

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№6 (2-2012)

О.А. Киташова

ИСТОРИЯ ПРАКТИК ПЕРФОРМАНСА И БАХТИНСКИЙ КАРНАВАЛ

В статье выявляется связь между народной культурой Средневековья и Ренессанса, описанной М.М. Бахтиным, и искусством перформанса. Автор рассматривает и анализирует конкретные перформансы сквозь призму сопоставления со свойствами карнавальной культуры, определяет, какие черты карнавала сохраняют наибольшее значение в настоящее время и наиболее часто могут быть обнаружены в деятельности художников, а какие отошли на второй план. Оценивается реакция со стороны институций власти и общества на действия, которые могут характеризоваться как карнавальные.

Ключевые слова: теория диалога и карнавала М.М. Бахтина, современное искусство, перформанс, смеховая культура, телесность, искусство и жизнь, художник и зритель.

The article reveals connection between the folk culture of Middle ages and Renaissance described by M.M. Bakhtin and art of performance. The author considers and analyses concrete performances by comparing to features of the carnival culture, defines the characteristics which are the most common and important for artists nowadays and those which became secondary, evaluates reaction of the government and society to activities that could be described as carnival.

Keywords: M.M. Bakhtin`s theory of dialogue and carnival, contemporary art, performance, carnival culture, corporeality, art and life, artist and spectator.

Киташова О.А. - студент факультета Истории искусства РГГУ. E-mail: unoktitled@gmail.com.

Теория диалога и карнавала М.М. Бахтина показывает свою объяснительную эффективность при описании современных перформативных практик. Наиболее значимыми положениями теории являются, во-первых, онтологический переворот «верха» и «низа» (инверсия социокультурных символов) - один из основополагающих принципов карнавальной культуры, который предполагал временное обесценивание всех высоких, серьезных ценностей, отмену всяческих норм, иерархий и запретов. В пространстве гротескного реализма все духовное и идеально отвлеченное переводилось в материально-телесный план, сводилось к низовым телесным потребностям, которые, в свою оче-

редь, повышались на карнавале до самого высокого ранга и приобретали величайшую значимость универсального, космического характера.

Во-вторых, свобода карнавальности, которая представляет собой саму жизнь, оформленную определенным игровым образом. «Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальности. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ» (Бахтин 1990: 12).

В-третьих, незавершенность, постоянное развитие карнавала, отсутствие претензий на вечность и незыблемость, его динамичность и аморфность.

В-четвертых, акт становления, переживаемый каждым участником карнавала, отбрасывающим свое привычное эго с присущими ему качествами и статусом и в действительности становящимся на время кем-то другим, зачастую противоположным себе обыденному. Отрицая непреложность тождества и единства собственной сущности, бедняки на карнавале становились королями, а распутные женщины монахинями.

В-пятых, смеховое начало народной низовой культуры, торжествующей в стихийных проявлениях карнавала. Именно карнавальная возрождающая смех является тем фактором, который через пародию и снижение приводит в итоге к взаимообогащению и обновлению, диалогу между разными уровнями культурной среды.

Являясь квинтэссенцией жизни, искусство наилучшим образом отражает проблематику существующей культуры, а в настоящее время, когда возможность технического воспроизводства во многом лишила произведения искусства их былой уникальности, перформанс, в свою очередь, может считаться квинтэссенцией искусства и художественных поисков, сохраняя за собой свойства исключительного, неповторимого опыта. Перформанс чаще всего определяют как «публичное создание артефакта по принципу синтеза искусства и не-искусства, не требующее специальных профессиональных навыков и не претендующее на долговечность», «искусство мгновения, балансирующее на грани бытия и небытия» (Маньковская, 2007: 27). Подобное толкование объединяет перформанс и карнавал с точки зрения отношения обоих явлений к времени и вечности, а также демонстрирует особое пограничное положение перформанса между искусством и жизнью, что, в сущности, было свойственно и для карнавала.

Помимо этого, следует отметить особую роль телесного в перформансе, ведь это единственный вид искусства, в котором тело художника стано-

вится основным используемым средством формального выражения. Этот универсальный медиум, с одной стороны, предоставляет перформансисту немислимую в пределах других видов искусства свободу выражения; в то же время, он практически неизбежно приводит к обращению к столь характерным для народной культуры темам «телесного низа».

Зачастую перформанс также стирает иерархические границы между художником и зрителем, участником перформанса и случайным прохожим. Перформанс – живой и развивающийся в пространственно-временном континууме вид искусства, ход которого порой грозит выйти за пределы контроля людей, его осуществляющих.

Принимая во внимание все эти черты перформативного искусства, можно смело обозначить родственную связь между карнавалом и перформансом, между участником карнавала и перформансистом.

Следует отметить, что за свою полувековую историю искусство перформанса успело проявиться в разнообразных формах, обладающих совершенно различными художественно-образными, формальными и смысловыми признаками, и далеко не все из них обнаруживают родство с карнавальной культурой и как-либо способствуют диалогу. Тем не менее в рамках данной работы предполагается рассмотреть именно такие перформансы, в которых связь с народной культурой Средневековья и Ренессанса более или менее очевидна. Нужно сказать, что зачастую как раз перформансы такого рода оказываются наиболее значимыми и сильно воздействующими на общество, и, как следствие, они оказывают влияние на развитие культуры и искусства.

Выбор перформансов для исследования основывается на соответствии упомянутым выше признакам, объединяющим этот вид искусства с описанной Бахтиным карнавальной культурой. Следующие черты будут проявляться в этих перформансах выборочно или же совокупно: низвержение и осмеяние высоких ценностей, акцентация телесного начала, интерес к разрушению границы между искусством и жизнью, взаимодействие со зрителем, который становится частью происходящего.

Родоначальником разновидности перформанса, для которой характерны активное участие публики в действии, использование внехудожественных феноменов, алогичность осуществляемых манипуляций и факторы непредсказуемости и импровизации, то есть хэппенинга (англ. happening – случай, событие) – причем как направления в искусстве, так и понятия, – является американский художник Аллан Капроу (Allan Kaprow). Именно он впервые использовал этот термин в описании своей работы "Eighteen Happenings in Six Parts" (1959). Этот перформанс стал одним из самых ранних случаев вовлечения

зрителей в то почти сакральное пространство, где раньше имел право существовать лишь художник. Здесь также проявились устремления Капроу к созданию «жизнеподобного» искусства, которые он развивал теоретически и практически всю свою жизнь. Пространство, в котором осуществлялся первый в истории хэппенинг, хотя и являлось галереей, в большей степени напоминало чердак. Так и в дальнейшем Капроу будет выбирать для своей деятельности места, изначально неподходящие для существования в них чего-либо возвышенного и отвлеченного, коим является искусство в представлениях широкой публики: улицы Нью-Йорка, подвалы, старые чердаки, пустые склады (Welchman 2007).

В перформансе *Eighteen Happenings in Six Parts* несколько наблюдателей были приглашены для исполнения определенных действий, включающих и вполне обыденные: очистка апельсина, игра на скрипке, шахматная партия (Samaras, Lacy, 2006). Осуществление простейших актов, крайне рутинизированных в обыденной жизни, представляло основной интерес для Аллана Капроу. «Главным образом я, - говорит художник в интервью Роберту Моргану (Robert C. Morgan), - заинтересован в видах деятельности, подобных чистке зубов, (...) связь которых с другими видами искусства, если и может быть установлена, то очень отдалённая» (Allan Kaprow, <http://www.jca-online.com/kaprow.htm>).

Хэппенинг, в понимании Капроу, призван вырвать кусок настоящей, неподдельной и несимитированной жизни, и держать границы между собой и обыденностью настолько размытыми и неясными, насколько это возможно. Произведение искусства стало «в меньшей степени 'произведением', чем процессом, подразумевающим создание взаимодействия» (Samaras, Lacy, 2006). Зрители должны вовлекаться в него, поглощаться им с максимальной естественностью, и столь же непринужденным и свободным должно быть прекращение участия. Цели и своеобразие действия должны оставаться неоднозначными или же не проявляться вовсе. Четко обозначенной структуры - начала, середины, кульминации, завершения - также не должно существовать.

Можно сказать, что эти установки Аллана Капроу, с невероятной скоростью распространившиеся по всему миру, положили начало процессу карнавализации искусства. Хотя в разных странах генезис акционизма был различным, и вторая волна акционизма в 1990-е годы уже мало связана с первой, необходимо рассмотреть само формирование инструментария перформанса.

Венские акционисты - Отто Мюль, Герман Нитш, Гюнтер Брюс, Курт Крен, Отмар Бауэр, Рудольф Шварцкоглер и другие - не были удовлетворены традиционными средствами художественного выражения, находя их безжиз-

ненными и абсурдными, что в итоге и привело художников к воплощению собственных идей в «акциях». С самого начала перформансы венских акционистов отличались высокой степенью провокативности, обеспечившей им возникновение широкого общественного резонанса, а также дурную славу на многие годы и ряд заведенных уголовных дел. Провокативность их акций заключалась не в чем ином, как в их во многом карнавальной сущности. Тело и его жизнь, включающая процессы поедания пищи, испражнения, совокупления и агонии, стали ключевыми в перформансах акционистов. Помимо этого, ими широко использовалась десакрализация церковных и государственных символов.

Перформансы венских акционистов стали настоящей «пощечиной обществу вкусу» буржуазии, довольствующейся своей спокойной, размеренной и сытой жизнью. Откровенно порнографические, включающие зачастую значительный элемент жестокости акции Отто Мюля, задокументированные сотрудничавшим с художниками режиссером Куртом Креном, шокировали благопристойную публику 1960-х. Мюль придерживался мнения, что искусство – это всегда обвинение и атака (Grossman 2002). Следовательно, выбор именно тех средств выражения, которые использовал художник, основывался на его стремлении указать европейским обывателям на то, что они живут с зашоренными глазами в одномерном мире, допуская в свое поле зрения лишь во всех отношениях умеренные, пресные, отфильтрованные явления, не способные нарушить спокойный ход их жизни, выбить их из привычной колеи. Мюль сконцентрировал в своих акциях все то, от чего лицемерно отрекаться общество, усиленно пытаясь сделать вид, что всего этого нет в его жизни: а именно, все материально-телесные, «нечистые», низовые проявления человеческой природы.

Большинство из осуществленных Мюлем «акций» имеют одинаковый принцип: все они являются настоящим торжеством телесности, выставляя напоказ то, что обыкновено умалчивается, скрывается, считается неприемлемым. В таких перформансах, как O Tannenbaum, Koeck Scheisskerl, Manopsychotisches Ballet, Amore и др. в неразделимом единстве сконцентрированы и утрированы все возможные низовые потребности человека. Не скупясь на демонстрацию проявлений сексуальной энергии и различных этапов потребления пищи – как ее поглощения, так и испражнения, – Мюль восстанавливает эти процессы, загнанные социумом в далекий темный угол, в своих изначальных и непреложных правах; при этом продуктивная сексуальность противопоставляется всепоглощающему голоду.

Смеховое начало, и без того присутствующее в его перформансах, усиливается монтажными средствами в видео-документации: акт дефекации, имеющий в качестве сопровождения эпическую оркестровую музыку (Koesck Scheisskerl) уже не отвратителен, а смешон - и смешон по-карнавальному, поскольку объединяется и высмеивается здесь без разбора и низкое, и высокое.

Низвержение высоких идеалов осуществляется и в таких перформансах Мюля, как *LedamitdemSchwan* и *OSensibility*, где претворяется в реальность столь любимый художниками, начиная с эпохи Возрождения, мифологический сюжет «Леда и лебедь». Один из наиболее одиозных для широкой публики перформанс *O Sensibility*, в котором Мюль задействует живого гуся вместо чучела, присутствовавшего в более раннем *LedamitdemSchwan*, нацелен на перемещение границ художественного акта по направлению к реальности. Эротическое взаимодействие с гусем и последующее его убийство призвано, по словам художника, продемонстрировать собственное отражение моралистам, которые живут по двойным стандартам, допуская, например, одновременное существование брачных законов и борделя. Таким образом выявляется непреодолимый разрыв в жизни человека, избравшего дихотомию своих никогда не пересекающихся низких и высоких проявлений основой для существования. Акция не поощряет жестокое обращение с животными - она раскрывает лицемерие людей, сочувствующих смерти гуся во время перформанса, а после без малейшего зазрения совести съедающих его за обедом. Следует отметить, что в системе гротеска смерть не является отрицанием жизни, напротив, она неразрывно связана с жизнью, является ее конститутивным моментом, определяющим вечное движение и возобновление.

Отто Мюль, заинтересованный в разрушении границ между искусством и реальностью - как формальных, так и тематических - и в избавлении от «искусственности» как таковой, признает процесс становления значительно более важным, чем создание готовых артефактов (Grossman 2002). С этим связано как, в целом, его обращение к акционизму, так и присутствие в его творчестве и совершенно спонтанных перформансов, основывающихся на одной лишь идее художника и включающих участие сторонней публики.

В перформансах Мюля велико значение измененных состояний, близких к трансным, которых достигают участники во время осуществления акций. Эти состояния, по мнению художника, не только позволяют людям осуществлять действия, нехарактерные для их поведения и невозможные в обычной жизни, но и несут эффект некоей терапии, поскольку способствуют высвобождению колоссального количества обыкновенно сдерживаемой энергии. Реализуя ее, человек содействует обновлению своего сознания и его

оздоровлению. Так для конкретного индивида реализуется тот процесс взаимообмена, или же диалога, который происходил и во время карнавала между противоположными по своему значению культурными пластами. Целенаправленно терапевтическими являются поздние «акции самовыражения» Отто Мюля, в которых человек выражает свое состояние перед группой не с помощью слов, но с помощью действий.

Наилучшим теоретическим подкреплением к деятельности Мюля является его же манифест 1967 года ZOСK (Zealous Organization of Candied Knights), уже своим названием, которое можно перевести как «Ревностная организация сладкоречивых рыцарей», демонстрирующий ощутимую самоиронию. Как истинный участник карнавала, Мюль начинает свой манифест, объявляя низвержение всех возможных социальных ценностей и отменяя необходимые для нормальной повседневной жизни общества должностные статусы и системы контроля: «Больше не будет никаких полицейских, адвокатов, судей, священников, учителей, почтальонов, никаких сборщиков налогов и налоговых бюро, никакого здравоохранения, никаких престарелых пенсионеров и людей, живущих интересами своего капитала. Не будет никакой собственности, никаких семей и браков, никакой религии» (Цит. по: Levy 2005). Затем Отто Мюль расправляется с официальными ценностями культуры: «Первым делом, должно быть уничтожено все, что является ценностью в глазах гоблина: старые города, такие как Флоренция, Рим, Венеция и т.д., излюбленные места для отдыха должны быть разорены, достопримечательности – ликвидированы, исторические постройки, в том числе храмы, захоронения и дворцы – разрушены [Мюль вводит слово из немецкой мифологии “wichtel” – гоблин, гном, бес, черт – для метафорического обозначения той категории людей, которой адресованного протест: конформистически настроенным обывателям, воля которых подавлена злым духом, не дающим им осознать, что беспрекословное следование общепринятым «правилам жизни», таким как, например, свадьба или занятия бизнесом, преждевременно делает их мертвецами]» (Там же). Далее в манифесте указываются и прочие крайне радикальные положения в том же роде: «первые годы правления ZOСK будут посвящены исключительно разрушению традиционных ценностей», «все, что связано с воспитанием и образованием, будет уничтожено – все школы и университеты», «священники могут быть убиты игрушечным ружьем, пока исполняют свои полномочия во время главных церковных праздников», «в ZOСK`е могут свободно осуществляться любые оргии», «ZOСKне боится хаоса; напротив, единственный владеющий им страх, – что хаос забудет что-нибудь где-нибудь уничтожить» и т.д. (Там же).

Впоследствии Отто Мюль назовет свой (анти)утопический манифест комедией, высмеивающей многие вещи, в том числе, и самого автора. Смех Мюля, как в перформансах, так и в подкрепляющем их манифесте, вполне соотносится с карнавальным смехом: «этот смех амбивалентен: он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает. Таков карнавальный смех.<...> этот смех направлен и на самих смеющихся» (Бахтин 1999: 16).

Другие венские акционисты Гюнтер Брюс и Отмар Бауэр так же, как и Мюль, сконцентрированы в своей деятельности на демонстрации жизни тела и соединении противоположных по своей природе процессов, совмещенных в различных вариациях, где поглощению пищи противопоставляется испражнение («20 september» Брюса), рвота («Vomit Action» Бауэра), совокупление. Состояние, в большей степени интересующее Брюса, – агония, достигаемая посредством мазохистических действий (Ana).

Отголоском прежних акций является грандиозный шестидневный перформанс Германа Нитша – Orgien Mysterien Theater, осуществленный в 1998 году. Организованный как полное торжественного экстаза эпическое празднество, он объединяет черты дионисийской мистерии, являвшейся карнавалом античности, а точнее предвещавшей его, и пародийно-гротескное использование христианской символики: свежевание овец, «распятые» на крестах мужчина и женщина. В 1960-х сам Нитш появлялся на кресте, распинал и ягненка (Aktion, AktionII) (Beyst, 2002). Ратуя за десимволизацию и демифологизацию, художник отмечает, что, как бы кому-то ни хотелось видеть в ягненке и кресте аллюзии на Христианство, они, в то же время, могут оказаться чем-то совсем иным: ягненок просто животным, а крест – древнеримским орудием казни, и не более того. Так утверждается неоднозначность, многомерность любого существующего явления.

Во времена расцвета венского акционизма Нитш, как и его сподвижники, затрагивал тему телесных выделений, однако, в отличие от них, он не столько был заинтересован в демонстрации результатов пищеварительной деятельности, сколько в процессах, связанных с деторождением, поэтому в его перформансах часто фигурирует менструальная кровь и плацента. Художник отражает в своих произведениях материально-телесную, земную человеческую природу, концентрируя ее в бесспорно возрождающей сущности материнского лона (Бахтин 1990: 25-28), предстающей в качестве универсального принципа.

В 1980-е годы, когда искусство перформанса в западных странах достигло массовой популярности, одними из наиболее обсуждаемых в художественной среде стали перформансы американской художницы Карен Финли.

Значительную часть ее творческой деятельности составляли выступления перед публикой с экспериментальными поэтическими произведениями, являющимися собой яркий пример «фамильярно-площадной речи», которая неотделима от представлений о карнавальной культуре. По Бахтину, площадная речь – это резервуар, в котором «скопьялись различные речевые явления, запрещенные и вытесненные из официального речевого общения» (Бахтин, 1990: 17). Близкие по своей сущности к экспериментальной музыке перформансы Карен, подобные *I`m an Ass Man* (1989), являются колоссальной концентрацией экспрессивно выраженной общенной лексики.

Как бы то ни было, использование форм площадной речи, а также и другие элементы карнавальной культуры, такие как использование обнаженного тела в качестве художественного инструмента, снижение, смешение противоположностей (например, еда в ее перформансах часто символизирует испражнения), не наполняют перформансы Финли истинно карнавальным духом.

Феминистическое, по сути, искусство Карен сосредоточено на проблемах дискриминации женщин, на критическом отношении к сложившемуся в обществе образу женщины, в рамках которого они сами и их тела выступают как «заряженные ружья», являясь одновременно табуированными и желанными. В целом, все вышеобозначенные приемы она использует для того, чтобы разрушить этот стереотип, позволяющий мужчинам обращаться с женщинами недолжным образом, и подчеркнуть достоинство женщины, причем делает это она в довольно агрессивной манере. Даже упомянутый перформанс *I`m an Ass Man* является предполагаемым отражением мыслей насильника.

Само по себе выделение «женщин» в группу, противопоставленную миру в целом, противоречит основам карнавала, в котором все сущее сливается воедино, находя примирение в этом единстве. Агрессивные остросоциальные выступления Карен не имеют составляющей возобновления и взаимобмена, они исключительно односторонни.

Интересна для изучения ситуация, сложившаяся в России 1990-х годов, когда жизнь претерпевшего серьезные перемены государства, сама по себе, грозила превратиться в непрекращающийся карнавал. Именно в это нелегкое время в страну, наряду с другими более не сдерживаемыми явлениями западной культуры проникло искусство перформанса.

Перформанс стал определяющим жанром этого времени, выразившим наиболее полно его сущность. Неопределенность и даже некая гротескность политической ситуации сделала городскую среду легкодоступной и податливой для художников, позволив им открыть «бесконечный фестиваль уличного перформанса» (Ковалев, 2007: 9). Помимо возможности свободного использования этой среды для собственных целей, художники также обладали совершенно специфическим для девяностых годов статусом, позволявшим им беспрепятственно осуществлять свои самые смелые замыслы, не получая при этом никаких серьезных санкций. Особое отношение властимущих и общества делало возможным для художников то, чего остальным людям не дозволялось. Нельзя утверждать, хорошо это или плохо, но отношение это было, в сущности, снисходительным: перформансистов расценивали как юродивых или же как карнавальных шутов.

Одним из наиболее подходящих под это определение художественных формирований того времени являлось движение Э.Т.И. (Экспроприация Территории Искусства), основными участниками которого были Анатолий Осмоловский, Дмитрий Пименов и Григорий Гусаров. В самом начале девяностых, еще до того, как Советский Союз окончательно прекратил свое существование, эти совсем еще молодые люди прославились акциями, осуществленными в самом сердце государства – на Красной площади в Москве.

Перформанс 1990 года Цена 2.20. Съемка нонпрофитного кино заключался в том, что люди, обедаясь колбасой за два двадцать, падали на брусчатку. Подобное действие может показаться своеобразной аллюзией на картину «Страна лентяев» Питера Брейгеля Старшего, одного из самых близких к универсальному пониманию народной культуры художников и современника Франсуа Рабле.

Наиболее известный перформанс, осуществленный на Красной площади 18 апреля 1991 года, - Э.Т.И. – текст, в рамках которого художники и присоединившиеся к ним добровольцы выложили своими телами краеугольное для русской низовой культуры слово из трех букв. Акция была проведена после выхода «закона о нравственности», запрещающего ругаться матом в общественных местах и основывалась на совмещении сакрального, коим являлась в сознании людей и власти Красная площадь, и профанного, радикально изгоняемого из речи слова. Осуществление перформанса накануне дня рождения Ленина, прямо напротив мавзолея, позволило толковать действия художников как осквернение памяти великого вождя, что повлекло за собой заведение уголовного дела по статье «хулиганство, совершенное с необычай-

ной дерзостью и цинизмом», которое, впрочем, было закрыто через три месяца за отсутствием состава преступления.

Григорий Гусаров прокомментировал эту ситуацию так: «Это просто не укладывается в голове. Нас хотят обвинить в том, что мы совершили какой-то политический демарш, а ведь это всего-навсего скоморошья акция, не имеющая ничего общего с политикой. То, что культура перестает быть высоколбой, выходит на улицу в поисках непосредственного контакта со зрителем, стремится вовлечь его в свою стихию, - естественный процесс, давно существующий на Западе и имеющий вековые традиции на Руси. Идет формирование смеховой культуры. Из всех форм творчества нас больше всего привлекает уличное действо. Идея заключается в том, чтобы вовлечь в него толпу, преодолевать деление на актеров и зрителей. Заводить по этому поводу уголовное дело нелепо и смешно». Так в нескольких фразах Гусаров обозначил непосредственную связь действий группы с культурой карнавала.

Безусловно, следует упомянуть в данной работе и об Олеге Кулике - художнике, ставшем после ряда своих перформансов середины девяностых жертвой собственного образа человека-собаки. Однако прежде чем сделаться собакой, Кулик осуществлял и другие шумевшие акции, которые также были связаны с животными. Все перформансы, имеющие своей целью обнаружение животного в человеке, а также исследующие взаимоотношение мира животных и мира людей объединены автором в общую категорию Зоофрения.

В одном из ранних перформансов этой серии Знакомьтесь, мой друг Чарли (1993) Кулик представлял посетителям галереи Риджина «своего друга Чарли» - большого козла, вместе с которым сидел в обнаженном виде на кровати. В другой акции (Новая проповедь, 1994) художник, перевоплотившись в пророка для четвероногих - Иисуса со свинными копытами вместо рук, мычал о несправедливости мира посреди Даниловского рынка, в окружении разделанных туш, с терновым венцом на голове и мертвым поросенком на руках. В перформансе Reservoir Dog (Бешеный пес, 1995) Кулик в образе привязанной у дверей швейцарского музея Kunsthaus собаки активно взаимодействовал с публикой. Перформанс о том, что постсоветского человека поставили в положение на четвереньки, а он все же хочет занять положение в западном обществе, взяв таким образом реванш.

А в Раздвоении (1995) Олег, полуобнаженный, с козлиными рогами на голове, и А. Табашов, одетый в приличный костюм, были подвешены на веревках: они раскачивались и сталкивались, обозначая состояние дисбаланса в двойственной природе человека.

Это далеко не полный перечень звериных перформансов Олега Кулика. Его Зоофрения – это противоположность «шизофрении человека культуры», представляющая собой целый идейный комплекс со своими заповедями, лозунгом «Вперед к природе!» и осознанием необходимости спасительного сближения современного человека с природой, «с цивилизацией муравьев, пчел, волчьих стай». Принадлежность деятельности Кулика к карнавальной культуре легко подтверждается следующей цитатой: «Смешение человеческих и животных форм – один из характернейших и древнейших видов гротеска» (Бахтин 1990: 47); именно этим и занимался в девяностые годы художник.

Завершением «золотого века» российского акционизма могут считаться два перформанса: Юный безбожник Авдея Тер-Оганьяна (1998) и Не верь глазам своим Олега Мавромати (2000). Объединять их позволяет определенное сходство тематики и крайне болезненная реакция оскорбленной общности.

Авдей Тер-Оганьян, изрубивший топором репродукции известных икон в Манеже, преследовался за разжигание религиозной розни, а после был вынужден уехать из страны. Та же участь постигла прибывшего себя к кресту Олега Мавромати, который находился в поисках жеста, вмещающего одновременно сакральное и профанное, соединяющего «искусство, утратившее веру, с религией, утратившей интеллект». Даже дата осуществления перформанса была выбрана художником неслучайно: 1-ое апреля, известное как «день дурака», в том году совпадало с началом крестопоклонной недели, когда православные приходят в храмы поклониться Животворящему кресту.

Однако разрыв, который художник желал преодолеть, вопреки его желанию, превратился в огромную пропасть. Социум утратил лояльность к выходкам художников-юродивых, и любое посягательство (а вернее то, что трактуется таким образом) на невероятно легко уязвимые религиозные чувства православных верующих грозит им 282, 213 или какой-либо другой статьей УК РФ. По выражению А. Ерофеева: общество очертило границу искусства. Подтверждением тому является совсем недавний, наделавший много шума, не стихающего и по сей день, перформанс группы Pussy Riot. 21 февраля 2012 года группа отслужила «панк-молебен» в московском храме Христа Спасителя, и трудно сказать, на последствия какой тяжести рассчитывали участницы. Трое из пяти девушек, пропевших у алтаря храма «Богородица, Путина прогони!», были задержаны вскоре после акции по статье «Хулиганство», предусматривающей максимальное наказание до семи лет лишения свободы.

Подводя итог, следует сказать, что какие-либо смещения высокого и низкого, верха и низа, материального и духовного, сакрального и профанного присутствуют в деятельности всех рассмотренных художников. Так же обстоит ситуация и с телесностью, проявляющейся, хотя и с разной степенью интенсивности и разными смысловыми оттенками, в каждом перформансе, согласно самой сущности этого вида искусства. Отсутствие четких временных рамок, произвольная растянутость или сжатость во времени, часто зависящая от внедрения внешних воздействий в пространство художественного акта, также обозначена жанром перформанса. В максимальном сближении искусства с жизнью и разрушении преграды между художником и зрителем заинтересованы все перформансисты, за исключением Карен Финли, выступавшей перед аудиторией на сцене. В несколько меньшей степени присущ перформансу элемент карнавального маскарада, поскольку многие художники в большей степени нацелены на обнаружение в художественном акте самих себя, но, разумеется, есть и те, кто в этом обнаружении пытается выволить свою неочевидную, противоположную обыденной часть сущности.

Наиболее сложная ситуация складывается с присутствием в перформансе важнейшего для народной культуры смехового начала, без которого в принципе невозможно достижение конечных целей карнавала – возрождения, обогащения, взаимообмена и диалога между различными пластами культуры. Современный мир, практически полностью уничтоживший возможность выражения карнавального мироощущения, признавший его элементы несущественными и вторичными, оттеснивший их на задворки общепринятых культурных стереотипов, воспринимает любые насмешки над собой настороженно и даже болезненно. Сами художники не всегда готовы высмеять волнующие их проблемы, весь мир и самих себя, хотя примеры Синих носов, Новых тупых, говорят об обратном.

Те же, кто, подобно венским и российским акционистам, решается на полноценный, всеобъемлющий, вселенский карнавальный смех, часто встречают значительное противостояние со стороны власти и общества. Неприятие и страх перед «аморальными» действиями венских акционистов привели к запрещению проведения перформансов в Австрии на долгий срок. Практически после каждого перформанса оказывались в участке перформансисты России 90-х, при условии достаточно мягкого отношения к ним. Ситуация лишь усугублялась с начала нулевых годов, и находится в странном состоянии до сих пор, что демонстрирует случай с политизированно-смеховым выступлением Pussy Riot.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамович, Марина. В присутствии художника. М.: Гараж, 2011.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
3. Ковалев А.А. Российский акционизм 1990-2000 // WAM № 28-29 / 2007.
4. Маньковская Н.Б. Перформанс // Культурология: энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит. М.: РОССПЭН, 2007. Т. 2. С. 27.
5. Петровский И. Тело как искусство. М.: Гараж, 2011.
6. Beyst S. Hermann Nitsch' Orgien Mysterien Theater September 2002 / URL:<http://d-sites.net/english/nitsch.htm>
7. Grossman A. An Actionist Begins to Sing. An Interview with Otto Mühl/ URL: <http://www.brightlightsfilm.com/38/muhl1.htm>
8. Holden S. Finley Mocks Her Critics In Her Art // The New York Times. July 24, 1990, Tuesday / URL:<http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9C0CE4DE163FF937A15754C0A966958260>
9. Kaprow Allan // JOURNAL OF CONTEMPORARY ART / URL: <http://www.jca-online.com/kaprow.html>
10. Levy W. ZOCK: Outlaw Manifesto of the Century / Semantikon.com, 2005. Apr. / URL:<http://www.semantikon.com/features/levyZockOutlawManifesto.htm>
11. Rounthwaite A. From This Body to Yours: Porn, Affect, and Performance. Art Documentation // Camera Obscura 78. 2011. Volume 26, Number 3.
12. Samaras L., Lacy S. Life Like Art //Artforum, Summer 2006 / URL:<http://artforum.com/inprint/issue=200606&id=11037&pagenum=0>
13. Welchman J.C. "Allan Kaprow: Art as Life"// Artforum, February 2007. / URL:<http://artforum.com/inprint/id=12388>