

ФИЛОСОФИЯ

УДК 18.7.01.791.83
ББК 87.8

В. А. Баринов
г. Москва, Россия

Коммуникация – основа циркового диалога

Настоящая статья представляет собой вариант попытки в очередной раз приблизиться к ответу на вопрос, что представляет собой художественно-образная структура циркового искусства и как она способствует образованию межличностных отношений в обществе.

Ключевые слова: трюк, цирк, искусство, образ, эстетика.

V. A. Barinov
Moscow, Russia

Communication as the Basis of Circus Dialogue

The article is one of many ways to answer the question what is the artistic-figurative nature of circus art represents and in what way it helps to enter into interpersonal relations in society.

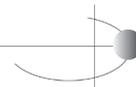
Keywords: a trick, circus, art, image, esthetics.

Основные творческие достижения артиста цирка обращены на создание атмосферы коммуникации со зрителем, т. е. реальной возможности быть увиденным и понятым. Общение в условиях цирка включает в себя основные признаки восприятия зрителя и бытия артиста. В своем бытии артист в языке-трюке стремится выразить собственное настроение, идею номера, таким образом, артист формирует на основе трюка некое понятие о своей деятельности, для некоего понимания зрителем этой деятельности.

При этом артист должен понимать, что сама информация, заложенная в его подчас символических действиях, должна носить открытый и понятный характер, т. к. в условиях динамического развития событий в цирке у зрителя нет достаточного времени для расшифровки кода, при помощи которого предоставлена информация. «Люди понимают друг друга не потому, что передают собеседнику знаки предметов, и даже не потому, что взаимно настраивают друг друга на точное и полное воспроизведение идентичного понятия, а потому, что взаимно затрагивают друг в друге одно и то же звено цепи чувственных представлений и начатков внутренних понятий, прикасаются к одним и тем же клавишам инструмента своего духа, благодаря чему у каждого вспыхивают в сознании соответствующие, но не тождественные смыслы ..., когда... затронуто звено в цепи представлений, задета клавиша духовного инструмента, все целое

вибрирует, и вместе с понятием, всплывающим в душе, согласно звучит все соседствующее с этим отдельным звеном, вплоть до самого далекого окружения» [1, с. 165–166]. В этой связи поиск тех духовных и физиологических особенностей, которыми насыщено выступление артиста, предполагает определенную подготовку зрителя для восприятия основных цирковых символов и знаков. Именно общий камертон взаимопонимания, царящий в цирке, создает необходимую творческую атмосферу, присущую цирковому искусству. Именно этой настрой позволяет осуществлять обоюдное созидание произведения циркового искусства. Благодаря организации коммуникации внутри циркового действия, происходит поиск необходимых выразительных средств для наибольшей эффективности произведения циркового искусства. Этими особенностями вовлечения зрителя цирковое действие заметно отличается от прочих видов искусства во всех его проявлениях: склонностью к коммуникации, посредством которой артист и зритель обретают себя, подлинного самого себя в себе. С этой целью проявляется воля к коммуникации всех участников циркового диалога.

При всем многообразии понятия «человек» существенным является то, что люди значимы друг для друга. Повсюду, где бы они ни встречались, они интересуются друг другом, испытывают друг к другу антипатию или симпатию, учатся друг у друга, обмениваются опытом. Встреча



людей является чем-то вроде узнавания себя в другом, совершаются попытки опереться на себя, выразиться самому в своем противостоянии другому. В этой встрече в цирке зритель и артист узнают, что у них много общего, благодаря чему осуществляют движение к единому целому диалогу, объединяющему двух собеседников.

Бытие, которое может быть понято в цирке, исходит из самого языка-трюка. Личность артиста в этом бытии предстает как проявление единства истины, добра, красоты и любви. Картина мира не может быть нарисована артистом только белой краской. В цирковом произведении существует множество резких тонов и цветовых нюансов духовного постижения окружающей реальности, куда органично включается потенциальность, становление, актуальность, «первоединство» артистической выразительности в сочетании разъединения и воссоединения с реквизитом в процессе исполнения трюка, что способствует передаче всей палитры окружающего мира. Это множество проявлений артиста сочетается в его личности и рассматривается как возможность и перспектива будущего номера. Становление и разъединение происходит на основе подбора и расстановки трюков, а воссоединение и актуальность обнаруживаются в готовом номере с выстроенными отношениями внутри и снаружи.

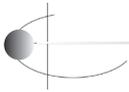
В этом процессе факт коммуникабельности через трюки принимает значение в созерцании лица другого, т. е. зрителя, когда появляется у артиста возможность проникновенного взгляда в сторону зрителя с целью определения адекватности собственного поведения. Артист постоянно соотносит свое поведение со зрителем с целью возможности установления диалога. При этом «другой-зритель» открывает своим поведением весомость индивидуальности артиста. Особенно это важно для клоунов и художников-моменталистов, всех тех артистов, кто работает в прямом контакте со зрителем. В этом случае возникает факт присутствия всего того, что преподносится в субъективном взгляде – на разыгранную вместе со зрителем комическую сценку.

В цирке общение между артистом и зрителем осуществляется на основе диалога. Сама диалогичность находится в определенной связи в пределах проявлений духовно-информационного визуального восприятия. Зритель для артиста предстает как объект, в отношении которого артист совершает определенные действия, которые реализуются на основе зрительской активности, допускающей и соглашающейся, чтобы с ним обращались соответствующим ситуации образом, разрешает с ним производить различные манипуляции, например, в ситуациях, когда артист приглашает в манеж зрителя для участия в розыгрыше или игре. В ре-

зультате создается факт коммуникации, который принимает характер не пассивного, а активного участия зрителя в цирковом зрелище. Поэтому духовные и эмоциональные связи, сложившиеся в процессе демонстрации номера между артистом и зрителем, сводятся к целой системе различных и значащих отношений, в которых зритель пытается сыграть роль, предложенную артистом. Это подтверждает возможность многофункциональности общения, выраженного в различных формах коммуникабельности. Таким образом, возникает вариант передачи некоей информации через непосредственное участие зрителя с носителем этой информации, когда зритель сам становится соносителем информационных значений.

Во время участия зрителя в клоунской шутке зритель выполняет заранее предусмотренное артистом действие, предполагающее его участие, что дает возможность почувствовать себя артистом и своим примером самым непосредственным образом повлиять на мнение остальных, таких же зрителей. Обычно подобное расценивается в очень положительных эмоциях, т. к. зритель на местах видит на манеже себе подобного и убеждается, что вся информация, исходящая от артиста, не требует перепроверки, а значит устанавливаются доверительные отношения, т. е. коммуникативные. Таким образом, снимается барьер «четвертой стены» и устанавливается доступ зрителя к определенным знаниям, идеям, царящим в цирке. Эту информацию зритель может принять, понять, декодировать, эмоционально усвоить и может даже начать поступать в соответствии с этой информацией в быту.

В отличие от материального общения, предполагающего ценность предмета, духовное общение может быть не только контактным, когда зритель участвует в цирковом действии, но и дистанционным, когда зритель является наблюдателем, созерцателем действия и участвует в нем своими эмоциями. Контактная форма общения в цирке часто переходит в игровую форму, где зритель участвует в действии на условиях, которые ему предлагает артист, но зритель оставляет за собой право внести некоторые свои коррективы в свое участие. Эти коррективы часто переходят в импровизацию и вызывают соответствующую реакцию «коллег-зрителей», а порой поворачивают ход развития номера в неожиданную сторону. В игровой форме зритель может участвовать не только с самим собой, но утрированно представлять и разыгрывать известный характер капризного, послушного человека или узнаваемый персонаж с деталями костюма, предметом (сигара, шляпа и пр.), предложенными артистом в ходе развития ситуации.



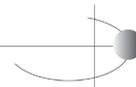
В цирке встречаются ситуации, когда клоун использует прием вовлечения в игру целых групп зрителей, сидящих в разных секторах зала по левую или правую руку артиста. Артист в процессе игры обращается к той или другой половине зрительного зала или группе людей, подразделяющихся условно на женщин, детей или мужчин, для исполнения самых различных и примитивных упражнений в виде аплодисментов, выполненных в различном ритме. В этом акте ритмического аплодирования обязательно кто-то из зрителей допустит ошибку, что вызовет определенную реакцию зрительного зала. Такой тип контакта создает общее настроение, общее единение и понимание не только артиста, но и понимание зрителем друг друга. Этот тип понимания и взаимодействия редко встречается в других видах искусств и свойствен только цирку.

Другой тип общения построен при контакте с животными, дикими и домашними, являющимися неотъемлемой частью большинства цирковых представлений. Такой вид отношений носит двойной характер. В одних случаях артист видит в животном простой объект преобразовательной или познавательной деятельности и считает себя вправе этих животных дрессировать, т. е. подчинять своей воле и добиваться определенных результатов. В другом случае дрессировщик относится к животному как к самому себе. Животное для него – полноправный партнер. Дрессура больше напоминает игру. В этой игре взаимоотношения приобретают доверительный характер. Артист наделяет животного и приписывает ему человеческие черты, включает его в человеческие бытийные ситуации, например, «свадьба» или «отдых на даче». Тем самым, артист в общении с животными одухотворяет их, очеловечивает ситуации с их участием. Такие взаимоотношения артиста и животного становятся основой в передаче информации зрителю. В результате зритель становится свидетелем идеальных отношений человека и животного, где животное не только понимает человека, но между ними происходит своеобразный диалог, в котором определяются новые формы общения, тем самым демонстрируется единство человека с природой. Конечно, могут быть и другие гуманные связи общения артистов с животными, т. к. мир, окружающий нас, разнообразен и многолик, и в зависимости от желания и фантазии артиста могут быть найдены множество форм взаимодействия артиста с животными. О природе очень выразительно сказал Ф. И. Тютчев: «В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык...». Именно в тот момент, когда артисту покажется, что воспринимаемые им явления природы «обладают душой» и «свободой», природа отвечает ему «любовью» на

любовь, и выясняется, что она (природа) владеет «языком», на котором с ней можно общаться. Это взаимопонимание ярко демонстрируется в цирке.

Помимо общения с партнерами и зрителем в цирке существует достаточно номеров в сольном исполнении, построенных на внутреннем диалоге артиста с самим собой, со своими мыслями, проблемами. В номере происходит общение реального артиста с воображаемым партнером – своим внутренним «Я», который вырывается наружу в определенных пластических жестах и трюках. Эти жесты и трюки-символы выражают мысли артиста как некие сомнения, раздумья. Они в своих выразительных средствах могут демонстрировать некое примирение с возникшими обстоятельствами или борьбу с ними, как возможности принять или отказаться от них. Суть такого внутреннего диалога состоит в том, что в ответ на реплику «внутреннего собеседника» «Я» артиста развивается и внешне трансформируется необходимая и единственная аргументация своего поведения. Это может быть или полное согласие с собственным внутренним состоянием, или борьба с ним. Это создает необходимый художественный конфликт, который часто разрешается успешностью завершеного трюка, что является кульминацией трюка или целого номера. Череда таких кульминаций, наравне с другими факторами, определяет специфический цирковой диалог, со всеми плюсами и минусами коммуникации в цирке, предполагающей дешифровку зрителем диалогеммы «действие – образ», предлагаемой артистом.

Активность художественного восприятия в цирке состоит в визуальном способе фиксации окончания работы артиста и завершения номера. Эту программу-номер, созданную артистом на основе символа и знака, зритель деконструирует и декодирует в своем сознании с целью его познания. И поскольку цирковой номер состоит из систем форм реквизита и «Образов-Я» артиста, которые находятся друг с другом в определенных отношениях, то эти отношения являются не чем иным, как отношениями общения. В результате создается уникальный способ моделирования человеческого общения в условиях цирка. Подобные отношения позволяют зрителю постигать некие отличия, присущие трюкам разных жанров и представленные как средства общения, которые участвуют в создании новых способов общения. В процессе восприятия зритель проникает в психологию специфического циркового языка-трюка. Зритель «научается» читать цирковой язык поступков, язык движений и жестов. Проникая в суть их художественного обобщения, зритель понимает, какие функции выполняет язык-трюк при создании необходимого общения.



Сама структура общения предполагает такие компоненты, как: предмет общения; потребность в общении; коммуникативные мотивы; действие общения; задачи общения; средства и предметы общения. К этому можно добавить понимание схемы общения как определенной деятельности (телефон – тоже средство общения, но при таком общении отсутствует зримое действие), в которой проявляются и наличествуют специфические цели (аплодисменты, смех); специфический мотив; его результативность, т. е. мера совпадения достигнутого результата с намеченной целью и некоторые другие аспекты. Из представленных компонентов возникают наиболее значимые в выполнении своих функций в процессе общения, которыми являются форма и содержание номера, коммуникации.

Содержание коммуникации можно охарактеризовать как взаимопонимание, сопереживание, уровень согласия, а форма – в трюковых понятиях знака, символа и кода. Содержание духовного общения двухслойно, где психологический слой сочетается с информационным. При этом циркулирующая в общении информация от артиста к зрителю обобщает эти два духовных потока и направляет их на удовлетворение самой потребности в общении.

Само общение предполагает не только различные формы общения, но и принципы коммуникации, т. е. определенную систему выработки знаковой, символической и кодированной структуры доставки информации. Каждый вид искусства владеет своей собственной, свойственной только этому виду формы подачи информации в своих основных, выразительных средствах. В театре это слово, в цирке – трюк, в живописи – краски и т. д. В этом и состоит привлекательность и различие.

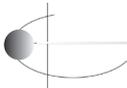
Строение знаковой системы может быть обусловлено характером только той информации, которая передается с помощью основного выразительного языка вида искусства. Эта информация дополняется разного рода символами, пластической выразительностью и т. д. В цирке знаковая система предполагает и основывается на выразительности трюка и жеста, мимики, которые позволяют передавать различные оттенки человеческого состояния, состояния души, а подчас и смысла номера, которые важны для ценностного сознания зрителя. Еще К. С. Станиславский, ссылаясь на французского психолога Рибо, определял такое состояние артиста как «лучеиспускание и лучевосприятие». Между тем, материальная субстанция, в которой воплощено произведение циркового искусства – номер, сопровождается различными звуками голосов и музыкальных инструментов, телодвижениями артиста и развитием конструкции

реквизита, красочностью костюма и безусловной пустотой окружающего пространства, что превращается в сознании зрителя в художественный образ номера.

Но для того, чтобы воспринимающий зритель был способен понять данную специфическую конструкцию номера как знаковое образование, ему необходимо прочесть поэтическое значение номера. Поэтому трюк, выступающий в качестве специфического семиотического образования, включается в общий поток коммуникации как знак-значение-обозначаемое. Трюк предстает как знак в его физической форме. Поэтому важен принцип отбора трюков, которые направлены на выражение определенного значения сообщения, а сам механизм подбора необходимого трюка осуществляется на основе его мотивации, его содержания и представляющего собой обозначаемый элемент некоей ситуации.

При восприятии циркового номера зритель сталкивается с такими понятиями, как данное и созданное. С самого начала демонстрации номера эти понятия формируют художественно-образную структуру номера. Зритель знает, что реквизит артиста до его демонстрации был создан и представлен уже как что-то данное, а само действие в номере формируется на глазах у зрителя и становится созданным. Публично созданное произведение циркового искусства имеет в своей основе данные характеристики реквизита и самого артиста, которые на базе своей данности создают художественный образ номера как возможное и перспективное. Само цирковое высказывание всегда создает нечто, до него никогда не бывшее, новое и неповторимое и имеющее прямое отношение к некоей ценности, к истине, к добру, красоте.

«Без труда путем самонаблюдения можно убедиться в том, что менее всего фиксирую я свою внешнюю выраженность в момент совершения физического действия: строго говоря, я действую, схватываю предмет не рукою как внешне законченным образом, а соответствующим руке внутренне переживаемым мускульным чувством, и не предмет как внешне законченный образ, а существующее ему мое осязательное переживание и мускульное чувство сопротивления предмета, его тяжести, плотности и прочее» [2, с. 44]. Такое возможно и довольно часто встречается, когда артист не вкладывает в свои действия смысловое содержание, не переживает эту стадию эмоционально, а больше внимания отдается технике исполнения трюка. Естественно, это обедняет цирковое искусство и лишает его своей значимости. Часто можно наблюдать картину исключительной фиксации своего внимания на исполнении пусть даже очень сложного трюка, если это не предусмотрено сюжетной линией номера, и в результате артист



как бы выпадает из рамок информационного сообщения, каким является номер. Зритель при этом не получает в своей последовательности необходимую информацию, она прерывается, и зритель отвлекается от ранее уловимой нити развития сюжета. Артисту необходимо следить не только за своим телом при исполнении сложных трюков, но ему, в первую очередь, нужно собрать себя изнутри и изнутри же рассчитать свои действия, вкладывая в них некий смысл. Что придаст номеру и трюку целенаправленное, смыслодержущее действие. Мир действия в цирке – это мир внутреннего предвосхищенного будущего, представленного в реальном трюке. Поэтому живописно-пластические действия артиста в его сознании

превращаются в объективную необходимость, в игру и в значимый жест, комплимент.

Общение зрителя и артиста в условиях цирка имеет определенное преимущество по сравнению с другими жанрами и видами искусства в силу универсальности цирка как искусства. В цирке создается дружественная атмосфера понимания необходимости осуществления, контакта, выраженного в эмоционально-интеллектуальной связи субъектов контакта. Установление контакта между зрителем и артистом является внутренней потребностью цирка, его высокой ценностью, формой утверждения индивидуального бытия каждого участника диалога: артист-зритель.

Список литературы

1. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 400 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

Рукопись поступила в издательство 25 февраля 2011 г.