

DOI 10.15593/perm.kipf/2017.4.02

УДК 7.03

А.А. Сычев

ПРОВОКАЦИЯ В ИСТОРИИ ИСКУССТВА¹

История искусства рассматривается как маятниковое движение между контролем и свободой, цензурой и скандалом. Несмотря на остановки и временные отступления, в этом движении прослеживаются явные поступательные тенденции – на каждом новом этапе эволюции искусства уровень свободы художника и степень провокационности его произведений становится выше. Автор начинает с анализа развития салонной живописи во Франции, акцентируя внимание на скандальных работах Т. Жерико, Э. Мане и Г. Курбе. Далее рассматриваются провокации фовистов, кубистов, дадаистов и сюрреалистов. Исторический анализ завершается кратким обзором ситуации в современном концептуальном искусстве.

Автор отмечает, что актуализация провокационных мотивов в искусстве проходила одновременно в двух направлениях, которые можно назвать формальным и содержательным. В первом случае провокация выражается в вызове, который художник бросает устоявшимся формам искусства, во втором она направлена на нарушение основных социальных табу, вторгаясь в пространство религиозных, политических, моральных и правовых запретов.

В условиях «смерти автора» художник стал комбинатором известных идей, создателем коллажей, иронически переосмысливающим и деконструирующим весь опыт развития искусства. Соответственно фокус современного искусства смещается с художника, экспериментирующего с формой и содержанием, на зрителя, реагирующего на художественный объект. При этом художественность объекта ассоциируется с интенсивностью реакции, а не с содержательностью или совершенством формы. В итоге функция художника свелась к провоцированию зрителя, а провокация превратилась в единственный обязательный элемент современного искусства.

Ключевые слова: искусство, провокация, скандал, эпатаж, Салон, модернизм, постмодернизм.

A.A. Sychev

PROVOCATION IN THE HISTORY OF ART

In the article the history of art is described as an unceasing pendulum movement between control and freedom, censorship and scandal. Despite the stops and temporary retreats, this movement shows obvious progressive trends: at each new stage of the evolution of art the level of freedom of the artist and the provocative degree of his works becomes higher. The author begins with the analysis of the development of Salon painting in France, focusing on the scandalous works of T. Gericault, E. Manet and G. Courbet. Next, the provocations of Fauves, Cubists, Dadaists and Surrealists are considered. Historical analysis is completed with a brief overview of the situation in contemporary conceptual art.

The author notes that the actualization of provocative motifs in art takes place simultaneously in two directions: formal and substantial. In the first case, provocation is expressed in a challenge that the artist sends to the established forms of art, in the second case it is aimed at violating the basic social taboos in religious, political, moral and legal spheres.

In the situation of the "author's death" the artist combines old ideas, creates collages, ironically reinterpret and deconstruct the experience of the development of art. Accordingly, the focus of contemporary art is shifted from the artist experimenting with form and content to the viewer, reacting to the artistic object. In this case, the artistry of the object is associated with the intensity of the reaction, and not with its content or perfection of its form. As a result, the artist's function came to provoking the viewer while provocation turned into the only obligatory element of contemporary art.

Keywords: art, provocation, scandal, shocking, Salon, modernism, postmodernism.

В каждом художественном акте содержится элемент провоцирования: обман, искушение, манипуляция. Если в классическом искусстве он обычно завуалирован и проявляется лишь в виде тонких намеков, отсылок и многозначительных умолчаний, то на современном этапе развития искусства провокация становится центральной, а иногда и единственной его составляющей. В этом контексте всю ретроспективу развития искусства от первоначальных

© Сычев Андрей Анатольевич – доктор философских наук, профессор кафедры философии, ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет», e-mail: sychevaa@mail.ru.

¹ Статья выполнена при финансовой поддержке РФФИ согласно проекту № 15-03-00059.

его форм до периода постмодерна можно рассматривать как процесс актуализации, т.е. проявления ранее скрытых провокативных смыслов.

Провокация и традиционное искусство. В традиционном обществе элементы провокации присутствовали в ритуалах, народных праздниках, площадных действиях, некоторых жанрах фольклора, сохранивших тесную связь с архаическими представлениями о мире. В эпоху Средневековья наиболее стимулирующей для провокаций была атмосфера европейского карнавала с его непременными кощунствами и открытой непристойностью, высмеиванием церкви и религии, издевательствами над властью. Карнавальные провокации были масштабнее большинства скандалов в современном искусстве, а отношение общества к ним до определенной поры – более терпимым. В то же время провокация в средневековом обществе была исключена из официальной культуры и ограничена рамками карнавального времени и пространства.

На ранних этапах развития общества провокативные элементы народной культуры были вписаны в мифологическую традицию и имели сакральный статус. Ситуация начала меняться в условиях господства религиозного мировоззрения: официальная власть и церковь не одобряли карнавальные излишества, но терпели их. Лишь к началу Возрождения наиболее провокационные элементы карнавала утратили легальный статус. С уходом карнавала с авансцены европейской истории эти элементы начали проникать в те сферы бытования искусства, которые ранее принадлежали сугубо официальной культуре. Яркими примерами такого перехода могут служить произведения Джованни Боккаччо и Франсуа Рабле, в которых устоявшиеся литературные каноны и догмы были пересмотрены и частично отброшены. Литература, обогатившись народным языком и юмором, получила возможность описывать и те стороны жизни, которые ранее были от нее закрыты по причине их интимности или непристойности. Хотя духовная и светская власть всячески препятствовала процессам демократизации искусства (по этой причине и «Декамерон» (1352–1354), и «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1534) были внесены в список запрещенных книг), ореол скандальности лишь способствовал популярности подобного рода литературы, тем более что изобретение в XV столетии книгопечатания сделало книги доступными.

В эпоху Ренессанса серьезные изменения произошли и в живописи. Так, современников возмущал чрезмерный натурализм в изображении тел на фреске Микеланджело «Страшный суд» (1537–1541). Вопрос о допустимости подобного подхода специально обсуждался на Тридентском соборе, в итоге осудившем наготу в религиозном искусстве. Обнаженные на фреске Микеланджело тела были скрыты специально изображенными драпировками; некоторые из этих цензурных добавлений были удалены лишь в конце XX столетия.

Неприятие вызвала и картина Караваджо «Смерть Марии» (1604), отличающаяся нарочитым реализмом в изображении тел. Критики увидели в ней отказ от средневековой традиции идеализации святости. Тем не менее, несмотря на скандальную рецепцию, именно этот реалистический стиль оказал решающее влияние на развитие изобразительного искусства в Новое время, а многие передовые европейские художники Нового времени именовали себя караваджистами.

Если в эпоху Возрождения провокация в искусстве выражалась прежде всего в форме десакрализации, деидеализации религиозных мотивов, то в Новое время к этому добавилось ниспровержение авторитета светской власти и нарушение запретов, связанных с сексуальностью. Так, во Франции XVIII века популярными были политические памфлеты и скандальные хроники, высмеивающие королевскую власть, а также литература, отличающаяся явным свободомыслием (например, «Орлеанская девственница» Вольтера) или же откровенным эротизмом (пример чему творчество д'Аржана, де Сада или Джона Уилмота).

В XIX столетии усиление позиций провокации в искусстве и жизни общества наглядно проявилось в истории европейской живописи. Наиболее престижным событием в мире европейского искусства того времени был Парижский салон, деятельность которого изменила взгляды публики и художников на скандал. Салон позволил высокому изобразительному искусству выйти из частных собраний, доступных немногим, и предстать перед судом широкой публики.

Многие работы, выставленные на Салоне, вызывали интерес не только из-за художественных достоинств, но и из-за скандалов, спровоцированных их авторами. Один из них связан с картиной «Плот Медузы», выставленной Теодором Жерико на Салоне 1819 года. Работа изображала жертв кораблекрушения фрегата «Медуза», которые из-за некомпетентности капитана, принятого по протекции, были оставлены на произвол судьбы и ради выживания вынуждены были убивать друг друга. Хотя власти пытались всячески замолчать эту историю, она стала достоянием общественности. Для оппозиционно настроенных к режиму граждан в трагедии «Медузы» в концентрированном виде отобразились типичные пороки власти: протекционизм, покровительство преступлений и небрежение жизнями обычных людей. Выбрав этот сюжет, Жерико сознательно провоцировал власть, демонстрируя свои протестные убеждения (что особо ярко проявлялось на фоне верноподданнических картин, большей частью представленных на Салоне художников). Публика, несомненно, хорошо понимала политическое послание, зашифрованное в картине. Ее мнение наиболее емко выразил историк Жюль Мишле: «Саму Францию, само наше общество Жерико помещает на плот “Медузы”» [1, с. 143].

Кроме того, чувства отчаяния, страха, негодования, которые вызывала картина, чрезмерный реализм в изображении множества мертвых тел воспринимались как атака на позиции классицизма, стремившегося выразить в живописи идеальную красоту и гармонию.

Картина стала настолько значительным событием в художественной жизни Парижа, что не могла не получить золотой медали выставки; тем не менее государство отказалось от ее приобретения, видимо, предполагая, что так и о ней, и о трагедии, послужившей причиной ее появления, скорее забудут. Однако известность картины только росла, и после смерти автора «Плот Медузы» все же был выкуплен Лувром, где и находится сейчас, считаясь одним из наиболее известных шедевров музея. Сегодня обстоятельства самой трагедии «Медузы» большинству людей известны лишь потому, что Жерико увековечил их в картине.

«Плот Медузы» показал, что в новой общественной ситуации успех произведения искусства может зависеть не только от мнения власти, но и – широкой публики, а внимание последней, в свою очередь, скорее привлечёт тот, кто чем-то выделяется из общего ряда одаренных, но ориентированных на единый стандарт и потому похожих друг на друга художников. Выбор провокационных сюжетов и ориентация на скандал – один из наиболее действенных способов добиться такой цели. Талант, подсвеченный провокацией – верный залог успеха, и судьба работы Жерико стала этому доказательством.

Тем не менее живописные работы провокационного характера вплоть до второй половины XIX века имели очень мало шансов на успех. На пути от художника к зрителю находились «контролеры» в лице жюри, отбиравшего конкурсные произведения на Салон в соответствии со своим эстетическим вкусом и запросами государства. Повлиять на их решение могло лишь консолидированное мнение общества, как это произошло в случае Жерико, однако «Плот Медузы» был скорее исключением, чем правилом.

Ситуация кардинальным образом изменилась на Салоне 1863 года, когда строгость и предвзятость жюри вызвали такое недовольство претендентов, что было принято демократичное решение организовать в том же помещении выставку отклоненных картин. «Салон отвер-

женных» вызвал огромный интерес общественности и прессы. Хотя реакция зрителей на большинство картин была отрицательной, ореол скандальности оказался достаточным основанием для того, чтобы имена их авторов оказались на слуху. Среди парижан приобрела популярность шутка о том, что художники, желающие привлечь внимание публики, теперь должны писать так, чтобы жюри отвергало их работы.

На Салоне 1863 года громкий скандал вызвала картина «Завтрак на траве» Эдуарда Мане, изображавшая нагую женщину рядом с двумя одетыми мужчинами. Сама нагота женщины не была чем-то из ряда вон выходящим, но традиционно художники использовали для таких изображений мифологические сюжеты. Мане же, как резонно полагали зрители, изобразил отдых современников в Булонском лесу, где чаще всего появлялись женщины легкого поведения. Отсутствие какого-либо смущения во взгляде дамы, обращенном к зрителю, лишь подтверждало такую интерпретацию картины. Вынесение художником не самых приглядных сторон столичной жизни на всеобщее обозрение было воспринято как проявление вульгарности и скабрёзности. Не менее провокационным публике показалось неуважение к принципам академического искусства: ни один элемент картины не соответствовал господствующим представлениям о прекрасном, а вся в целом она представлялась пощечиной хорошему вкусу.

Мане не сделал выводов из недовольства публики: через два года он выставил на всеобщее обозрение «Олимпию» (1863), которая стала наиболее скандальным произведением живописного искусства XIX столетия. Множество деталей картины позволяли однозначно идентифицировать изображенную на нем обнаженную женщину в качестве дамы полусвета. При этом картина была так же далека от канонов академичности, как женщина – от принятых в то время канонов красоты (Мане использовал ту же модель, что и для «Завтрака на траве»). Критика и публика были единодушны в том, что картина непристойна и аморальна и что Мане профанировал высокое искусство, поместив на место Венеры проститутку. Огромное количество людей специально приходило в Салон, чтобы обругать «Олимпию», плюнуть на нее или ткнуть в нее тростью, так что организаторы выставки были вынуждены поставить у картины охранников, оберегающих ее от недовольной общественности.

Эмиль Золя высказался в защиту «Олимпии» так: «Когда наши художники рисуют нам Венер, они исправляют натуру, они лгут. Эдуард Мане подумал: зачем же лгать, почему не сказать правду? Он познакомил нас с Олимпией, современной девушкой, которую вы встречаете на улицах кутающей худые плечи в изношенную полинялую шаль» [2, с. 225]. Иными словами, он попытался приблизить искусство к жизни и найти в жизни искусство. Именно это взаимное движение реальности и вымысла друг к другу предопределило характер дальнейшего развития культуры, попутно предоставив художникам почву для многочисленных провокаций.

Другая провокационная попытка придать жизни статус искусства была предпринята в то же время Гюставом Курбе. Академизму он противопоставил реализм, доходящий до крайнего натурализма. Современники усмотрели в «скандальном реализме» Курбе бунт против высокого и прекрасного и болезненное стремление к любованию безобразным и низменным. Большая часть работ художника отвергалась Салоном: однако, вместо того чтобы попытаться привести свои работы в соответствие с принятыми стандартами, Курбе вовсе отказался от участия в Салоне, а на всемирных экспозициях выставлял свои работы отдельно от других художников (позже его примеру последовал и Мане). Неприятие Курбе всего официального нашло свое логическое завершение в демонстративном акте низвержения Вандомской колонны, «символа грубой силы и ложной славы» (Курбе руководил этим процессом, будучи в дни Парижской коммуны комиссаром по культуре).

Вандомской колонне Курбе противопоставил свою программную работу «Происхождение мира» (1866), изображающую женский торс. Картина представлялась настолько откровенной, что владельцы (одним из них был Жак Лакан) скрывали ее от посторонних, а на публичное обозрение она была выставлена только в конце XX века. Даже в это просвещенное время появление картины в музее Орсе вызвало ажиотаж, и, для того чтобы обезопасить шедевр от поборников нравственности и психически нездоровых людей, он был помещен под пуленепробиваемое стекло и специальную охрану.

«Происхождение мира» – картина, символизирующая переход от традиционного искусства к современному. В определенной степени этот переход отмечен движением от завуалированной провокации к провокации открытой. Традиционная живопись, несомненно, провоцировала зрителя, но она делала это тонко – при помощи намеков, недоговорок, аллюзий к мифу или отдаленным историческим событиям. Курбе доводит эту традицию до логического завершения, раскрывая то, что обычно скрывают, и изображая это прямо и без всяких намеков. При этом вся система умолчаний, приемов сокрытия, составлявшая форму традиционного искусства, оказывается лишней. Жижек делает вывод: «Жест Курбе, таким образом, – тупик, предел традиционной реалистической живописи, и именно в качестве такового он – необходимый «посредник» между традиционным и модернистским искусством» [3, с. 56].

Творчество Мане и Курбе заложило основания для развития инновационного искусства, противостоящего салонному академизму. Судьбы их картин наглядно продемонстрировали, что официальное признание и признание публики могут формироваться независимо друг от друга. Первое пока было ориентировано на классические образцы, поддерживающие государственность, традиционную мораль и религию. Однако основные заказчики салонной живописи – дворянство, церковь и королевский двор в XIX веке сдали свои позиции третьему сословию. «Теперь судьбу искусства определяет не власть силы (государственная власть) и символического авторитета (церковь), а власть экономическая, власть рынка: искусство выставляет себя на продажу любому, кто прельстится им и захочет обладать, и на каждую провокацию найдется свой покупатель» [4, с. 3]. С усилением позиций общественного мнения и развитием прессы успех стал все больше зависеть от степени известности художника. К известности ведет много путей, но самый легкий, безусловно, предполагает скандальность и провокационность.

Первой группой художников, порвавших с официальной салонной системой, стали импрессионисты, чья первая выставка состоялась в 1874 году. Инновационная манера «банды Мане» (как называли себя импрессионисты в честь своего идейного вдохновителя) вызвала насмешки публики и серию сатирических статей. Однако и негативные отклики новое направление использовало в свою пользу: даже само свое название оно позаимствовало из фельетона критика Луи Леруа. Благодаря тому, что в прессе и спорах в салонах имена импрессионистов постоянно были на слуху, они стали узнаваемы, затем известны и, наконец, вошли в моду.

Нужно отметить, что импрессионисты (за исключением, разве что, Эдгара Дега) особо не пытались спровоцировать публику или что-то ей доказать: они просто желали писать то, что считали нужным, и продавать свои картины. Провокационной их позиция была только на фоне догматичного академизма, узурпировавшего представления о хорошем вкусе. Со временем, когда к нововведениям привыкли, приемы импрессионизма начали активно использовать и в салонном искусстве, а сам он был признан вполне уважаемым направлением.

Импрессионизм изменил представления общества об искусстве и подготовил почву для появления других течений, ориентированных на реакцию широкой публики: неоимпрессионизма, постимпрессионизма и т.д.

Схожие процессы происходили в это время и в литературе. Декаденты второй половины XIX столетия Шарль Бодлер, Артюр Рембо и другие шокировали публику, превратив в лирического героя болезненного эстета, любителя гашиша, абсента и опиума, с иронией и сарказмом воспринимающего любые социальные регламентации. Своим лозунгом декаденты избрали слова *épater les bourgeois* – провоцировать буржуа. Во многом благодаря их творчеству с модернистским искусством прочно связываются представления об эпатаже – провокационном поведении художника, вызове общепринятым нормам. В XX веке эпатаж вошел в творческий арсенал многих художественных направлений.

Провокации в авангардном искусстве. Первый крупный скандал в мире художественной культуры XX века вызвало экспонирование картин фовистов в 1905 году на Осеннем салоне (который позиционировал себя в качестве альтернативы официальному Салону). Фовисты даже не пытались отразить мир: они изображали свои эмоции при помощи цвета, в полной мере пользуясь свободой, двери для которой открыли импрессионисты. Даже искушенные знатоки искусства, пережившие нововведения импрессионизма и в конце концов принявшие их, оказались озадаченными новым стилем, радикально отличавшимся от всего, что предлагалось им ранее. Одна часть публики недоумевала перед картинами нового направления, другая – смеялась. Критики посчитали фовизм намеренной провокацией, «горшком краски, брошенным в лицо общественности». В своей рецензии критик и фельетонист Луи Вексель, отметив вызывающий стиль и пренебрежение молодых художников правилами, окрестил их *les fauves* – дикими животными. Это слово и стало наименованием направления.

Особый ажиотаж и неприятие на Осеннем салоне вызвали картины Анри Матисса, написанные в радикальной колористической манере и нарочито примитивной технике. Так, вопреки всем правилам, лицо «Женщины в шляпе» (1905) было написано зелеными, розовыми и желтыми мазками. Даже для жюри авангардного салона это показалось вызывающим: Матиссу предложили ради собственного блага убрать картину из экспозиции. Однако, несмотря на критику и насмешки, поначалу обескуражившие Матисса (а точнее, благодаря им), любители искусства заинтересовались его работами как объектами для подражания или покупки. Так, для многих художников (среди них – Василий Кандинский и Пабло Пикассо) работы Матисса стали толчком к дальнейшему экспериментированию с формой, а «Женщина в шляпе» была по окончании выставки куплена богатым коллекционером. В дальнейшем появление некоторых картин Матисса («Радость», «Танец» и др.) вызывало недовольство критики, однако скандалы стабильно привлекали внимание как публики, так и покупателей.

Ричард Кавендиш пишет: «Фовизм был первым движением современного искусства, извлекая пользу из скандала, и художники осознали важность такой рекламы» [5, с. 52]. Вслед за фовистами последовали кубисты, футуристы, абстракционисты и т.д., сознательно провоцировавшие публику, отрицая каноны традиционного искусства. Скандальность настолько пропитала живопись, что стала ассоциироваться с ней. В представлениях публики сложился новый образ художника – бунтаря и ниспровергателя, отрицающего отжившее консервативное искусство. «В первом десятилетии нашего века эффект борьбы крайних новаторов с консерваторами был уже предрешен, ниспровержение предшественников и поиски нового, небывалого стиля вошли в привычку. Поэтому расстояние между гонением и триумфом сократилось до крайности. Мало того, скандал, «агрессия» художника нового типа, презирающего длинноволосых созерцателей, намеренное оскорбление вкуса в целях рекламы – одним словом, сознательное возбуждение «конфликта с мещанством» уже входило в первоначальный расчет новых течений. Оно имело для них и философское, и экономическое оправдание. Это были «новые варвары», они хотели войны и готовились к ней» [6, с. 20].

В 1907 году Пабло Пикассо, вдохновленный авиньонским борделем, написал картину, которая дала толчок к развитию очередного провокационного течения в искусстве – кубизма. Долгое время она находилась в мастерской художника, вызывая самые полярные реакции его посетителей – от шока до восхищения (картина впервые была выставлена в 1916 году, при этом организатор выставки, чтобы не скандализировать публику лишним раз, дал картине название «Авиньонские девицы»).

Осенний салон 1911 года дал пищу для споров публики и критиков не только Франции, но и всего мира. «Нью-Йорк Таймс» писала: «Среди всех картин на выставке в парижском Осеннем салоне ничего не привлекает такого внимания, как необычные произведения так называемой “кубистской” школы. ...Брак, Дерен, Пикассо, Чобель, Фриез, Метценже – вот несколько имен, написанных под полотнами, перед которыми Париж стоял и продолжает стоять в полном изумлении. Что на них изображено? Не лишились ли их авторы с рассудка? Это искусство или безумие?» [7, с. 1].

Пресса дала произведениям кубистов самую нелестную характеристику, усмотрев в них открытую враждебность к хорошему вкусу. Однако нашлись и более прогрессивные критики, которые увидели в появлении кубизма радикальное изменение точки зрения на красоту, революцию в искусстве, по значимости сопоставимую с ренессансной. Впрочем, какие бы позиции ни высказывали любители искусства, сама ожесточенность полемики по поводу кубизма мгновенно принесла ему известность. Это позволило ему войти в число самых влиятельных течений в искусстве XX века, а также сказалось на ценах картин: Пикассо в короткие сроки превратился в самого высокооплачиваемого художника мира.

В возвышении кубизма провокационность картин играла не меньшую, а возможно, и большую роль, чем сами художественные достоинства работ Пикассо и его последователей. «Деятельность человека с палитрой стала символом отрицания всех принятых норм. Одним словом, это была уже не столько живопись, сколько программа, рассчитанная на скандал» [6, с. 24].

Если кубизм только деформировал реальность, то позднейшие модернистские течения пошли еще дальше, пытаясь ее разрушить. Здесь наиболее показательно творчество дадаистов, зародившееся во время Первой мировой войны. Это было время разочарования в господствующей западной культуре с ее рационализмом, интеллектуальным и художественным конформизмом, которые, по мнению дадаистов, и сделали войну возможной. Соответственно в качестве оснований для нового искусства дадаизм предлагал использовать иррациональность, бессистемность и провокационность. В итоге он сформулировал не просто новый подход к искусству, а целую систему отношения к жизни, основанную на скандале, абсурде, бунте, парадоксальности и отрицании.

Основными техниками, используемыми дадаистами, были коллаж, фотомонтаж и метод «готовых изделий» (readymades), оказавшие заметное влияние на постмодернистское искусство XX – XXI веков. Самыми известными произведениями дадаизма стали выставленные Марселем Дюшаном на всеобщее обозрение «готовые изделия», такие как купленная им на блошином рынке сушилка («Сушилка для бутылок», 1914) и перевернутый писсуар («Фонтан», 1917). Перенос предметов из обыденного пространства в музейное был рассчитан на скандал: Дюшан в своих произведениях не переосмысливает отдельные элементы традиционного искусства, а отрицает само искусство, доходит до его пределов и выходит за них. В одном из писем он саркастически писал: «Когда я открыл для себя принцип реди-мейдов, я надеялся положить конец всему этому карнавалу эстетизма. Но неодадаисты используют реди-мейды, пытаясь отыскать в них эстетическую ценность. Я запустил им в физиономию сушилку и писсуар – как провокацию, – а они восторгаются их эстетической красотой» [цит. по: 8, с. 207–208].

Действия Дюшана привели к последствиям, которых, очевидно, не ожидал он сам. Сегодня «Фонтан» считается одним из шедевров модернизма (если не ключевым произведением искусства XX столетия), ему посвящена обширная искусствоведческая литература, и цена его реплик измеряется миллионами. Писсуар в музейном пространстве стал респектабельным, даже сакральным предметом, и теперь всякая попытка использовать его по прямому назначению расценивается как кощунство и вандализм.

Работы Дюшана изменили представления о соотношении провокации и искусства. Если раньше провокация художника служила средством, позволяющим разрушать старые догмы и подготовить зрителя к радикальным инновациям, то дадаизм превратил ее в центральный элемент художественного творчества.

Эстетика провокаций является определяющей и в сюрреализме, который стал духовным наследником идей дадаизма. Сюрреалисты так же, как и их предшественники, отказались от рационализма, присущего проекту Просвещения, и попытались выразить в своем творчестве глубинные пласты бессознательного: образы из снов, иллюзий, галлюцинаций. Говоря словами Луи Арагона, сюрреализм есть «неконтролируемая провокация образа», заставляющая человека пересмотреть все свои представления о вселенной [9, с. 82].

Произведения сюрреалистов, стремящихся соединить несоединимое и ухватить невыразимое, удивляют, шокируют зрителя. Они находятся по ту сторону рационализма, морали и традиционных представлений об искусстве. Андре Бретон определяет сюрреализм как «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить или устно, или письменно, или другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [10, с. 57].

Если цель искусства понимать именно таким образом, то благосклонное отношение публики и критики к произведениям художников указывает на неудачу последних. Если их произведения принимаются обществом, значит, они не вышли за рамки социальных конвенций, традиционной эстетики и общепринятой морали. С этой точки зрения они не выполняют своих целей: не будоражат, не озадачивают, не разоблачают. Бретон во «Втором манифесте сюрреализма» подчеркивал: «Прежде всего следует избегать одобрения публики. Если хочешь избежать путаницы, нужно непременно препятствовать публике входить внутрь. Я бы добавил, что ее нужно держать у дверей в состоянии полной растерянности благодаря целой системе вызовов и провокаций» [11, с. 334].

Вполне органично скандальный дух сюрреализма отразился в творчестве Сальвадора Дали. О себе он писал: «Мне необходимо было найти в живописи этот самый “квант действия”, который управляет нынче микрофизическими структурами материи, и найти это можно было, только призвав на помощь мою способность провоцировать – а ведь я, как известно, непревзойденный провокатор, – всевозможные случайные происшествия, которые могли ускользнуть от эстетического и даже анимистического контроля, дабы иметь возможность общаться с космосом» [12, с. 108]. Дали превратил в провокацию всю свою жизнь, пытаясь использовать каждый ее момент как повод для скандального самовыражения и эпатажа. Среди социальных условностей сложно было обнаружить то, что не стало объектом его отрицания.

В начале XX столетия возникло еще одно влиятельное движение в искусстве – футуризм, призывавший к уничтожению прошлого ради кардинально нового будущего. Основоположник футуризма Филиппо Маринетти в манифесте этого течения писал: «До сих пор литература восхваляла задумчивую неподвижность, экстаз и сон. Мы намерены воспеть агрессивное действие, лихорадочную бессонницу, бег гонщика, смертельный прыжок, удар кулаком и пощечину» [13, с. 1].

В России первый поэтический сборник кубофутуристов так и назывался «Пощечина общественному вкусу». Его авторы в своем программном манифесте предлагали «сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности» [14, с. 3].

Поэты-футуристы выступали против привычного языка поэзии, экспериментируя с «заумью» и кардинально обновляя лексику, синтаксис, ритмику, рифму. Дальше всех в этих экспериментах зашел лидер эгофутуристов Василиск Гнедов. Свою книгу «Смерть искусству» (1915) он завершил «Поэмой конца», которая представляла собой пустую страницу с названием [15, с. 24]. Во время чтения поэмы Гнедов многозначительно поднимал и резко опускал вниз руку, не произнося ни слова. «Поэма конца», собственно, символизировала смерть поэзии, поскольку в пустой странице ее отрицание дошло, наконец, до логического завершения.

Особое место среди авангардистских течений XX века занял абстракционизм, использовавший язык цвета, формы и линии для создания изображений, независимых от видимой реальности. Своеобразной вершиной авангардистского творчества и его пределом, а также самой большой провокацией модернистского искусства явился «Черный квадрат» (1915) Казимира Малевича, выставленный на футуристической выставке в Петербурге. Он был помещен среди других картин супрематистов в «красном углу» зала – там, где обычно вешают иконы. Малевич писал: «Я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству... Наш мир искусства стал новым, беспредметным, чистым» [16, с. 53].

На «Выставке картин петроградских художников всех направлений» 1923 года экспозиция, сделанная Малевичем, заканчивалась пустыми холстами. Это стало последним шагом в процессе разрушения традиционного изобразительного искусства, поскольку здесь (как и в «Поэме конца») искусство подошло к пределу отрицания, к пустоте, которая уже не поддавалась дальнейшему разрушению.

Таким образом, провокация, как действие, направленное на непосредственный эмоциональный отклик, стало самой сущностью авангардного искусства. Провокационность оказывается характеристикой художественного объекта, более важной, чем его содержательность или совершенство формы.

Провокации в эпоху постмодерна. Произведения, подобные «Поэме конца» или чистым холстам, или же перформансу «4'33"» американского композитора Джона Кейджа (четыре минуты и тридцать три секунды тишины), отрицая и формальные, и содержательные моменты, оставляют художника наедине с пустотой. У. Эко пишет: «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности» [17, с. 74].

Постмодернист заполняет пустоту высказываниями, но, поскольку все уже было сделано и сказано до него, любое из них на самом деле принадлежит его предшественникам. Художник жонглирует идеями, перетасовывает их, соединяет в разных вариациях, вскрывает в их содержании то, о чем не подозревали авторы, пародирует их. Фактически он заменяет авангардистское разрушение ироническим переосмыслением всего, созданного ранее. Модерн – последовательное отрицание и деструкция, постмодерн – деконструкция, раздевание, обнажение привычных смыслов.

Во второй половине XX столетия в искусстве оформились художественные тенденции, утверждающие приоритет идеи над формой и содержанием. Новое концептуальное искусство значительно расширило арсенал самовыражения художника, поскольку идея в нем может передаваться любыми средствами – текстуальными, музыкальными, фотографическими, мультимедийными и т.д. В целом в концептуализме отражаются и развиваются основные тенден-

ции постмодернистского искусства, хотя он сохраняет явную преемственность и с модернизмом (прежде всего, дадаизмом).

Концептуальное искусство так же как и его предшественники, использует провокацию. Впрочем, в отличие от модернизма, акцент в нем делается не на результате провокации, а на самом процессе провоцирования, разрушающем границы между жизнью и реальностью, сакральным и профанным, запретным и разрешенным.

Хрестоматийным примером постмодернистских провокаций является продажа итальянским концептуалистом Пьеро Мандзони собственных экскрементов в консервных банках с этикеткой «Дерьмо художника» (1961). Создавая это произведение искусства, Мандзони наглядно продемонстрировал свое отношение к авангардному искусству и публике, готовой восхищаться любыми его проявлениями.

Один из популярных представителей современного концептуального искусства – британский художник Дэмиен Хёрст. В 1991 году он выставил работу «Физическая невозможность смерти в сознании живущего», которая представляла собой тигровую акулу в аквариуме с формальдегидом. Работа мгновенно получила известность, а ее цена многократно выросла. Дональд Томпсон, посвятивший свою работу продажам в сфере искусства, для ее заголовка обратился именно к произведению Хёрста; книга называется «Как продать за \$12 миллионов чучело акулы. Скандальная правда о современном искусстве и аукционных домах» [18].

Современное искусство в различных своих видах часто пытается шокировать, озадачить зрителя. Авангард отрицал традиционное искусство, его содержательные и формальные стороны. В сфере искусства постмодерн остался наедине с пустотой, однако в других сферах все еще есть, остаются и будут оставаться возможности для отрицания, поскольку общество не способно существовать без запретов.

Наиболее ярким примером источника запретов является религия. Начиная с эпохи Возрождения религия часто выступала поводом для провокационных действий художников. В некоторые периоды (например, во время кампаний по борьбе с религией в социалистических странах) отрицание достигало крайних своих проявлений и выражалось в прямом разрушении предметов культа. Сегодня провокации, связанные с религией, выступают в качестве повода для завоевания известности, поскольку они вызывают быструю реакцию ревнителей общественной нравственности. При этом чем более бурной является реакция, тем больше соблазнов появляется у художника использовать ее в интересах саморекламы.

Серию скандалов вызвала картина «Святая дева Мария» (1996) Кристофера Офили, изобразившего чернокожую Марию, окруженную половыми органами, вырезанными из порнографических журналов. В картине (как и в других произведениях автора) имеются отсылки к африканским традициям, в частности, автор широко использует слоновий навоз. В конце 1990-х годов, когда картина выставлялась в Бруклинском музее искусств, мэр Нью-Йорка попытался лишить музей финансирования за оскорбление чувств верующих, однако суд посчитал, что такое решение является ограничением свободы самовыражения. Еще более провокационной явилась фотография Андреса Серрано (1987), который снял пластиковое распятие в стакане собственной мочи. Серрано объяснил, что таким образом он желал привлечь внимание к тому, что общество потребления сделало с Христом. Художественный объект получил множество наград на выставках современного искусства. Кроме этого, художник и директор музея, где выставлялась фотография, получили большое количество угроз от оскорбленных верующих, а сама фотография несколько раз подвергалась нападению, которые музейные работники квалифицировали как проявления вандализма.

Заметная трансформация произошла с отношением к церкви и в российском современном искусстве. Если в советский период государство боролось с религией и религиозные мотивы воспринимались как провокационные, то в условиях сращивания власти и церкви провокационными оказались выступления против религии. При этом, как правило, те же люди, которые ранее запрещали религию, с тем же рвением выступили на ее защиту.

В последние десятилетия резонанс получило множество акций, затрагивающих религиозные чувства. Среди них перформанс «Юный безбожник» (1998), на котором А. Тер-Оганьян рубил топором картонные копии икон. В Центре имени Сахарова были открыты выставки «Осторожно, религия» (2003) и «Запретное искусство» (2007), экспонаты которых обыгрывали религиозные образы в духе протестного искусства. В 2012 году состоялся панк-молебен в храме Христа Спасителя, организованный группой Pussy Riot. В 2015 году очередной скандал вызвала постановка оперы Вагнера «Тангейзер» в Новосибирском театре оперы и балета, а в 2017 – фильм «Матильда» А. Учителя. Во всех случаях запрограммированная реакция радикальных активистов превращала провокационные события в масштабные скандалы, позволяя ранее никому не интересным лицам приобретать широкую известность.

История искусства – это непрекращающееся маятниковое движение между контролем и свободой, цензурой и скандалом, утверждением авторитетов и их ниспровержением. Тем не менее, несмотря на остановки и временные отступления, в этом движении прослеживаются явные поступательные тенденции – на каждом новом этапе эволюции искусства уровень свободы художника и степень провокационности его произведений становятся выше.

В периоды масштабных социальных перемен (таких, как эпоха Возрождения или XX столетие) альтернативные способы восприятия мира художником способствуют расшатыванию норм, более не соответствующих новым условиям жизни и поиску новых идей. Для движения вперед необходима не просто поддержка традиций, но и их ниспровержение, сопровождающееся выдвижением новых идей. Искусство является генератором таких идей. Поэтому нормой для современного искусства является опровержение традиционных норм (прежде всего моральных и религиозных).

Искусство (особенно в его современных динамичных экспериментальных формах) является самым действенным средством модернизации духовной жизни, способным предложить обществу оригинальные нормы, ценности, типы мировосприятия и мышления. Действенность этих процессов подтверждается тем, что многие скандальные произведения прошлого, будь то «Декамерон» Боккаччо или «Олимпия» Мане, сегодня воспринимаются далеко не так негативно и эмоционально, как в период их появления.

Актуализация провокационных мотивов в искусстве проходит одновременно в двух направлениях, которые можно назвать формальным и содержательным. В первом случае провокация выражается в вызове, который художник бросает устоявшимся формам искусства. Так, на заре Нового времени в качестве скандального воспринимался реализм Караваджо в изображении религиозных сюжетов, а в XIX веке – отход импрессионистов от академического реализма. Во всех случаях провокация в искусстве была направлена на реформирование самого искусства: Караваджо стоит у истоков реалистической живописи Нового времени, а процесс, начатый импрессионизмом, дал толчок для развития модернистских направлений – фовизма, кубизма, сюрреализма и т.д. Представители модернизма находились в поиске оригинальных форм для нового искусства, пропагандируя отказ от привычных канонов.

Что касается содержательной провокации, то она направлена на нарушение основных социальных табу. Искусство вторгается в пространство религиозных, сексуальных, политиче-

ских, моральных и правовых запретов, пограничные области безумия, смерти, боли, уродства, грязи и экскрементов. Оно сбивает с толку, шокирует, заставляет усомниться в незыблемости нормального. В таких случаях провокация нацелена на реформирование не столько искусства, сколько социальной жизни в целом.

Содержательные элементы часто накладываются на формальные, усиливая провокационный эффект. Так, Мане не просто отказался от академизма в технике изображения обнаженной натуры, но и заменил привычный мифологический образ на образ дамы полусвета, а Малевич, создав «Черный квадрат», вывесил его в «красном углу» выставочного зала, пародируя иконопочитание.

В XX веке формальные и содержательные эксперименты зашли в тупик: все уже было кем-то сказано или сделано, а то, что можно было уничтожить и преодолеть, давно было уничтожено и преодолено. Художник стал передатчиком чужих мыслей, комбинатором давно известных идей, создателем коллажей, иронически переосмысливающим и деконструирующим тысячелетний опыт развития мирового искусства.

В этих условиях фокус нового искусства сместился на зрителя, читателя, слушателя (что особенно ярко проявляется в хэппенингах и флешмобах). Превращение зрителя в творца связано прежде всего с тем, что, в отличие от модернизма, где источник провокации находится в области формы и содержания, то есть в сфере компетенции творца, в постмодернизме он находится в сознании воспринимающего человека. Произведение возникает лишь в процессе его интерпретации. При этом таких интерпретаций может быть столько же, сколько человек воспринимают объект искусства. Фактически в ситуации «смерти автора» зритель становится творцом. Но для того чтобы творческий потенциал зрителя раскрылся, художнику необходимо привлечь его внимание, вовлечь в художественный процесс, спровоцировать. Провокация – не только основной, но и единственный обязательный элемент современного искусства.

Список литературы

1. Michelet J. Cours professés au Collège de France: 1847-1848. – Paris: Chamerot, 1848. – 304 p.
2. Золя Э. Собр. соч.: в 26 т. – М.: Худож. лит., 1966. – Т. 24. – 566 с.
3. Жижек С. Хрупкий абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие. – М.: Худож. журн., 2003. – 178 с.
4. Напреенко Г. Истина недоступная для Другого // *Theory & Practice*. – 2015. – № 6. – С. 3–11.
5. Cavendish R. The Fauves at the Salon d'Automne // *History Today*. – 2005. – Vol. 55. – No. 10. – P. 52.
6. Лифшиц М., Рейнгардт Л. Кризис безобразия: от кубизма к поп-арт. – М.: Искусство, 1968. – 202 с.
7. The «Cubists» Dominate Paris' Fall Salon // *New York Times*. – 1911. – October 8. – P. 1.
8. Richter H. Dada: Art and Anti-Art. – New York: Oxford University Press, 1965. – 246 p.
9. Aragon L. Le Paysan de Paris. – Paris : Éditions Gallimard, 1991. – 248 p.
10. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – 638 с.
11. Антология французского сюрреализма. 20-е годы / ГИТИС. – М., 1994. – 392 с.
12. Дали С. Дневник одного гения. – М.: Эксмо, 2006. – 464 с.
13. Marinetti F.T. La manifeste du Futurisme // *Le Figaro*. – 1909. – Le 20 février. – P. 1.

14. Пощечина общественному вкусу. – М.: Издание Г. Л. Кузьмина, 1912. – 114 с.
15. Гнедов В. Смерть искусству: Пятнадцать (15) поэм. – СПб: Петербургский глашатай, 1913. – 24 с.
16. Малевич К. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1. – 403 с.
17. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». – СПб.: Симпозиум. – 92 с.
18. Томпсон Д. Как продать за \$12 миллионов чучело акулы. Скандальная правда о современном искусстве и аукционных домах. – М.: Центрполиграф, 2009. – 384 с.

References

1. Michelet J. Cours professés au Collège de France: 1847-1848. Paris, Chamerot, 1848, 304 p.
2. Zolja Je. Sobranie sochinenii v 26 tomakh [Collected works in 26 vol.]. T. 24. Moscow, Khudozhestvennaia literatura, 1966, 566 p.
3. Zhizhek S. Khrupkii absoliut, ili Pochemu stoit borot'sia za khristianskoe nasledie [The fragile absolute, or Why the Christian legacy is worth fighting for]. Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal, 2003, 178 p.
4. Napreenko G. Istina nedostupnaia dlia Drugogo [Truth inaccessible for the other]. *Theory & Practice*, 2015, no. 6. pp. 3–11.
5. Cavendish R. The Fauves at the Salon d'Automne. *History Today*, 2005, vol. 55, no. 10, p. 52.
6. Lifshits M., Reingardt L. Krizis bezobrazii: ot kubizma k pop-art [Crisis of the featureless: from cubism to pop-art]. Moscow, *Iskusstvo*, 1968, 202 p.
7. The «Cubists» Dominate Paris' Fall Salon. *New York Times*, 1911, October 8, p. 1.
8. Richter H. Dada: Art and Anti-Art. New York, Oxford University Press, 1965, 246 p.
9. Aragon L. Le Paysan de Paris. Paris, Éditions Gallimard, 1991, 248 p.
10. Nazyvat' veshchi svoimi imenami. Programmnye vystupleniia masterov zapadno-evropeiskoi literatury XX veka [Call a spade a spade. Programmatic presentations by masters of Western European literature of the 20th century]. Moscow, Progress, 1986, 638 p.
11. Antologiya frantsuzskogo siurrealizma. 20-e gody [Anthology of French Surrealism. 1920s]. Moscow, GITIS, 1994, 392 p.
12. Dali S. Dnevnik odnogo geniia [The diary of a genius]. Moscow, Eksmo, 2006, 464 p.
13. Marinetti F.T. La manifeste du Futurisme. *Le Figaro*, 1909, Le 20 février, p. 1.
14. Poshchecina obshchestvennomu vkusu [Slap in the face of public taste]. Moscow, Izdanie G. L. Kuz'mina, 1912, 114 p.
15. Gnedov V. Smerť iskusstvu: Piatnadsat' (15) poem [Death to art: 15 poems]. Saint Petersburg, Peterburgskii glashatai, 1913, 24 p.
16. Malevich K. Sobranie sochinenii v 5 tomakh [Collected works in 5 vol.]. Moscow, Gileia, 1995, T. 1, 403 p.
17. Eko U. Zametki na poliakh «Imeni Rozy» [Postscript to The Name of the Rose]. Saint Petersburg, Simpozium, 92 p.
18. Tompson D. Kak prodats' za \$12 millionov chuchelo akuly. Skandal'naia pravda o so-vremennom iskusstve i auktsionnykh domakh [The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art]. Moscow, Tsentrpoligraf, 2009, 384 p.

Получено: 20.09.2017

Принято к печати: 30.10.2017