

В.А. БАРИНОВ

Феномен цирка в современной культуре

В статье рассматривается один из вариантов познания циркового искусства как феномена культуры общества, в котором ситуации абсурда, алогизма и парадокса соседствуют и дополняют друг друга. Исследуется, как образы, типажи, встречающиеся в повседневной жизни, преломляются в “персонажах” цирковых артистов-клоунов, будучи зеркалом окружающей действительности.

Ключевые слова: артист, трюк, искусство, цирк, культура, образ, типаж.

Article represents the next variant of knowledge of circus art as phenomenon of culture of a society in which situations of absurdity, an alogism and paradox adjoin and supplement each other. Images, the types meeting in an everyday life are prototypes of “characters” of circus actors-clowns which are a mirror of the surrounding validity.

Keywords: the actor, a trick, art, circus, culture, an image, a type.

Тема осмысления циркового искусства как феномена культуры продиктована критическим состоянием отечественного цирка в современных условиях. Именно эстетические ценности сегодняшнего мирового цирка заставляют обратить на них внимание и постараться соотнести их с развитием цирка в России.

Отечественный цирк, начиная с 1950-х гг., когда приоткрылся “железный занавес”, и вплоть до 1990-х гг. имел оглушительный успех как у себя на родине, так и за рубежом. Но с момента появления на мировой арене ставшего законодателем моды канадского “Цирка дю Солей” с его особой, отличной от привычной стилистики классического цирка, мир стал напрямую или косвенно ориентироваться на его программы. В том же ключе программы китайского цирка, основанного на удивительных, головокружительных трюках, представленных, в частности, в таких постановках, как “Лебединое озеро” на музыку П. Чайковского. Однако отечественный цирк, игнорируя развитие мирового цирка в сторону циркового спектакля, остается верен классическим традициям цирковых номеров и аттракционов, тогда как сегодня требуется новый взгляд на работу артистов в современных условиях.

Почему это происходит? Попытаемся найти ответ на этот вопрос, ответив на более общие вопросы: что же такое само цирковое искусство и является ли оно искусством? Общие определения можно найти в [Цирковое... 2000, с. 401–403; Эстетика, 1989, с. 394]. Приведенная в этих источниках краткая справочная информация о цирке дает представление о его способности отражать настроения, царящие в обществе. Она не оставляет сомнений в том, что цирк – неотъемлемая часть современной культуры общества. Однако эти определения не дают ответа на поставленные вопросы.

Баринов Вячеслав Александрович – кандидат философских наук, заслуженный работник культуры РФ, президент Международного союза цирковых школ.

Зачем зритель идет в цирк? Чтобы получить новую информацию о возможных способах жизни человеческого духа в абсурдных и алогичных формах. Одновременно он испытывает потребность воскресить давно забытое чувство наивности и вновь окупнуться в детство.

Цирковое искусство особенно привлекательно для детей – и с позиции знакомства с новым опытом поведения в экстремальных ситуациях. Наблюдая за тем, как артист преодолевает различные препятствия, ребенок проникается гордостью за возможности человека, любит его ловкостью, красотой человеческого тела. Привлекательность цирка – в утверждении эстетического идеала, в демонстрации красоты и нестандартного решения различных проблем, в том числе и в обыденной жизни. Последнее особенно ярко выражено в репризах клоунов, которые четко подмечают различные жизненные коллизии и, утрируя их, преподносят зрителю в своих интермедиях, клоунадах, репризах существующие в обществе пороки, пародируя и осуждая их, представляя в неприглядном виде. Вот что, например, говорил о смехе в цирке великий советский клоун Карандаш: “Что же такое смех человека? На этот вопрос можно ответить так: смех – выражение отношения к смешному, протест, несогласие с отклонением от привычных норм, выработанных самой жизнью. Смех человека – всегда торжество сильного над слабым, преимущество физическое или духовное. Сознание этого преимущества. Удовлетворение, получаемое от этого сознания, то есть радость, порождают смех. Смех – это как бы излишки радости, радость через край” [Карандаш, 1987, с. 172]. Представляя отступление от прекрасного к безобразному, клоун оценивает это как угрозу порядку, норме жизни, ее смыслу и сохранению. Взгляд человека, его оценка ситуации всегда присутствуют в искусстве и особенно наглядно – в работе клоунов. Например, в репризе Ю. Никулина и М. Шуйдина “Насос” артисты представляют зрителю эксцентрическую притчу о “дутых” фигурах, с которыми нередко приходится встречаться в жизни. Или в репризе “Шипы и розы” Никулин изображал трогательного влюбленного, вконец обобранного алчным продавцом цветов.

У клоунов есть удивительное качество – они умеют “схватывать” фрагменты жизни, в максимально заостренной форме представлять их зрителю в виде репризы, при этом окрашивая собственное поведение в тона внутреннего противления злу, тому, что мешает жить. И такую гражданскую позицию, разумеется, приветствует зритель. В своей книге “Почти серьезно” Никулин пишет: «Публика любит посмеяться. Я твердо верю в то, что смех укрепляет здоровье и продлевает жизнь. Минута смеха – на день больше живет человек. В среднем наши коверные находятся на манеже тридцать минут за вечер. Так посмеявшись на одном спектакле, люди продлевают свою жизнь на месяц. Не случайно древняя пословица гласит: “Один клоун, приезжающий в город, дает людям больше здоровья, чем сто ишаков, нагруженных лекарствами”. И мне кажется, что зрители это инстинктивно чувствуют» [Никулин, 1994, с. 571].

Среди разнообразных цирковых жанров музыкальная эксцентрика столь же популярна, как и клоунада. Этому жанру, безусловно, нельзя отказать в определении “искусство”, “особый вид музыкального творчества”. Причем привнесение в номер эксцентрики требует особых творческих усилий, таланта, которым обладает отнюдь не каждый музыкант. Известный режиссер цирка М. Местечкин, поставивший множество номеров, реприз, программ, цирковых пантомим, оценивает работу по подготовке номера музыкальной эксцентрики как “дело чрезвычайно сложное... Необходимо, чтобы артист был артистичен и, самое главное, обладал чувством юмора” [Местечкин, 1976, с. 227].

Чтобы определить место искусства цирка в культуре общества, надо провести некоторые параллели с другими видами искусства и найти общие свойства и отличия. Все виды искусства объединяет игра. И каждому виду присущ свой собственный выразительный язык, не похожий на другие. Например, в театре играют в слова, в живописи – в краски, в балете – в пластические движения, в музыке – в мелодичные

звуки и т.д. В цирке играют с трюками, но здесь присутствует и игра в риск. Именно эти категории отражают все многообразие смыслов цирка, именно они становятся носителями художественного образа.

Существует еще один немаловажный аспект отличия цирка от других видов искусства. В большинстве зрелищных и аудио- видов искусства, основанных на исполнительском мастерстве (балет, опера, театр, музыка), исполнитель выражает чужую точку зрения, зафиксированную в пьесе, либретто, партитуре, режиссерском рисунке спектакля и т.п. Разумеется, многое зависит от интерпретации заданного текста, но все же артист в этих искусствах во многом ограничен (первичен автор, вторичен режиссер или дирижер, а артист осуществляет их волю как третий). Артист цирка в этом плане стоит особняком. Он всегда первичен, так как сам является чаще всего и автором, и режиссером своих номеров, он создает свой неповторимый “Образ – Я”, основанный именно на индивидуальных способностях исполнителя, разумеется, в контексте художественного образа номера. Поэтому артист цирка не может просто интерпретировать художественный образ некоего персонажа, подробно описанного в пьесе или в либретто. Артист цирка имеет свое собственное амплуа, продиктованное принадлежностью к жанру. Он – либо акробат, либо жонглер, либо гимнаст, либо иллюзионист, при этом всегда оставаясь личностью, создающей произведение циркового искусства под своим собственным именем. Каждая личность в цирке неповторима, и эту неповторимость хочет увидеть зритель.

Взаимоотношения артиста с реальностью циркового пространства сложны и многообразны, обстоятельства его бытия текучи и изменчивы. При этом артист цирка, оставаясь самим собой, в каждой ситуации равен и не равен себе, он тот же и вместе с тем иной. Это обусловлено принципом формирования модели циркового искусства, основанного на искренности исполнения сложных трюков, оформленных различными формами выразительности, необходимыми вариантами поведения артиста. Причем артист и есть то необходимое звено, которое отражает в себе всевозможные виды деятельности – открытость в своих поступках-трюках и в лицедействе выражения пластических форм и искренности эмоций. Незыблемым здесь остается, как говорил А. Пушкин, “истина страстей и правдоподобие чувствований...”, то есть искренность жизни человеческого духа. Благодаря этому специфическому бытию могут раскрываться не только потенциальные возможности артиста, но и особенности цирка как вида искусства в современной культуре.

Выразительный язык цирка – трюк – дает возможность максимально полно раскрывать действительность во всем ее многообразии. Выстраивая действие на основе алогизма, парадокса, абсурда, цирк становится привлекательным с точки зрения подачи известного жизненного материала в новых, ранее не изведанных формах. Эта сторона циркового искусства непосвященному чаще всего недоступна, поэтому во многих случаях зритель воспринимает только голую форму, не вникая в смысл произведенного. Для критиков это дает возможность не только позлорадствовать, но и повесить на цирк клеймо “чистого спорта”. Такие оценки свидетельствуют лишь о том, что их авторы не задумываются над тем, что отличает цирк от спорта. Впрочем, у спорта и цирка есть одно общее качество – стремление к достижению высшего результата. Но в спорте это означает стремление к рекордам. В цирке же высшее достижение – промежуточный этап, оно подчинено конечной цели – созданию художественного образа, эстетике жанра.

Эстетические категории активно заявляют о себе в различных цирковых жанрах. Любая творческая деятельность в цирке – от работы над чертежами реквизита до художественного воплощения идеи – носит многообразные формы, но в то же время подчинена законам универсальной формы эстетического взаимодействия, законам красоты, в целом – законам цирка. Что бы ни производил артист цирка, он всегда стремится не только к совершенству формы, но и к отражению в номере необходимого смысла, заставляющего зрителя и восхищаться, и задумываться над происходящим. Эта степень выразительности и убедительности циркового искусства

активно влияет на сознание зрителя, который с удачного представления уходит несколько другим, не только обогащенным новыми знаниями, но новым взглядом на, казалось бы, известные вещи. Эта парадоксальная степень воздействия присуща только цирку и характеризует тем самым цирковое искусство как специфический вид искусства.

Рассмотрение циркового искусства с позиции философии жизни позволяет раскрыть присущие человеку стремления к познанию, к совершенствованию своих возможностей и поиску новых способов самовыражения. Именно эти качества представляет зрителю цирковой артист, а его открытость и искренность подтверждают народные истоки цирка как вида искусства, обеспечивая ему всенародную любовь.

Цирковой номер можно рассматривать и как особый выразитель жизненных проявлений, нередко обобщающий их до философского уровня. Представленные зрителю смысловые, трюковые визуальные значения созревают и воплощаются на стадии подготовки номера. В это время артист стремится как можно полнее проявить собственную духовность. Если этот процесс принимает формы отношений к кому-либо (партнеру или зрителю) или чему-либо (реквизиту, предмету), то он должен отвечать на вопросы: “Кто я?”, “Кто ты?”, “Кем является другой?”, “Что представляет собой что-то или кто-то в качестве другого?”. Все эти вопросы требуют от артиста решения задач номера на основе своей уникальности и оригинальности, способности вовлечь эти отношения в игру с трюками и обстоятельствами. Благодаря своему участию в решении этих проблем, артист в формах игры создает каждый раз новое бытие, для определения места этой игре в пространстве и ее развития во времени. Пространство цирка открыто для фантазий артиста, призывая к реализации события, которое может нести в себе ответы на многие вопросы.

В пространстве цирка артист обнаруживает неоднородность, состоящую сплошь и рядом из антиподов: низ–верх, право–лево и т.п. Эта неоднородность ставит его перед выбором: какую часть этого пространства использовать для реализации своей идеи. Разные части циркового пространства имеют и разные опыты организации артистического бытия. Манеж предполагает демонстрацию жанров, связанных с “приземленной” формой деятельности, например акробатов с подкидной доской, дрессура животных, иллюзионные номера; купол цирка включает специфику выражения номеров воздушной гимнастики, эквилибристики; амфитеатр предполагает и широкий спектр способов непосредственного вовлечения зрителей в цирковое действо. Все эти виды пространств живут своей жизнью. Одна часть пространства исключает или в определенных случаях превосходит другую по выявлению артистических и выразительно-изобразительных возможностей, но существовать друг без друга они не могут, так как составляют цельный комплекс циркового пространства. В этом единстве они могут участвовать в разрешении конфликтов как необходимой возможности соотноситься друг с другом в рамках цирковой сопоставимости.

В обозначенных рамках циркового пространства каждый реквизит, каждая индивидуальная форма бытия, каждое взаимоотношение на уровне “ты”, “я” и “другой” могут реализовываться в этих фрагментах пространства, переходить друг в друга, дополнять друг друга и утверждать себя в другом. В результате таких перемещений в пространстве артист приобретает необходимый опыт своего представительства в обозначенных рамках пространства цирка, решает проблему поиска смысла и значения бытия в своем номере и создания на их основе события.

Различные концепции артистической деятельности в цирке возможны только при использовании выразительного языка цирка, коим является трюк. Его язык, смысловая значимость определяется способностью быть носителем не только психофизического состояния артиста, но и нести в себе некие знаковые, символические и кодовые значения. Эти значения, в конечном счете, и определяют цирковое бытие. Их связующая способность универсальна и служит, в свою очередь, связующим звеном трюковых образований в конкретном номере. В этом случае они выражают пространственное и

временное значение номера, обозначая его существование в том или ином месте или же существование его в тот или иной момент.

Каждый трюк-символ в цирке сообщает о фундаментальной противоречивости циркового зрелища, выраженной в своей реальности и парадоксальности, поскольку неисчерпаемое количество “означающих” всегда символизирует единственное необходимое “означаемое” и таким образом приводит к неисчерпаемости смыслов-трюков в любом цирковом номере. При этом возникающая вариативность интерпретаций выступает в цирке как своего рода закон массовой коммуникации в условиях цирка. Сообщения, посланные из одного источника – номера, трюка и достигшие своего адресата – зрителя, неизбежно будут прочитаны с помощью различных кодов, заложенных в трюке или в комбинации трюков. Поэтому проблемы циркового искусства столь тесно связаны с проблемами массовой культуры, которая обуславливает специфику восприятия информации, а потому является неотъемлемой частью существования и артиста, и зрителя. Всякий знак-трюк в цирке комментирует другие знаки и интерпретируется, в свою очередь, другими знаками из арсенала артиста. Система знаков-трюков и система знаков в виде выразительных средств в цирке успешно выполняет “перевод” пластического выражения артиста в другую эмоциональную информацию об определенных действиях в номере, выполняя таким образом функции современных медиа.

Введение в цирковой номер иного языка, представляющего другой вид искусства, равно как предложение иного интерпретирования, решения, представляют собой либо актуальный взгляд, либо анахронизм в зависимости от того, каким образом они вписываются в общую канву выразительных средств, используемых в цирке. Если произошло удачное взаимообогащение изобразительных средств, результатом которого стал номер как единое целое, со своей идеей, то это актуально, если нет – анахронизм. Потомственный артист цирка Н. Ольховиков по данному поводу говорил: “...так диктует нам специфика нашего искусства” [Ольховиков, 1967].

Ярким примером проникновения в цирковую культуру элементов из других видов искусства стало появление канадского цирка “Цирк дю Солей”, не без оснований считающегося сегодня законодателем цирковой моды. Этот цирк привнес в культуру цирка новую стилистику, новое прочтение традиционных цирковых форм. Основываясь на высоком исполнительском мастерстве артистов, создатели циркового зрелища впервые привлекли высокие технологии при оформлении сценического пространства, подборе костюмов, создании специальной музыки, а также автоматизированном регулировании многих реквизитов. Стремясь создать репертуарный цирк, авторы и режиссеры придумали новую форму подачи циркового материала, благодаря чему появился авангардный цирк со всеми современными атрибутами. Это позволило создать порядка семи цирковых тематических представлений, успешно гастролирующих по всему миру. Но анализируя причину успеха этих постановок, равно как и исторические корни их появления, можно сказать, что здесь в основе лежит банальный прием, известный на протяжении многих веков и активно использующийся в массовых праздниках Латинской Америки, Европы и Азии, – “карнавал”. По манере поведения, по стилистике костюмов все напоминает именно карнавал, предполагающий вовлечение в свою праздничную атмосферу широких масс населения, будь то в Бразилии, в Венеции, в Ницце и даже в Китае, где признаки карнавала просматриваются в “Празднике фонарей”. Эти праздничные феерии отражают настроение общества и продиктованы культурой каждой страны.

Уже упоминалось, что стремясь идти в фарватере модных цирковых течений, китайский цирк осуществил постановку “Лебединого озера”. На мой взгляд, это не совсем удачный эксперимент сочетания классических форм цирка с классической музыкой Чайковского. Подобная “оригинальность”, может быть, и интересна для непосвященных, воспринимающих подобное зрелище как новаторство, но, к сожалению, слишком эклектична. В этом плане предпочтительным кажется канадский цирк, где на каждое представление сочиняется оригинальная музыка. Я усматриваю в этом следо-

вание подлинным цирковым традициям, отличающим такое произведение от просто эклектичного смешения жанров.

Подобные тенденции можно наблюдать и в отечественном цирке. Так, в московском цирке “На проспекте Вернадского” несколько лет назад решили осуществить постановку “Свадьба соек”, взяв за основу одноименную телевизионную версию, поставленную Е. Гинзбургом в виде мюзикла. К сожалению, в результате произошел перегиб в сторону танцев и песен, в ущерб собственно цирковой культуре: были заглушены цирковые номера, которые оказались *de facto* на вторых ролях в качестве “довеска” к по сути эстраднему пению и танцам. Думаю, такая попытка соединения циркового искусства с мюзиклом столь же нелепа, как если бы оперетта или опера были поставлены так, чтобы основу представления составляли цирковые номера.

В этой связи целесообразно вспомнить лучшие тематические спектакли прошлого, ставшие событием в культурной жизни страны, где цирк доминировал, привлекающая массу зрителей. Ярko, своеобразно ставил сюжетные представления Местечкин. Из его постановок следует упомянуть “Юность празднует” (сценарий В. Полякова), детское представление “Трубка мира” (авторы сценария Ю. Никулин, М. Местечкин), “Счастливого плавания!” (авторы сценария Б. Зубков и К. Оболенский) и “Карнавал на Кубе” (авторы сценария Л. Кулиджанов, М. Местечкин и Ю. Никулин) [Цирковое... 2000, с. 401–403].

Другое дело, когда замысел эстрадного или, скажем, спектакля такого жанра, как оперетта, позволяет включать обогащающие их цирковые номера. В последнее время это делается достаточно часто. В таком случае цирковая выразительность внедряется в другие виды искусства – театр, оперетту, эстраду, кинематограф и особенно – в массовые зрелища.

Однако все эксперименты, связанные с синтезом разных искусств, не отменяют специфичности каждого из них, предполагающей выражение общечеловеческих ценностей в своих особых формах. Эстетическая деятельность артиста цирка в цирковом пространстве универсальна, так как отражает в себе ценности человека в их общечеловеческой значимости и планетарном выражении. Она основана, в первую очередь, на законах красоты и включает различные составляющие: художественно-практическую (освоение трюкового репертуара), художественно-творческую (обрамление сопутствующими выразительными средствами трюков и их композиционное построение), художественно-рецептивную (использование необходимых эффектов для восприятия), духовно-культурную (представление личного вкуса создателя произведения как публичное вынесение вкусовых суждений и оценок личностного или коллективного идеала). Однако в период увлечения масштабными представлениями, когда зрелище выходит на стадионы, городские площади, эти требования к выразительности цирка часто не учитываются. Известный теоретик цирка Ю. Дмитриев подчеркивал, что “при постановках подобных спектаклей режиссер должен учитывать пространство, на котором он осуществляет спектакли и количество людей, с которыми он работает, а не просто механически переносить представление с традиционной арены” [Дмитриев, 2004, с. 517].

Художественная деятельность артиста цирка – высшая форма эстетической деятельности, осуществляемая по своим законам, в результате которой осуществляется собственное бытие в условиях циркового пространства и создается особая художественная реальность. Именно в этой специфической реальности циркового действия признаки трагического, комического, возвышенного, безобразного и прекрасного обретают особую, подчиненную законам цирковой эстетики форму выражения. Подобное эстетическое освоение мира цирка возможно только на базе основного выразительного языка цирка – трюка. Именно трюк как психофизическое действие дает возможность цирковому творцу осуществлять свои творческие устремления, облекая в особую форму различные темы бытия человека.

На основе трюка как нестандартной формы выражения красоты раскрываются многие идеалы современности, которые не только восхищают, но одновременно

но удивляют и поражают зрителя доступностью в восприятии и символичностью, будоражащей сознание и активно работающей на его эстетическое восприятие. Выразительно-изобразительная сущность трюка приводит к своему логическому завершению – цирковому номеру, основному носителю значений, смыслов и коммуникативности, а цирковой артист становится основным выразителем этих ценностей. Номер – единственная структура в цирке, формирующая художественный образ. Этот образ циркового номера выстраивается на основе многих компонентов выразительных средств, среди которых главное – бытие артиста, представленное в “Образе – Я”.

Чаще всего художественный образ номера в своей символике отражает некую метафору или аллгорию, а эстетическая особенность “Образа – Я” запечатлевает в себе историческую и эмоциональную специфику деятельности артиста со своими эстетическими корнями, уходящими нередко в период развития цирка первой четверти XX в., который обычно обозначается как модерн. Формы выражения, представленные в современных зарубежных цирках (“Ронкали”, “Кни” и, конечно, “Цирк дю Солей”), подтверждают мысль о новом этапе развития мирового циркового искусства, переключающемся с этапом развития этого вида искусства рубежа XIX и XX вв. И тут и там мы видим: акцентуацию личностного начала; этический индивидуализм; самоценность индивидуального мастерства; эстетический универсализм, идущий от проекции идеи красоты во все жанры цирка, часто заимствуя формы выразительности из других видов искусства, тем самым включаясь в диалог различных культур. При этом образуется единый мощный поток, несущий в себе наднациональные ценности, чему способствует соединение в цирковом представлении высокого и низкого, содержательного и технического, художественного и организационного аспектов с явной тенденцией к стиранию граней между жанрами, стилевыми и эстетическими направлениями. При этом сохраняется главное качество традиционного циркового искусства – исторически сложившееся круговое восприятие и поведенческие трюковые выражения, основанные на принципе их свободного полифонического взаимодействия. Таким образом, реализуется поликультурное мышление как выражение потребности времени. В настоящее время пропагандируется мозаика жанров, включающая в себя эффекты фантастических превращений-перевоплощений, всевозможных волшебств и различных чудес. При этом в игровую природу цирка органично встраивается активный и действенный диалог артиста со зрителем, выражающийся в форме коллективной эмоции, часто выплескивающейся за “рампу” циркового барьера. Таким образом, уничтожаются различные барьеры восприятия, существующие в других видах искусства.

Этому способствует такой отмеченный выше признак цирковой эстетики, как карнавальность. Она органически вписывается в характерную для современного циркового постмодерна систему трюковых знаков-символов, представляющих собой основу современного циркового художественного мышления. Постмодернистское мышление артиста цирка, его мироощущение тяготеет к некоей сенсационности, к стремлению удивлять и восхищать, чтобы манипулировать сознанием публики и в то же время быть готовым к любым неожиданностям.

В этих ситуациях зритель сознательно идет на обман. При восприятии циркового произведения он переживает представленную художественную реальность, как собственные жизненные впечатления, мысленно ставя себя на место артиста. Этому способствует сам принцип построения циркового действия, основанного на круговом восприятии, где все откровенно и искренне. В этих обстоятельствах зритель стремится быть похожим на артиста, испытывает искренний трепет и сопереживание при номере, например, воздушных гимнастов, сам риск трюка воспринимается в этот момент как личная эмоция. И после удачного завершения номера он чувствует восторг от ощущения своей причастности к роду человеческому, способному на, казалось бы, невозможное. Это придает самому процессу восприятия чувство эстетического удовлетворения.

Противоположную эстетическую ситуацию олицетворяют цирковые комики – клоуны. Комизм – результат контраста, противостояния: безобразного – прекрасному (Аристотель), ничтожного – возвышенному (И. Кант), нелепого – разумному (Жан Поль, А. Шопенгауэр), бесконечной предопределенности – бесконечному произволу (Ф. Шеллинг), автоматичного – живому (А. Бергсон), ложного, мнимоосновательного – истинному и основательному (Г. Гегель), внутренней пустоты – внешности, притязающей на значительность (Н. Чернышевский), нижесреднего – вышесреднему (Э. Гартман). Каждое из этих определений в той или иной мере выявляет и абсолютизирует один из типов комического противоречия в цирке. Все или какая-нибудь их часть присутствует в тех или иных репризах клоунов. Внезапное разрешение напряженного ожидания “в ничто” происходит в клоунских репризах, когда коверные-клоуны выходят в манеж и начинают “ниспровергать”, пародировать только что прошедший номер. И это становится смешно именно благодаря органичного для него возвышенного пафоса, то есть в его приземлении. Поэтому смех в цирке оказывается настолько критической силой, насколько и утверждающей, и созидательной.

Смех трудно поддается классификации (вспомним хотя бы знаменитую миниатюру А. Райкина). Но в то же время очевидно, что он имеет множество различных оттенков. Это и насмешка Эзопа, и карнавальная улыбка Ф. Рабле, и едкий сарказм Дж. Свифта, и тонкая ирония Эразма Роттердамского, и изящная улыбка Мольера, и мудрая и злая улыбка Вольтера, и карикатура О. Домье, и гротеск Ф. Гойи, и романтическая ирония Г. Гейне, и веселый юмор М. Твена, и грустный, лиричный юмор А. Чехова, и жизнерадостный народный юмор М. Шолохова, А. Твардовского и др. В цирке есть свои смеховые различия, связанные прежде всего с личными качествами артистов. Так, юмор Карандаша отличается от юмора Ю. Никулина, а вызванный смех клоунских пар Г. Ротмана и Г. Маковского – от смеха С. Щукина и В. Серебрякова. Каждый из них отражает собственный опыт и способность видеть в простых вещах необычное, способное вызывать смех. Своими действиями комики в цирке высвобождают скрытую энергию жизни, обнаруживая ее в каждом цирковом жанре, в каждом предмете, вселяя в них талант своей души. Суматошный, деятельный, суетливый, шумный, бесцеремонный, клоун находит в каждом предмете сходные черты с человеческим характером. Порой, конфликтуя с ними, он превращает окружающий мир в веселую игру. Поэтому клоун – это личностная уникальность во взгляде на жизнь. Поэтому в каждой проделке комика рождаются и умирают ценностные ориентации зрителя.

У цирковых клоунов смех – всегда подобие жизни, гармония, возникающая вопреки хаосу. Вызванный ими смех есть смех над хаосом во имя жизни, он есть гармонизация хаоса. Их смех – радость вопреки злу. Часто представленная клоунами специфическая жизнь в манеже стремится к созданию новой жизни, второй природы, где царит живой смех, создание второго бытия как вымышленного, идеального мира.

В эту картину входит и осмеяние пороков. Порок в исполнении клоуна предстает как данный природой дурной характер или изуродованная воля, что свидетельствует об искривлении души играемого клоуном персонажа. Эти пороки часто вовлекаются в круговорот преобразований, происходящих в цирке, особенно в репризах клоунов, где часто присутствуют и трагические нотки. Подобному проявлению пороков способствуют случаи, когда порок в своей внешней форме привнесен извне, как готовое внешнее обрамление.

Все, что исходит от артиста, наделяет его бытие определенным характером, то есть внутренний конфликт перерастает во внешний конфликт взаимодействий внутреннего состояния духа с окружающей средой, представленным в комической буффонадной форме. В цирке все происходящее в своей основе имеет личностное начало. Личность артиста, его способности диктуют не только исполнение того или иного трюка, но и демонстрацию особенного типажа. Обстоятельства, в которых оказывается артист, текучи и изменчивы, при этом он остается самим собой, в каждой ситуации равен и одновременно не равен себе, он тот же и вместе с тем иной. Артист цирка не копирует

жизнь, а создает свою особенную реальность, возможную только в условиях цирка и обусловленную цирковой символикой и спецификой. Для зрителей же представленная художественная реальность непредсказуемо случайна и алогична, и в этом ее прелесть и привлекательность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Дмитриев Ю.А.* Цирк в России (от истоков до 2000 года). М., 2004.
Карандаш. Над чем смеется клоун. М., 1987.
Местечкин М. В театре и в цирке. М., 1976.
Никулин Ю. Почти серьезно. М., 1994.
Ольховиков Н. Не трюком единым // Советская эстрада и цирк. 1967. № 11.
Цирковое искусство России. Энциклопедия. М., 2000.
Эстетика. Словарь. М., 1989.

© В. Баринов, 2012

Сдано в набор 13.02.2012	Подписано к печати 18.04.2012	Формат 70 × 100 ¹ / ₁₆		
Офсетная печать	Усл. печ.л. 14,3	Усл.кр.-отг. 5,7 тыс.	Уч.-изд.л. 18,5	Бум.л. 5,5
	Тираж 394 экз.	Зак. 99		

Учредители: Российская академия наук, Президиум РАН

Адрес редакции: Мароновский пер., д. 26, Москва, 119049
Издатель: Российская академия наук. Издательство “Наука”: Профсоюзная ул., 90, Москва, 117997
Оригинал-макет подготовлен АИЦ “Наука” РАН
Отпечатано в ППП «Типография “Наука”»: Шубинский пер., д. 6, Москва, 121099