
В. А. БАРИНОВ

КАТАРСИС В УСЛОВИЯХ ВЫРАЖЕНИЯ НАИВНОСТИ В ЦИРКЕ

Катарсис в цирке выражается благодаря комикам, которые заполняют пространство и время своей игрой в алогичной форме, тем самым способствуя снятию некоторого напряжения, возникшего в предыдущих номерах. Цирк, таким образом, не разыгрывает специально некий катарсис, применимый к драматическому искусству, а создает атмосферу, где образованные ценности дают возможность искусству цирка доставлять зрителю удовольствие. В некоторых случаях при более детальном рассмотрении этого действия, конечно, можно найти определенные существенные элементы проявления катарсиса.

Поэтому в понятии катарсиса как «очищающего сострадания» в условиях цирка активная роль отводится комикам, снимающим эмоциональное напряжение. По этому поводу А. Аникст пишет: «Комедия есть подражание действию, которое очищает аффекты, утверждает жизнь, сопровождается смехом и удовольствием»¹. В результате создания мини-комедии в репризах клоунов и комиков можно говорить, что они создают именно это катарсическое состояние. «Очищение», возникающее в результате действий клоунов, предполагает факт сопоставления, то есть «очищение» через отвержение, низвержение всего, что могло нагнетать ситуацию переживания, например в номере воздушных гимнастов. Это отвержение происходит через утверждение нелепости, неуклюжести, которое привлекательно с позиции наивности.

Другим случаем проявления катарсиса в цирке является конфликт, возникающий между телом и душой артиста. Здесь катарсис будет выглядеть не как придуманный, а как выраженный на основе

¹ Аникст, А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М., 1967. – С. 87.

внутриличностного конфликта, и он будет достаточно специфическим по отношению к артисту, а уже через артиста передаваться зрителю.

Конфликт, построенный на основе поставленных задач и возможности его достижения, приобретает свое разрешение либо в случае его погашения (отказа), либо в случае достижения обозначенных целей (утверждения). В последнем случае артист получает удовольствие, которое можно характеризовать как некое очищение в смысле оправдания зрительских надежд: «У меня получилось!» Это и будет одним из способов реализации катарсиса в цирке.

Катарсис в цирке, скорее всего, можно рассматривать как факт очищения посредством воспроизводства в сознании зрителя наивных фактов, связанных с детством. Сопоставляя свое сегодняшнее состояние с молодостью, зритель не только подвергает свои поступки критике, но и старается «очистить» себя морально, переоценить свои поступки, деяния. Чаще всего это никак не проявляется внешне, но напряжение остается и покидает зрителя при других обстоятельствах, в других условиях, в зависимости от эмоционального воздействия циркового номера или репризы. Тем более при условии, когда зритель сталкивается в восприятии с оценкой собственного бытия. Этот взгляд реалистичен, ибо принимает представленный мир таким, «каков он есть», основываясь на непосредственном инстинктивном убеждении. Подобный взгляд наивен, потому что он не различает субъективных и объективных элементов в восприятии и познании.

В цирке все наивно как при восприятии, так и при воспроизводстве художественного произведения. Одновременно с этим форма поведения артиста предстает перед зрителем в виде наивного отношения к окружающему миру, иначе говоря, в цирке выражается наивный реализм как способ представления наивного мышления.

Таким образом, катарсис в цирке приобретает свои специфические особенности, связанные с деятельностью артиста в условиях риска. По сути, «очищение», которое предусматривает катарсис, в его классическом виде отличается тем, что зритель в театре после трагедийных событий, представленных на сцене, освобождается от тех возможных заложенных глубоко внутри психики человека каких-либо побуждений, желаний, стремлений осуществить что-

либо, противоречащее морали общества, внутренним критериям понятия добра и зла. Эти отношения, возникающие в театре, серьезным образом отличаются от критического отношения к себе у зрителя в цирке. В цирке зритель постоянно сопоставляет себя с артистом в возможности совершить то, что делает артист, насколько он способен этот акт осуществить. Расхождения наступают в момент критической самооценки своих возможностей, и помогает ему в этом клоун, комик, который грезы мечтаний и оценок «опускает» в реальную действительность. «Удовольствие от сострадания и страха, действительно являющееся удовольствием, это то, что мы называем непрямым удовольствием. Оно возникает оттого, что, испытывая неудовольствие несчастьем другого, несправедливо выпавшим на его долю, мы сознаем, что мы – хорошие люди, ибо чужое несчастье огорчает нас; сознание этого доставляет нам очень большое удовольствие, так как мы, естественно, любим себя...»² Наиболее близкое определение катарсиса высказал и Л. Выготский, особенно в отношении цирка, где катарсисом является такое состояние души, при котором реализуется эстетическая реакция, выраженная в эстетической эмоции. Эта реакция «заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как в коротком замыкании, находит свое уничтожение»³. Речь идет как раз о необходимых при катарсисе напряжении, переживании, которые обозначают определенное равнодушие к происходящему и способны развить в зрителе состояние аффекта, выплеска эмоций.

Артист представляет зрителю свою правду жизни, которую он стремится возвысить. В этом случае катарсис отражает в себе признаки соответствующих эстетических категорий. Катарсическая цель, которую ставит перед собой артист-комик, заключается в том, чтобы осуществить разрядку психологического напряжения у зрителя, приведя его к внутреннему психическому равновесию. Поэтому артист цирка создает наглядность образа как эталона для подражания, как способа утверждения жизни. Таким образом, в цирке имеется свой способ разрешения катарсиса, своего рода «хэппи-энд».

² Аникст, А. Указ соч. – С. 149.

³ Выготский, Л. Психология искусства. – М., 1965. – С. 279.

Наряду с этим в наивности действий артиста активная роль отводится мимесису, о чем писал философ В. П. Шестаков: «Идеал как совершенный образ и явление-образец, в котором, согласно закону мимесиса, проступает природная закономерность, соотносятся по принципу подобосущего, когда многообразие внешних форм определяется бытийственной онтологией единого. Это придает внутреннюю органичность как художественной, так и исторической практике освоения действительности в формах ее миметического воспроизведения, когда поиск идеального эстетического совершенства соотносится с безупречной фиксацией реального. Речь идет не о подражании природе в формах уподобления художественного произведения внешним линиям ее контуров, но о воспроизведении самого природного принципа как принципа жизни. Таким образом, мимесис есть воспроизведение творящей способности природы в доступной человеку сфере, что служит основанием и залогом вечной обновляемости подлинного художественного творения»⁴. Итак, животворящая форма, представленная в цирке в действиях артиста, соответствует смыслу его деятельности, а атрибуты и животные становятся необходимыми способами в реализации жизни человеческого духа. В целом этому процессу придает особую окраску именно катарсис. В подобных действиях происходят некие ситуации, когда катарсис возвращается из пространства своего бытия в некое осознание происходящего. В таком случае можно наблюдать такое эмоциональное состояние, которое предполагает эффект очищения, могущего иметь различные оттенки проявлений эмоций. В результате оказывается, что очищение – это обретение себя в себе, отождествление себя с собой через артиста, это означает быть целым и невредимым, способным воспринимать последующие кактаклизмы циркового зрелища.

В этом зрелище, как в чем-то ином, для зрителя остаются страдания и переживания в виде части того, с чем буквально недавно зритель разделял свои переживания и причастность, составляя с цирковым действием единое целое. Именно отхождение, неучастие в цирковом действии можно рассматривать как некое отчуждение, отход, внутреннюю творческую «смерть» для настоящего момента.

⁴ Катарсис / сост., общ. ред. В. Шестаков. – СПб., 2007. – С. 37.

Другое дело, как эту кончину расценивать: как отрицание отрицания или переход в новое качественное состояние, или как переход количественных изменений в качественные. Тогда будет понятен смысл отхода от действительных событий, что дает зрителю обширное поле деятельности в смысле осознания происходящего. При отрицании отрицания происходит некое рождение нового восприятия, когда зритель, получивший достаточный опыт, начинает воспринимать последующее действие с точки зрения вновь обретенного опыта, а значит, всплеск эмоций тоже будет иметь некоторые отступления от норм предыдущего восприятия, что в свою очередь будет означать придание последующим действиям определенного нового значения.

Подобное в свою очередь рождает непревзойденное чувство любви к артисту-исполнителю, способному наполнить внутреннее содержание зрителя новыми смыслами бытия. Эта взаимная самоотдача есть искупительная жертва, благодать и для артиста, и для зрителя. Через взаимную симпатию зритель и артист становятся одним существом, одним целым, подверженным общему страданию. В этом единении можно различать два типа зрителей по восприимчивости катарсиса: один свойственен молодежи, ищущей новых ощущений для выплеска нервной и духовной энергии, второй тип присущ людям, умудренным жизненным опытом и воспринимающим любую информацию взвешенно, настороженно. В последней группе находят выход эмоции в виде отреагированных в прошлом аффектов, которые составляют в душе неразрешимое напряжение и обнаруживаются в окраске общего жизненного чувства и эмоций как упущенные. Последние чаще всего связаны с наивом. Напряжение оправдано тем, что в каждой душе человека присутствует аффективное напряжение, касающееся всех существующих содержаний человеческого бытия и различно акцентированное. Это накопление напряжения постоянно тяготит человека. В этом случае цирк дает повод к его прорыву, выходу наружу. Зритель воспринимает цирковое действие, в котором есть моменты, родственные его судьбе, и часто эти переживаемые моменты напрямую связаны с детством зрителя, тем самым они вызывают необходимые аффективные напряжения, которые за время восприятия становятся для него привычными, возвращая человека в детство.

Иногда эти воспоминания детства бывают положительными или отрицательными, а в некоторых случаях – несостоявшимися надеждами. В этом случае катарсическое воздействие артиста обусловлено именно этим фактором, что подтверждается самим ходом развития события. Поэтому в условиях цирка существует понятие «вытеснение», когда положительные эмоции сопротивляются и вытесняются с арены отрицательные эмоции, а во главу угла встают наив, искренность, связанные с лучшими воспоминаниями, как некие грезы в виде художественной фантазии.

В этом случае зрелище, связанное с историей (типа пантомимы «Карнавал на Кубе», поставленной в цирке на Цветном бульваре М. С. Местечкиным), можно расценивать не только как грандиозное действие, имеющее политический подтекст, но и как зрелище с большим количеством комических ситуаций, рассматриваемых как комические драмы. В результате патриотизм, героизм, соседствующие с «комическими драмами», способствуют утверждению ситуаций, связанных с катарсисом, когда действие, происходящее и на суше, и на воде в пространстве цирка, может превратить хаос в осмысленное поле человеческих действий.

В наивности и конфликт, и катарсис имеют основание в принципе подхода к решению задачи ребенком и взрослым. Первый в своем творчестве наивен глазами ребенка, второй создает и выражает наив с учетом своего опыта и практики. Взрослый в отличие от ребенка обогащает наив тем, что включает его в свою деятельность как критический взгляд, как бы взгляд со стороны. Ребенок же осуществляет свой наив всегда впервые или повторяет свои действия без учета предыдущего опыта, то есть автоматически.

Сущность комического видения артиста должна быть найдена не в контрасте между тем, что есть, а «в бесконечной благожелательности и уверенности в своем безусловном возвышении над собственным противоречием, а не печальном и горестном его переживании»⁵. Это утверждение Х. Уайта подтверждает необходимость поиска вариантов комических ситуаций. В этих обстоятельствах возможно существование особого иронического катарсиса,

⁵ Уайт, Х. Метаистории: Историческое воображение в Европе XIX в. – Екатеринбург, 2002. – С. 122.

так как в каждой форме циркового действия коренится «трагический изъян» в виде конфликта видимого и невидимого при условии его проявления в видимой фазе своего существования между особым идеалом и особой актуализацией этого идеала в повседневной жизни, в результате чего возникает ирония. В этом случае комические ситуации в цирке постоянно требуют превращения хаоса в особую волю, применимую к идеальной форме – к форме, рожденной наивностью, что приводит к приобретению временного капитала в виде выразительных средств, участвующих в создании образа ситуации, которая становится спектаклем, отражающим в себе некоторые черты сферы человеческого бытия.

Сама сфера бытия артиста включает в себя такие переживания, которые идентичны драматическим и комическим, то есть отражают в себе гамму чувств самой жизни, где присутствует смерть, включающая в себя жизнь, но при удобном случае становящаяся фактором жизни. Подобные парадоксы свойственны именно поведению клоунов, что говорит о необходимости рассматривать отрицательные стороны жизни с иронией, понимая, что все рожденное должно умереть или прекратить свое существование. Смерть, прекращение существования, рассматривается не трагически, а комически, иронически, наивно. В результате смерть приобретает другие, нетрагические оттенки. В этом случае можно наблюдать особый смысл постоянно возрождающейся жизни, что является ценностным модусом бытия, и органический аспект творческого поведения, включающий в себя здоровое беспокойство за фактор жизни и драматическую напряженность жизненного мира. Это и будет одним из главных факторов катарсиса в цирке. При этом «один разумно движет» ситуацию, то есть воля наива создает смысл и руководит всеми вытекающими из этого действиями, тем самым «оставаясь неподвижным»; «остальное же разумно движется, оставаясь неразумным», то есть отработанные движения артиста принимают самостоятельность в виде некоторого автоматизма их исполнения.

По сути, этот процесс имеет некоторые противоречия и конфликты в процессе творческого преобразования хаоса мысли в правильные формы выражения, что предполагает обращение, особенно на первой стадии формирования, к практическому опыту. Таким

образом, артист постоянно обращается к своему сознанию, стремясь «вынуть» из него все необходимое и, преобразовав факты реальности в необходимые эстетические формы, продемонстрировать их перед зрителем. Это и есть содержание цирковой комедии, о чем она рассказывает и что она показывает. Поэтому комические ситуации в цирке есть зрелище сознания, когда сознание выступает как зрелище.

Наивный реализм можно рассматривать как нефилософствующий ум дикаря или ребенка, которые считают окружающие их вещи такими, какими они воспринимаются собственными чувствами, а именно обонянием, осязанием, то есть когда ребенок все, что попадает в руки, тянет в рот. Таким образом, подобный досознательный взгляд на вещи можно назвать наивным реализмом. Он максимально реалистичен, ибо принимает мир таким, каков он есть, основываясь на личностных ощущениях. Подобный наивный взгляд на вещи не предполагает различий субъективных и объективных элементов восприятия и познания. Благодаря инстинктивному взгляду на жизнь («а что будет, если я встану на голову или перевернусь через голову?») рождаются новые отношения к окружающему миру, в котором артист создает свой отличный от других и основанный на других ценностях мир наивных реальностей. В этом и заключается глубокая мудрость, кажущаяся на первый взгляд примитивной мыслью или чушью, которая не сообразуется с опытом зрителя. В этом несоответствии как в одном из главных признаков комического кроется сила философии наивного в любом цирковом жанре. Например, копируя поведение артиста классического жанра, клоун как бы «выпрыгивает» из форм поведения артиста, стремясь сравнить свою копию с оригиналом, что можно было наблюдать в пародии на канатоходцев известного клоуна прошлого Л. Енгибарова. Комизм комика – это, можно сказать, героизм предельного сознания. Рожденная комическая ситуация не единична, а единственная по смыслу, имеющая жанровые отличия в реализации себя.

В этом процессе сама память, способная обратиться в прошлое, в детскость артиста, включает в себя элементы соотнесенности вспоминаемого, пережитого прошлого и переживаемого настоящего к единому, тождественному – «Я» сегодняшнего. Одновременно

с этим собственное «Я» артиста погружено во время и подвержено изменчивости, при этом сохраняется артистическое самоощущение. Обращаясь к прошлому, к прошлым формам поведения и восприятия, артист в своей деятельности отражает прошлое в виде форм наивности. Тем самым феномен времени позволяет происходить различным изменениям, на основе которых произрастает смена явлений, событий, процессов созидания новых форм на базе старых. Именно эта совокупность готовых форм, длящихся во времени, оставляет на себе следы прошлого.

Эти следы прошлого могут выражаться в форме привычек, образованных на основе прошлого опыта, перенесенных и закрепленных в настоящем. Само их существование предполагает определенную память, органическую включенность прошлого опыта в настоящее в виде манеры поведения. При каждом обращении к прошлому включается творческое воображение, позволяющее сгустки прошлого опыта представить в качестве некоторых ценностей, выраженных в художественных образах. Именно ценность личности артиста, действующего по правилам наивности, приобретает в отражениях абсолютных ценностей детского восприятия мира. На их основе выстраивается иерархия ценностей, представленная в условиях наивного бытия. Рожденные при этом эстетические ценности обращены в первую очередь к созерцательной стороне личности. Даже когда артист, особенно клоун, своими действиями «рисует» некие черты пошлости социальной обыденности, он представляет их чаще всего осознанно, противопоставляя идеальному образу человека как незримого фона изображаемой им пошлости. Тем самым осуществляется одно из главных предназначений цирка – воплощение познавательных и моральных ценностей, которые координированы эстетическими ценностями. Выстроенная в цирковом представлении иерархия ценностей есть некое органическое целое, сосредоточенное в каждом отдельном номере или репризе, которые нельзя механически противопоставлять одно другому.

В этих условиях артисту цирка принадлежит свобода выбора той или иной цели, которые могут либо пересекаться, отрицать и противоречить друг другу, либо дополнять друг друга. Именно свобода выбора действия ставит вопрос о границах хотения в границах практического применения своих возможностей. Границы эти обу-

словлены прежде всего не только строением собственного тела артиста, законами физиологии, циркового пространства, но и способностью артиста творчески манипулировать выразительными средствами и разрабатывать концепцию будущего номера. В результате могут возникнуть некоторые грубые формы фатализма – *volentem ducunt fata, nolentem trahunt* (желающего судьба ведет, нежелающего [упрямого] – тащит), что возникает из смешения проблем действия и свободы воли. А проблема свободы выбора намного сложнее проблемы свободы действия, где ставится вопрос не о приведении воли в действие, а о внутренних границах самого хотения. Способна ли воля артиста выбирать между мотивами, или она – лишь регистратор, приводящий в действие наиболее сильный мотив? Ибо вся проблема заключается в критериях силы или слабости мотивов. Самое мучительное во всей этой ситуации – необходимость выбрать из большого количества различных предметов в жонглировании или реквизита в других жанрах.

В этих условиях артист традиционно задается вопросом: или моя воля как фактор выбора есть одно из звеньев в сложной цепи причинности построения номера, и тогда моя воля несвободна и зависит от смысла номера, или же моя воля обладает чудесной способностью к самопроизводным актам, то есть способна нарушать логическую цепь причинности в номере, внося в нее прерывность и принципиальную непредвиденность, чему отвечает импровизация? Сама импровизация есть неотъемлемая часть многих произведений искусства, особенно в джазе. В цирке же она возможна, но только в номерах, не связанных с риском, например у жонглеров или клоунов. Импровизация – это одна из форм выражения наивности, когда артист «идет» за зрителем, стремится отвечать ему адекватными действиями.

При этом всякая конкретизация мотивов поведения была бы сужением тезиса о неизбежной причинной мотивации воли. Но в цирке бывают ситуации, в которых воля принимает противоречивые явления в виде только некой абстракции, и в таком случае она не может определяться мотивами. Или же она определяется мотивами, но тогда перестает быть волей. В самом деле, артиста цирка необходимо оценивать по мотивам после исполнения им поступка-трюка или по самому поступку-трюку в процессе его исполнения,

так как любой артист действует согласно мотивировке его поступков-трюков. Но бывают случаи, когда имеют место противоречивые мотивы, тогда артист отдает предпочтение более сильному. Но опять возникает проблема: откуда артисту известно, что данный мотив более сильный? Здесь надо довериться интуиции при выборе сильнейшего хотя бы потому, что артист выбрал именно этот мотив, значит, он сильнейший по праву первенства в ситуации выбора. В этом случае высшей предпосылкой того факта, что воля артиста не может быть целиком отождествлена ни с одним слабым мотивом, является состояние «Я» артиста над мотивами как некоей инстанции, дающей или не дающей свое «согласие» на победу определенного мотива. Но в любом случае артист присоединяется к тому или иному комплексу мотивов. Это означает, что он не остается пассивным «созерцателем» борьбы мотивов, а уже своим вниманием усиливает тот или иной мотив, который впоследствии перерастает в цель. Таким образом, усиление или ослабление внимания к мотивам-целям уже само по себе есть сильнейший мотив, это и есть проявление артиста в его «Образе – Я».

Однако идея причинности обращения к прошлому с целью выявления наива для дальнейшей реализации его в качестве мотива в цирковом произведении ставит вопросы типа: существует ли причинная связь объективно (причина – следствие), или она есть только субъективная субстанция, так как всякое действие имеет причину, что дает возможность оценить необходимые следствия, выраженные в номере или репризе как соответствующий результат? В конкретно выраженном номере как в некоем опыте художественного творчества представлены параллельные причинные связи, связанные с причинными мотивами, с прошлым у других членов творческого акта, которые, в свою очередь, находятся в перекрещивающихся отношениях между собой и постоянно оказывают воздействие друг на друга. Таким образом, на основе наивности возникает не только конфликтная ситуация между поведением партнеров, но и способ поиска истины в конкретном номере. Отсюда следует, что всякая причинная связь трюков внутри циркового номера носит характер различных взаимодействий, когда одна система трюковых образований при наличии в номере трюков разных жанров не только пассивно испытывает на себе воздействие другой, но и в свою очередь обратно воздействует на первую.

При этом взаимодействия внутри номера (даже при наличии нескольких взглядов на наивное поведение) необходимо осуществлять как в категории одновременности, так и в необходимой творчески обусловленной последовательности. Это продиктовано различной степенью активности взаимодействий, которые могут быть причиной последующих изменений и содержать в себе само взаимодействие, то есть быть встречей различных трюковых систем в способности обогащения друг друга или конфронтацией в их столкновениях. Поэтому взаимодействия трюков разных жанров надо рассматривать как один из способов синтетического единства в различных трюковых взаимодействиях множества систем выразительных средств в цирковом номере. По этому поводу у Гегеля можно найти выводы, касающиеся изложенного; он видел определенную природу этих взаимодействий: «Во взаимодействии, хотя причинность не полагается в ее подлинном смысле, сам процесс в подлинном смысле отменяется, поскольку прямой переход причины в следствие и следствие в причину образует круг... в понятии взаимодействия заключено, что причина не просто переходит в следствие, становясь причиной нового следствия, но возвращается к себе, что она, причина, не просто обнаруживается в следствии, но осуществляет себя в ней, так что понятие необходимого следствия возвышается до понятия самоосуществления, а понятие необходимости возвышается до свободы»⁶. Поэтому закон причинности действует в замкнутой системе, которую представляет цирк, где на примере номера осуществляется формула: *из трюка «а» следует трюк «б»* – по мере необходимости построения трюковой комбинации. В открытой же системе построения циркового номера данный закон будет выражаться в формуле: *если дан реквизит «а», то для него последует трюк «б»*, то есть условия присутствия реквизита диктуют порядок причинности последовательности трюков. Отсюда условие *если бы*, предложенное еще Станиславским, в данном случае для артиста цирка существенное, так как с точки зрения одной внутренней системы номера нельзя утверждать, будет ли иметь место внешнее воздействие реквизита в виде «а». Таким образом следует, что закон причинности в открытой системе про-

⁶ Гегель, Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук / Г. В. Ф. Гегель // Соч.: в 3 т. – М., 1974. – Т. 1. – С. 334.

странства цирка будет зависеть как от свойств данной системы, обозначенной манежем, амфитеатром или куполом, так и при условии ее неизменности и от того, последует ли причина *реквизит «а»* для создания номера. Следовательно, закон причинности будет носить характер единообразия в трюковом выражении одного жанра лишь при условии простоты подачи материала и единообразия трюковых явлений, выраженных в формулах открытой причинной зависимости «а» и «б».

Таким образом, артист способен пользоваться законами причинности для получения желаемых им следствий в виде готовой модели – номера. В цирке, как и в любом другом виде искусства, именно желаемые следствия приобретают свойства целесообразности для творца, ибо целесообразность включает в себя причинность и может быть разложена на ряд причинных связей. Поэтому точки зрения целесообразности и причинности, понятые в правильной перспективе, не противоречат, а дополняют друг друга. Иначе говоря, совмещение причинной и следственной связей в условиях цирка есть с точки зрения рассудка настоящее чудо, явленное и совершающееся ежесекундно.

В цирке не бывает момента, когда выражаемое не выразилось, даже в ситуации, когда артист стремится что-то скрыть от глаз зрителей, как в случае жанра иллюзии, где артист использует специфические средства в виде специального реквизита; скрывая одно выражаемое, он демонстрирует другое выражаемое. Таким образом, в цирке осуществляется в реальности теория тождества психики и физиологии, в которых артист становится психобиологическим существом, полностью открытым для восприятия. Эти обстоятельства дают возможность выстраивать отношения смысла к символу, где смысл – это идея, а символ – тело, то есть выражаемого к выражению, воплощающегося – к воплощению. Эти отношения носят не причинный и даже не целевой характер, а характер одновременной сопряженности в координации субъекта – артиста и его идеи как воплощающейся в объективном материале – его теле. Например, А. Бергсон сравнивает деятельность телесных функций со следом души в органической материи – следом, не тождественным самой душе: «Вещественная часть органической машины

представляет собой совокупность не средств, применявшихся при этом, а побежденных препятствий»⁷. Под препятствиями в нашем случае надо понимать реквизит артиста.

Артист представляет собой «сферу возможностей», а не готовое бытие, где возможна необходимая степень вероятности, притом что возможность чего-либо еще не делает это «что-либо» вероятным, так как вероятность предстает в более конкретных формах и богаче понятия «возможность». Вероятность включает в себя необходимую возможность. Возможность в своих выражениях по определению многозначна, в то время как окружающая артиста действительность цирка может быть только однозначной в своей форме круга-манежа, купола и амфитеатра.

Субстанция как цирковое пространство детерминирована изнутри артистической природой, способной отражать склонность к выражению в том или ином жанре и органично вписывать в субстанцию цирка все имеющиеся или возникшие в ходе деятельности проблемы. При их разрешении артист становится в глазах зрителей хорошим или плохим исполнителем в реализованном им цирковом амплуа (акробат, жонглер, гимнаст и др.). Таким образом, реальная возможность реализации себя для артиста имеет место там, где уже совершился предварительный процесс «овозможивания», например ввод нового исполнителя в уже существующий номер. Для артиста его возможность в апробированных условиях существования номера уже предвосхищается. Само же решение осуществления возможности есть начало ее осуществления на уровне воли. А необходимость создания новой бытийственной реальности как формы существования номера рождается из необходимости обновления существующей реальности бытия, которая претерпевает необходимые изменения на основании своего развития в условиях постоянной репрезентации. В результате реальная возможность предстает как «свободная» возможность, нацеленная на воплощение.

В самом деле, собственные состояния артиста становятся «данными» ему, как только артист их осознает и направит на них все свое внимание с целью их реализации визуально во внешних по-

⁷ Бергсон, А. Материя и память / А. Бергсон // Соч.: в 4 т. – М., 1992. – Т. 1. – С. 160.

ступках-трюках. Иначе говоря, эти состояния «Я» артиста становятся не только частью его «Я», но и определенной функцией организма, нацеленного на выполнение определенной задачи. Притом что артистические печаль, радость и другие психические проявления, поскольку они объективированы в формах поведения артиста, становятся зримой частью его субъективности. Из акта психологического они стали фактом зрительным, действенным. Таким образом, состояния переживания, проявленные в прошлом, могут быть стимулом для объективирования прошлого в виде визуального следа в настоящем. В этих случаях факт наивности представляет собой своеобразный инструмент распознавания форм искреннего поведения артиста. Для того, чтобы иметь возможность вспомнить свое «Я» в собственном детстве, нужно поставить себя над текущим во времени потоком душевной жизни, иначе образы наивного прошлого канут в небытие, каковым и является прошлое. В этом случае личность артиста обладает изумительным свойством противопоставлять себя не только окружающему миру, но и самому себе в виде возвращения в настоящее актов наивного прошлого. Это чаще всего возможно, когда артист доверяет своим чувствам и заставляет направить свой чувственный опыт на акт воспоминания и реализовывать прошлое через чувственное выражение, которое тоже может стать определенным толчком для новых воспоминаний и т. д.

В результате наив прошлого представляется в наивном поведении артиста необходимой художественной ценностью, которая является составной частью, а в некоторых случаях – и основной для самореализации артиста. Совершенный артистом акт выбора форм наивности, направленный на реанимирование детской наивности как руководящей ценности, влечет за собой не один поступок-трюк, а целую вереницу, серию поступков-трюков, в которых каждое отдельное звено выразительных средств предстает как причинность, вытекающая одна из другой. Ибо ценность в виде формы выражения наивности есть первичное звено цели, так как артист выбирает цель ради ее ценности, а значит, и выстраивает свое поведение как вид ценности-наивности.

Как смысл памяти заключается в ее направленности на прошлое, так смысл воображения направлен на будущее выражение смысла прошлого. Артист несет в себе свое прошлое: все его мыс-

ли, чувства, поступки определены и предопределены этим прошлым и нацелены на будущее. Именно яркий луч воспоминаний прошлого освещает путь настоящего. Сознательная память обнаруживает себя в актах поведения, выстроенного на основе наивности, соотнося свой прошлый опыт с настоящим ради предстоящего действия. При этом в зрителе, как в некоем независимом оценщике, утверждаются область познания в мире представленных артистом предметов, собственная область желаний в мире целей и область эмоций в мире ценностей.

Стремясь воплотить свои цели перед зрителем, артист ориентирует свое воображение на осуществление художественной образности собственной деятельности, создав необходимые эстетические ценности. Артист цирка «говорит» своей специфической системой образов, в ней воплощаются его идеи, так как само слово «воображение» образовано от слова «образ». Воображение артиста не просто выдумывает, а каждый раз открывает перед зрителем эти образы номера и собственный «Образ – Я», становится как бы проводником и орудием реализации творческих идей в художественном образе номера.

В творческом воображении артиста необходимо отличать созерцательный, внешний эффект зрительского восприятия как некое открытие представленных художественных образов от способности артиста в реализации этих образов и самооблачении идеи в освоенный и закрепленный трюковой репертуар, в ассоциативный ряд применения выразительных средств. Один раз открыв, выбрав и освоив для себя индивидуальный «Образ – Я», артист «заражается» им и при его помощи раскрывает в номере тенденции к воплощению художественного образа. В результате творчество циркового артиста воплощает суть своего бытия, раскрывая не только суть реквизита, с которым он работает, но также и его образ, как помощника или как препятствие. Становление созданных в этих случаях множественностей различных возникших образов происходит через субъективное артистическое воплощение надличностно-психологической реальности, благодаря чему артистическая деятельность и весь мир цирка приобретают объективное значение. В результате этого происходит открытие по содержанию и изобретение по форме, так как имеющееся действие в цирке реализуется

и обличается в художественную плоть, создавая «восхищенные» образы. Но путь этот тернист различными противоречиями в виде индивидуального, личностного, свойственного артисту, и привходящих извне случайностей и препятствий.

Близкое к этому можно найти у Ницше в книге «Рождение трагедии из духа музыки», где он противопоставил два неродственных начала: с одной стороны, светлое упорядоченное индивидуальное (аполлоническое), с другой – темное стихийное надиндивидуальное (дионисийское) постижение, что направлено на освоение материального конечного (в цирке это можно назвать номером) как жизненного порыва в качестве беспредельного, идеального и бесконечного – как предела. Номер в этом случае становится и бесконечным в своем смысловом, идейно-содержательном виде, и пределом, конечным в своих формах выражения. В этих же рамках проявляется и философия наивности. Наивность – это особая форма бытия в условиях цирка, когда это бытие превращается в особый процесс существования артиста и его переживание, связанное с такого рода существованием. При этом самоопределение артиста приобретает актуальность в момент его обращения к зрителю, стремясь тем самым найти определение и подтверждение собственного бытия, его понимания со стороны другого как единственно возможной реальности данного бытия в этих условиях, когда оно осуществляется в трюке как языке изложения философии наивности в цирке. Бытие представлено в составе мироощущения артиста, интуиции, веры в свои действия, удостоверяя, таким образом, способность к общению и пониманию. Это и есть то непосредственно рожденное в сознании участников диалога под названием – «наив». Поэтому творцы циркового языка-трюка, артисты, наделены даром собственного откровения для выражения интимных переживаний с целью расширения возможного самовосприятия через зрителей. Таким образом, артист вторгается во вселенную мира и в души зрителя, делая зрителя соавтором воспроизводящего момента. В результате можно сказать, что обращения, диалоги есть условие выражения наивности как позиции по тому или иному вопросу.

Являясь истоком различных обращений, можно рассматривать наив как поиск некоторых новейших форм общения, когда весть, которую несет артист зрителю, есть обращенность реквизита, жи-

вотного, события к другому с целью быть услышанным и увиденным. И это обращение настолько насыщено откровением, искренностью, наивностью, что невозможно его проигнорировать. Эта обращенность удерживается философской любовью к мудрости, благу, истине, которую можно назвать «идеей идей». При этом надо всегда помнить, что обращенность в условиях цирка обязательно предполагает реквизит, предназначенный для артиста, и его обязанность – вовлечь в объективированный порядок жизни, бытия, включающего в себя развитие не только определенных групп мышц, чувств, мыслей, но и в целом такого образа жизни и целеполагания, которые предполагают реквизит и соответствуют ему. Реквизит же в момент его освоения размещается всем своим содержанием, возможностями и прочими формами выражения вовне и внутрь артиста, во всех возможных смыслах этого определения. Если культура цирка – это искусство целей и смыслов, то в ней отведено особое место реквизиту как средству для достижения этих целей.

В настоящее время на экране и на театральной сцене все чаще можно встретить трагедию, нежели комедию. Именно трагедийный смысл жизни заставляет творцов обращаться к этой теме и отражать трагедийную сторону жизни в сценических образах. На этом фоне потехи, случающиеся в цирке, притягивают к себе своей внутренней раскованностью и открытостью для зрителя, что является достаточно привлекательным. Но при этом в данной атмосфере у артиста находятся такие аргументы, чтобы зритель мог сострадать, переживать, «очищаться» наподобие катарсиса. Благодаря этому состоянию зрителя, когда он воспринимает адекватное его поведению действие в цирке, у него формируется собственная точка зрения на представленные обстоятельства и тем самым он подтверждает замысел артиста.

В быту зритель подчас теряет свою субъектность добровольно или насильственно, превращаясь в марионетку, в манипулируемый объект своего окружения. Но придя в цирк, он оказывается в совершенно другой атмосфере. Здесь он получает эмоциональную разрядку, чему артист всячески способствует. В цирке часто не напрямую, но опосредованно звучат нотки драмы, когда зритель не удовлетворен ожидаемым зрелищем. Ему дали не то, что он

ожидал. Именно разочарование как фактор драмы имеет место в цирке. Но в ситуации, когда происходит осмеяние серьезности в скрытом гимне шутовскому колпаку, происходит другое воплощение сознания зрителя.

В цирке нет места трагедии, а есть вечная абсурдность бытия, где особое место отведено буффонаде, которую можно оценить словами Шекспира о том, что жизнь – это сказка в пересказе глупца. Вместе с тем жизнь – это театр и одновременно провокация, и люди в нем – актеры-комедианты. Цирк со своей откровенностью необходим обществу, когда существуют утверждения, подобные взглядам Т. Адорно, согласно которым трагедия больше невозможна в современном мире, где господствует «ужас без конца и смысла». Этому может быть противопоставлена бесконечная игра, стимуляция, ирония как постоянный спутник безверия и сомнения, и бесстрастное созерцание до тех пор, пока парадоксальная природа циркового искусства, утверждающего себя в сознательном саморазрушении, не обретет новое возрождение в очищающем пламени отрицания, колебания и вечного поиска эстетической истины.