

Н. А. Хренов

**Творческая личность как публичная личность:
искусство как способ институционализации лиминальности**

Выполнено по материалам Российской научной конференции «Творческая личность – 2014: поступок и образ»

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 о том, 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 Person as a Public Personality: Art as a Way of Liminality Institutionalization

The article is devoted to the culturological aspect of the creative person as a public personality. Urgency of such a way of consideration of creativity is explained by constantly arising requirement of art not simply to proceed from a tradition or to show innovations, but in general to destroy the developed ideas of art, to overstep the bounds 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 the same things. Showing the exit out of limits 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 based on V. Turner's theories and A. van Gennep, the author reveals a permanent need of the society to abolish social hierarchy and social roles, and also to destroy the social statuses. It is especially typical for transitional eras. Appealing A. van Gennep's theory, V. Turner calls violation of habitual communications in the society as a liminal situation. Art is a sphere of liminality cultivation. If in the society the liminality situation is overcome, in art it is institutionalized. Art promises to realize those harmonious models of the society which are still not realized. From this point of view any creative person becomes a liminal personality cultivating the liminal beginning and promising more harmonious forms of life. Such a liminal view to research art allows presenting the artist as a public personality more precisely.

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

Известно, что авангард необычайно чувствителен к архаике. Это, например, проявилось в интересе к средневековой иконописи. Но такая особая чувствительность к архаике – не просто интерес 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 сопровождают скандалы. Художники и в самом деле ощущают свое призвание в том, чтобы продемонстрировать «пощечину общественному вкусу». Известно, как эти возмутители спокойствия появлялись на улицах в вызывающих одеждах. Они надевали на себя бархатные куртки, раскрашивали лица, шокировали проходящих серьгами, вдев в петлицу пучок редиски или ложку [4]. Ну чем не перформанс!?

М. Эпштейн фиксирует бросающийся в глаза парадокс. С одной стороны, футуристы демонстрируют себя как атеисты, с другой – 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 до 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, например, проявилось в мироощущении руссоиста Л. Толстого, в его отношении к культуре как излишеству, как порождению праздности [16]. 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» [7].

Вот этот антиэстетизм, выход за пределы эстетики характерен как для авангарда первых десятилетий XX в., 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 немыслима. Этим объясняется поведение юродивых, которые реабилитируют самую безобразную стихию. Но, собственно, А. Панченко так и формулирует: юродство означает уход или выход из культуры [7]. Этот выход и является основой для определения того, что применительно к творческой личности можно считать «поступком». На поступок способны далеко не все. Приведем более показательное заключение А. Панченко: в юродстве словно застыла та эпоха, когда христианство и изящные искусства были антагонистическими категориями [7]. 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 это 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» [20].

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 в.,

не могло не воздействовать и на искусство. При чем жажда такого возрождения была характерна 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 в., тоже парадоксальным образом, возвращал к средневековому мирозерцанию. Вот почему авангардистский реализм М. Эпштейн называет апокалиптическим реализмом. Получается, что авангардистский 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» [20].

Но дело не только в этом. Важно выявить смысл образа художника не только как профессионала, творческой личности, деятельность которой целиком и полностью объясняется целями искусства, но еще и как публичной личности. Если в деятельности художника как профессионала, творца мы прекрасно ориентируемся, то относительно художника как символа публичности еще следует разбираться. Какие смыслы следует вкладывать в словосочетание «публичная личность», когда мы имеем в виду художника? В каком случае можно говорить о художнике как публичной личности? Что вообще подразумевается под этим, вторым ликом художника? Ведь очевидно, что называть публичной личностью можно далеко не каждого художника. Что делает художника публичной личностью?

Чтобы ответить на все эти вопросы, необходимо совершить первый шаг – отделить факт искусства от факта культуры. Как мы уже договорились, факт культуры не обязательно имеет художественный смысл. Но если эти два уровня в образе художника объединяются, то мы, видимо, как раз и будем иметь возможность называть художника публичной личностью. Такой синтез искусства и публичности может иметь значительный эффект не только для искусства, но и для общества. Лишь в этом случае и происходит

контакт между художником и публикой. Судя по всему, стихия публичности вообще не возникает или не становится реальной, если она не получает выражения в соответствующих символах. Но этим символом и будет публичная личность.

Когда М. Бахтин говорит о плутах, шутах и дураках, он подчеркивает их основную функцию, – восстановление публичности как значимого признака человека. Не существует полноценной личности без приобщенности к публичности. «Им присуща, – пишет он, – своеобразная особенность и право – быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризируются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской. У плута еще есть нити, связывающие его с действительностью; шут и дурак – “не от мира сего” и потому имеют особые права и привилегии. Фигуры эти и сами смеются, и над ними смеются. Смех их носит публичный народно-площадной характер. Они восстанавливают публичность человеческого образа: ведь все бытие этих фигур как таковых сплошь и до конца вовне, они, так сказать, все выносят на площадь, вся их функция к тому и сводится, чтобы овнешнить (правда, не свое, а отраженное чужое бытие, – но другого у них и нет)» [1].

В этой бахтинской идее площади, а точнее – карнавальности, уже ощущается смысл публичности как значимого выражения духа культуры как коллективного, а не индивидуального начала. В том, что такой тип личности возникает, видимо, проявляется психология публичности как безличного, но в то же время и весьма необходимого образования. Публичность организуется и принимает какие-то определенные формы, по мере того как возникает публичная личность, обладающая харизматическими признаками, способностью гипнотически действовать на публику, увлекать ее и вести за собой. Можно утверждать, что выявление сути публичности невозможно без публичных фигур. Видимо, только публичным фигурам удастся выявить ее смысл, ее природу, как, собственно, и ощутить ее. Акт, совершаемый публичной личностью, есть акт трансформации. Но эта трансформация касается не только художника. Это трансформация массы как аморфного, неструктурного образования в нечто единое. Именно публичной личности дано спровоцировать в массе не связанных между со-

бой индивидов некое единство, которое, может быть, более точно можно назвать родовым.

Но, как ни парадоксально, такое единение на основе приобщенности каждого индивида к роду возможно ценой выхода из «структуры», а под ней следует понимать не только социум, но и культуру. Вот почему публичная личность в форме юродивого – это всегда выход из культуры, всегда трансформация, чреватая отрицательной реакцией со стороны как власти, так и массы.

Прибегая к М. Бахтину как авторитету при выявлении природы и функций шута и плута, мы все же должны отдавать отчет в том, что в древнейшей архетипической формуле публичности философ усматривает лишь то, что способно подчеркнуть смысл смеха, то есть того, что и является предметом его исследования. На самом же деле деятельность шута, как, впрочем, и деятельность юродивого, приоткрывает реальность целого института, возникновение которого связано с ранними эпохами в истории человечества, с эпохами культурогенеза. Целого института, как, впрочем, и осуществляемых им функций. Пожалуй, лишь в свете выявления природы и функций этого института приоткрывается еще один значимый смысл искусства.

Не случайно, когда А. Панченко дает характеристику древнерусского юродивого, он не может не упомянуть и о более древних традициях, характерных также для других древних культур. Речь не идет лишь об эпохе раннего христианства. Так, он вспоминает о кинизме как неприятию общепринятых норм поведения [7]. Однако юродство сближается также и с мусульманскими дервишами. Как и юродивые, они преследовали умерщвление плоти. Их представления, связанные с глотанием пылающих углей, змей, скорпионов, осколков стекла, тоже предполагали толпу и были зрелищем [7].

Конечно, М. Эпштейну удалось обнаружить в авангарде не только его художественные, но и культурные аспекты. Но, сближая юродство и авангард, он приводит примеры исключительно из футуризма. Но даже и в великолепном очерке А. Панченко о древнерусском юродстве есть ограничения. Как уже отмечалось, он полагает, что юродство – национальное явление, характерное лишь для России, что, конечно, неверно. Нам же нужно понять перформансы и хэппенинги как универсальное явление, характерное для самых разных культур. Ведь сегодня они в еще большей степени активны в западной, а не только в русской культуре [4].

Что касается Р. Сеннета, который, собственно, предметом своего исследования сделал публичную личность [11], рассматривая характерный для Нового и Новейшего времени ее вариант, то и ему не удалось выявить смысл и функции публичной личности. Р. Сеннет предстает социологом, и его вовсе не интересует функционирование в социуме архетипических образов.

Пожалуй, смысл таких фигур, как шут и юродивый, точнее и глубже удалось выявить английскому этнологу В. Тэрнеру. Его концепция позволит отыскать точное обозначение для самых разных феноменов, связанных с осуществлением столь необходимых функций, причем необходимых особенно в тех культурах, в которых улавливается пафос мессианства. Как известно, смысл мессианства связан с провозглашением некоего (обычно религиозного) идеала, который должен быть воплощен в жизни.

Концепция В. Тэрнера позволит также приблизиться к пониманию творческой личности как публичной личности. Расширяя круг фигур, к которому принадлежат юродивые (русская традиция) и шуты (западная традиция), за счет некоторых литературных и кинематографических персонажей и включая в него, в том числе, религиозных пророков и художников, В. Тэрнер пишет: «Пророки и художники имеют склонность к лиминальности и маргинальности, это “пограничные люди”, которые со страстной искренностью стремятся избавиться от клише, связанных со статусом и исполнением соответствующей роли, и войти в жизненные отношения с другими людьми – на деле или в воображении. В их произведениях можно увидеть проблески этого неиспользованного эволюционного потенциала человечества, который еще не воплотился в конкретную форму и не зафиксирован структурой» [14].

Суждение В. Тэрнера нуждается в толковании. Во всяком случае, необходимо расшифровать смысл используемых им в этом пронзительном суждении, которое, как нам представляется, позволяет дать определение художника как порогового типа личности и того типа художника, который сегодня пытается утвердить себя в арт-практиках, понятий. Нужно расшифровать такие понятия, как лиминальность, маргинальность, структура.

Что касается маргинальности таких фигур, то это вещь достаточно привычная и знакомая по эстетике постмодернизма. Как известно, для постмодернистов это предпочитаемый тип художника-нонконформиста, способного совершать

деконструкцию эпистемы. А вот что касается понятия «лиминальность», то применительно к художнику как публичной личности оно нуждается в более детальной расшифровке. Это понятие позволяет более точно представлять те художественные и культурные процессы, что в переходных для разных обществ состояниях постоянно возрождаются. Но именно такое состояние в XX в. человечество и переживает. Это обстоятельство явилось предметом нашего внимания в специальных публикациях [17].

Кстати, мысль об активизации юродства в переходные эпохи высказывает и А. Панченко. Так, он констатирует расцвет юродства, характерный для XV – первой половины XVII в. [7]. Стоит ли доказывать, что для русской истории XVII век оказался одним из самых переходных. Может быть, и в самом деле правы те, кто XX век сближает с XVII. Такая параллель проводилась, например, В. Топоровым [12].

Как мы уже успели отметить, такая переходность, касающаяся не только социума, но и культуры (а в XVII в. происходила переориентация с византийской традиции на западную), характерна для XX в. Именно она провоцирует нарушение преемственности в эволюции художественных процессов и реабилитацию, казалось бы, забытых и ушедших в прошлое психологических комплексов. Они сегодня возрождаются в тех хэппенингах и перформансах, которые выше были названы и которые, несомненно, несут на себе печать протеста.

Используя понятие «лиминальность», В. Тэрнер прибегает к теории этнолога Арнольда ван Геннепа [3]. Предметом исследования А. ван Геннеп сделал обряды, вызванные к жизни во всех культурах, чтобы облегчить людям переживание переходных эпох. Переходы, связанные с разрушением сложившихся форм и укладов жизни, бывают весьма болезненными, а иногда просто ставят людей на грань жизни и смерти. Полагаю, не следует объяснять, что это такое. Мы это сегодня особенно ощущаем. Такие ситуации хотелось бы преодолеть с минимальными издержками и незначительными последствиями. Для осуществления этих функций и были вызваны к жизни переходные обряды.

В переходе как переходе из одного состояния в другое А. ван Геннеп выделяет две проблемные точки: во-первых, разделение, разрыв, грань, порог (с лат. *limen*); во-вторых, соединение. Собственно, термин «порог» мы делаем ключевым, используя его для характеристики типа лично-

сти, избегающей растворения в структуре и принятия какой-то определенной социальной роли. Иногда принятие на себя такой роли является временным, что соответствует лишь какому-то периоду, в особенности, кризисному [19]. Так, известно, что носитель исихастского мироощущения Савва Новый перестал быть юродивым и вернулся к иноческой жизни [7]. Однако некоторые эту роль закрепляют за собой навсегда.

Собственно, как свидетельствует история, потребность в таком типе публичной личности в русской истории существует, как уже отмечалось, всегда. Она продолжает существовать, в секуляризованном варианте, и после реформ Петра I. Это обстоятельство может иметь далеко идущие последствия. Если принять во внимание гипотезу В. Шубарта [18] о том, что каждый тип культуры вызывает к жизни и особый тип личности, который может быть обозначен как базовый, то можно поставить вопрос и о присутствии в русской культуре специфического типа личности. Возможно, в данном случае тип личности, получающий выражение в юродстве как весьма заметном феномене (а А. Панченко утверждает, что и исключительном феномене), может оказаться для русской культуры базовым типом личности.

Это позволяет более точно представлять, что такое ментальность, да, собственно, и идентичность русских. Иначе говоря, лиминальность оказывается признаком ментальности русских вообще. Юродство как в его средневековых, так и в его секулярных формах сопровождает и не может не сопровождать функционирование русской культуры на всем ее протяжении. Следовательно, ее можно фиксировать не только в юродстве, а в самых разных формах и жанрах. Печать того, что характерно для юродивых, обнаруживается в образе царя (мы уже приводили пример с Иваном Грозным), сказочных персонажей, богатырей и таких фольклорных персонажей, как «разбойник».

Лиминальных типов ни в коем случае нельзя считать индивидуалистами и анархистами. Так, лиминальное поведение богатыря Б. Успенский приводит, чтобы обозначить характерный признак русской средневековой культуры, который он называет антиповедением [15]. Обратимся, например, к былине под названием «Илья Муромец в ссоре с князем Владимиром». Обида богатыря возникла потому, что князь Владимир не позвал его на пир. И вот следствие: «И он берет-то как свой тугой лук разрывчатой, / А он стре-

лочки берет каленные, / Выходил Илья он да на Киев-град, / И по граду Киеву стал он похаживать / И на матушки божьи церкви погуливать, / На церквах-то он кресты вси да повылломал, / Маковки он золочены все повыстрелял...» [2]. Ну, просто большевик этот Илья Муромец, раз он кресты на церквах «выламывает».

Однако речь в данном случае идет о распространенном для средневековой культуры феномене антиповедения. Под ним Б. Успенский понимает «обратное, перевернутое, опрокинутое поведение – иными словами, поведение наоборот» [15]. По мнению исследователя, оно исключительно характерно для культуры Древней Руси, как и вообще для всякой архаической и средневековой культуры. Проявлением этого комплекса как раз и предстает то, что Б. Успенский называет святотатством, примером которого служит перформанс О. Кулика «Миссионер», когда он обращает рыб в христианство. Применительно к юродству иногда используется слово «кошунство». Так, это слово А. Панченко употребляет применительно к поведению Ивана Грозного, его перевоплощению в юродивого [7]. В наше время такими кошунницами совершенно серьезно называли в одной из телепередач участниц арт-группы «Пусси Райт», имея в виду «Панк-молебен» в храме Христа Спасителя. Собственно, юродивые как раз и предстают выразителями духа антиповедения.

Носителями антиповедения, то есть кошунственного поведения, в русской истории предстают, как показывает Б. Успенский, так называемые «разбойники». Б. Успенский приводит примеры с поведением Степана Разина и Емельяна Пугачева. Например, Степан Разин демонстративно отказывался при венчании от церковной обрядности, предлагая брачующимся в пляске кружиться вокруг дерева. Пренебрежение по отношению к церковной обрядности выказывал и Емельян Пугачев: он мог входить в церковь, не сняв шапку, и садиться на престол в алтаре. В данном случае можно говорить об имитации поведения юродивого.

А. ван Геннеп выделяет три стадии переходной ситуации: прелиминальную (отделение индивида или группы от сообщества, в которое он до перехода был включен), собственно лиминальную (промежуточная стадия, когда индивид отделяется от одного сообщества, но еще не становится членом другого сообщества), и, наконец, постлиминальную, когда происходит включение индивида в новое сообщество [3]. Согласно

А. ван Геннепу, получается, что прелиминальная и постлиминальная фазы связаны с определенной иерархической структурой социума, частью которой является каждый индивид. Он неизбежно, в силу принципа иерархии, обязан играть в социуме определенную роль. Но раз это является жестким условием социализации и нормального функционирования социума, то есть, если выражаться языком В. Тэрнера, «структуры», то избежать этого вхождения в социум невозможно. В конечном счете, этим путем все и проходят.

Что касается лиминальной стадии, то в ней есть свои преимущества. Длительность этой стадии можно увеличить, как это, например, делают молодые бунтари во второй половине XX в., в жизни которых можно констатировать много карнавального [6]. Более того, эту стадию можно превратить в отдельную сферу социума, и, таким образом, лиминальную ситуацию институционализировать. В этом случае должны появиться носители и выразители соответствующей лиминальной сфере ментальности. Это и есть пороговые индивиды. В эпоху Средневековья они проявляли себя в юродстве как религиозном явлении, а позднее в сфере искусства.

Это, конечно, не означает, что функция, выражением которой в Древней Руси явилось юродство, с некоторых пор закрепляется только за искусством. Это также не означает и того, что это единственная и основополагающая функция искусства, но она для искусства весьма существенна. Возможно, только она и позволяет глубже осознать его предназначение.

Вот как В. Тэрнер представляет лиминальные фигуры, которые он находит в самых разных сферах. «Свойства лиминальности или лиминальных *personal* (“пороговых людей”), – пишет он, – непременно двойственны, поскольку и сама лиминальность, и ее носители увертываются или выскальзывают из сети классификаций, которые обычно размещают “состояния” и положения в культурном пространстве. Лиминальные существа ни здесь, ни там, ни то, ни се; они – в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом. Поэтому их двусмысленные свойства выражаются большим разнообразием символов в многочисленных обществах, ритуализирующих специальные и культурные переходы. Так, лиминальность часто уподобляется смерти, утробному существованию, невидимости, темноте, дуальности, пустыне, затмению солнца или луны» [14].

Так, М. Форман, например, обнаружил носителя лиминальности в клинике для душевнобольных (фильм «Пролетая над гнездом кукушки»), а М. Антониони – в студенческой среде, в субкультуре «новых левых». У него лиминальность и в самом деле ассоциируется, как у В. Тэрнера, с пустыней. Действие в его фильме «Забриски Пойнт» разворачивается на фоне пустыни. Другой свой фильм он вообще назвал «Затмение». Так, В. Розанов посвятил этой фигуре целое исследование [10].

Спрашивается, какой же смысл в институционализации и такой сферы, и таких носителей лиминальной ментальности? Смысл состоит в том, что ни один известный в истории тип социума, который В. Тэрнер называет «структурой», не способен предоставить возможность для выражения каких-то таких особенностей человеческого потенциала, без которых не могут существовать ни индивиды, ни все человечество.

В связи с этой невозможностью реализации человеческого потенциала хочется вспомнить изложенную В. Райхом структуру личности, состоящую из трех уровней. То, о чем мы говорим, у него представлено третьим уровнем личности, то есть тем ее потенциалом, который связан со склонностью к сотрудничеству и любви. Этот потенциал соотносим с космосом, и он реализуется лишь в искусстве [9]. Что касается первых двух уровней, то один из них связан с социализацией и воспитанием, а второй – подсознательный. Он образован импульсами жестокости, садизма, сладострастия и жадности и возникает как следствие подавления первичных биологических влечений. Возможность реализации потенциала, соответствующего третьему уровню, приоткрывается лишь в лиминальной ситуации, когда отдельные фигуры, а ими могут быть или художники, мыслители, или религиозные реформаторы, вспоминают об идеальных отношениях между людьми, которые в «структуре», то есть в социуме, недостижимы. Здесь уместна мысль Платона о мире идей и о способности к воспоминанию об этом мире избранных индивидов, которые и есть художники и мыслители.

Носителей лиминальных ценностей, активизирующихся на второй, лиминальной фазе, но угасающих при переходе на третью – постлиминальную фазу, можно обозначить лиминальными пороговыми типами или фигурами, находящимися по отношению к любому проявлению «структуры» на дистанции. Мы этот тип обозначаем как пороговый. Несомненно, неспособность

включиться в новую иерархию и новую «структуру» определяет формирование особой психологии таких лиминальных типов, их крайней неспособности к практической жизни, к адаптации. Но, проигрывая в практических сферах, они демонстрируют исключительные способности в других, – в частности, в искусстве. Собственно, это обстоятельство характеризует и творческую личность. Ведь, как пишет последователь К. Юнга Э. Нойманн, такой тип личности противостоит культурному канону, ибо не способен жертвовать тем, что цивилизация стремится вытеснить в бессознательное, сделать несуществующим. В противоположность требованиям культурного канона творческий человек ценит архетипическую реальность [8].

Особого разговора заслуживает лиминальность не только применительно к отдельным, то есть лиминальным индивидам. Потребность в них может быть потребностью самого социума, предрасположенного в своей истории постоянно возобновлять лиминальные ситуации, то есть ситуации выхода из структуры. Ведь активность юродивых как носителей лиминальности характерна, как уже отмечалось, для переходных ситуаций. Эпохи массовых движений и революций свидетельствуют о массовых проявлениях лиминальности. В какой-то степени русские предрасположены к утверждению лиминальности. Этот комплекс у русских улавливает Г. Флоровский. Он пишет, что в незакрепленности в «структуре», в способности к перевоплощениям есть «опасность не найти самого себя»¹ [16].

Разумеется, активность лиминальных типов связана не только с карнавалом и юродством. Такие типы можно отыскать в фольклоре, в частности в сказке. А. Панченко обращает внимание на созвучность поведения юродивых с поведением «дураков» из сказок. По его убеждению, сказка – значимый источник для понимания феномена юродства. «Иван-дурак, – пишет А. Панченко, – похож на юродивого тем, что он – самый умный из сказочных героев, а также тем, что мудрость его прикровенна. Если в экспозиции и в начальных эпизодах сказки его противостояние миру выглядит как конфликт глупости и здравого смысла, то с течением сюжета выясняется, что глупость эта притворная или мнимая, а здравый смысл сродни плоскости и подлости» [7]. Вот среди этого рода лиминальных персонажей М. Бахтин и нашел фигуру трикстера как обобщающего для обозначения более конкретных носителей лиминальности вроде шута, дура-

ка, плута и т. д. Лиминальность как мировосприятие у него обозначена знаменитым термином «карнавализация».

Критическое отношение творцов некоторых образцов арт-практики к реальности, их негативизм, порождающий скандалы и головную боль у представителей силовых структур, как это, например, происходило в случае с перформансом арт-группы «Война», объясняется вовсе не их дерзостью, неуправляемостью и стремлением к хулиганству. Во-первых, как правило, они представляют некое сообщество, пусть и маргинального типа, в чем мы убеждаемся, пытаясь понять смысл образования таких сообществ, как битники, хиппи или панки. Они выражают мировосприятие такого сообщества. Во-вторых, смысл лиминальных фигур, в том числе художников и мыслителей, не ограничивается ментальностью маргинальных групп. Сами эти маргинальные группы, как и конкретные носители и выразители их ментальности, оказываются медиаторами не воплощенных пока еще в реальности и в истории, но весьма необходимых ценностей. Без них ни индивиды, ни человечество существовать не могут. Значит, мировосприятие какой-то общности способно со временем стать универсальным мировосприятием. Многие свидетельствуют о том, что, например, утопии, для которых также характерна лиминальность, оказываются актуальными на протяжении всей истории. В человеке и человечестве есть некие ценности, которые, несмотря на совершенствование общества, так и не удается реализовать.

Вслед за В. Тэрнером следует подчеркнуть, что существование нереализованных в структуре и приоткрываемых в лиминальных состояниях ценностей является условием рождения мифов, символов, ритуалов, философских систем и произведений искусства. Сообщество, ускользающее от «структуры», В. Тэрнер называет «коммуни-тас». Ее представляют маргиналы, чужаки, любые «принижённые» типы. Например, он демонстрирует полный набор таких типов, находимых им в мифах, литературе, наконец, в самой жизни. «Народная литература, – пишет он – кишит такими символическими героями, как “святые нищие”, “третьи сыновья”, “портняжки”, “простаки”, которые сбивают спесь с высокопоставленных персонажей, низводя их до общечеловеческого уровня простых смертных. И опять-таки, в классическом “вестерне” мы все читали о таинственном “незнакомце” без имущества и без имени, который восстанавливает этическое и

правовое равновесие в среде местной политической власти, устраняя неправедных секулярных “боссов”, угнетавших малых мира сего. Члены презируемых или бесправных этнических либо культурных групп играют главные роли в мифах и сказках как представители или выразители общечеловеческих ценностей. Среди них знамениты: милосердный самарянин, еврей – скрипач Ротшильд в чеховской новелле “Скрипка Ротшильда”, марктовеновский беглый раб – негр Джим в “Гекльберри Финне” и Соня у Достоевского – проститутка, которая спасает Раскольникова, как бы нищенского “сверхчеловека”, в “Преступлении и наказании”» [14].

Как мы убеждаемся, лиминальное мировосприятие вторгается в литературу – и не только в авантюрную (вестерн), но и в классическую (Л. Толстой, Достоевский, Чехов). Остается назвать лишь какие-то произведения кино. Под этим лиминальным углом зрения Л. Трауберг, например, осмыслил великих американских комиков, в том числе Чарли Чаплина, представив их выразителями «жизни наизнанку» [13].

Можно также называть и более близкие нам современные фильмы. Например, отечественные фильмы, поставленные в эпоху брежневского застоя по сценариям Г. Горина. Это, прежде всего, касается его героя барона Мюнхгаузена (фильм «Тот самый Мюнхгаузен»), полюбившегося по понятным изложенным выше причинам массовой публике. Представляя кинодраматургию Г. Горина, М. Захаров, преуспевший в создании спектаклей и фильмов по сценариям Г. Горина, героев этого драматурга соотнес с постоянно воспроизводимым архетипом.

Но дело не только в этом. М. Захаров и в самом авторе, драматурге увидел то, что в свое время в авторе романов обнаружил М. Бахтин, а именно шута, трикстера. «Прежде всего, они (шуты, дураки, трикстеры. – Н. Х.), – пишет М. Бахтин, – оказали влияние на постановку самого автора в романе (и его образ, если он как-то раскрывается в романе), на его точку зрения» [1]. Именно эти фигуры помогли найти и утвердить автору романа позицию «безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя ее» [1].

Касаясь Г. Горина как автора, М. Захаров словно иллюстрирует это положение М. Бахтина. «Главная тема, – пишет он, – которая до некоторой степени объединяла им (Гориним. – Н. Х.) сочиненное: Шут! Остролов, борец, романтик, любимец своего народа. Таким был Тиль Уленшпигель, совершенно иным был шут Мюнхгау-

зен, изошренным шутом глубинного интеллекта был Джонатан Свифт, каждый год устраивавший собственные похороны. И конечно, Менахем Мендел из “Поминальной молитвы”... В последние годы жизни Гриша сделал ряд блистательных и гомерически смешных монологов. Они читались им как бы между прочим, на некоторых театральных праздниках и юбилеях. Ничего умнее и остроумнее я не слышал в своей жизни. И только теперь, в последнее время, я стал догадываться, что это был не просто мудрый и веселый комедиограф. Может быть, Горин тоже был Шутком. Шутком новой формации, который ненадолго посетил наше многострадальное отечество, чтобы занять законное место рядом с Уленшпигелем, Мюнхгаузеном, поющими слугами Калиостро, Теркиным, Бумбарашем, Юрием Никулиным» [5]. Как из этого суждения следует, М. Захаров ощутил лиминальный нерв русского, и в том числе и советского, искусства. Точнее было бы сказать, искусства советского периода.

Исходя из всего сказанного, сделаем вывод, который может показаться странным, парадоксальным. Такой вывод покажется странным потому, что проблема остается неразрешенной. Обнаруженный нами пороговый тип личности имеет разные формы выражения. Мы коснулись лишь той разновидности этого типа, что связана с арт-практиками, в которых протест оказывается, в том числе, и протестом против привычных эстетических норм, против искусства вообще. Это выход не только из эстетики, но и из культуры. Именно такую ситуацию сегодня переживаем мы, чем можно объяснить расцвет арт-практик различного рода.

В заключение повторим еще раз: одна из линий современного искусства, а именно, так называемые арт-практики, проявлением которых являются и перформансы О. Кулика, и «Панк-молитва» арт-группы «Пусси райт», продолжают древнюю традицию, которая ярко проявилась в средневековой культуре в образе юродивого. Что же касается преследования творцов со стороны власти, то, как говорится, каждый институт, а юродство и его поздние варианты, несомненно, является древнейшим институтом культуры, занимается своим делом. Новые юродивые делают свое дело, и здесь, конечно, требуется смелость и способность совершать такие акции. Иметь смелость и способность совершать поступок. Что же касается силовых структур, то они понимают порядок по-своему. Соответственно, принимаются все возможные меры. Хотелось бы, чтобы в

их действиях было больше понимания и мудрости. Так повелось издавна. Наверное, наше время не является исключением. Судя по всему, так будет и в дальнейшем.

Библиографический список

1. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М. Бахтин. – М., 1975. – С. 310.
2. Былины [Текст]. – Л., 1986. – С. 103.
3. Геннеп ван, А. Обряды перехода [Текст] / А. Геннеп ван. – М., 1999.
4. Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней [Текст] / Р. Голдберг. – М., 2014.
5. Горин, Г. Тот самый Мюнхгаузен [Текст] / Г. Горин. – СПб., 2008. – С. 12.
6. Давыдов, Ю. Роднянская, И. Социология контркультуры (Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь) [Текст] / Ю. Давыдов, И. Роднянская. – М., 1980.
7. Лихачев, Д. Смех в древней Руси [Текст] / Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Понырко. – Л., 1984. – С. 80.
8. Нойманн, Э. Творческий человек и трансформация [Текст] / Э. Нойманн // Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – М., 1996.
9. Райх, В. Психология масс и фашизм / В. Райх. – СПб., 1997. – С. 11.
10. Розанов, В. Люди лунного света [Текст] / В. Розанов. – М., 1990.
11. Сеннет, Р. Падение публичного человека [Текст] / Р. Сеннет. – М., 2009.
12. Топоров, В. Московские люди XVII века (К злобе дня) [Текст] / В. Топоров // *Philologia slavica*. К 70-летию академика Н. И. Толстого. – М., 1993.
13. Трауберг, Л. Избранные произведения : в 2-х т. – Т. 2. Мир наизнанку / Л. Трауберг. – М., 1984.
14. Тэрнер, В. Символ и ритуал [Текст] / В. Тэрнер. – М., 1983. – С. 198.
15. Успенский, Б. Анти-поведение в культуре Древней Руси [Текст] / Б. Успенский // Успенский Б. Избранные труды. – Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М., 1996. – С. 460.
16. Флоровский, Г. Пути русского богословия [Текст] / Г. Флоровский. – Киев, 1991. – С. 423.
17. Хренов, Н. Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа [Текст] / Н. Хренов // Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и Новейшее время. – М., 2003.

18. Шубарт, В. Европа и душа Востока / В. Шубарт. – М., 1997.

19. Щепанская, Т. Кризисная сеть (Традиции духовного освоения пространства) [Текст] / Т. Щепанская // Русский Север. К проблеме локальных групп. – СПб., 1995. – С. 142.

20. Эпштейн, М. Искусство авангарда и религиозное сознание [Текст] / М. Эпштейн // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 225.

Bibliograficheskiy spisok

1. Bahtin, M. Voprosy literatury i jestetiki [Tekst] / M. Bahtin. – M., 1975. – S. 310.

2. Byliny [Tekst]. – L., 1986. – S. 103.

3. Gennep van, A. Obrjady perehoda [Tekst] / A. Gennep van. – M., 1999.

4. Goldberg, R. Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dnei [Tekst] / R. Goldberg. – M., 2014.

5. Gorin, G. Tot samyj Mjunhgauzen [Tekst] / G. Gorin. – SPb., 2008. – S. 12.

6. Davydov, Ju. Rodnjanskaja, I. Sociologija kontrkul'tury (Infantilizm kak tip mirovosprijatija i social'naja bolezn') [Tekst] / Ju. Davydov, I. Rodnjanskaja. – M., 1980.

7. Lihachev, D. Smeh v drevnej Rusi [Tekst] / D. Lihachev, A. Panchenko, N. Ponyrko. – L., 1984. – С. 80.

8. Nojmann, Je. Tvorcheskij chelovek i transformacija [Tekst] / Je. Nojmann // Nojmann Je. Psihoanaliz i iskusstvo. – M., 1996.

9. Rajh, V. Psihologija mass i fashizm / V. Rajh. – SPb., 1997. – S. 11.

10. Rozanov, V. Ljudi lunnogo sveta [Tekst] / V. Rozanov. – M., 1990.

11. Sennet, R. Padenie publicnogo cheloveka [Tekst] / R. Sennet. – M., 2009.

12. Toporov, V. Moskovskie ljudi HVII veka (K zlobe dnja) [Tekst] / V. Toporov // Philologia slavica. K 70-letiju akademika N. I. Tolstogo. – M., 1993.

13. Trauberg, L. Izbrannye proizvedenija : v 2-h t. – T. 2. Mir naiznanku / L. Trauberg. – M., 1984.

14. Tjerner, V. Simvol i ritual [Tekst] / V. Tjerner. – M., 1983. – S. 198.

15. Uspenskij, B. Anti-povedenie v kul'ture Drevnej Rusi [Tekst] / B. Uspenskij // Uspenskij B. Izbrannye trudy. – T. 1. Semiotika istorii. Semiotika kul'tury. – M., 1996. – S. 460.

16. Florovskij, G. Puti russkogo bogoslovija [Tekst] / G. Florovskij. – Kiev, 1991. – S. 423.

17. Hrenov, N. Perehodnost' kak sledstvie kolebatel'nyh processov mezhdru kul'turoj

chuvstvennogo i kul'turoj ideacional'nogo tipa [Tekst] / N. Hrenov // Perehodnye processy v russkoj hudozhestvennoj kul'ture. Novoe i Novejshee vremja. – M., 2003.

18. Shubart, V. Evropa i dusha Vostoka / V. Shubart. – M., 1997.

19. Shhepanskaja, T. Krizisnaja set' (Tradicii duhovnogo osvoenija prostranstva) [Tekst] / T. Shhepanskaja // Russkij Sever. K probleme lokal'nyh grupp. – SPb., 1995. – S. 142.

20. Jepshtejn, M. Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie [Tekst] / M. Jepshtejn // Novyj mir. – 1989. – № 12. – S. 225.

¹ «Душа теряется, сама себя теряет, в этих переливах исторических впечатлений и переживаний. Точно не поспекает сама к себе возвращаться, слишком многое привлекает ее и развлекает, удерживает в инобытии. И создаются в душе какие-то кочевые привычки, – привычка жить на развалинах или в походных шатрах. Русская душа плохо помнит родство. И всего настойчивее в отрицаниях и отречениях».