

Хренов Н.А.

От перформанса в его актуальных протестных формах к культурному прецеденту. Статья первая.

Аннотация: Обсуждаемым в данной статье предметом является творческая личность как публичная личность. Она может выражать себя в разных формах. В данном случае из всех возможных форм выделяется и рассматривается та, в которой на первый план выходит подчеркнутое протестное начало. Конкретным выражением этой формы предстают такие виды современного искусства, как перформанс и хэппенинг, особенно те их образцы, в которых активно протестное начало. Ощущаемый в них радикализм облегчает выявление аспектов деятельности художника, способствующих превращению творческой личности в личность публичную. Перформанс и хэппенинг – такие формы, принадлежность которых к искусству не столь очевидна. Они воспринимаются маргинальными и не включаются в традиционную систему искусств. Их радикальные протестные проявления часто оказываются юридически наказуемыми. Однако юридические оценки не облегчают, а усложняют вынесение эстетических оценок. Чтобы преодолеть неопределенность статуса таких форм, необходимо их рассмотреть как феномены культуры, имеющие прецеденты в прошлом. Непосредственным их предшественником является то, что в Древней Руси называли юродством. Подобный культурологический ракурс исследования творческой личности предпринимается впервые. Опираясь на исследования А. ван Геннепа и В. Тэрнера, автор выявляет латентный признак деятельности творческой личности, называемый лиминальностью, т.е. необходимостью и способностью выражать чувство протеста, понимаемого как протест не только против власти, но и общества, закосневшего в конформизме. В доиндустриальных обществах носитель лиминальности, а именно юродивый представал сакральной фигурой, не подлежащей преследованию со стороны власти. В секуляризованных обществах ее носителем выступает художник, как и создаваемые им образы героев. Современной формой выражения духа лиминальности оказываются хэппенинги и перформансы.

Ключевые слова: Творческая личность, перформанс, хэппенинг, публичная личность, юродство, авангард, лиминальность, анти-поведение, сакральность, секулярность.

Review: A creative personality as a public figure is the topic of this article. The said personality can express itself in different forms. In this particular case among all possible forms the author is emphasizing and considering the one where the protest is coming to the fore. Such forms of the contemporary art as performance and happening, and most of all those pieces of art which are laying a special emphasize on the protest, are appearing as a concrete expression of this form. Radicalism appearing in these art forms aids detecting aspects of artist's creativeness which are promoting transformation of any creative person to a public figure. Pertain of performance and happening to art it is not obvious. These art forms are perceived as marginal one and are exclusive of the conventional art system. More often than not their radical protest is liable to prosecution. However legal evaluation does not facilitate but complicate esthetic evaluating. In order to overcome the doubtful status of these forms, it is necessary to consider them as cultural phenomenon with past precedents. "Yurodstvo" (idiotic action) of the times of Ancient Rus is their immediate predecessor. This is the first attempt to analyze the creative personality at such culturological angel. Based on researches of A. van Gennep and W. Turner, the author is revealing a latent character in creative person's activity, which is known as liminality, in other words, a necessity and ability to express protest which is not only a protest against the power, but as protest against the society stagnating in conformism. In pre-industrial societies any bearer of liminality, i.e. a wacky, was a sacred person, who should not suffer persecution of authorities. In secularized societies the artist and images of his/her heroes are bearers of liminality. And happenings and performances are the contemporary forms for expressing the spirit of liminality.

Keywords: Creative personality, performance, happening, public figure, yurodstvo, Avantgarde, liminality, anti-behaviour, sacral, secularity.

Попытки осмыслить опыт современного искусства свидетельствует о том, что сформировавшиеся в границах эстетики представления, начиная с эпохи появления этой дисциплины, т.е. что принято называть классической эпохой, далеко не всегда являются этому опыту адекватными. Искусство выходит за границы этих представлений. Со временем представления складываются и по поводу границ искусства, но также, и по поводу образа художника. В данной статье мы рассмотрим тот аспект образа художника, что просматривается со стороны его связей с тем, что можно было бы обозначить как публичность.

Художник, замеченный обществом, – несомненно, публичная личность. Поэтому кажется, что выявление этой стороны деятельности художника является монополией уже не эстетика, а социолога. Ведь социолога интересует не творческий акт и не художественный продукт, что становится его результатом, а реакции массы, публики и всего общества на этот продукт. Но когда начинаешь в этом разбираться, возникает необходимость вникать и в суть творческого акта тоже, т.е. затрагивать вопросы эстетики.

В том, что искусство постоянно выходит за границы успешных утверждений представлений, ничего удивительного нет. Такой выход объясняется тем, что искусство реагирует на жизнь быстрее, нежели теория, наука и философия. Ведь художнику нет надобности излагать то, что он хочет сказать, с помощью языка логики и понятий. Это более подвижная и динамичная сфера, сообщающаяся с бессознательным и, еще более точно, с коллективным бессознательным. Однако эстетика – посредник не только между искусством и публикой, но между искусством и культурой. Искусство способно опережать культуру, поскольку оно связано с творческой индивидуальностью. Культура же, как известно, субстанция консервативная и коллективная. Не все индивидуальные варианты творчества она готова принять сразу.

Кроме того, искусство часто оказывается в оппозиции к власти. В России существует традиция рассматривать интеллигенцию, в том числе, художественную в оппозиции к власти. Между тем, такое представление не исчерпывает миссии интеллигенции. В не меньшей мере интеллигенция противостоит мещанству, а, следовательно, массе. Противостояние мещанству было весьма острым на

рубеже XIX – XX веков, что получило выражение в произведениях М. Горького и А. Чехова [1, с. 92]. Впрочем, названные писатели лишь привлекали внимание к феномену, осмысленному еще А. Герценом, правда, применительно к Западу.

Такое противостояние интеллигенции доходит до противостояния культуре. Вот и искусство часто противостоит культуре, оказываясь выпадением из нее. Но выпадением не столько даже из культуры, сколько из той культуры, что сформировалась в более поздние времена. Расходясь с культурой позднего времени, искусство в то же время парадоксальным образом способно возвращать в ранние эпохи, реабилитируя те ее формы, что, кажется, успели уйти в прошлое. Удивительного здесь ничего нет, поскольку человечество переживает переходную эпоху. Следовательно, в этой ситуации не может не проявляться то, что физики обозначают термином «бифуркация» и что стимулирует осознание движения истории не в линейных, а в нелинейных формах. Как будет разворачиваться художественный процесс, часто предсказать и угадать чрезвычайно трудно, может быть, даже невозможно. Но очевидно одно: всякий слом, кризис, распад влечет за собой прорыв чего-то такого, что кажется уже давно ушло в глубокое прошлое, что навсегда забыто.

Эту закономерность можно проследить на протяжении всей истории искусства. Например, можно приводить примеры из искусства начала XX века как выражения одной из значимых переходных эпох, когда возвращались к искусству XVIII века, заново его открывали и очень высоко оценивали. Но из этой же эпохи можно привести и другой, более показательный пример, а именно, открытие древнерусской иконописи. Художественная традиция, что ей соответствовала, была впервые воспринята и осмыслена как альтернатива тому, что связывалось с западным Ренессансом. Между тем, эстетика западного Ренессанса задавала критерии для оценки всего существующего в искусстве, в том числе, даже для оценки искусства Востока, что критиковал еще Гете. Это свидетельствовало о назревавшем кризисе европоцентризма. Это была эпоха, когда русское искусство возвращалось к византийской традиции как к своей исходной традиции. Но, в том числе, и еще более древней традиции – восточной традиции.

Попытки что-то прояснить в опыте современного искусства могут опираться на осмыс-

ление происходящего в искусстве столетие назад, когда уже начинали о себе заявлять переходные процессы. То, что начиналось столетие назад, не завершилось. Об этом точно писала П. Гайденко. «Русская смута, – пишет она – начавшаяся, вероятно, еще до первой революции, где-то в последнее десятилетие XIX века, судя по всему, еще не закончилась, и конец XX века в России возвращает к его началу» [2, с. 8]. Это только казалось, что эпоха завершилась, поскольку история с реализацией платоновской утопической мечты об идеальном государстве в виде социализма остановила, затормозила, подморозила этот процесс и сделала его как бы несуществующим. Поэтому не случайно, что в 60-е годы искусство вернется к авангарду 10-20-х годов.

Но лишь возвращением к авангарду дело не ограничивается. Исследователю, имеющему намерение объяснить в современном искусстве что-то самое существенное, следовало бы также вспомнить одну тенденцию, проявившуюся в эту необычайно плодотворную для искусства первых десятилетий XX века эпоху. Она связана с вторжением в то, что было привычно называть художественной сферой, нехудожественной стихии. Нехудожественный ряд оказался весьма активным. Это можно проиллюстрировать, например, необычайно высоким в 20-е годы статусом документальной, очерковой литературы. Эта тенденция была, как известно, зафиксирована «формальной» школой. Она стала исходной точкой для построения новой поэтики и новой, т.е. формалистской эстетики.

Обратим внимание на эти отношения между художественными и нехудожественными сферами, которые в иные эпохи истории искусства активно взаимодействуют и даже меняются местами. Подчас бывает трудно отнести то или иное явление к искусству. Кажется, что оно находится за пределами художественности, точнее, за пределами того, что принято в определенную эпоху считать художественным. Это касается и современного искусства, тех его форм, которые вызывают много споров и дискуссий.

Мы уместно вспомнили о «формальной» школе, но формалисты не фиксировали внимание на том, что отношения между художественной и нехудожественной стихиями существуют не в вакууме, а в пространстве культуры. Не относясь к искусству, нехудожественное все же принадлежит культуре. XX век – это переходное время, а в такие эпохи

ценностная иерархия нарушается. Поэтому ранние или маргинальные пласты способны занять место поздних пластов. На протяжении какого-то времени они определяют художественный процесс. В переходные эпохи явления искусства, которые современниками способны восприниматься принципиально новыми, оказываются возрожденными традиционными или даже древними.

Тезис формалистов о соотношении художественного и нехудожественного ряда весьма плодотворен. Он касается не только поэтики и может быть распространен на культуру в целом. Воспользуемся расширительным пониманием этой реабилитации забытого и перенесем эту закономерность уже на культуру. Ведь именно так функционирует в истории и культура. Она то отправляет в прошлое, прочно забывает некогда возникшее, то в силу каких-то неведомых причин вспоминает об этом, указывая искусству, в каком направлении необходимо двигаться. Это воспоминание может иметь далеко идущие последствия. Платон вообще полагал, что те, кто способен вспоминать, являются избранниками. Эти избранники и есть художники, философы, мыслители. Художественный дар связан со способностью сохранять образы тех миров, которые когда-то могла наблюдать душа.

Этот момент хорошо ощущал и объяснял М. Бахтин. Так касаясь главных фигур смеховой культуры, например, шута, трикстера, он писал, что «их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением». «Это – писал он – лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют» [3, с. 309]. Констатация отражения другого бытия – свидетельство реабилитации платоновской традиции. Попробуем это пробуждение памяти, памяти культуры продемонстрировать применительно к современному искусству. Впрочем, полной уверенности в том, что то, о чем мы будем говорить, является искусством.

В некоторых своих проявлениях это искусство воспринимается по принципу шока, провоцирует возмущение и отторжение. Это касается, прежде всего, публики. Но возмущение публики провоцирует также власть, нередко вынужденную под воздействием обывателей применять репрессии. Что имеется в виду? Конечно, некоторые акции, которые в последние десятилетия шумно обсуждались в печати. Их трудно назвать художественными,

поскольку устоявшимся установкам эстетики они и в самом деле не соответствуют.

От формулировки общих тезисов перейдем к ответу на вопрос, какие же конкретные формы современного искусства в данном случае имеются в виду? Это те формы, на которые подчас шумно реагирует не только масса, но и власть, вынужденная применять крайние меры. Остановимся на перформансах и хэппенингах. Они обычно описываются искусствоведом и эстетиком. Кстати, до некоторых пор весьма неохотно. В соответствии с «Лексиконом нонклассики», хэппенинг представляет «театрализованное действие на импровизационной основе с активным участием в нем аудитории, направленное на стирание границ между искусством и жизнью» [4, с. 486]. Хэппенинг может возникнуть спонтанно на автостраде, в супермаркете, стадионе, улице и т.д. В этом действе отсутствует заранее обдуманная драматургия, хотя всегда есть инициатор, провоцирующий такие действия там, где есть люди, которые и втягиваются в это действие, становясь его участниками. Поэтому такое спонтанно возникающее действие превращается в зрелище.

Близок к хэппенингу и перформанс, культивирующий эпатаж и провокационность. Его возникновение принято датировать 70-ми годами XX века. Перформанс соотносим с мировосприятием, характерным для постмодернизма. Однако считается, что истоком перформанса явилось такое направление начала XX века как футуризм [4, с. 335]. Во всяком случае, автор книги «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» Р. Голдберг это утверждает [5, с. 10].

В качестве примера тех форм, о которых мы будем говорить, сошлемся на перформансы скульптора и фотографа О. Кулика. В перформансе под названием «Миссионер» О. Кулик с висящим на шее крестом и библией в руках погружался в стоящий на улице аквариум с рыбами. Находясь в воде, он листал библию, а когда выходил из воды, то крестил рыб. Можно представить, какое возмущение он провоцировал, особенно со стороны верующих. В другом своем перформансе он изображал собаку и кусал проходящих. Можно назвать также перформанс А. Бренера, появляющегося на Красной площади и, еще более точно, на Лобном месте в трусах и с натянутыми на руки боксерскими перчатками и вызывал Б. Н. Ельцина на боксерский поединок. Известен также

перформанс так называемой группы ЭТИ (Экспроприация территорий искусства). Он выглядел так. На Красной площади из человеческих тел было выложено популярное русское слово из трех букв. Понятно, что в данном случае тоже потребовалась милиция. Сошлемся также еще на один перформанс с двумя обнаженными художниками, которые в Макдональдсе пытались отнять у обедающих посетителей гамбургеры и кока – колу.

Можно было бы напомнить также о творчестве арт – группы, известной как «Война», которую называют леворадикальной акционистской группой. Это более крутая акция, заканчивающаяся тоже вмешательством милиции. Акция называлась «Х.. в плену у ФСБ». Она была реализована О. Воротниковым и Л. Николаевым. Слухи об этой акции разнеслись по всей России и не удивительно. Она заключалась в том, что в Петербурге на Литейном мосту был изображен гигантский фаллос размером 65 на 27 метров. Ночью, когда разводился мост, изображение поднялось напротив здания ФСБ. Когда это было обнаружено, пришлось вмешаться МЧС, подгонять пожарные машины и смывать изображение с помощью брандспойтов. Реакция на перформанс известна: его авторы оказались в СИЗО. Они обвинялись в хулиганстве. В документах следствия формулировалось, что акция носит «дерзкий и циничный характер выражения протеста против власти».

Ну и, наконец, нельзя пройти мимо перформанса под названием «Панк – молебен», организованный в 2011 году в храме Христа Спасителя арт – группой «Пусси Райт». Этот «Панк – молебен» представлял танцы возле иконостаса. Как известно, авторы этого перформанса Н. Толоконникова, Л. Алехина и Е. Самуцевич были обвинены в хулиганстве и двое из них приговорены по статье «Хулиганство» к двум годам лишения свободы в колонии общего режима.

Мы привели несколько примеров из так называемых арт – практик, причастность которых к искусству проблематична, во всяком случае, со стороны тех, кто исходит из установок классической эстетики. Но ведь очевидно, что дух перформанса, связанный с эпатажем и скандалами, ныне характерен, в том числе, и для профессионального искусства. Достаточно здесь назвать хотя бы некоторые литературные произведения В. Сорокина (например, его роман «Голубое сало»)

или спектакли К. Богомолова. Понятно, что в качестве примеров мы выбрали наиболее радикальные акции, в которых на первый план выходит идея протеста. Большинство таких акций представлено более мягкими, музейными экспериментами.

Таким образом, что касается юридической стороны дела, то этот вопрос прояснен. А вот что касается эстетической, художественной стороны, пока нет. По поводу приведенных примеров с перформансами можно спорить – имеют ли они отношение к современному искусству, как и к искусству вообще и насколько новаторскими они являются. Наша точка зрения заключается в том, что эти акции имеют прецеденты в истории и, еще точнее, в культуре. Нам интересно выявить не столько даже их эстетический и художественный, сколько культурный смысл. Сами авторы таких акций и пишущие о них теоретики и критики облакают их описание в крайне ученую терминологию и используют чаще всего непеведенные на русский язык термины, что только усложняет их понимание и осмысление. Это совсем не означает, что такие акции не заслуживают внимания. Наоборот, еще как заслуживают. Вот и мы с большим запозданием, когда многие споры и дискуссии по поводу перечисленных перформансов уже успели угаснуть, вынуждены к ним вернуться снова, полагая, что этот феномен все еще не является до конца проясненным. Представляется, что анализ таких форм позволит подойти к определению «творческой личности» иначе, чем это обычно делается и применить его не только к перформансам и хэппенингам.

Суть дела такова, что прецеденты таких арт – практик можно усматривать еще в средневековой культуре, например, в феномене юродства. Будучи выведенными за границы эстетики в ее привычном традиционном смысле, эти акции могут быть осмыслены, прежде всего, как факты культуры. Делая такой вывод, мы разводим искусство и культуру. Да, действительно, это не одно и то же. Несходство можно фиксировать в двух отношениях.

Во – первых, поскольку культура консервативна, то она больше соотносима с коллективными, а не с индивидуальными ценностями. Это, конечно, рискованный тезис. Понятно, что искусство связано, прежде всего, с индивидуальным началом. В конечном счете, культура ассимилирует и индивидуальные ценности, и они тоже окажут на нее воздействие. Но это сложный, разветвляющийся во времени

процесс. Однако постоянно возникают такие индивидуальные явления, которые культурой отторгаются и которые существуют в ней на положении или субкультурных или маргинальных образований.

Во – вторых, искусство вообще развивается более динамично. Можно даже утверждать, что, в отличие от искусства, культура существует в ином временном измерении. Если искусство часто имитирует моду и подвержено постоянным изменениям, то о культуре этого сказать нельзя. В искусстве появляется множество инноваций, но, в конечном счете, общество принимает только то, что соответствует культуре, т. е. то, что постоянно возобновляется, повторяется, возвращается к какому-то все определяющему ментальному ядру, будет ли этим ядром миф или архетип.

Итак, перечисленные нами перформансы и хэппенинги – всего лишь воспоминание о том мифе, что в истории культуры постоянно возобновляется. Это, прежде всего, факт культуры и в меньшей степени факт искусства. Но естественно, что каждый факт культуры может быть художественно оформлен, что часто и происходит. Проблема заключается только в том, что факт культуры первичен, а факт искусства вторичен. Об этом будет свидетельствовать то, что факт культуры может представлять в своих нехудожественных формах.

Чтобы это показать, можно обратиться к тому, что в древней Руси подразумевалось под юродством и что постоянно вызывало у представителей власти головную боль. Иначе говоря, такую же реакцию, какую сегодня перформансы вызывают у современной власти. Конечно, когда речь идет о юродивых, то они ассоциируются с клиническими типами, с тем, что в современной науке называют «отклоняющимся поведением». В таком случае реакция известна: раз клинический тип, то чего с него взять. Разумеется, среди юродивых попадаются типы, способные быть пациентами для психиатров. Правда, это не мешало им быть сакральными фигурами, носителями святости. Такими они и были в Средние века. Ведь многие из них обладали даром пророчества и были, если выразиться современным языком, кем-то вроде экстрасенсов.

Чтобы понять, что это за фигура – юродивый, лучше всего обратиться к тому, как его воспринимали иностранцы. Как утверждает А. Панченко, аналогичного явления на Западе не было. Он говорит, что римско – католическому миру феномен юродства чужд

[6, с. 73]. Поэтому юродство и обращает на себя внимание иностранца – носителя иной культуры. Именно поэтому иностранцами юродивый как незнакомая им фигура воспринимался по принципу остранения. Не будем пока возражать А. Панченко, утверждающему, что ничего подобного в других культурах не существовало. Чтобы в этом отдавать отчет, необходимо понять, что это за функция культуры, закрепленная в древней Руси за юродивым, а в других культурах, скажем, за шутами и трикстерами. Таких фигур может быть много, их конкретные проявления в разных культурах могут различаться. Но чтобы выявить их сущность, необходимо понять, какую функцию в культуре они призваны осуществлять. От этих самых функций мы подойдем и к более точным оценкам и того, что подразумевается под юродством применительно к Древней Руси и того, что сегодня называют перформансами. За старыми и новыми «юродивыми» стоит повторяющаяся традиция и, еще более точно, функция. Будем ее называть функцией культуры.

В 1588 году Россию посетил посланник английской королевы Елизаветы Д. Флетчер. В своих воспоминаниях о путешествии в Россию он пишет о юродивых: «Они ходят совершенно нагие даже зимою в самые сильные морозы, кроме того, что посредине тела перевязаны лохмотьями, с длинными волосами, распущенными и висящими по плечам, а многие еще с веригами на шее или посредине тела» [7, с. 142]. Конечно, это пока только чисто поверхностный взгляд на юродивого как на экзотическую фигуру. Такое восприятие характеризует не только юродивого, но и воспринимающего его иностранца. Поскольку иностранный гость обращает внимание на юродивого, значит, это, действительно, для Руси характерное, а для Запада нехарактерное явление.

То, что фиксирует Д. Флетчер, все известно. Но часто только это об юродстве и известно. Однако в облике юродивых часто представляли типы, которые могли бы быть, а часто и были мудрецами, софистами, философами, поэтами, литераторами. Как показал А. Панченко, некоторые из них писали, сочиняли, философствовали. Так, например, инок Авраамий, известный как юродивый Афанасий. Он тоже следовал традиции – бродил зимой и летом босиком. Но главным здесь, пожалуй, будет то, что он состоял в оппозиции по отношению к реформам Никона, был литератором, пи-

сал прозу и стихи. Находясь в тюрьме, переписывался с Аввакумом. Другой известный юродивый – Савва Новый, учеником которого был константинопольский патриарх Филофей Коккин, был исихастом и инициатором создания кружка исихастов [6, с. 74]. Нельзя забывать о том, что специализация и профессионализация литературы и философии будет происходить позднее, только в XVIII веке. Она, кстати, совпадает с коммерциализацией литературы.

В культуре Нового времени институционализация фигуры юродивого уже исключалась. Но исключалась из культуры, но не из искусства. Все, что связано с юродством, относится к устной культуре. Однако известно, что некоторые мысли юродивых сохранились благодаря письменности. Так в письменности осталось имя юродивого Парфения Уродивого. Как было установлено, это псевдоним Ивана Грозного. С одной стороны, Грозный играл роль царя, уподобленного богу, с другой, юродивого, совмещая в одном лице столь значимую для понимания функции юродства в древнерусской культуре архетипическую оппозицию «царь – раб». Эта оппозиция обратила на себя внимание С. Эйзенштейна, который и воспроизвел ее в своем фильме «Иван Грозный».

Кстати, в последнее время память о юродстве активизируется даже в кино. Например, об этом свидетельствуют фильмы П. Лунгина «Остров» и А. Прошкина «Орда», в которых воссоздается образ средневековых типов как сакральных фигур, обладающих исключительными способностями предсказывать будущее, излечивать от болезней и т.д. Мы начали с заявления о возможности представить известные перформансы и хэппенинги фактами нехудожественными, т.е. фактами культуры, а обратились уже к художественным произведениям, в которых предпринимается попытка вызвать из небытия образы древнерусских юродивых. Но одно объясняет другое. Экранные образы способны подсказать более точное отношение к подобным акциям, объяснить их культурные истоки.

Художник – двуединая личность. Он способен творить не только образы и искусство в целом, но и культуру. Именно в этом качестве, т.е. творцами культуры ощущали себя на рубеже XIX – XX веков символисты. Деятельность художника необходимо осознать и с этой, второй точки зрения. Способность его творить культуру ставит его в один ряд с го-

сударственным деятелем, политиком, идеологом и т.д., т.е. публичной личностью. Более того, делает его конкурентом этих носителей значимых социальных ролей. Иначе говоря, художник часто воспринимается чем-то большим, нежели просто художник, как поэт бывает больше, чем поэт. Но это как раз и свидетельствует о том, что художник является еще и публичной личностью. Впрочем, сближение нехудожественной деятельности с художественной постоянно имеет место. Ведь утверждал же Я. Буркхардт, что государство является произведением искусства [8, с. 14]. В этом утверждении он не был одиноким. Эта его мысль связана с платоновской традицией. «Политика по Платону, – царское искусство, – пишет К. Поппер – искусство не в метафорическом смысле, как если бы мы говорили об искусстве управления людьми или об искусстве воплощения чего-то в жизнь, а искусство в буквальном смысле этого слова. Это искусство композиции – вроде музыки, живописи или архитектуры. Платоновский политик создает города во имя красоты» [9, с. 208].

Парадоксально, но потребность общества в фигуре юродивого самой массой может и не осознаваться. Ведь юродивый стремится извлечь из подсознания то, что ей не нравится, что она из сознания вытесняет. Юродивый раздражает массу. Его могут побить камнями. Но это как раз юродивому и нужно. Он предстает ведь не только лицедеем, актером, но и создателем импровизационного зрелища. В этом суть и юродства, и некоторых зрелищных арт – практик. Как утверждает А. Панченко, юродивый, конечно, предстает лицедеем. Однако он в то же время действует и как режиссер. Его цель – спровоцировать интерес, постараться втянуть уличную толпу в действие. Это и есть как раз то, что интересует творцов хэппенинга и перформанса. Следовательно, юродивый позволяет себе то, что способно спровоцировать неприятие, негодование, раздражение, что и приводит к тому, что толпа юродивого начинает оскорблять. Наверное, такая реакция и характерна для перформанса О. Кулика, изображающего собаку и набрасывающегося на прохожих. Речь идет о перформансе А. Бренера и О. Кулика «Бешеный пес или Последнее табу, охраняемое Одиноким Цербером» (1994).

Поскольку юродивый втягивает в действие других людей, толпу, то он, собственно, уже создает зрелище. Провокативное действие превращается в спектакль. Этим действием и мож-

но проиллюстрировать тезис о том, что публичность всегда предполагает театральность. Театральность есть один из очевидных признаков публичности, а юродивый предстает публичной личностью. Собственно, о действе, спровоцированном юродивым, А. Панченко говорит, используя понятие зрелищности и театральности. Для него юродивый предстает актером («Театральность юродства бесспорна, и это не удивительно, потому что стихия театральности вообще очень сильна в средневековой жизни» [6, с. 83]).

Конечно, юродивый раздражает не только массу, но и представителей власти, которые применяют по отношению к нему репрессии. Тем не менее, исчезает один конкретный носитель юродства и на его месте появляется другой, призванный играть все ту же архетипическую роль, несмотря на все опасности, которые из его призвания проистекают. Но если, как кажется, ни власть, ни общество, способное его распнуть, в деятельности юродивого не заинтересовано, то, что же в живучести юродства является решающим? Остается объяснять это неистребимым спасительным инстинктом культуры. Культуры как некоего инварианта, некоей заданности, запрограммированности.

В своих оценках юродивых власть способна ошибаться. Масса, как и власть, также не приветствует эксцентризмы, неуправляемость юродивого. А между тем, роль продолжает играть. Каждое поколение выдвигает на эту роль своего претендента. Прецеденты могут появляться в разных обличьях. Но они всегда появляются, всегда присутствуют в каждом поколении и, видимо, всегда будут. Это противоядие от конформизма как наиболее показательной закономерности каждого социума. Единение общества – естественное желание не только власти, но и каждого человека. Единение – условие стабильности и здоровья общества. Но оно имеет обратную сторону – конформизм. На пути к единению теряется что – то очень существенное, без чего ни человек, ни социум существовать не могут.

Способствуя установлению порядка, человек вызывает к жизни беспорядок. Культивируя в себе разум, человек демонстрирует вместе с тем безумие. Получается, как выражается М. Фуко, «любой порядок, установленный человеком – безумие пред лицом истины сущностей и Бога» [10, с. 50]. Юродивый взрывает, разрушает единение, эту публичность. Однако этот разрушительный жест юродивого

не делает его маргиналом. Наоборот, он – то как раз и делает юродивого публичной личностью. В данном случае следует отличать потребность общества в такой фигуре от вроде бы не соответствующей этой потребности реакции публики на жест юродивого. Вот как Д. Флетчер описывает восприятие юродивого массой. Как он выражается, юродивых на Руси считают «весьма святыми мужами» и пророками. Это означает, что им дозволяется свободно говорить все, без всякого ограничения. «Если такой человек явно упрекает кого-нибудь в чем бы то ни было, – пишет Д. Флетчер – то ему ничего не возражают, а только говорят, что заслужили это по грехам; если же кто из них, проходя мимо лавки, возьмет что –нибудь из товаров, для отдачи, куда ему вздумается, то купец, у которого он таким образом что – либо взял, почтет себя весьма любимым Богом и угодным святому мужу» [7, с. 142].

А. Панченко констатирует, что на действиях юродивого лежит отсвет поступка Христа. «Исполнение тягот, страданий и поношений, юродство, – пишет А. Панченко – в древнерусских источниках уподобляется крестному пути Иисуса Христа, а сам подвижник сравнивается со Спасителем» [6, с. 88]. Христос – архетип юродивого. Если сакрализация Христа происходит с помощью Голгофы, если условием его богосущности является Голгофа, то условием надления человека аурой юродивого является общественный протест. Способность юродивого идти против течения. Говорить то, о чем другие молчат. Говорить, не взирая ни на страх перед жесткой властью, ни на издевательства со стороны массы. Будучи реализованной, уже сама эта позиция нередко дает основание видеть в юродивом сумасшедшего, что убедительно проявилось в поздней истории России в случае с П. Чаадаевым, когда средневековый архетип вдруг возродился в среде интеллигенции, в акте свободомыслия и нонконформизма. Собственно, М. Фуко констатирует, что к концу ХУП века становится очевидным, что некоторые формы «вольнодумной» мысли начинают соотноситься с безумием [10, с. 98]. Такова логика мировосприятия модерна.

Эта трансформация образа художника, превращение художника в публичную личность выводит его за пределы художественности и искусства. Что является определяющим фактором в этой трансформации, результатом которой является надление художника харизмой? Видимо, прежде всего, потребность

общества в некоем нравственном камертоне, о некоей нравственной норме, которая утрачена.носителем этой нормы часто может оказаться кто-то один. Один, способный сказать то, что в других формах и другими лицами не высказывается. Это исключительная, способная идти против течения фигура. Естественно, такие типы могут преследоваться, распинаться, уничтожаться, что нередко и происходит. Тем не менее, этот архетип неистребим. Всегда, на всех этапах истории находятся носители этой архетипической социальной роли. Они могут появиться в любой сфере. Но, в том числе, в искусстве.

Но, собственно, в Новое и Новейшее время только искусство и становится сферой проявления того, что обычно подразумевается под юродством. Так, например, В. Ключевский увидел в Л. Толстом архетип юродивого. Правда, он оценил это как пародию. «Толстой – пишет он – поздняя пародия древнерусского юродивого, ходившего нагишом по городским улицам, не стыдясь того» [11, с. 388]. В своей книге о Б. Пастернаке Д. Быков представил О. Мандельштама поздним вариантом юродивого. «Мандельштам начала тридцатых – пишет он – все чаще вел себя как юродивый. Он беспрерывно требовал третейских судов, склочничал, скандалил, – жизнь его превратилась в трагифарс» [12, с. 472]. Для нашего поколения такой фигурой, несомненно, представлял В. Высоцкий. Этот список можно продолжать. Все названные художники воспринимаются в соответствии с культурной аурой, сформировавшейся еще в древней Руси.

Конечно, институт юродства был упразднен еще Петром I. Установки раннего модерна (понятие «модерн» здесь употребляется в понимании Ю. Хабермаса) воздействовали и на ментальность реформатора, которая тиражировалась в обществе. О переходности петровской эпохи, упразднившей многие институты средневековой культуры, точно писал Г. Флоровский. «Первое петровское поколение было воспитано на началах служилого утилитаризма – пишет он – Новый культурный класс складывается из «обратившихся», т.е. принявших реформу... И новые люди привыкают и приучаются все свое существование осмысливать в одних только категориях государственной пользы и общего блага» [13, с. 114].

Как пишет М. Фуко, в классическую эпоху совершился переворот: она заставила безумие умолкнуть [10, с. 63]. Следствием этого явилось то, что юродивый лишился ауры са-

кральности. Изменения ментальности в классическую или рационалистическую эпоху, которые пытался осмыслить М. Фуко, не могли искоренить этой древней традиции юродства. Она возродилась в среде символистов, а также определила мировосприятие вышедшего из символизма художественного авангарда начала XX века. Этому обстоятельству, например, М. Эпштейн посвятил специальное исследование [14, с. 223].

Известно, что авангард необычайно чувствителен к архаике, что, например, проявилось в интересе к средневековой иконописи. Но эту особую чувствительность к архаике нельзя свести лишь к интересу к иконе. Она распространяется, в том числе, и на образ художника, который можно было бы назвать радикальным ниспровергателем, нонконформистом. Не случайно деятельность художников – представителей авангарда сопровождаются скандалы. Художники и в самом деле ощущают свое призвание в том, чтобы демонстрировать «пощечину общественному вкусу», как это формулировалось в одном из манифестов футуристов. Известно, как эти возмутители спокойствия появлялись на улицах в вызывающих одеждах. Они надевали на себя бархатные куртки, раскрашивали лица, шокировали проходящих серьгами, вдевали в петлицу пучок редиски или ложку [5, с. 20]. Ну, чем это не перформанс.

М. Эпштейн фиксирует бросающийся в глаза парадокс. С одной стороны, футуристы демонстрируют себя как атеисты, с другой, они воспроизводят образ юродивого, хотя этого и не осознают. Авангард может быть рассмотрен как воспоминание о средневековом юродстве. Об этом свидетельствует то, что они изначально выступают против всего, что в эстетике принято обозначать как прекрасное и что принято считать художественным. Какое уж там следование эстетическим установкам, когда отвергается предмет эстетики – прекрасное. Но ведь для средневекового юродивого этот бунт против эстетики есть часть универсального бунта против благопристойной, компромиссной, конформистской жизни, того, что во времени возникновения авангарда будут называть мещанством.

Юродивый как бы возвращает к раннехристианскому мировосприятию, отторгающему античную культуру, для которой характерно культивирование изящных искусств. Этот комплекс присущ не только средневековому западному, но и русскому человеку, что, на-

пример, проявилось в мироощущении руссоиста Л. Толстого, в его отношении к культуре как излишеству, как порождению праздности [13, с. 423]. Вот что применительно к юродивому по поводу отрицания эстетики пишет А. Панченко: «Жизнь юродивого, как и жизнь киника – это сознательное отрицание красоты, опровержение общепринятого идеала прекрасного, точнее говоря, перестановка этого идеала с ног на голову и возведение безобразного в степень эстетически положительного» [6, с. 80].

Вот этот антиэстетизм, выход за пределы эстетики характерен как для авангарда первых десятилетий XX века, так и для современных арт – практик. Но этим выходом за пределы эстетики дело не ограничивается. Отрицание общепринятого идеала прекрасного, как и общепринятых норм поведения – это одновременно и неприятие культуры как таковой, бунт против культуры, а значит, упразднение ее запретов и табу, без которых она немислима. Этим объясняется поведение юродивых, которые реабилитируют самую безобразную стихию. Но собственно А. Панченко так и формулирует: юродство означает уход или выход из культуры [6, с. 78]. Этот выход и является основой для определения того, что применительно к творческой личности можно считать «поощением». К поступку способны далеко не все. Приведем более показательное заключение А. Панченко: в юродстве словно застыла та эпоха, когда христианство и изящные искусства были антагонистическими категориями [6, с. 80]. Но это и было характерным для Средневековья. Как известно, раннее Средневековье пыталось всячески противостоять античности.

Собственно, исходя из этих выводов А. Панченко, М. Эпштейн и проводит аналогии между древнерусским юродством, с одной стороны, и художественным авангардом, с другой. По его мнению, авангард провоцирует тот же эффект возмущения, как этот делал и юродивый. Опираясь на выводы А. Панченко, М. Эпштейн пишет: «Эта характеристика, данная юродивому, вполне может быть отнесена и к скандальным формам поведения русских и итальянских футуристов, французских дадаистов и сюрреалистов» [14, с. 223].

Наконец, как неприятие слова, так и неприятие изобразительности в ее традиционной форме, которая явилась продолжением традиции, заданной принципом мимесиса в его аристотелевском варианте, рассматривается

М. Эпштейном как продолжение и развитие древнего принципа нефигуративности. Это особенно проявилось в некоторых религиях, не допускающих в культовых практиках использование изображений. Только развитие этого принципа в эстетических формах имело место уже в секулярных культурах. Но как сказать. Ведь то религиозное возрождение, что развертывалось в начале XX века, не могло не воздействовать и на искусство. Причем, жажда такого возрождения была характерной даже не для самой церковной среды (в России она была достаточно консервативной), а для среды интеллигенции.

Отрицая традиционные формы веры, Россия демонстрировала богоискательство и богостроительство, которые, как это ни покажется парадоксальным, не противоречили воинственному атеизму, а странным образом оказывались его оборотной стороной. Даже взрыв апокалиптических настроений начала XX века тоже парадоксальным образом возвращал к средневековому мирозерцанию. Вот почему авангардистский реализм М. Эпштейн называет апокалиптическим реализмом. Получается, что авангардист-

ский атеизм – своеобразная и парадоксальная вспышка веры. И вот заключение М. Эпштейна: «Черный квадрат» Малевича или композиции Кандинского заключают в себе не меньшую концентрацию религиозного чувства, направленного на выход за пределы чувственного мира, чем чувственное смакование религиозного предмета, какое мы находим у их старших современников Васнецова или Нестерова» [14, с. 225].

Заключая сказанное в первой статье, обратим внимание на то, что футуризм в момент его появления вовсе не воспринимался искусством. Он явно не соответствовал сложившимся в эстетике представлениям. Поэтому представители старшего поколения, вкусы которых складывались под воздействием художников – передвижников, не принимали эксперименты футуристов за искусство. Сегодня подобные реакции характерны для перформансов и хэппенингов. Но как и футуристы, так и создатели арт – практик следуют древнейшей культурной традиции, той традиции, что так ярко проявилась в средние века, а затем растворилась в профессиональном искусстве, хотя все время из него выпадала.

Библиография:

1. Иванов Р. История русской общественной мысли. П., 1918;
2. Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001;
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975;
4. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Под общей редакцией В. В. Бычкова. М., 2003;
5. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М., 2014;
6. Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в древней Руси. Л., 1984;
7. Флетчер Д. О государстве русском. СПб., 1911;
8. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996;
9. Поппер К. Открытое общество и его враги., т. 1. Чары Платона. М., 1992;
10. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997;
11. Ключевский В. Письма. Дневники. Афоризмы и мысли об истории. М., 1968;
12. Быков Д. Борис Пастернак. М., 2008;
13. Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев. 1991;
14. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание. Новый мир. 1989., № 12
15. Петров В.О. Акционизм Джона Кейджа: основные формы и специфика их воплощения // Культура и искусство. – 2014. – 4. – С. 444 – 456. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.4.12721.
16. Петров В.О. Новаторские образы искусства XX века: в ракурсе эпатажа // Культура и искусство. – 2013. – 5. – С. 562 – 569. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.5.9151.

References (transliterated):

1. Ivanov R. Istoriya russkoi obshchestvennoi mysli. P., 1918;
2. Gaidenko P. Vladimir Solov'ev i filosofiya Serebryanogo veka. M., 2001;

3. Bakhtin M. Voprosy literatury i estetiki. M., 1975;
4. Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura KhKh veka. Pod obshchei redaktsiei V. V. Bychkova. M., 2003;
5. Goldberg R. Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dnei. M., 2014;
6. Likhachev D., Panchenko A., Ponyrko N. Smekh v drevnei Rusi. L., 1984;
7. Fletcher D. O gosudarstve russkom. SPb., 1911;
8. Burkkhardt Ya. Kul'tura Italii v epokhu Vozrozhdeniya. M., 1996;
9. Popper K. Otkrytoe obshchestvo i ego vragi., t. 1. Chary Platona. M., 1992;
10. Fuko M. Istoriya bezumiya v klassicheskuyu epokhu. SPb., 1997;
11. Klyuchevskii V. Pis'ma. Dnevnik. Aforizmy i mysli ob istorii. M., 1968;
12. Bykov D. Boris Pasternak. M., 2008;
13. Florovskii G. Puti russkogo bogosloviya. Kiev. 1991;
14. Epshtein M. Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie. Novyi mir. 1989., № 12
15. Petrov V.O. Aktsionizm Dzhona Keidzha: osnovnye formy i spetsifika ikh voploshcheniya // Kul'tura i iskusstvo. – 2014. – 4. – С. 444 – 456. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.4.12721.
16. Petrov V.O. Novatorskie obrazy iskusstva KhKh veka: v rakurse epatazha // Kul'tura i iskusstvo. – 2013. – 5. – С. 562 – 569. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.5.9151.