



В.А. Баринов

РАСШИРЕНИЕ И ПЕРСПЕКТИВИЗМ - ФОРМЫ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ЦИРКЕ

Статья представляет собой опыт познания художественных форм циркового искусства с позиции выражения перспективы и расширения. Подобный взгляд на познание теоретических основ цирка предпринимается впервые и будет полезным не только теоретикам, изучающим эстетические проблемы искусства, но и практикам в лице артистов, режиссеров и драматургов.

Ключевые слова: образ, философия, эстетика, форма, трюк, жанр, цирк.



мысл перспективизма, заложенного в цирковом номере, заключается в его возможности принимать некоторые свои формальные изменения, часто представленные специфическим реквизитом, и определять тождества в различиях, что дает наиболее полную информацию зрителю об эстетической концепции номера. Задача реквизита рассказать зрителю как продуцируется та или иная «видимость» вероятного, возможного, т.е. перспективного. В номере демонстрируется знаковыми выражениями трюка предполагаемая перспектива, сверхзадача номера. Которая решается всеми доступными выразительными средствами цирка. Мерло Понти употреблял слово «перспектива» в смысле решения проблем, представленных разнообразием человеческого бытия. Поэтому проекция существования артиста в цирке определяется в выражении его человеческого бытия в пространстве цирка. Именно артистическое бытие, представляет собой возможность для максимального раскрытия заложенных в номере различных эстетических концепций, некоторые из которых наиболее ярко выражены, другие более закомуфлированы. В результате их восприятия у зрителя рождаются различные точки зрения, содержащие в себе не только всевозможные различия предложенных концепций, но и факторы, объединяющие эти различия в

одном общем целом номере, которые предполагают определенную перспективу своего развития. Поэтому перспектива в цирке может рассматриваться; как перспектива развития целого как номера, и его части - трюка в своей законченности. Таким образом, данные перспективы развития номера и трюка представляют собой их некую сверхзадачу. Перспектива определяет собой конкретные действия артиста, предназначенные для выражения необходимого сообщения, определенного эстетической концепцией. Интерпретация зрителем смысла представленного номера и выраженная в его эмоциях, будет влиять на соответствующее настроение артиста и, таким образом на эмоциональное наполнение номера. Возникший, в результате такого общения со зрителем, у артиста возникает неподдельный интерес к продуктивности своей деятельности. Артист на основании своего интереса будет стремиться искать дополнительные, выразительные возможности для того, чтобы этот интерес имел подтверждение в последующих случаях демонстрации своего номера, т.е. в своей творческой перспективе.

К понятию «перспективизм» в цирке смело можно отнести понятие расширение и метафора артиста и трюка. Если язык цирка-трюк в его сложных понятийно-выразительных комплексах является не столько отражением чувственного наличного бытия артиста, сколько отражением духовных переживаний артиста, то это отражение может и должно осуществляться бесконечно многообразными и разнообразными способами, что не противоречит расширению понятий и метафоричности образной структуры номера. Если содержание и средства выражения понятия зависят не только от материю отдельных чувственных представлений, а и от формы их соединений, то в принципе всякое новое трюковое понятие представляет собой новое творение духа. Поэтому ни одно понятие трюка, как языка цирка не поддается простому объяснению или переложению на понятия выразительного языка других видов искусств. Сформированное трюковое понятие оправдывает стремление артиста не столько к созданию универсальной грамматики трюковых образований, сколько к особой стилистике трюка каждого отдельного жанра, чтобы понять его своеобразие. Это направление деятельности артиста объединяет в себе не только логику построения трюка, но и эстетику восприятия зрителем результатов этой самой логики действия.

Воздействие эффекта на восприятие предполагает комфортность восприятия информации. Комфорт восприятия заключается в устранении визуального упорядоченного в пользу такого восприятия, которое допускает произвольное участие человеческих чувств в этом процессе, т.е. в утверждении такого состояния, которое исключается в условиях, когда одно чувство доминирует над другим. Такое состояние с физиологической точки зрения, позволяет, как бы, расширить деятельность артиста вовне, погружая зрителя в состояние оцепенения. Имеется ввиду, что при исполнении артистом уникального трюка, зритель получает такое количество информации, при которой он входит в состояние возможности воспринимать этот трюк, как невозмож-

ный или неправдоподобный, сверхъестественный, что вводит его в оцепенение, в состояние длительного определения значения происходящего. Это состояние как гипноз, как состояние некоего шока. При этом, такое состояние может продолжаться сколь угодно долго, в зависимости от эффекта и сложности производимого артистом действия, трюка.

Чем сложнее трюк, тем больше требуется зрителю времени для осознания, распознавания его значимости, его фиксации в своем сознании и, наконец, расшифровки. Это условие предполагает исполнение последующих менее сложных трюков, менее эффективных и менее эмоциональных. В противном случае, они не будут достойно восприняты или вообще не восприняты, так как в это время у зрителя идет процесс осознания предыдущего, более эмоционального трюка. Чередуя трюки по степени своей сложности исполнения, артист учитывает этот фактор восприятия. Именно «расширением» на перспективу восприятия своего тела в цирковом пространстве артист добивается, уникального состояния зрительского восприятия, нежели в других видах искусств. Например, в номере «Велофигуристы», исполняя трюк «Гоголь-моголь» колесо велосипеда можно условно представить, как своеобразную вертящуюся игрушку-волчок, где артист ассоциирует себя с создателем игрушки «волчок», тем самым, создает свой уже расширенный круг интересов в этом пространстве, что создает для номера дополнительную смысловую интенсивность действия. О «расширении» можно говорить и в случае с номером «Хлысты», когда рука артиста является его продолжением за счет длины хлыста и, тем самым, артист может достать любой предмет, находящийся на определенном расстоянии от него, и т.д. Таким образом, многие предметы, используемые артистами в своих номерах, не только участвуют в удлинении их действенных членов, но и приобретают свою отдельную от артиста жизнь.

Трюки в цирке представляют сложные системы разворачивания метафор и символов, переводящие эмоции артиста во внешневыносимые действия. Благодаря переводу непосредственно чувственного опыта артиста в некие символы-трюки, можно в любое время действия номера пробудить и восстановить визуально окружающий зрителя мир. В этом сложном процессе артисту помогает сама возможность перевода своей деятельности в специфическую форму передачи информации с, совместно идущим в сторону технологического расширения, сознанием. В результате, зритель в артисте в процессе восприятия все больше и больше познает человека как такового. Зритель подсознательно переводит, благодаря своему визуальному опыту, все большую и большую часть самого себя в иные формы визуального выражения, превосходящие его самого. Так как, человек есть уникальная форма выражения, которая всегда будет повторением себя в любой внешней выразительности.

Помещая, с помощью выразительных средств и средств коммуникации, свои физические тела в вынесенные наружу нервные системы, эмоции, артист приводит в действие динамический процесс, в ходе которого все прежние выражения с помощью