

М.А. АНТОНЯН
(Москва)

ВИЗУАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ДРЕВНЕРУССКИХ ЮРОДИВЫХ И СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ- ПЕРФОРМАНСИСТОВ

Освещены сходство и проблема восприятия визуального языка современных перформансистов и древнерусских юродивых. Сравниваются ключевые приемы и основные характеристики, присущие «блаженным похабам» и художникам, взявшим на себя роль резонера, бунтаря, философа, цензора и сверхчеловека. Сопоставительный анализ двух культурных явлений служит определенной основой для считывания кодов визуальной коммуникации возрождающейся смеховой культуры.

Ключевые слова: юродство, перформанс, визуальная коммуникация, контекст, искусство, восприятие.

Визуальный язык в пространстве современной культуры, характеризующейся избытком информационного потока, мобильностью общения и переизбытком текстовых сообщений, стал одной из главных форм публичного обращения. В условиях продолжающегося развития высоких технологий и главенства Интернета сила прямого жеста часто преобладает над силой слова, а визуальный образ над текстовым высказыванием, провоцируя определенную реакцию реципиента. Современная визуальная коммуникация, встречающаяся, например, в протестной культуре, использует ряд элементов художественного языка, обращаясь к одному из самых востребованных жанров современного искусства – перформансу.

Несмотря на популярность этого западного явления в мире, восприятие перформанса российским обществом носит весьма парадоксальный характер. С одной стороны, термин *перформанс* является одним из самых широко употребляемых слов в современной российской прессе, блогосфере и разговорной речи [1]. С другой стороны, сама форма акционизма, ее элементы и смысловое содержание часто вызывают острую реакцию боль-

шой части российского общества, о чем свидетельствуют уголовные дела против художников (А. Тер-Оганян «Юный безбожник», 1998 [3], О. Мавроммати «Не верь глазам», 2000 [7], П. Павленский «Фиксация», 2013 [4]), блокировка видеодокументации работ отечественных перформансистов, высмеивание языка перформанса в анекдотах и т.д. Пример восприятия перформанса в России ярко иллюстрирует проблему «разночтений» и «конфликта интерпретаций одного и того же визуального текста культуры» [9, с. 163], т.к. современный язык акционизма во многом созвучен языку одного из ключевых феноменов русской визуальной культуры – юродства.

Радикальные и часто провокационные жесты, используемые современными перформансистами, практически идентичны неотъемлемым элементам языка тела и действия «блаженных похабов» [5], существовавших в русской культурной действительности на протяжении нескольких веков и принятых не только обществом, но и официальной властью.

В связи с актуальностью проблемы восприятия перформанса, мало изученной в российской науке и публицистике, и возникающей сложностью распознавания культурных кодов визуальной коммуникации целесообразно сопоставить язык и философию древнерусских юродивых и акции перформансистов, основываясь на анализе визуализированных жестов и поведенческих особенностей двух культурных явлений. Это позволит выявить схожесть и универсальность визуальных приемов, обозначить определяющую роль контекста и способствовать пониманию текстов современного акционизма в России.

Юродство перформансиста – сознательно выбранный путь художника, примерившего на себя роль резонера, бунтаря, философа, цензора и сверхчеловека и использующего визуальный язык как главный прием в полемике с моральными и общественными табу. Перформанс, будучи одной из форм акционизма, продолжает многовековую традицию присутствия привилегированного маргинала в обществе, открыто и «громко» обращающегося к человеку и говорящего о духовных, моральных, психологических и социальных проблемах.

При очевидной разнице контекста, исторического времени, идеологических и мотивационных составляющих и функций в обществе описание акционистов и «похабов» состоит из одного и тот же списка слов: самобичевание, аскеза, физические страдания, нагота, самоотречение, парадоксальное поведение, провокация. В обоих случаях обращение к «грубому языку и образам телесного низа» служит «для достижения *высоких духовных целей*» [2].

Образ юродивого, как и образ перформансиста, часто имеет двойную природу: с одной стороны, он безумец, сумасшедший и провокатор, с другой – мудрец, провидец и блаженный, обладающий особыми знаниями и пониманием мира. Очевидным примером «юрродства» перформансиста служит жизнь «бабушки мирового перформанса» Марины Абрамович, чья популярность и общественное влияние считаются феноменальными для художников этого жанра. Ее работы, включающие как истязания собственного обнаженного тела, так и прямое взаимодействие со зрителем, провокация общества, эксперименты с сознанием часто вызывали негодование и протест обывателей, предлагавших поместить ее (и ряд других акционистов) в сумасшедший дом. Она же в 2010 г. представила работу «В присутствии художника», превратив перформанс в культурный феномен, и стала «беспорным обладателем «мудрости», «просвещенной», «жрицей» и «шаманом» для миллионов людей со всего мира [10]. За время перформанса сербская перформансистка просидела безмолвно и неподвижно в атриуме Нью-Йоркского музея современного искусства 736 часов 30 минут (3 месяца по 8 часов в день) и посмотрела в глаза более 1700 зрителей, каждый из которых решался сесть напротив Абрамович. Общепринятая модель «мудрец-безумец» повторяется в XX в. не в религиозном контексте, примером которого было юродство, а в контексте современного искусства.

Если юродивые юродствовали «ради Христа», то перформансисты создавали свои акции и выбирали особый путь маргинального художника ради своего понимания функции и языка искусства. В обоих случаях акцент делался на содержание и силу визуализированного жеста и способы его публичной репрезентации. У перформансиста, как и у юродивого, есть две стороны существования – «пассивная», обращенная на себя, включающая «крайнюю аскезу, самоуничтожение, мнимое безумие, оскорбление и умерщвление плоти, основанное на буквальном толковании Нового

Завета», и «активная», заключенная в «обязанности “ругаться миру”» [8, с. 79], обличая грехи сильных и слабых и не обращая внимания на общественные приличия.

Так, сходство визуальных приемов и действий юродивых и классиков-перформансистов целесообразнее всего рассмотреть, сопоставив следующий ряд элементов.

1. *Аскеза и умерщвление плоти*, выраженные в том числе и в публичном самоистязании, – ключевые черты как юродства, так и классического перформанса. Андрей Тотемский соблюдал посты, страдающий от истязаний Иоанн Соловецкий был осужден на сожжение, Исаакий Печерский и Михаил Клопский вели затворническую жизнь, Иоанн Устюжский лежал на горячих углях, флагелланство было формой самобичевания с помощью плетки с шипами и «часто вело на Западе к эксцессам, которые были способны шокировать зрителя» [5, с. 345]. Практически идентичные мотивы представлены современной мировой общественности через работы главных аскетов классического перформанса 1970-х гг. – М. Абрамович, согласно манифесту которой «художник должен страдать», «находить время, чтобы остаться в одиночестве», «иметь все больше и больше меньшего» и «понимать тишину», и ушедшего от мирской жизни Т. Съе, чьи работы длятся от одного года («Клетка», художник провел год, запершись в клетке) до 13 лет.

Современный перформанс, как и юродство, требует публичной презентации физического страдания, мучительства и самоистязания. Телесные перформансы ранней Абрамович, напрямую повторяющие визуальные приемы юродивых, являются примерами преодоления болезненного порока ради духовной и энергетической трансформации: обнаженная Абрамович била себя плетью до потери чувства боли и вырезала коммунистическую звезду бритвой на животе перед зрителями («Губы Томаса»), пролежала 7 часов на раскаленной от горящих свеч железной кровати, держала пост в течение 12 дней («Дом с видом на океан») и т.д.

2. Мотив *ухода и скитальничества*, отраженный в житиях многих юродивых (уход Иоанна в Устюг, укеры, унижения и побои, полученные от окружающих, В. Блаженный, в любую погоду ходивший нагим и босым по улицам, и т.д.), также встречается в работах ряда перформансистов и становится частью из жизненного пути. Во время одного из своих перформансов «Под открытым небом» художник Т. Съе провел целый год на улицах Нью-

Йорка с одним спальным мешком, обязавшись при любой погоде не заходить ни в какие помещения. «И хотя правила перформанса не имеют никакого отношения к религии, мир этого действия мыслится как неприкосновенный. Последовательная и самоотверженная реализация перформанса изо дня в день на протяжении года жизни делает работы Съе похожими на персональный культ, сравнимый с религиозным» [6].

Путь скитальцев также прошли М. Абрамович и ее многолетний партнер художник Улай. Отказавшись от мирских благ ради занятия перформансом и став маргиналами, которых далеко не всегда принимало общество, они прожили 5 лет в машине, кочевали, колеся по всей Европе и создавая свои радикальные перформансы. Позже перформансисты совсем отказались от цивилизации, ушли в пустыни к австралийским аборигенам и прожили определенное время в Тибете. Отечественный художник Олег Кулик, один из основных представителей «брутального акционизма» 1990-х гг., также отказался от городского социума и на несколько лет поселился в деревне, где жил в одиночестве.

3. Как юродивые, так и перформансисты нередко выполняют функцию *критиков, обличителей и взрывателей общественного порядка*. «Юродивый везде обличает условный характер тех институций, которые, хоть и призваны обеспечить божественный порядок, но сами при этом неизбежно остаются земными: в Византии это в первую очередь Церковь, на Руси – Царство» [5, с. 375]. Так, Иоанн Московский обличал Бориса Годунова, а Василий Блаженный и Никола Салосом осуждали тирана Ивана Грозного и, угрожая ему, «спасли» Новгород и Псков от разгрома. Обнажение социально-политических «грехов» и угрозы в адрес власть имущих поступали и со стороны московского радикального акционизма 1990-х гг. Группа Э.Т.И. выкладывает своими телами матерное слово на Красной площади, А. Бренер во время военных действий в Чечне вышел на Лобное место в боксерских перчатках и вызвал на бой президента Б. Ельцина, М. Абрамович получила «Золотого льва» и мировое признание за свой антивоенный перформанс «Балканское барокко», посвященный гражданской войне в Югославии, Й. Оно и Дж. Ленон провели перформанс против войны во Вьетнаме. Теме политической тирании в Гуантанамо и критике официальных властей США посвящены перформансы Регины Хосе Галиндо, публично испытывающей на себе пытки, применяемые при допросах.

4. *Нагота и непристойные жесты и позы*. Тленное обнаженное тело юродивых, подвергающееся самоистязанию и переносящее жару и холод, – прообраз телесных перформансов. У перформансистов обнаженность служит не только для открытого самобичевания, исследования себя и наглядности, но и для достижения предельной открытости и уязвимости перед зрителем. В некоторых перформансах художники используют половые органы, превращая работу в радикальный жест, направленный на преодоление общественных табу. Во время перформанса «Внутренний свиток» в 1975 г. обнаженная художница-феминистка К. Шнееман публично прочитала поэму на тонком свитке, достав его из полового органа, сознательно непристойное поведение присутствует в классических работах В. Аккончи («Seedbed») и А. Бренера («Вышка»).

5. *Парадоксальность поведения и «идеальный язык» молчания* – основа невербальной коммуникации юродивых и перформансистов. Юродивые, вложившие на себя «вериги этого подвига, были убежденные, упорные молчальники», однако общались со зрителем «по сугубо важным поводам, обличая или прорицая», и высказывания их были «либо ясны, либо невразумительны, но всегда кратки, это выкрики, междометия, афористические фразы» [8, с. 95]. Безмолвие или, редко, невразумительная речь – одна из ярких характеристик произведений перформанса, т.к. слова заменяются «повествованием» физического присутствия.

Иллюстрацией схожего парадоксального поведения служат перформанс Й. Бойса «Как объяснить искусство мертвому зайцу», во время которого художник, покрыв свою голову мезом и тонкими пластинами золота, рассказывал об искусстве тушке мертвого зайца, и действия палестинского монаха Симеона: «...честной Симеон, увидев на гноище перед стенами дохлую собаку, снял с себя веревочный пояс и, привязав его к лапе, побежал, волоча собаку за собой, и вошел в город через ворота, расположенные вблизи школы» [Там же, с. 130]. Похожие визуальные приемы парадоксальности, которая «в юродстве выполняет функцию эстетической доминанты», можно встретить в действиях Василия Блаженного, который на глазах потрясенных богомольцев разбил камнем чудотворный образ божией матери на Варварских воротах, и в перформансе Авдея Тер-Оганяна, рубившего репродукции икон.

6. Как перформанс, так и юродство представляют собой некую форму обращения, которое невозможно без прямого или косвенного

присутствия зрителя. Юродивому, как и перформансисту, «нужен зритель, которому предназначена активная роль», т.к. «юродивый – не только актер, но и режиссер», который «руководит толпой и превращает ее в марионетку, в некое подобие коллективного персонажа», из наблюдателя она превращается в участника действия и реагирует «непосредственно и страстно» [8, с. 86]. В перформансе нет режиссуры как таковой, но есть созданный контекст и опционное наличие интерактивности. Часто телесный перформанс направлен на достижение катарсиса так же, как и юродство «потрясало зрителя» и «самое безобразное зрелище претендовало на роль зрелища самого душеполезного» [Там же, с. 114].

Сопоставление языка юродивых и перформансистов иллюстрирует ключевую роль контекста и общекультурного отношения к одному и тому же визуальному тексту. Общее принятие в древнерусской культуре юродивых, чье существование обуславливалось религиозным контекстом, оправдывало необходимость и значимость их присутствия в обществе, налагая функции полноправных обличителей, блаженных и мудрецов. Аналогичный визуальный язык современных акционистов, представленный одновременно на территории современного искусства и в социально-культурном поле, существует в условиях отсутствия идеологически «оправдывающего» контекста, что приводит к категорическому неприятию большинства акций, направленных на разрушение моральных, этических и социокультурных табу.

Наблюдающийся на сегодняшний день возврат к провокационному визуальному жесту обращения свидетельствует о заполнении культурологической лакуны возрождающейся визуальной «смеховой культуры». Рассмотрение феномена юродства как одного из истоков языка акционизма в целом и перформанса в частности может служить референтной базой при процессе восприятия и осмысления перформанса в России, прочтения современной визуальной и знаковой реальности и анализа смыслового и визуального содержания многих провокативных работ современных художников.

Литература

1. Антонян М.А. Некоторые особенности употребления понятия «перформанс» в современной культуре // *Moscow University Young Researchers' Journal*. 2013. № 2. URL : <http://youngresearchersjournal.org/2013/02/antonian> (дата обращения: 25.06.2014).
 2. Волкова Е.И. Pussy Riot School. Урок 1 // Радиостанция «Эхо Москвы»: сайт. URL : <http://echo.msk.ru/blog/lenavanna/896863-echo> (дата обращения: 24.06.2014).
 3. Герасимов А. Безбожник разжигал религиозную вражду // *Коммерсантъ*. 1999. № 033.
 4. Грязева А. Против Павла Павленского возбуждено уголовное дело // *Собака.ру* [Электронный ресурс]. URL : <http://www.sobaka.ru/city/city/19262> (дата обращения: 27.06.2014).
 5. Иванов С.А. Блаженные похабы: культурная история юродства. М. : Яз. слав. культур, 2005.
 6. Крылова Е. Жизнь как пожизненное заключение // *Худож. журн*. 2012. № 81 [Электронный ресурс]. URL : <http://permm.ru/menu/xzh/archiv/81/7.html> (дата обращения: 29.06.2014).
 7. Нехорошев Г. Кого обидел художник // *Независимая газета*. 2000. 13 июля.
 8. Панченко А.М. «Смех как зрелище» // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньирко Н.В. *Смех в Древней Руси*. Л. : Наука, 1984.
 9. Симбирцева Н.А. Специфика прочтения визуального текста // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2013. № 10(36) : в 2 ч. Ч. I. С. 163–165.
 10. The Artist was here // *The Economist*. 2010. 15 Sept. [Electronic resource]. URL : <http://www.economist.com/node/17036088> (дата обращения: 24.06.2014).
- * * *
1. Antonyan M.A. Nekotoryie osobennosti upotrebleniya ponyatiya performans v sovremennoy kulture // *Moscow University Young Researchers' Journal*. 2013. № 2. URL : <http://youngresearchersjournal.org/2013/02/antonian> (data obrascheniya: 25.06.2014).
 2. Volkova E.I. Pussy Riot School. Urok 1 // Radiostantsiya «Eho Moskvyyi»: sayt. URL : <http://echo.msk.ru/blog/lenavanna/896863-echo> (data obrascheniya: 24.06.2014).
 3. Gerasimov A. Bezbozhnik razzhigal religioznuyu vrazhdu // *Kommersant'*. 1999. № 033.
 4. Gryazeva A. Protiv Pavla Pavlenskogo vzbuzhdeno ugovnoe delo // *Sobaka.ru* [Elektronnyiy resurs]. URL : <http://www.sobaka.ru/city/city/19262> (data obrascheniya: 27.06.2014).
 5. Ivanov S.A. Blazhennyye pohabyi: kulturnaya istoriya yurodstva. M. : Yaz. slav. kultur, 2005.
 6. Kryilova E. Zhizn kak pozhiznennoe zaklyuchenie // *Hudozh. zhurn*. 2012. № 81 [Elektronnyiy resurs]. URL : <http://permm.ru/menu/xzh/archiv/81/7.html> (data obrascheniya: 29.06.2014).
 7. Nehoroshev G. Kogo obidel hudozhnik // *Nezavisimaya gazeta*. 2000. 13 iyulya.
 8. Panchenko A.M. «Smeh kak zrelische» // Lihachev D.S., Panchenko A.M., Ponyirko N.V. *Smeh v Drevney Rusi*. L. : Nauka, 1984.

9. Simbirtseva N.A. Spetsifika prochteniya vizualnogo teksta // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kulturologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2013. № 10(36) : v 2 ch. Ch. I. С. 163–165.

10. The Artist was here // The Economist. 2010. 15 Sept. [Electronic resource]. URL : <http://www.economist.com/node/17036088> (data obrascheniya: 24.06.2014).

Visual language of Old Russian God's fools and modern performer artists

There are covered the similarities and the issue of perception of the visual language of the modern performer artists and Old Russian God's fools. There are compared the key methods and basic characteristics peculiar for "blessed God's fools" and artists taking the role of arguer, rebel, philosopher, censor and overman. The comparative analysis of the two cultural phenomena is the basis for interpretation of the visual communication of the humorous culture.

Key words: *God's foolishness, performance, visual communication, context, art, perception.*

(Статья поступила в редакцию 2.07.2014)

Н.Ф. СЕМЕНОВА
(Хабаровск)

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ КАК ТВОРЧЕСКИЙ РЕСУРС УЧАСТНИКОВ ОРКЕСТРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

Рассматривается эстетическое сознание, определяются отношение к ценностям, эстетический вкус, потребности и интересы как важные факторы формирования эстетического сознания музыкантов – участников оркестрового коллектива.

Ключевые слова: *творчество, музыкальная культура, эстетическое сознание, интерес, ценность, потребность, вкус.*

Формирование в современной музыкальной культуре оркестровых коллективов невозможно без обращения к проблеме эстетического сознания и воспитания. Эстетическое сознание представляет собой важный блок духовно-творческого потенциала оркестрантов. Именно сознательное отношение к преобразова-

нию окружающей действительности способно в большой степени активизировать творческую ауру исполнителей, открыть перспективы креативного подъема, раздвинуть горизонты неизведанного. В сознательной сфере исполнителей-оркестрантов заложен деятельностный принцип, осмысление которого служит направляющей силой, способной как расширить границы творческого потенциала, так и оптимизировать процесс его развития.

Сознание в деятельности музыканта играет исключительно важную роль: оно содействует проникновению в художественно-образную концепцию сочинения, оказывает позитивное воздействие на сам исполнительский акт, помогает «наладить» исполнительские движения и др. Осознанное стремление к творческому совершенствованию, сознательное желание постичь высоты профессионального мастерства – яркие показатели уровня творческого потенциала оркестрантов.

Перечислим некоторые категории эстетического сознания, которые в значительной мере аккумулируют в себе внутренние резервы обучающихся оркестрантов: «интересы», «потребности», «вкусы», «ценностные ориентиры» и др. Художественная деятельность представляет собой синкретичный вид деятельности, в котором все другие сливаются воедино и отождествляются. Синкретичность искусства дает для эстетики основание рассматривать художественное творчество на протяжении веков и как род познания, и как род созидания, и как особый язык, и как специфическое самовыражение; позволяет видеть в нем проявление эстетического сознания, которое во многом детерминировано эстетическим интересом.

С одной стороны, эстетический интерес может способствовать активизации творческой работы, с другой – его отсутствие может сорвать художественно-педагогический процесс или сделать его крайне непродуктивным. Отсюда видно, что эстетический интерес является своеобразной отправной точкой и в организации учебно-творческого процесса, и в непосредственном формировании духовно-творческого потенциала учащихся. Его необходимо не только поддерживать. Важно развивать, расширять его структуру. Широкий круг эстетических интересов исполнителей позволяет стимулировать познавательную, поисково-творческую работу, эстетическую деятельность обучаемых музыкантов в целом.

Многогранный и доминантный характер эстетического интереса подчеркивают многие