсі прописано в ремарці: "...на кону стали з'являтися міми, представляючи коротенькі мімічні фарси без слів, акробатки-єгиптянки з мечами, жонглери і жонглерки з барвистими опуками і т. ін." [7, с. 200]. Власне, у палаці можновладця на "штукарів" дивляться як на випадкових заброд, прибуд, зверхністю пронизана репліка Мецената, який, слід віддати належне, вмів цінувати справжній талант, був шанувальником елітного мистецтва і вважав за потрібне дозувати масове:

*...але щоб те тривало все недовго:
хвилину-дві щоб кожне зоставалось
і щоб ніхто не смів виходить двічі [7, с. 199].*

На низове місце цирку в мистецькому ремеслі вказує і маркування їх "мавпами", ласими до слави. Однак враження на публіку вони справляли неабияке, оскільки їм щиро адаптували, і це давало підстави циркачам популяризувати свій вид мистецтва. Мабуть, серед запрошених у Мецената гостей вже були циркофіли, позаяк після виступу циркачам кидають квіти, а також ласощі (вуличні імпрези нерідко відбувалися за харч).

Варто звернути увагу на означник "мавпи". Як відомо, у міфопоетичній свідомості тварини як одиниці образної номінації людини є одним із варіантів міфологічного коду, на основі якого можуть складатися цілі

комплекси повідомлень умовно-символічного характеру. Зрозуміло, що лексему “мавпи” Меценат вживає з виразним дискримінаційним підтекстом, до якого ще долучаються екзотичні асоціації. Цікаво, що в “Оргії” “мавпочкою” у дитинстві нарікали одну з головних персонажів – Нерісу. У дискусії з Антеєм вона говорить:

*Ні-ні, я не повинна забувати,
що ти зробив людиною мене,
“маленьку мавпочку з Танагри” [7, с. 181].*

Однак Неріса усвідомлює, що в гендерному аспекті вона так і залишилась “мавпочкою” для коханого чоловіка, оскільки право на свободу вибору в неї фактично було ліквідовано, і призначення її обмежувалось лише потішанням родини та гостей дому. Водночас в очах Антея вона таки залишилась з “мавп’ячою” свідомістю, що не здатна на високу пожертву, а відтак і вирок для неї був не як для коханої дружини, а як до тварини, що збунтувалась на цирковій арені.

У драмі “Адвокат Мартіан” серед персонажів з’являється Мім, значення якого в ідейній насаженості твору важко переоцінити. І хоча слово “мім” є багатозначним у сенсі лицедійства, наголосимо, що в античних греків і римлян так називали акторів, які брали участь у сценічних виставах масового характеру. Без сумніву, для Лесі Українки було важливим одному з персонажів визначити роль-пантоміму, щоб акцентувати увагу на проблемі мовчання, яка є однією з провідних у творі. Можна припустити, що Мім, котрий сумлінно виконує свої обов’язки у дворі адвоката Мартіана, що навіть формою своєю нагадує цирковий манеж, ще донедавна був німим актором-мімом, і саме тому йому довірили зберігати в домі Мартіана таємниці родини.

У драматичній поемі “Адвокат Мартіан” постає і власне образ цирку – як нав’язливий спогад про пережитий в ньому стрес, що абсолютно змінив світоглядні орієнтири доньки адвоката. Йдеться про страту перших християн, яка зазвичай проводилась в цирку, а відтак вбивство іновірців у часи Риму отримує статус атракціону, який користувався шаленим успіхом у глядачів. Причому не всі вони шукали в цьому жорстокому видовищі виключно відчуття тріумфу чи адреналіну. Зокрема Аврелія пробачила на арені вищу красу – перемогу над смертю сильної духом дівчини:

*А все-таки то був єдиний раз,
що я побачила на власні очі
ту вищу красу, таку живу,
таку страшну... [7, с. 22]*

Навіть на відстані часу Мартіан шкодує, що дитиною взяла з собою Аврелію її мати, мотивацією чого для неї служила тільки “пуста цікавість”. Але донька не запалилась ідолянським колективним безумством, вона побачила інше:

*...як дівчина, вродлива, молоденька,
у білих шатах стала на арені,
мов розцвіла на полі золотому
лілея біла? Нащо я те чула,
як арфою еоловою ніжно
вона там заспівала: “Алілуя!” [7, с. 22]*

На очах доньки адвоката була пролита кров – і всі стали свідками, як арену покриває “пурпур живий”. Ця мить стала емоційним апогеєм для прихованих симпатиків християнства, замаскованих під ідолян, або ж враз змінила погляди тих, хто раніше був далекий від духовно-екзистенційних міркувань. Й тоді сталось непередбачуване організаторами страти: “ті люди, як безумні, /з амфітеатру кинулись на круг, / волаючи: “Ми християни!..” [7, с. 22]. Отже, циркове видовище стає кульмінацією в особистому самоусвідомленні Аврелії, у її подальшому виборі гріха як єдиної форми притлумлення нестерпного тягаря табу на самовияв, що став вимогою в Мартіановій сім’ї. “Коли ж я мушу / забути те, що бачила там в цирку, / то мушу я піти від тебе прич” [7, с. 23], – таким стає остаточний вибір дівчини, яка не терпить облуди, навіть коли до неї вдається батько з шляхетною метою. Разом з тим ймовірна перспектива розпустити стає також видом самопокарання Аврелії, яка не знайшла в собі сили пройти шляхом тієї нескореної дівчини-жертви, яку вона бачила в цирку.

Тема “проливання крові на арені” стає фокусом останньої дії драми Лесі Українки “Руфін і Прісцилла”. Публічне винесення вироку християнам та їхньої страти на арені практикувалось у Римській імперії, що гене-

тично також увійшло у трагічний шлейф цирку. Зокрема у II-III ст. одним з видів покарання було розтерзання звірами (частіше левами) на цирковій арені (*Damnatio ad bestias*), що стало улюбленим цирковим видовищем римлян. Нагадаймо: поряд зі смертю на хресті це була одна з мученицьких смертей святих. До IV ст. практика привселюдних страт була настільки поширеною, що, скажімо, письменник Тертулліан застерігав християн від відвідин театрів і цирку. Не виключено, що чимало смертей у цирку міфологізовані, але збереглися документальні спогади про такі страти, знайдені деякі пам'ятки живопису. Приміром, збереглися детальні акти про смерть у цирку святої Перпетуї, яка проявила шляхетну гідність, своєю поведінкою нагадуючи про високі жіночі образи класичної поезії.

У “Руфіні і Прісциллі” цирк – це своєрідна чеховська рушниця, що повинна вистрелити. Ще на початку тексту, який відзначається світоглядними дискусіями, один з персонажів твору (делятор Круста), висловлюючи одночасну хвалу Вакху і Христові, вдається до насмішливо-неточного літургійного “*Галелуйя*” (з івр. непереконливий “*Хвалить Господа!*”), щоб фактично по-блюзнірськи змоделювати фатальну долю свого візаві:

Евое, Бакхе! Гала-галалуя!

Чи як то там гукають християни

на циркових аренах проти звірів? [б, с. 175]

І цей час надходить у фіналі твору. П'ята дія драми, найбільш велелюдна, відбувається у цирку, споруді синкретичній за своїм призначенням. У цій дії Лесі Українці вдається охопити весь зріз римського суспільства, сегментованого за місцем для перебування над ареною. Поділ на окремі яруси відповідав цирковим принципам Риму: заможніші, сенатори – на нижчих ярусах, далі – плебеї середнього достатку, найвище – простолюд. Поетеса змальовує величезну галасливу юрбу глядачів соковитими мазками. Нагадаймо, що найвідоміший у Римі цирк – Колізей – вміщав 48000 глядачів. А репутацію “*найжорстокішого*” отримав цирк Нерона, поетеса саме в ньому піддавали нелюдським тортурам християн. Леся Українка підкреслює, яким лінивим і безтурботним є натовп, наскільки він зорієнтований на тілесне в очікуванні спраглих духу. З різних рівнів і сегментів хаотично доносяться фрагменти діалогів, деякі з них є інформацією про хід суду, який,

вірогідно, відбувається на арені, якої не видно, щоб уникнути натуральних деталей під час подальшої страти. На циркових лавах з кінематографічною послідовністю виникають портрети, за допомогою яких характеризуються тогочасні сенатори, правники, дрібні чиновники, малоосвічені ремісники та обслуга, злодії і повії. Загалом публіка “казиться з нудоти”, їй нецікаві останні слова засуджених, бо зібралися вони задля покарання “до звірів”, і цим видовищем вона заздальгідь смакує. Глядачі придумують злочинцям найстрашніші покарання, мимохіть вдовольняючи і своє бажання гострих відчуттів. Перелічуються різні системи страт, що стали культурним феноменом Давнього Риму, однак всі людські винаходи страти тіла не знищували інтенцію пошуків духовних відповідей на животрепетні питання сенсу людського існування.

Слово Руфіна, який заявляє, що, як громадянин, – він “імператором гордує”, а, як філософ, – “до богів байдужий”, що є квінтесенцією життєвого кредо римського мислителя, натовп не чує, вбачаючи в ньому бунтаря і сектанта. Усебічні крики нагадують страту Христа, коли здичавілий народ звідусюд закликав до розп’яття. Юрба вимагає: “Видовиська давайте!”, переполовинивши знаменитий клич римської черні “Хліба й видовищ”. Глядачам не до вподоби, що римлянам поважного стану страта відкладається, вони хочуть тут і тепер стати свідками втілення вироку на арені “людові на втіху”. І для них особливо видовищною стає смерть Нартала.

Образ Нартала чи не найяскравіше репрезентує модус “життєвого” цирку в художньому світі Лесі Українки-драматурга. Цей персонаж уособлює первісну природу, недарма найрельєфнішим при його характеристиці є епітет “дикий”. Викуплений аристократом Люцієм, номад Нартал тривалий час вважав свою долю на диво прихильною. І лише у в’язниці він сповна усвідомлює себе дресировану твариною, а свого власника, що здавався йому раніше добрим приятелем, приборкувачем його іманентних інтенцій, цирковим муштрувальником. Слід наголосити, що понад сто років назад Вільгельм Гагенбек запропонував так звану систему “м’якої”, “безбольової” дресури, але не можна стверджувати, що вона стала панівною. Жертвою такого “м’якого” упокорення вважає себе Нартал, який раніше “знав, що слід римлян всіх ненавидить”, але несподівано полюбив свого нового доброго пана. Він усвідомлює, що насправді кайдани на нього одягнули не лише у в’язниці, бо вони і раніше бряжчали на ньому, тільки цього звуку він не чув:

*.. Я колись був дикий,
і щирий, і палкий, як звір в пустині.
Попавшись в клітку, гриз і сіпав грати,
як лев, як барс, і рвався у пустинню
або на ворога, на свого пана,
і, певне б, вирвався або сконав... [б, с. 203]*

Але його купив Люцій, і умови його життя змінилися. Зауважимо, що значна частина бестіарію Лесі Українки у вигляді зооморфних міфологем групуються навколо постаті Нартала. На відміну від Люція, “патриції та запанілі хами” своїм презирством викликали “зо дна душі” Нартала того самого звіра. І навіть “християнство” він вважає пасткою, “сильцем”, за допомогою якого над ним запанувало його римське середовище. І тоді юнак жалкував за “залізною кліткою”, адже ставши “відпущеником”, спокушений красою та ілюзією свободи, він насправді втратив свою самоідентифікацію. Екокритичного аналізу заслугове монолог Нартала про “життя собаче”, яке прирікало на неусвідомлену любов до “найгіршого ворога”. Саме християнство для нього – це облудна “м’яка система” дресирування, позаяк “релігія любові та покори” – це засіб скувати “ще не закутих”, “в кормигу запрягти” без війська і зброї. Прозріння зумовлює у Нартала спрагу жахливої помсти.

Єдина компенсація втраченого шансу раніше – це почесна смерть з мечем. Для засудженого на цирковій арені приводять пантеру і дозволяють взяти в руки меча, що викликає неабиякий азарт у публіки. Нартал постає перед нею неприрученим Левом, що намагається вирватися з циркової арени у супроводі пісні. Йому вдається вбити пантеру, він навіть викликає на арену римлян для поединку, але, поранений, все ж конає на очах усіх. Проте Нартал гине у бою не бестіарієм (неозброєним злочинцем, якого практично кидали у пашу звіру на потіху глядачам), а гладіатором, викликавши оплески поваги за мужність і відвагу.

Після смерті Нартала на арені цирку здійснюється ще одна ухвала суду – “зарубати” Руфіна і Прісціллу. І знову публіка жадібно очікує “живого пурпуру”. Юрба, що мислить категорією “Хліба й видовищ!”, ігнорує слова засуджених, з гучним ревом вона зустрічає театр страт, і цей рев сигналізує, що цивілізація є оманною, позаяк дикі інстинкти толерує і по-своєму плекає влада, політика, релігія і мистецтво.

Отже, цирк у доробку Лесі Українки постає як фрагмент і як мотив, які можна розглядати у різних філософсько-естетичних аспектах. У семантиці образу переважають темні барви: зневага до ремесла циркача у Давній Греції, використання місця розваг для антигуманних страт прихильників християнства. Цирк в інтерпретації письменниці може бути як виходом, так і тупиком. Дискурсивний модус світ-цирк у Лесі Українки зацентований на поривах вирватися за межі циркових канонів, які панують на арені, навіть ціною власного безумства.

Натомість трактування відвідувачів цирку розвінчує реципієнта, який шукає в місцях масових розваг не естетичних вражень, а адреналіну як засобу абстрагування від щоденної рутини, врешті торжества “*дегуманізації мистецтва*”. Симпатії авторки скоріше на боці тих, які знаходяться на арені, бо попри отриману роль приречених вони творять на кону себе, відкривають свій потенціал, шукають істину і здатні вплинути на глядачів. Таким чином, всупереч трагічній домініанті у візіях давнього цирку Лесі Українки, завдяки її текстам можна стверджувати: особистості на блазнівальному манежі творять сонм індивідуумів з дикого амфітеатру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буренина-Петрова О. Цирк в пространстве культуры / Ольга Буренина-Петрова. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 432 с.
2. Дугина И. “Здесь нахожу я греческие игры...” : цирк в художественной литературе / Ирина Дугина // Континент. – М. ; Париж, 2003. – № 116. – С. 474–495.
3. Клепацкая О. С. Цирк как феномен русской культуры первой трети XX века: дис. ... канд. наук: 24.00.01 / Клепацкая Ольга Сергеевна. – Киров, 2009. – 146 с.
4. Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. / Томас Манн / [пер. с нем.]. – М. : Гослитиздат, 1960. – Т. 6. – 672 с.
5. Родина Т. О современном значении цирка [Электронный ресурс]/ Т. Родина. – Режим доступа до видання: http://www.ruscircus.ru/o_sovremennom_znachenii_cirka_215.
6. Українка Леся. Драматичні твори / Леся Українка // Зібр. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 4. – 352 с.
7. Українка Леся. Драматичні твори (1911–1913). Переклади драматичних творів / Леся Українка // Зібр. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 6. – 416 с.