

Н. А. Хренов**Творческая личность как пороговая личность:
от юродства инока Авраамия до перформанса О. Кулика**

Статья посвящена культурологическому аспекту творческой личности как публичной личности. Актуальность такого ракурса рассмотрения творчества объясняется постоянно возникающей потребностью искусства не просто исходить из традиции или демонстрировать инновации, но вообще разрушать сложившиеся представления об искусстве, выходить за границы эстетики, искать смысл в самоотрицании. Примеры такого самоотрицания можно обнаружить в Древней Руси, в частности в феномене юродства. Но об этом же свидетельствуют и некоторые проявления современных арт-практик (хэппенинги и перформансы). Демонстрируя выход за пределы эстетики и искусства, эти примеры красноречиво говорят: переставая быть художественными и эстетическими, такие факты не перестают оставаться фактами культуры. Их смысл приоткрывается, если задаться вопросом – какую функцию в культуре они осуществляют? Опираясь на теории В. Тэрнера и А. ван Геннепа, автор выявляет перманентную потребность общества в упразднении социальной иерархии и социальных ролей, а также в разрушении социальных статусов. Это особенно характерно для переходных эпох. Обращаясь к теории А. ван Геннепа, В. Тэрнер называет нарушение привычных связей в социуме лиминальной ситуацией. Искусство является сферой культивирования лиминальности. Если в обществе лиминальная ситуация преодолевается, то в искусстве она институционализируется. Искусство обещает реализацию тех гармонических моделей социума, которые в жизни пока еще не воплощены. С этой точки зрения всякая творческая личность становится пороговой личностью, культивирующей лиминальное начало и обещающей более гармоничные формы жизни. Такой лиминальный ракурс исследования творчества позволяет точнее представить художника как публичную личность.

Ключевые слова: творческая личность, перформанс, хэппенинг, юродство, публичная личность, трикстер, архетип, лиминальность, переходная эпоха, ментальность, антиповедение, пороговая личность, авангард, постмодернизм, сакральность, секулярность, театрализация

N. A. Khrenov**A Creative Personality as a Liminal Personality:
from Craziness of Monk Avraamiy till O. Kulik's Performance**

The article is devoted to the culturological aspect of a creative person as a public personality. Urgency of such a way to regard creativity is explained by constantly arising requirement of art just not to proceed from a tradition or to show innovations, but in general to destroy the developed ideas of art, to overstep the boundaries of aesthetics, to look for sense in abnegation. Examples of such abnegation can be found in Ancient Russia, in particular, in the phenomenon of craziness. But some manifestations of modern art-practices (happenings and performances) testify it. Breaking boundaries of aesthetics and art, these examples eloquently speak: stopping being art and aesthetic, such facts don't cease to be the culture facts. Their sense is slightly revealed if to ask a question – what function in culture do they carry out? Being guided by theories of V. Turner and A. van Gennep, the author reveals a permanent need of the society in abolition of social hierarchy and social roles, and also in destruction of the social statuses. It is especially typical for transitional eras. Appealing to A. van Gennep's theory, V. Turner calls violation of habitual links in the society as a liminal situation. Art is a sphere to cultivate liminality. If in the society the liminal situation is overcome, in art it is institutionalized. Art promises realization of those harmonious models of the society which are still not realized. From this point of view any creative personality becomes a liminal personality cultivating a liminal beginning and promising more harmonious forms of life. This liminal way to research creativity allows to present the artist as a public personality more precisely.

Keywords: a creative personality, performance, happening, craziness, a public personality, trickster, an archetype, liminality, transitional era, mentality, anti-behaviour, a liminal personality, vanguard, postmodernism, sacrality, secularity, staging.

Попытки осмыслить опыт современного искусства свидетельствуют о том, что сформировавшиеся в границах эстетики представления, начиная с эпохи появления этой дисциплины, которую 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, то есть затрагивать вопросы эстетики.

В том, что искусство постоянно выходит за границы успешных утвердиться представлений, ничего удивительного нет. Такой выход объясняется тем, что искусство реагирует на жизнь быстрее, нежели теория, наука и философия. Ведь ему нет надобности переводить то, что он хочет сказать, на язык логики и понятий. Это более подвижная и динамичная сфера, сообщающаяся с бессознательным, а точнее – 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 вв., что получило выражение в произведениях М. Горького и А. Чехова [6]. Впрочем, названные писатели лишь привлекали внимание к феномену, осмыс-

ленному 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 в. как выражения одной из значимых переходных эпох, когда возвращались к искусству XVIII в., заново его открывали и очень высоко оценивали. Но из этой же эпохи можно привести и другой, более показательный пример – 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 осмысление 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, ве-

роятно, еще до первой революции, где-то в последнее десятилетие XIX в., судя по всему, еще не закончилась, и конец XX века в России возвращает к его началу» [4]. 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 гг. искусство вернется к авангарду 10–20-х гг.

Но лишь возвращением к авангарду дело не ограничивается. 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 в. 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 гг. статусом документальной, очерковой литературы. Эта тенденция была, как известно, зафиксирована «формальной» школой. Она стала исходной точкой для построения новой поэтики и новой, то есть 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 сфере искусства. 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» [1]. Констатация отражения другого бытия – свидетельство реабилитации платоновской традиции. Попробуем это пробуждение памяти, памяти культуры, продемонстрировать применительно к современному искусству. Впрочем, нет 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 искусствоведами и эстетиками. Кстати, до некоторых пор весьма неохотно. В соответствии с «Лексиконом неонклассики», хэппенинг представляет «театрализованное действие на импровизационной основе с активным участием в нем аудитории, направленное на стирание границ между искусством и жизнью» [8, 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 гг. XX в. Перформанс соотносим с мировосприятием, характерным для постмодернизма. Однако считается, что истоком перформанса явилось такое направление начала XX в., как футуризм [8, с. 335]. Во всяком случае, автор книги «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» Р. Голдберг это утверждает [5].

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 прохожих. Можно назвать также перформанс А. Бренера, который появлялся на Красной площади, 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 (65×27 м) фаллос. Ночью, когда разводился мост, изображение поднялось напротив здания ФСБ. Когда это было обнаружено, пришлось вмешаться МЧС, подгонять пожарные машины и смывать изображение с помощью брендспойтов. Реакция на перформанс известна: его авторы оказались в СИЗО в связи с обвинением 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», организованного в 2011 г. 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 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, этот вопрос прояснен. А вот относительно эстетической, художественной стороны – пока нет. По поводу приведенных перформансов 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 облачают их описание в крайне ученую терминологию и используют чаще всего не переведенные 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 опозданием, когда многие споры и дискуссии по поводу перечисленных перформансов уже успели угаснуть, вынуждены к ним вернуться, 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, 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, которые тоже оказывают 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, то есть то, что постоянно возобновляется, повторяется, возвра-

щается 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 подразумевали под юродством. Конечно, когда речь идет о юродивых, то они ассоциируются с клиническими типами, с тем, что в современной науке называют «отклоняющимся поведением». Разумеется, среди юродивых попадаются и типы, способные быть пациентами 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 считались, если выражаться 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 [9, с. 73]. Поэтому юродство и обращает на себя внимание иностранца – носителя иной культуры. Именно поэтому иностранцами юродивый как незнакомая им фигура воспринимался по принципу острашения. 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.

В 1588 г. Россию посетил посланник английской королевы Елизаветы Д. Флетчер. В воспоминаниях о путешествии в Россию он пишет о юродивых: «Они ходят совершенно нагие даже

зимой 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» [11, с. 142].

Это все известно. Но в облике юродивых часто представляли типы, которые могли бы быть мудрецами, софистами, философами, поэтами, литераторами. Как показал А. Панченко, некоторые из них писали, сочиняли, философствовали. Так, например, инок Авраамий, известный как юродивый Афанасий, бродивший зимой и летом босиком и состоявший в оппозиции по отношению к реформам Никона, был литератором, писал 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 [9, с. 74]. Нельзя забывать о том, что специализация и профессионализация литературы и философии будет происходить позднее, только в XVIII в. Она, кстати, совпадает с коммерциализацией литературы.

В культуре Нового времени институционализация фигуры юродивого уже исключалась. Но исключалась из культуры, а 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, то есть фактами культуры, а обратились уже к художественным произведениям, в которых пред-

принимается 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, то есть творцами культуры, ощущали себя на рубеже XIX–XX вв. символисты. Деятельность художника необходимо осознать и с этой, второй точки зрения. Способность творить культуру ставит его в один ряд с государственным деятелем, политиком, идеологом и т. д., то есть с 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 свидетельствует о том, что художник является еще и публичной личностью. Впрочем, сближение нехудожественной деятельности с художественной возможно. Ведь утверждал же Я. Буркхардт, что государство является производением искусства [2, с. 14]. В этом утверждении он не был одинок. 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» [10].

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 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 начинает оскорблять юродивого. 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 можно 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 понятия 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» [9, 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, 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» [13, с. 50]. Юродивый взрывает, разрушает единение, эту публичность. Однако этот разрушительный жест делает юродивого не маргиналом, а 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» [11, с. 142].

А. Панченко констатирует, что на действиях юродивого лежит ответ 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» [9, 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, невзирая 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 неконформизма. Собственно, М. Фуко констатирует: к концу XVII в. становится очевидным, что некоторые формы «вольнодумной» мысли

начинают соотноситься с безумием [13, 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, результат которой – наделение художника харизмой? Видимо, прежде всего, потребность общества в некоем нравственном камертоне, в 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 находят носители этой архетипической социальной роли. Они могут появиться в любой сфере, в том числе в искусстве.

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, оценил это как пародию: «Толстой – поздняя пародия древнерусского юродивого, ходившего нагишом по городским улицам, не стыдясь того» [7, с. 388]. Так, Д. Быков в своей книге о Б. Пастернаке представил О. Мандельштама как поздний вариант юродивого: «Мандельштам начала тридцатых все чаще вел себя как юродивый. Он беспрерывно требовал третейских судов, склочничал, скандалил, – жизнь его превратилась в трагифарс» [3, с. 477]. 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 слагается из «обратившихся», то есть принявших реформу... И новые

люди привыкают и приучаются все свое существование осмысливать в одних только категориях государственной пользы и общего блага» [12, с. 114].

Как пишет М. Фуко, в классическую эпоху совершился переворот: она заставила безумие умолкнуть [13, с. 63]. Следствием этого явилось то, что юродивый лишился ауры сакральности. 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 в. Этому обстоятельству, например, М. Эпштейн посвятил специальное исследование [14].

Библиографический список

1. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М. Бахтин. – М., 1975. – С. 309.
2. Буркхардт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения [Текст] / Я. Буркхардт. – М., 1996. – С. 14.
3. Быков, Д. Борис Пастернак [Текст] / Д. Быков. – М., 2008. – С. 472.
4. Гайденок, П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века [Текст] / П. Гайденок. – М., 2001. – С. 8.
5. Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней [Текст] / Р. Голдберг. – М., 2014.
6. Иванов, Р. История русской общественной мысли [Текст] / Р. Иванов. – П., 1918. – С. 92.
7. Ключевский, В. Письма. Дневник, афоризмы и мысли об истории [Текст] / В. Ключевский. – М., 1968. – С. 388.
8. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [Текст]; под общей редакцией В. В. Бычкова. – М., 2003.
9. Лихачев, Д. Смех в древней Руси [Текст] / Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Понырко. – Л., 1984.
10. Поппер, К. Открытое общество и его враги. Т. 1: Чары Платона [Текст] / К. Поппер. – М., 1992. – С. 208.
11. Флетчер, Д. О государстве русском [Текст] / Д. Флетчер. – СПб., 1911.
12. Флоровский, Г. Пути русского богословия [Текст] / Г. Флоровский. – Киев, 1991. – С. 114.
13. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху [Текст] / М. Фуко. – СПб., 1997.

14. Эпштейн, М. Искусство авангарда и религиозное сознание [Текст] / М. Эпштейн // Новый мир. – 1989. – № 12.

Bibliograficheskiy spisok

1. Bahtin, M. Voprosy literatury i jestetiki [Tekst]. – M., 1975. – S. 309.
2. Burkhardt, Ja. Kul'tura Italii v jepohu Vozrozhdenija [Tekst]. – M., 1996. – S. 14.
3. Bykov, D. Boris Pasternak [Tekst]. – M., 2008. – S. 472.
4. Gajdenko, P. Vladimir Solov'ev i filosofija Se-rebrjanogo veka [Tekst]. – M., 2001. – S. 8.
5. Goldberg, R. Iskusstvo performans. Ot futurizma do nashih dnei [Tekst]. – M., 2014.
6. Ivanov, R. Istorija russkoj obshhestvennoj mysli [Tekst]. – P., 1918. – S. 92.
7. Kljuchevskij, V. Pis'ma. Dnevnik, aforizmy i mysli ob istorii [Tekst]. – M., 1968. – S. 388.
8. Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-jesteticheskaja kul'tura HH veka [Tekst] / pod obshhej redakciej V. V. Bychkova. – M., 2003.
9. Lihachev, D., Panchenko, A., Ponyrko, N. Smeh v drevnej Rusi [Tekst]. – L., 1984.
10. Popper, K. Otkrytoe obshhestvo i ego vragi. T. 1. Chary Platona [Tekst]. – M., 1992. – S. 208.
11. Fletcher, D. O gosudarstve russkom [Tekst]. – SPb., 1911.
12. Florovskij, G. Puti russkogo bogoslovija [Tekst]. – Kiev, 1991. – S. 114.
13. Fuko, M. Istorija bezumija v klassicheskiju jepohu [Tekst]. – SPb., 1997.
14. Jepshtejn, M. Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie [Tekst] // Novyj mir. – 1989. – № 12.