

Нелли Иванова-Георгиевская
КЛОУН В ЦИРКОВОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ,
ИЛИ СМЕШНО ЛИ СМЕШНОЕ?

...было темно, играла музыка,
были собачки и мишка, и я хлопала...
из рассказа полугодовалой
Тины о первом посещении цирка

Удивительной для Тины была точка зрения: мы сидели в амфитеатре, и ее внимание было сразу же захвачено рядами кресел, расставленных по кругу снизу доверху, и где-то внизу расположенным манежем. Точка опоры была определена ею быстро: она безошибочно распознала в указанном мною кресле свое место в этой круговерти сооружений и, готовая к открытию всех тайн, уверенно ухватилась ручонками за перила впереди себя. Ее потрясла внезапно обрушившаяся темнота, свет прожекторов и музыка. Она неотрывно следила за событиями на арене, удивлялась новому, радовалась узанному, ликовала, подражала, сначала с недоумением, аплодисментам, но уже скоро сумела именно в задорном хлопании в ладоши оформить выражение своих эмоций. На выход клоуна и его проделки она почти не отреагировала. Пока выступал клоун, Тина не смеялась.

Цирковое представление вполне может рассматриваться как театральное действо, тем более что цирк и театр имеют общие истоки, а многие режиссерские постановки в цирке учитывают привлекательность для зрителей драматургии, родственной театрально-драматической, включающей тематическое единство и сюжетное развитие. И цирк, и театр могут получить истолкование особого мироздания, в котором человек узнает действительный мир и себя самого в нем. И цирк, и театр представляют собой игровую реальность, позволяющую человеку пережить возможное и невозможное. Не ставя себе задачей выяснение различий и сходств циркового и театрально-драматического искусства, я все же замечу, что, по моему мнению, цирк тогда полнее всего раскрывает свои конститутивные признаки, когда он отказывается от подражания драматическому спектаклю, когда в нем действует игра как таковая, лишенная лицедейства и миметических и сюжетных намерений. И тогда цирковое представление, обнажающее универсальные

структуры нашего пребывания в мире без прикрывания их повествовательно-фабульными одеждами, в большей степени приближает нас к постижению тайны нашего собственного бытия в мире. Рассмотрение в данной статье места и роли клоунады во всей целостности циркового зрелища проявит значимость смехового начала в жизни человека, которое не может быть сведено, как станет очевидным, только к эмпирическому измерению. И тогда можно будет понять, почему Тине во время ее первого посещения цирка не были смешны клоунские эскапады.

Цирковое зрелище всегда разножанрово, включает в себя аттракционы и отдельные номера акробатов, атлетов, гимнастов, эквилибристов, жонглеров, канатоходцев, велосипедистов, фокусников, дрессировщиков, мимов, чревовещателей, мнемотехников, эксцентриков, заклинателей змей, конные выступления, представления на льду, многое другое, а также неприменимую клоунаду. Все элементы цирковой программы, при всем их зрелищном, техническом, технологическом, эстетическом разнообразии, раскрывают нечто единое: богатство возможностей человека, причем не столько в телесно-физическом измерении, но скорее в бытийственном. Человеческое бытие предстает здесь как уверенная реализация сверхобычных возможностей, возносящая исполнителя и зрителя, внимающего этой гармонии, слаженности и надежности, над обыденными формами бытийственной реализации. Перебирая в воображении возможные варианты жизненных ситуаций, человек поднимается здесь над единичностью и фактичностью своего существования, чтобы в игре и посредством игры открыть себе свою собственную сущность и смысл бытия. Повседневность чаще всего не позволяет человеку усмотреть ту беспредельность осуществления его сил и стремлений, которые являются ему в неожиданной, удивляющей череде ловких трюков и приемов циркового действия. Вся цирковая программа может прочитываться как утверждение силы, ловкости, могущества, выносливости, мастерства – *hic et nunc* – через преодоление опасности, подстерегающей исполнителя на каждом шагу. Отсюда та всеохватывающая атмосфера радости, праздничности, жизнеутверждения, которая всегда ассоциируется с цирком. Но, с другой стороны, в каждом аттракционе неотвратимо ощущается реальность опасности, которая *hic et nunc* вводит в игру пока не-

действительность, но неизбежную возможность смерти – а отсюда страх и непостижимая печаль, поселяющиеся в сердцах присутствующих при разворачивающейся на их глазах игре бытия. Так цирковой номер оборачивается моментом истины, пограничной ситуацией, оповещающей человека о принципиальной конечности его бытия – через переживание ненадежности и хрупкости жизни даже в таком сильном и прекрасном ее воплощении.

Правда, скорее всего, многие оставались бы нечувствительны к этой опасности, являющейся публике часто только в едва заметном движении лонжи, уходящей далеко вверх, к куполу (нити, нисходящей из надежного источника жизни, способной продлить ее во что бы то ни стало?). Как многим, может быть, не стало бы понятно явление богатства бытийственных возможностей, раскрываемых в веренице волшебства, проворства и силы. И тогда на манеже появляется клоун, чтобы каскадом смешных неожиданностей подчеркнуть нам смысл всего происходящего. Ведь в цирковом представлении, как и в любом художественном творении, говоря словами Г.-Г. Гадамера, свершается истина как нечто объективное, в нем совершается и становится доступным не познанный прежде смысл и вступает в бытие нечто новое: «не переоформление уже оформленного, не отражение прежде существовавшего, но набрасывание нового как истины, которая выйдет наружу в творении» [1, с. 115]. Цирковое действо, понимаемое как игра, есть *представление*, ибо, как считает О. Финк, в нереальности этой игры «выявляется сверхреальность сущности. Игра-представление нацелена на возведение сущности» [4, с. 387].

Пародируя опасность виденного зрителями номера, без конца отступаясь, падая, клоун тем самым утверждает несомненную силу и могущество человека, способного выполнять подобный номер без помарок, помогая сопоставлением контрастов обрести ясное понимание бесконечности человеческих возможностей. Но в то же время, подчеркивая всякий раз, что проделанный артистами трюк потому-то и требует такой силы и могущества, что таит в себе постоянную опасность, угрозу жизни, клоун открывает публике присутствие возможности смерти – в каждом движении выступающих, в каждом моменте существования. И, наконец, самое главное в предназначении клоуна – он, смеясь и заставляя смеяться

находящихся в зале, побеждает конечность бытия, иронической игрой утверждает освобожденность человека от страха смерти, констатируя некоторую «ненастоящность», «неокончателность», «ненадежность» не только жизни, но и смерти. Человек смехом преодолевает угрозу смерти, пусть в игровой модальности «как если бы», но отодвигает страх, пронизывающий все его существо при созерцании того, как смерть представляет себя в полном риска зрелище. О. Финк, размышляя об игре как одном из основных феноменов человеческого бытия, утверждает, что «нереальность сплетенного из видимости игрового мира есть дереализация, отрицание определенных единичных случаев, и в то же время – котурн, на котором получает репрезентацию фигура игрового мира» [4, с. 387]. Поэтому смысл рассматриваемого клоунского представления является одновременно и воображаемым и сущностным, то есть одновременно нереальным и сверхреальным. Зрители представления потому так очаровываются игрой, оказываются захвачены ею, что в единичных событиях игры им является сущность человечности и мира, которой они, зрители, так же причастны, как и играющие. Игра «возвещает в символе, в совпадении единичного и всеобщего, возвещает парадигматической фигурой, которая «не-реальна», потому что не подразумевает какого-то определенного реального индивида, и «сверх-реальна», потому что имеет в виду сущностное и возможное в каждом» [4, с. 387].

Указанная «сверхзадача» клоунады – преодоление страха смерти смехом – вполне применима ко всем ее жанровым разновидностям. Даже в случае, когда тематически номер прямо не связан с темой смерти, а посвящен высмеиванию каких-то человеческих недостатков или форм поведения, за этим высмеиванием все же стоит стремление победить небытие.

Как говорят исследователи, самостоятельное цирковое амплуа клоуна сложилось в 1-й четверти 19 века (англ. clown от лат. colopus – деревенщина, грубиян [5, с. 167]). Отдаленными предшественниками клоунов в Западной Европе были античные мимы (5 век до Р. Х.–конец 7 века), более поздними – персонажи итальянской комедии дель арте (середина 16–начало 18 веков), шуты в пьесах Шекспира и других драматургов Возрождения, паяцы старинных площадных и балаганных представлений (17–

18 века), в России – скоморохи, а позднее – также участники балаганных представлений [5, с. 168]. Сам факт наличия в зрелищах всех исторических периодов персонажа, родственного цирковому клоуну, говорит о важности такой фигуры и подобной точки зрения на человека и мир. Существуют определенные клоунские амплуа: клоуны-мимы, клоуны разговорного жанра, музыкальные клоуны, а также универсальные клоуны, использующие все разнообразие выразительных и изобразительных средств клоунады, что особенно характерно для коверных клоунов, заполняющих промежутки между номерами представления, вызванные необходимостью установления аппаратуры и т. п. Из наиболее распространенных, можно сказать, архетипических клоунских амплуа, следует выделить маски Рыжего и Белого клоунов. Рыжий клоун (в европейской традиции – Август, появившийся в немецком цирке в 70-х годах 19 века как пародирующий униформистов или шпрыхшталмейстера, т. е. инспектора манежа) – глуповатый, по-детски наивный и одновременно хитрый плут [5, с. 23]. С ним в паре с 80-х годов 19 века выступает Белый клоун – элегантный, горделиво самоуверенный, первоначально олицетворявший образ крестьянина-мукомола (его старинное прозвище – Жан-Фарин, Мука), со временем обретавший вычурную пышность, превратившийся в конце концов в умничающего резонера, склонного к риторике, поучениям и показному благородству [5, с. 62]. Данные маски фиксируют не только различные человеческие черты характера, но и различные позиции по отношению к жизни, а в конце концов и к смерти. Рыжий клоун-недотепа постоянно попадает в несуразные ситуации, чем в пародийной, гротескной форме приоткрывает для зрителя незамечаемое присутствие возможности смерти. Наличие рядом с ним Белого клоуна, демонстративно серьезного, постоянно критикующего партнера за его неловкость и препятствующего продолжению какой-либо возмущающей его выходки, не только указывает на комичность всякой нерелективной серьезности, лишенной самоиронии, но, что важно для моего рассуждения, показывает нам нас самих, не замечающих до поры до времени за падениями, нелепостями, за всей этой буффонадой угрозы небытия.

Цирковое зрелище и цирковое помещение могут

рассматриваться как модель мира, включающая в себя все важнейшие элементы человеческого существования: жизнь – игру бытийственными возможностями – смерть. Само здание оказывается подобным древнейшим символическим воспроизведениям строения космоса, например, мировому древу, где зафиксированы пространственные и временные координаты и основные элементы космического целого. Все цирковое представление разворачивается в разных пространственных уровнях: есть номера, исполняемые на «нижнем» этаже космоса, есть номера, вся зрелищная часть которых помещается на «срединном» мире, и, наконец, есть номера, увлекающие зрителей в небесные сферы – под сферический купол цирка (появившийся в цирковых зданиях с 1859 года, когда в Тулузе был совершен первый «воздушный полет» [5, с. 13]). Точная линия манежа диаметром 13 м указывает горизонтальные границы мира, внутри которого разворачивается для зрителей игра бытия и небытия. Непременность присутствия зрителей при этой игре требует их участия, включенности в данный процесс представления жизни и смерти. Как пишет Г.-Г. Гадамер, художественное творение, имеющее символическую природу, содержит в себе то, на что оно указывает, и, являясь уникальным и незаменимым, осуществляет «приращение бытия», которое сущее «получает за счет того, что представляет самое себя» [1, с. 305]. Можно считать, что, хотя представленный в цирке мир не тождествен в своем бытии наличному миру действительности, он тем не менее оказывается тождествен ему в его истинности. Гадамер высказывается об этом совершенно определенно: «Мир, возникающий при сценическом воплощении представления, не находится в положении отображения, соседствующего с реальным миром, но является им самим во всей возросшей истинности своего бытия» [2, с. 184].

Таким образом, зритель циркового представления понимает свою сущностную глубинную идентичность с участниками программы и переживает происходящее как свои бытийственные возможности. Зритель клоунады смеется в конечном счете над самим собою, при этом он смеется не над фактическими недостатками, слабостями и дурачествами персонажей, но над слабостью и глупостью человеческого существа. Зрители получают от исполнителя «бытийные возможности, которые он сумел

выявить и которые превышают наши собственные возможности» [1, с. 164]. Это означает, что цирковое зрелище, как и всякая другая игра, раскрывая перед человеком в пространстве своей иллюзорности и сверхреальности всю совокупность возможностей его собственной реализации, играя этими возможностями, выводит человека за пределы его наличной индивидуальности к области некой до-индивидуальной основы. Гадамер, в частности, полагает, что сопричастность зрителя игре может быть мотивирована и поддерживаема представлением ею того метафизического порядка бытия, который касается одинаковым образом всех [2, с. 178].

Цирковое представление «в непривычном элементе воображаемого» дает «человеческому бытию возможность самоопределения и самосозерцания в зеркале чистой видимости» [2, с. 392]. Финка понимание этого приводит к предположению о том, что бытие игры оказывается выражением наиболее существенного в человеческом бытии как таковом. Человек по своему бытию, считает Финк, есть отношение – к себе, к вещам, к миру: он «существует в пространстве и относит себя к родине и чужбине, существует во времени и относит себя к прошлому, обусловлен родом и полом и относит себя к собственному полу в стыде и институциональных отношениях (брак, семья)» [4, с. 395–396]. Игра занимает особое место среди феноменов человеческого бытия, поскольку, будучи способной охватить все формы человеческого существования, выражает *отношение человека к собственному относительно бытию как таковому*. Гадамер также считает, что при созерцании игры «зритель перед лицом силы судьбы познает самое себя и свое собственное конечное бытие» [2, с. 178]. Используя многообразные иллюзионистские средства, укрываясь непрменной маской, игра использует воображаемую *видимость* как важное выразительное средство, создавая подлинный театр бытия, «подмостки зрелища, выводящего человеческую жизнь перед ней самой» [4, с. 394].

Поскольку это так, то наличие клоуна в мире циркового представления непременно, ибо его участие в зрелище способно раскрыть природу цирка как метафоры иронии самой жизни. Ведь цирк, с одной стороны, представляет разнообразные формы силы, могущества человека, утверждая постоянное преодоление опасности, но с другой стороны, именно этим утверждением

приводит к присутствию опасность смерти в модальности возможности. Клоун – единственный персонаж циркового представления, кто эксплицирует понимание данной иронии, являя нам возможность осознать нашу человеческую природу, включающую одновременно могущество и хрупкость, автономность нашего существования и его неизбывную несамостоятельность и ненадежность. Думаю, и это не случайно, ибо сам характер клоунады, я уверена, созвучен природе иронии.

Когда-то Фр. Шлегель, характеризуя романтическую иронию, определил ее как *трансцендентальную буффонаду* [3, с. 206], т. е. как шутовство, комическое представление. Буффон, персонаж итальянской комедии XVIII века, или клоун циркового представления, паясничая перед публикой, изображая себя неловким, глуповатым, смешным, тем не менее, открывают зрителям вполне серьезные вещи, в частности, принципиальную конечность человеческого бытия. И во всей цирковой программе именно клоун это делает. Ироничность, двусмысленность ситуации состоит в явном несовпадении подчеркнуто шутовской формы и предельно серьезного содержания. Буффону хорошо известна вся нарочитость его шутовства, представляемого только как трюк, методический прием, предостережение самому себе и зрителям от забывчивости своей ограниченности и конечности.

Так что смешное, представляемое клоуном, отнюдь не смешно. И смех оказывается введенным в игру как раз для преодоления того естественного страха, который вызывается открытием человеком в каскаде комических неожиданностей лица смерти. Этим осознанием «несмешного» происхождения всех смешных нелепиц клоунады можно объяснить появление таких клоунов, которые не вписываются в традиционное представление о клоунской маске, требующей, как считается, обязательного паясничанья, падений и нелепостей. В частности, замечательному советскому клоуну-миму Леониду Енгибарову, которого называли клоуном «с осенью в сердце», было свойственно поэтическое видение мира, адекватное характеру человеческого переживания собственной смертности. Включая в свой репертуар номера разнообразной тематики, пародирующие различные недостатки человеческой природы, он, владея всеми возможными цирковыми трюками, сохранял преимущественно грустный облик и характер

своего персонажа, что полнее всего подчеркивает глубинный подтекст клоунского номера: разговор о небытии. Ибо каждый недостаток в поведении, в характере и т. п. вводит в наше существование небытие, или вводит нас в небытие, поскольку отдаляет от реализации в человеке его бытийственной предназначенности.

Кроме этого, играя имажинативно возможными формами нашего бытия, не реализованными – пока или уже – в действительности, клоунская игра в определенном смысле освобождает человека от фактически сложившейся жизненной ситуации. Конечно, следует отдавать себе отчет в нереальности такого освобождения, ибо действительность не позволит человеку избежать последствий его реально свершившегося выбора. Но это воображаемое исключение человека из действительности, как представляется Финку, является не просто важным моментом отвлечения и отдыха от скуки, неудач, бед и страданий реальной жизни, но существенным средством прояснения самой действительности через воображаемую видимость игрового мира. Погружая человека в пространство «никогда не фиксированного бытия» [4, с. 400] и прерывая на время разворачивания игрового действия будничность существования, игра раскрывает свой *праздничный* характер как собственный общий строй: «человек играет тогда, когда он празднует бытие» [4, с. 400]. Праздник вырывает человека из потока повседневности, чтобы, радостно озарив ее, прояснить ее смысл. На праздничном игрище «сообщество празднующих преобразается в сообщество созерцающих, которые осмысленно созерцают отраженный образ бытия и приходят к предчувственному про-зрению того, что есть» [4, с. 401]. В искусстве и в игре воплощается важнейшая черта праздника, отмеченная также и Гадамером: «изначальной, неумирающей сущностью праздника является творение, возведение в преобразованное бытие» [1, с. 169–170]. В празднике участвующий сопричастен свершающемуся таинству, он пребывает при бытии, находясь в сакральном временном измерении, постоянно возобновляемом каждым повторением празднования: «В час праздника происходит возвращение великого мгновения» [1, с. 159].

Итак, клоун и делает очевидным для присутствующих

праздничный характер свершающегося циркового действия, возводя переживание имажинативного преодоления ими страха смерти над будничной повседневностью, не способной прояснить человеку всю полноту его конечной природы. Где было маленькой Тиночке разгадать тайну человеческого бытия в череде комических трюков клоунады, пародирующих опасности жизни и смерти.

1. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем.— М.: Искусство, 1991.— 367 с.
2. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н Бессонова.— М.: Прогресс, 1988.— 704 с.
3. Лембек К.-Х. «Естественные» мотивы трансцендентальной установки? К проблеме метода в феноменологии // *Феноменологія і філософський метод: Щорічник Українського феноменологічного товариства* 1999 р.— К., 2000.— С. 195–212.
4. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // *Проблема человека в западной философии. Переводы / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; Общ. ред. Ю. Н. Попова.*— М.: Прогресс, 1988.— С. 357–403.
5. Цирк. Маленькая энциклопедия. 2-е изд., перераб. и доп. / Сост. А. Я. Шнеер, Р. Е. Славский / Гл. ред. Ю. А. Дмитриев.— М.: Советская Энциклопедия, 1979.— 448 с.