



театральная педагогика

Баринов Вячеслав Александрович,

*кандидат философских наук,
педагог Дворца творчества
детей и молодежи «Перовский»,
Москва*

amateur-circus@yandex.ru

УДК18.7.01.791.83

Наивность – форма организации импровизации в цирке

Чрезвычайно интересным является вопрос импровизации в условиях цирка, когда многие номера просто опасны для исполнения, не говоря уже о возможности в их ситуации импровизировать. Но наряду с этим есть номера и жанры, которые не только предполагают факт присутствия импровизации, но даже выстраивают на этом свои основные действия. Так, номера, связанные с риском для жизни, в силу своей специфики не могут быть объектом для импровизации. Предположим, что где-то под куполом цирка исполняется номер, где точность траектории полета вольтижера диктует успех проведенного трюка и гарантирует успех всего номера. Там, естественно, ни о какой импровизации не может идти речи. Или артисты исполняют трюк «колонна» на канате там же, под куполом цирка, когда «нижний» на своих плечах несет несколько человек, одновременно ими балансируя. В этом случае тоже не может быть речи об импровизации. В целом все, что связано с риском для жизни, не предполагает такой возможности, поэтому сама способность исполнить импровизацию подвергается большому сомнению. Но в номерах, связанных с партерной работой, импровизация имеет место: например, в работе жонглера. Надо сказать, что субъект-артист в ситуации импровизации мотивирован не только внутренним состоянием, но и внешними факторами, которые влияют на сам рисунок импровизационной ситуации. Это также можно считать моментом, влияющим на стимулирование продолжения действия по формированию стандарта действия, но уже в новых обстоятельствах. В этой связи можно сказать, что мотивация, лежащая в основе введения артиста и рисунка его поведения, является также источником мотивационной значимости на произведение импровизации.

Ж. Нюттен в свое время серьезно относился к импровизации, и его замечания по этому поводу очень ценны: «Целевые объекты, которых можно достичь только путем пошагового выполнения действий на протяжении длительного периода времени в различных местах, сразу же можно рассмотреть и оценить с различных точек зрения, включая их доступность. В то время как на уровне воображения многие возможности доступны, их осуществимость на уровне реальности еще необходимо оценить... Фантазия замещает поведение на реальном уровне и приводит человека к пустым грезам, в то время как динамическое целеполагание – это подготовительный шаг к структуре эффективного поведенческого процесса... Именно динамизм отношенческого функционирования (то есть потребность в объекте поведения) активизирует познавательное функционирование, манипулирование при этом многими поведенческими возможностями, находящимися в его распоряжении» [1].

По сути, импровизация тесно граничит с фантазией, основанной на контексте номера. Например, какую бы артист ни взял «ноту», «тональность» своего выступления, какую ни выстроил бы последовательность трюков во вновь созданном творческом образовании – номере, во многом его успех будет зависеть не только от фантазии на заданную тему – например, удовлетворение некоторых потребностей, – но и от тех мотиваций, которые побуждают его к этим действиям. Это могут быть и познавательные мотивы, связанные с раскрытием возможностей предметов, и возможность оказать соответствующее впечатление на публику, и многие другие факторы. Именно в раскрытии доминирующей мотивации, связанной с эгоцентрическими мотивами, направляют его действия не вне себя, а на себя, т. е. максимально сосредоточиться на себе, привлечь к себе внимание и утвердить тем самым свою универсальность или исключительность. Происходящие в этих случаях импровизации, повторы нужно рассматривать как некую возможность лишней раз проявить свою способность осуществлять влияние на зрителей. Например, жонглер В. Чернов, одновременно жонглируя несколькими мячами, смотрит не на мячи, а в зрительный зал и повторяет этот прием неоднократно. Поэтому подобные воздействия на зрителя обладают магической, достаточно притягательной силой и эмоциональным воздействием, которые способны достичь необходимого эффекта.

Что касается мотивации в экспромте клоунов, то здесь особое место отводится качественному многообразию мотивации социального взаимодействия, что важно для точного понимания самого поведения и его выстраивания. В действиях клоунов часто прослеживается мотивация «знакомиться с людьми», сидящими в зрительном зале. Именно эта мотивация является главной при работе артиста со зрителем. Вначале по внешним признакам из зрительного зала выбирается будущий «партнер», потом

выявляется его способность входить в контакт, быть понятым, податливым для различного рода действий. В результате у артиста выстраивается определенная характеристика данного типа, которая в дальнейшем и будет влиять на форму будущих импровизаций со зрителем. В этом контексте есть очевидное преимущество в понимании мотивации в поведенческих ситуациях и взаимоотношениях с объектами. Тем самым, именно благодаря самой природе поведенческих взаимосвязей со зрителем, артист психологически становится зрителю «приятелем», «другом» и проч. Способность манипулировать объектами-зрителями включает в себя психическое или динамическое манипулирование, взаимодействие с группой зрителей, не только сидящих на местах, но и выведенных в манеж. В целом любой человек скорее деятелен, чем наблюдателен, и его трудно удержать от вмешательства в такое привлекательное действие, как цирковое. Активного вмешательства в естественный ход художественного развития событий. Это продиктовано стремлением создать новые ситуации, которые впоследствии и происходят в манеже с участием зрителей. Одно дело – ситуация, связанная с развитием каких-либо действительных событий, другое – эмоциональное восхищение.

При этом важно учитывать, как влияет на развитие ситуации выбор партнера из зрительного зала, которого артист наделяет разного рода типичными характеристиками. В этом есть еще одна мотивация – удовольствие от причинности. Зритель в этих условиях становится *homo faber* (человеком творящим), т. е. в тех условиях, когда зритель видит результат своего труда и участие в этом результате, который он создает или в котором он участвует. Таким образом, он стремится обладать психофизическим продуктом своего труда. В этой форме импровизация есть элемент наивности, веры в происходящее, веры в свои силы, пусть искусственно созданные.

Поэтому, когда клоун выстраивает поведенческие отношения со зрителем, их взаимосвязи в том виде, в котором они востребованы, можно рассматривать как поведенческую динамику в своей потребности и делать это по принципу «средство – цель», где средство – зритель, цель – смех. Мотивация понимается обычно как импульс, возникающий внутри организма по отношению к индивиду объекта. В данном определении мотивации можно четко проследить мотивы, толкающие зрителя и артиста на необходимые контакты, когда поведенческие взаимоотношения являются отражением того факта, что сознание артиста активно направляет к предпочитаемым им взаимодействиям с определенными объектами, будь то предмет – реквизит. Происходит подобное в основном и на основе учебы путем наблюдения и подражания, выраженной в своей наивной форме. Но при этом импровизации часто имеют мотив ассоциации и этими ассоциациями побуждают к определенным импровизациям, экспромту. Поэтому часто

бывает так, что наивность становится на пути к импровизации мотивом, причиной. А в жанре «дрессура» домашние животные становятся побудителями к проявлению наивности: погладить кота или кошку, поиграть со щенком, где не последнюю роль играет ассоциация с чем-либо, при которой ответная реакция проявляется сразу же.

Особенность импровизации в цирке тяготеет и находится в области случайного и сиюминутного на пике вдохновения. Этимологически слово «импровизация» восходит к латинским «improvises» (неожиданный, внезапный, непредвиденный), «eximproviso» (без подготовки), что относит этот феномен к спонтанности. Не зря импровизацию традиционно трактуют как «искусство одновременно мыслить и исполнять музыку» [2]. В цирке под этим надо понимать особое творчество, когда без предварительной подготовки совершается мозговая атака, переходящая в действие с ходу, с места, акцентируя максимальную непосредственность, основываясь на наивности в принятии решения, развитии художественной мысли в самом творческом акте. При таком развитии событий можно утверждать, что одновременно рождаются не только новые действия, но и новые содержательные формы и их ценности. В импровизации, основанной на контексте (как в джазе) произведения как первоначального плана, начинает деформироваться основная идея в ситуациях контекста, и тем самым происходит некоторое временное отступление от генерального плана произведения. Например, в джазе импровизация – это временное отступление от главной темы, но совершаемое в той же тональности, обогащая новыми формами основную мелодию. В цирке это может быть чуть ли не отдельным произведением внутри целого большого номера, в некоторых случаях способным переосмыслить первоначальный вариант. Поэтому можно рассматривать истоки импровизации как способности артиста к некоему ответному действию, возникшему на основе стремления собственной души, реакции на действия партнера или зрителя. Тем самым импровизацию в цирке можно рассматривать как один из вариантов установления диалога, который влияет на выражение замысла и его осуществление в виде неких эмоциональных вспышек, озарений импровизирующего.

Импровизацию можно сравнить в исключительных случаях с дисбалансом, хаосом в организованной ранее структуре, привносящем некий художественный беспорядок, но беспорядок, обогащающий «порядок», придающий «порядку» новое смысловое значение. «Импровизационное начало неотъемлемо входит в структуру подлинно художественного, т. е. подлинно оригинального познания, которое может быть осмыслено, в частности, как череда локальных импровизаций. Ведь творческий процесс экспериментален на всем его протяжении, и на каждом этапе это не столько следование уже имеющимся планам и намерениям, сколько естественно складывающиеся отступление от них, их пересмотр,

даже поправление. Тут на каждом шагу возникает нечто, не предусмотренное самим автором» [3]. К этому надо добавить, что импровизация – это всегда создание какого-то нового содержания в процессе исполнения. Импровизация в таком ракурсе предстает как публичное выполнение собственно духовной потребности, как умение и способности сфокусировать в нужный момент все силы души и ума, все заветы трюковых возможностей. Иначе говоря, импровизация призвана воплотить заряд энергии и творчества как необходимый отклик на внутреннее побуждение, как определенную форму отклика на внешний раздражитель.

Здесь надо заметить, что творческий потенциал артиста прямо пропорционален его импровизаторским способностям: насколько артист склонен к «спонтанному смыслопорождению». Поэтому склонность к импровизации является уникальным тестом на творческую одаренность. Без импровизации невозможно любое творчество.

В этой связи целесообразно обратить внимание на итальянский театр комедии дель арте XVI века, который был полностью построен на импровизации. Вместо написанной пьесы существовал сюжетный план, на основе которого актеры свободно импровизировали по ходу развития действия, подчиняясь ситуационным запросам своих коллег и публики. Это обстоятельство и оправдывает столь длительный срок существования комедии дель арте, когда все импровизации и экспромты отвечают злобе дня. Яркий тому пример – «Принцесса Турандот»: спектакль, поставленный Е. Вахтанговым еще в 1922 году, но актуальный до настоящего времени. Режиссер спектакля точно уловил современность, изложенную в стиле импровизации, что придает спектаклю остросюжетность, актуальность и театральность. Действие развивается по театральным канонам и поэтому привлекательно всегда, во все времена. К примеру, Дживелегов напоминает о том, как зарождалась комедия дель арте в самой Италии XVI века: «На городских площадях Италии, помимо новеллистов и сказителей, работали другие представители живого слова, хотя и менее высокой квалификации. Здесь и там иногда появлялись импровизаторы, которые предлагали собравшейся около них публике дать им любую тему, и он готов был спеть песенку, придумать какие угодно куплеты любым метром, притом все это так, что публике будет ясно, что никакого мошенничества нет и все сочинено тут же, на месте» [4]. До сих пор на эстраде можно встретить сродни импровизации жанр «буриме», когда на данную зрителем рифму артист тут же сочиняет стихи. К сожалению, этот жанр вымирает, так как требует от артиста импровизационного склада ума, культуры и вкуса. Конечно, импровизация – едва ли не самый надежный способ наделить художественное целое той необходимой энергетикой, аурой, которая

способна заражать зрителя нужным настроением, втягивая его тем самым в основное действие.

В этом случае артист нуждается в искренности своих помыслов, незамедлительности сознания в принятии решения. Тогда он оказывается в хорошем смысле слова «стихией, т. е. в двойном ударе» и тут же в какой-то степени становится наивным. Именно импровизационный блеск для него жизненно важен, он как бы начинает проживать новую жизнь, подсказанную ему свыше. Благодаря этому он добивается подлинной виртуозности, легкости, являющимися специфическими откликами на художественные обстоятельства. Например, при созерцании в цирке артиста, парящего в воздухе, зритель как бы приобщает себя к некоему космосу, он как бы сам витает над землей, оглядывая мир своей жизни свысока, и становится его обитателем без границ, ощущает свое превосходство над всем, что творится внизу, что обитает на земле. Но вот артист заканчивает свое совершенство, и зритель вновь обращается к тем формам, в которых он обитал изначально. И всё это состояние возвышенности и обыденности становится банальным и сравнимо разве что с наивностью. И здесь зритель, начиная анализировать происходящее, по-настоящему дает определение значимости происходящего, соединяя тем самым в своем сознании вечность и время как бесконечность и ограниченность. Всё вместе создает ощущение некой невесомости сознания, как некое пребывание в сказочной мистерии со своим верхом и низом, где растворяются временные и пространственные, волевые и целевые векторы человеческого существования – всё то, что привносит в обыденную жизнь элементы неожиданности, парадокса, структурированные так, что оказывают некое влияние на проявления этой жизни. Благодаря мистериальности циркового представления перед зрителем возникает возможность понять и ощутить на себе особое состояние, особый человеческий настрой по отношению к окружающему пространству, подталкивая к распознаванию происходящего и своего места в нем.

Артист цирка сродни театральному актеру способен предстать перед зрителем во всей своей непосредственности, как говорил Е. Гротовский: «Постепенно, исключая из зрелища, все, что поддавалось исключению, мы опытным путем установили, что театр может существовать без грима, без автономного костюма, без «играния» светом, без музыки и т. п. Но не может существовать без связи – отношения актер – зритель, без их непосредственного, ощутимого, человеческого общения» [5]. В цирке пластика может заменить собой все имеющиеся атрибуты искусственности, и артист, выходя на манеж в одних трусах, способен покорять зрителя своей искусностью владения телом. Это говорит о том, что артист представляет себя в цирке не только в максимально «открытом» виде,

публично, но и в наивном поведении утверждает свои способности (встает на голову, ходит по манежу на руках и т. д.) желая получить соответствующий отклик у публики.

Наряду с этим в цирке существует и наиболее ярко выражено: «Неповторимость, единственность, сиюминутность актерского переживания, «аскетского», очищенного от всех неорганических элементов, превращает театральный спектакль в особого рода осязаемую встречу между творцом и зрителем» [6].

В своих высказываниях Гротовский обращает внимание на то, что существует инструмент в актерском мастерстве как целостная сфера актерского «тела-памяти», как «акт души», который актер должен не иллюстрировать организмом, и это важно в цирке, а «совершать организмом» – что и есть своеобразное состояние артиста, которое в ярких формах достигается в мистериальном цирковом представлении, т. е. артист совершает трюковые действия «всем собой», во всей своей духовной и физической целостности. И всё это сопровождается не только внутренним, но и внешним артистизмом, что можно назвать «поведенческим артистизмом». В этом и заключается виртуозность артиста цирка, особенная артистичность, сопряженная с риском, когда происходит мастерское владение искусством «не делая лишнего». Это побуждает артиста цирка разрешать постоянно проблемы столкновения внутреннего и внешнего содержания «Образа Я» артиста. Где постоянно сталкиваются противоречия внутреннего Я артиста в столкновении с внешним Я реквизитом. Идет борьба, кто кого. Но в плодотворном смешении двух Я появляется ясность в отношении произведения искусства, которое возможно только в этом «столкновении». При этом внутреннее, перестающее быть сугубо личным, вышедшее на актуальный уровень, толкает внешнее свое выражение, чтобы «взъгорить» все пространство вокруг и тем самым стать доступным для зрителя.

Клоунаду, которая является наиболее ярким проявлением в цирке философии наивности, можно охарактеризовать как «состояние мира, которому открыта душа». И осуществляется эта игра как на публике, так и на публику, т. е. ограничений в условиях цирка у игры нет. Этот непреднамеренный пафос жизни и истины есть та «специфическая» комедия, которую играет клоун как в гордом одиночестве в своих предлагаемых обстоятельствах, так и в компании со зрителем. «Человек, способный к созерцательной жизни, способный выйти из самого себя, смотреть на себя извне, – улыбается. Улыбка – это мысль, в ней – понимание, «гуманная резиньяция», по выражению Белинского, снисхождение, отчасти даже ирония, но не дьявольская. Такая улыбка едва заметна на устах Джоконды, и в ней художественное открытие Леонардо» [7]. Такой реверанс автора в адрес Джоконды можно предположить и распространить на значение улыбки в целом, особенно в цирке. Взять, например, Л. Енгибарова, когда он,

покидая манеж, в самый последний момент оглядывается назад, на публику, с задорной улыбкой, говоря тем самым, что его проказы еще не кончились. Поэтому природа улыбки в первую очередь несет в себе особый внутренний смысл, мотивацию не только происходящего на манеже «здесь и сейчас», но и будущие возможные действия. И это состояние улыбки становится тем средством, которое помогает познать мир: она начинает приобретать черты отражения еще не до конца познанного мира, но с имеющейся перспективой на открытие души.

В этой загадочности души и непознанности мира есть много общего с детскостью, когда ребенок что-то нашел или сделал что-то примитивное, стремится всячески скрыть это от взрослого и в нужный момент произвести эффект того, насколько он способный или какой «богатый». Эта наивность сродни древним грекам, чувствовавшим себя детьми по сравнению с восточными деспотиями. Не случайно греческое в скульптуре начинается с архаической улыбки на лицах статуй.

И в наше время мало что радикально изменилось, и святая простота переходит в свою противоположность: чем искреннее и наивнее человек, тем глубже его обман – обман, не имеющий под собой коммерческой основы, обман не злобный, а простой розыгрыш. Эти наивные люди думают не меньше, но как-то по-другому. Это другое и есть прелестная точка зрения. Например, шутки Теркина, да еще в такое жуткое время, когда кругом царит горе, никогда не бывают бестактными: «За Теркиной шуткой всегда угадывается то серьезное и значительное, что Теркин «переводит на шутку... человеческая свобода; торжество человека над той тяжестью, которую он поднимает, – таков смысл этого юмора» [8]. Как и в цирке, поэма Твардовского наделена множеством микросюжетов, каждый из которых представляет завершенный в себе мир, как бы множество реприз.

При этом особенно в цирке существует такое понятие, как «нонсенс», наравне с замечательными приемами – алогизмом и парадоксом. В нонсенсе, с одной стороны, упраздняется прежний смысловой контекст, но наряду с отвержением одного смысла не рождается новый. Нонсенс как бы приводит к смысловому тупику, играя при этом роль вечной загадки. Существовая в некотором состоянии бессмыслицы, нонсенс близко приближается к алогизму, а от него продвигается к иронии.

Стремление в некоторых случаях нонсенса отыскать какой-либо смысл в бессмысленном приводит к еще большему нонсенсу. Изобилует нонсенсами сказка Л. Кэрлла «Алиса в стране чудес», где все описываемые автором нонсенсы как особый вид загадки не имеют своего логического продолжения в разгадке – «опять тупик». Значит, нонсенс необходимо воспринимать как особую данность, не подвергающуюся

сомнению, т. е. нонсенс необходимо воспринимать как он есть. Но при всём этом существует умозрительная разгадка, которую для себя уготовил тот, кому предназначен нонсенс, так как разгадка не подразумевается главным образом потребителем нонсенса – читателем. Она выражает невозможность для человеческого сознания существовать рядом с бессмысленной реальностью. Разгадка нонсенса продуцирует изобретательную возможность зрителя самому дофантазировать, доосмыслить происходящее, придать действию некое смысловоспроизводство. В этом смысле нонсенс выступает как активный провокатор, стимулятор для человеческого сознания. Это можно утверждать в цирке только в самом действии, которое в отличие от нонсенса имеет свою концовку, а значит, и ответ на всё, до этого происходящее, даже на уровне самого парадоксального.

Математическим выражением нонсенса должен быть нуль. Таким образом, цирковой манеж по своей форме является и отражает суть «нуля», а значит и «нонсенса», т. е. началом и концом всего происходящего в манеже. Здесь же что-то зарождается, и здесь же что-то умирает, т. е. имеет свое начало и свой конец. Эти взаимнообратимости «нулевости» придают особое значение всем действиям, которые проходят в цирковом манеже.

Но в этих, же условиях, в круговой сфере манежа, не только образуются значимые формы, но и рождаются параллельно необходимые пустоты. В некоторых случаях они уравнивают друг друга. По крайней мере, они должны быть таковыми «в идеале». При этом нонсенс способен выражать отсутствие смысла, а алогизм, наоборот, к этому должен стремиться. Нонсенс составляет первопринцип реальности происходящего, не предполагающий за собой никакой другой реальности, т. е. реальности в единственном экземпляре. При таком стечении обстоятельств нонсенс, являясь первопринципом, становится принципиально непрозрачным, в некотором образе, тавтологичным. Он в любой ситуации един и заявляет о себе как о том, что он есть. В некоторых случаях нонсенс объявляет о себе как самом главном в качестве первичного элемента языка-трюка: например, когда артист стоит на голове. С этой точки зрения нонсенс не может подвергаться каким-либо логическим обоснованиям. Он в цирке знаменует для зрителя определенную независимость и первичной трюковой языковой среды. Как можно объяснить, или понять смысл бессмысленных действий (что часто происходит при наивном поведении)? Единственный ответ – сделать это действие производным.

Это оправдывает тот факт, что в русском языке слово «нонсенс» трактуется как «заумь». Такое состояние в цирке совершенно оправдано генетически, поскольку указывает на «доразумный» статус бессмысленных поведений. К этому надо добавить, что нонсенс в своих пределах не должен быть рационально использован и обработан. Он

существует «до ума», «за ним». Он не «замысел», но он «за мыслью». Он представляет собой нечто всегда уже готовое, цельное, самодостаточное.

Мир цирка, собственно, еще не законченный мир, но он представляет собой лишь предпосылку для возможно максимально насыщенного смыслами мира, где зритель и артист – все свои. Он не параллелен обыденному миру – он ему перпендикулярен. В то же время и в этих условиях существования циркового мира нонсенс очень продуктивен. Являясь продуктом воображения, он продуцирует поиск смысла, и за каждым абсурдным действием артиста скрывается повод для поиска в нем смысла. Таким образом, можно сказать, что артиста делает зритель.

Смысл действия создается «получателем-зрителем». Он создается, а не воссоздается, и это принципиально важно. Именно артистическое начало нонсенса, его выразительная часть, провоцирует изобретательную активность зрительского сознания, воображения, фантазии, которые воссоздают мир цирка, мир «стереоскопический», существующий «не по правилам». Но самое сложное, воссоздавая нонсенс, оставаться на уровне бессмысленности, наивности.

Употребление языка-трюка как универсального средства и кода для передачи необходимой информации предполагает наличие смысла, т. е. наличие универсального смысла контекста. Всё, что показывается, принимается сознанием зрителя в качестве того, что может быть понято, расшифровано. В отличие от непонятности, которая понимается как некая незавершенность, недосказанность, как некий стимул для еще большей работы сознания, происходит не только умственное, но и физическое напряжение, которое по мере необходимости обращается к просвещенческому рефрену «нет непознаваемого, есть только непознанное». Поэтому в ситуации нонсенса автор-исполнитель стремится создать нечто бессмысленное, а зритель – найти смысл в любой бессмыслице, и тем самым он вправе оторгнуть саму возможность существования чего-либо, не поддающегося осмыслению, т. е. выстраивания стройной структуры, или принять своим сознанием как некое новое художественное образование. В этом и заключается противоречие. В процессе восприятия артист и зритель встают в некие противоречия. Они создают два полюса реализации действия: один реализует свое творческое право создавать мир смыслов из ничего; второй – реализует свое право жить в прозрачном мире, доступном для рационального сознания.

Разнонаправленные векторы движений артиста и зрителя вместе создают что-то новое, вызывающее восторг и весь горизонт вариантов существования в этих противоречивых условиях. Результатом всего этого является органическое непонимание, возникающее между артистом и зрителем нонсенса. Зритель демонстрирует и оставляет за

собой свое главное достоинство – способность отгадывать любые закодированные в трюковом выражении события и информацию.

Разнонаправленность действий артиста и зрителя в плане подачи и расшифровки творческого материала вызывает способность к органическому пониманию в результате возникшего между автором-артистом и зрителем нонсенса. Проявление нонсенса есть проявление артистической творческой способности, всегда тяготеющей к непонятности, многомерности, стремящейся к неизменной неадекватной ситуации восприятия. Артист, автор нонсенса всегда имеет право предположить: «Да, всё так, но я имел в виду нечто другое». В идеале же автор нонсенса ничего не должен иметь в виду. Его высказывание должно быть очищенным от всякого смысла. А вот быть понятым для нонсенса означает крах, падение, творческую неудачу.

Некоторые авторы определяют собственную дефиницию нонсенсу, с этой целью они отделяют нонсенс от смежных с ним понятий – юмора и остроумия. Согласно этой трансформации выделяются различные виды нонсенса: повествовательный, поэтический, сатирический, пародийный и «чистый и наивный», т. е. те, которые встречаются в жизни. Например, фигуры речи (каламбуры, игра слов) чреватые нонсенсом. Основная эмоция, появляющаяся при чтении классиков нонсенса, – это беспокойство, когда что-то в игре (в том числе и в волшебном номере) происходит не так. А вот для У. Теккерея юмор имеет место и право на существование лишь постольку, поскольку имеет право на продуцирование у человека слез, – отсюда смех сквозь слезы. Так, например, парадокс, где не смех, а слезы представляют собой результат артистического остроумия. Отсюда следует, что не смех и юмор приобретают известный аспект; не смех, но сочувствие – вот что ожидается в некоторых случаях зрителем от зрелища.

Божий мир обустроен как серьезный и гармоничный, где нет места смеху. Но в эту «гармонию» божественного разума ярко внедряется нонсенс. Мир нонсенса – это мир формально холодный, несколько отстраненный. Часто в цирке основную эмоцию рождает нонсенс, в основе которого находится беспокойство. Беспокойство артиста за результат своего труда, беспокойство зрителя за действия артиста. А если происходит что-то не так, то это уже двойное переживание этого «не так», что является ведущей интонацией в контексте поведения артиста.

Именно в цирке при анализе номеров, исполняемых в манеже или под куполом, можно сказать, что постоянно присутствуют две ситуации – «смерть и жизнь». Поэтому в цирке смерть и жизнь обретают в нонсенсе черты повседневности. Они – бытовой акт, но никак не кульминация или нравственный урок. Игра трюковых событий если и допустима, то переходит в некое служебное пользование в виде мотива, чтобы вызвать новую порцию

смеха. Тем самым улучшает человеческие отношения на основе неустойчивости, т. е. подвергается сомнению. Поэтому нонсенс возникает в основном из далекой среды, а продолжает его детская непосредственность.

Клоуны, используя привлекательность детского познания мира, прибегают к приемам артистической изобретательности, переворачивания трюков с целью создать новое содержание, склоняясь к парадоксам, и составляют своего рода инициацию к полноценному, адекватному поведению. Бессмысленность нонсенса – принципиальна. Возникновение нонсенса это некая реабилитация детства как части человеческой жизни, как части суверенного человеческого бытия, как одного из самых чистых человеческих состояний, в котором личность выражает себя сознательно и эмоционально максимально, что еще раз подтверждает наличие фактора наивности. Например, в литературе, как и в цирке, нет других законов, кроме закона радостного поведения и плодотворных творческих усилий. В противовес можно сказать, что состояние подавленности, меланхолия, отчаяние, вдруг обращаются в печальное усилие-уныние. Порой кажется, что из отчаяния и тоски начинает появляться что-то абсолютно чуждое цирку, невиданное, диковинное и странное, но по мере творческого, фантазийного участия артиста отчаяние и тоска превращаются, преображаются во что-то привлекательное. При этом создается новое поле коммуникации и искусство цирка всеми различными способами стремится вписаться в эту реальность, быть понятым.

При коммуникации актуально такое действие, при котором его сиюминутность, рассчитанная на непосредственный контакт артиста со зрителем, приближает зрителя к одному из вариантов распознавания языка-трюка. Артист для достижения целей использует творческие приемы, такие как подвижность в разных направлениях, подтверждает актуальность, мгновенность, рассосредоточенность в пространстве, а с другой стороны, подчеркивается конкретность, физиономизм, телесность, непосредственность и т. д. Таким образом, представленные формы мироощущения, которые могут выражать разные формы артистического поведения, приобретают в контексте номера особую значимость. Для подобных версий подобное творческое движение, как «дадаизм», определяет отдельные произведения как произведения особого значения на фоне общей атмосферы, так же как и череду событий вокруг произведения циркового искусства и контекста, в котором это произведение представлено.

Художественное произведение цирка порой погружается в хаотические и случайные соединения, подчеркивающие особое движение жизни, так как в симулятивном зрении зрителя лежит желание схватить представленную жизнь в ее целостности, желание найти абсолютную, окончательную и желательную форму, соединяющую искусство и

поток жизни. Возникающее при этом исчезновение дистанции артист – зритель находится проницательность мира цирка, неустойчивых предметных границ, которые можно сравнить в своих проявлениях как некоторое преломление в искусстве футуристического «грима». Е. А. Бобринская пишет: «Вторжение искусства в жизнь и жизни в искусство сообщает искусству подвижность, динамику и в то же время распыляет его, растворяет в потоке ежеминутных впечатлений, событий и ощущений. Эта тенденция со своей определенностью проявилась именно в футуристическом движении. Многочисленные художественные проекты, которые на первый взгляд могут показаться простой причудой или эпатажными выходками, к примеру, в футуристической одежде, футуристической кухни (важными компонентами которой были вкусовые ощущения и запахи), особой футуристической жестикуляции, живописи звуков, шумов и запахов – рассеивали искусство, лишало его характеристик устойчивости, неизменности, неподверженности потоку времени» [9]. Еще один футуристический момент представляет собой определенную связь в цирке – некий рисунок, размещенный на костюме артиста, который не только деформируется, меняется при движении, – он становится как бы своеобразным продолжением тела, его линий. Что касается реквизита, то в зависимости от действий реквизит принимает несколько отличающиеся от костюма артиста формы. Например, батут с нарисованным на нем изображением. При деятельности артиста, который прыгает на нем, изображение само по себе от воздействия на него меняется, искажается. Это можно сравнить с высказываниями, содержащимися в манифесте футуризма, изложенного его идеологом Маринетти: «...продолжение наших вен, развертывающееся вне тела в бесконечности пространства и времени» [10]. Поэтому танец трюков есть мост, перекинутый из мира обыденного в мир фантазии. И если зритель хочет узнать ту магическую черту, которая называется «стилем», то прежде всего его взоры должны быть обращены к трюку, где может быть, наконец, то сочетание трюков, которые подлинно преображают нашу прекрасную современность. Это дает возможность найти действительно ритмизованное очертание мира в самом себе и всегда с другими.

Футуризм всегда соотносится с импровизацией, т. е. с будущим. Поэтому в направлении импровизации необходимо отметить, что непредвиденность, эмоциональность без предварительной заданности не может задаваться как определенное заданное место в номере, где будет исполнена импровизация или по зову души. Это происходит без некоей продуманности и выученности в последовательности, что будет всегда производить сильное впечатление, но эта незаданность неустойчива и нередко приводит к художественно-исполнительским срывам. Надо сказать, что лишь органическое сочетание, внутренний синтез того и другого, т. е. профессиональной

академической подготовки исполнения и его творческого, непосредственного, спонтанного, сиюминутного переживания в каждом отдельном случае дают устойчивость исполнения импровизации. К таким мастерам можно смело отнести корифеев джаза Армстронга, Фитцджеральда, Гутмана, Мацуева, Долину и др. Все исполняемые ими джазовые композиции несут в себе момент зарождающейся и сиюминутно живущей авторской наивности, когда исполнение сочиняется «здесь и сейчас».

Подобное можно наблюдать у клоунов, где фактура одного из зрителей дает толчок незамысловатой импровизации артиста. Он концентрирует на нем все внимание, включает в действие зрителей, вызывает выбранный «персонаж» в манеж, шаржирует его в своем наброске, обучает езде на муле и т. д. При этом в любом случае присутствует исполнительская концепция, потому что подлинное исполнительское творчество – это всегда интерпретация, т. е. истолкование цирковой образности. О технике, о виртуозности таких мастеров, как С. Игнатов, Е. Биляуэр, В. Чернов, и говорить не приходится. Профессиональная выучка, школа жонглирования такого уровня столь велика, что она только подразумевается сама собой. Именно в их исполнении номер жонглирования приобретает и образует настоящий шедевр, который дает им право на импровизацию. Основанная на высоком уровне жонглирования, духовность исполнителя как бы выпирает и дает зрителю возможность наслаждаться художественным образом номера, который создает артист на глазах у зрителей.

Цирк всегда будет актуальным видом искусства, потому что человек испытывает постоянный недостаток в выражении собственных эмоций, особенно если они связаны с детством, с наивностью. Именно в цирке можно найти те эмоции, которые построены на внебытовых, внепрозаических, внеобыденных образах, и зритель нуждается в психологической и эмоциональной, эстетической компенсации. Такому зрителю абсолютно неважно, что номер предлагает весьма клишированные образы. Зритель прежде всего соотносит воспринятое с будничной практикой своей жизни. Отсюда эстетические ценности номера располагаются не в контексте социально-бытовой действительности, а в некоторой претензии на какую-нибудь художественность бытия.

Благодаря цирковому артистизму осуществляется творческое сочинение совершенных и виртуозных фактов в виде художественных образов и в виртуозном утверждении некоего разброса трюковых образований в виде парадоксальных связующих и в то же время дистанцированных друг от друга по принципам жанрового разнообразия номеров. В то же время сама фактура динамической картинке циркового представления с «плавающей» пластикой артиста позволяет созданную этим же артистом картинку мира цирка как заведомо искусственную, относящуюся к спонтанному созиданию цветов и

форм в цирке. А раз так, то не миф рождает человека-артиста, но событие представляет: автор – артист. В результате сам по себе эпатаж и алогизм ситуации, не предполагающий никакой предыстории, развлекают и будоражат как фантазию воспринимающего, так и его эстетическое ощущение, наслаждение.

Цирковой номер создает эффект отсутствия каких-либо ограничений как таковых. Цирковой номер как бы снимает с индивида ношу традиционных мотивов, нормативов и оценок и тем самым намекает на внутреннюю раскомплексованность собственного поведения. Поэтому номер должен стать тем раскомплексованным фактором, который игнорирует традиционные представления о необходимом, возможном, разумном. Таким образом, цирковой номер, представленный инспектором манежа (шпрыхталмейстером), предстает перед зрителем как его рекламный ход (единственный и неповторимый), и тем самым номер есть в себе концентрация рекламы, но представленная в эмоции, т. е. цирковой номер ни в коем случае нельзя рассматривать как рекламный блок, так как он насыщен своими особенностями, несравнимыми с его рекламой. Эмоции, разыгрываемые в репризе, скорее высмеивают рекламу и ее засилье на каждом шагу.

В этом процессе активная роль отводится цирковому реквизиту. Цирковой реквизит – это не вещь, которая работает на изобразительный ряд, а предмет, который работает, изображая смысл в трюке. Поэтому универсальный признак цирковой культуры современности – это новое положение личности артиста в обществе. Об этой особенности циркового искусства быть в определенное время лидером в различных областях творческой деятельности и даже изобретательства, пишет Н. Хренов: «В качестве иллюстрации этого тезиса обратимся к цирку – виду зрелища, названному Р. Огюэ «телевидением XIX века». Это определение подчеркивает, что до возникновения столь значимых в XX в. технических зрелищ культура с помощью цирка успела проиграть некоторые характерные для XX в. формы. Во многих отношениях цирк – непосредственный предшественник массовых технических зрелищ XX в. возрождающийся в XVIII в. Цирк постепенно готовит культуру к появлению мощных «антилитературных» сфер. Он оказывается исключительной сферой культуры XIX в., сохраняющий традиции первых слоев культуры, что последователями XIX в. не было замечено, но на что в 20-х гг. XX в. было обращено внимание Е. Кузнецовым» [11].

Восприятие мира в цирковом пространстве теперь переходит в плоскость сенсации, зрелищности. Побуждающим мотивом становится потеря лидирующих позиций в техническом оснащении циркового представления, когда «локомотивом» культуры начала XX в. становится кино. Велика заслуга цирка перед культурой, ставшей именно таким необходимым зрелищем, в котором формируются и шлифуются принципы мастерства,

зрелищного повествования, более необходимые и отвечающие требованиям настоящей культуры. В этом смысле принцип реабилитации «физической реальности» применим к цирку в его различных формах, где особую роль все чаще и чаще принимает наивность, публичность работы на зрителя.

Литература

1. Нюттен Ж. Мотивация, действие и перспектива будущего. М., С. 234-235.
2. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. М., 1992. С. 3.
3. Рунин Б. О психологии импровизации//Психология процессов художественного творчества. Л.,1980. С. 46.
4. Дживелегов А. Итальянская народная комедия. Commedia DellArte. М.,1954. С.35.
5. Театр Гротовского. М., 1992. С. 36.
6. Театр Гротовского. М., 1992. С. 42.
7. Лифшиц М. Улябка Джоконды//Художественный журнал. 1933. № 1. С. 24.
8. Македонов А. Творческий путь Твардовского. М., 1981. С. 227.
9. Бобринская Е. Грим у футуристов. Образы артистического поведения//Феномен артистизма в современном искусстве. М.,2008. С. 345.
10. Маринетти Ф. Футуризм. СПб.,1914. С. 158.
11. Хренов Н. Публика. М.,2007. С. 285.