

Петров В.О.

## Реди-мэйдс Марселя Дюшана в контексте дада и дадаистских тенденций XX века

**Аннотация:** Предмет исследования данной статьи — многочисленные реди-мэйдс знаменитого французского дадаиста Марселя Дюшана. Рассмотрен контекст возникновения новой формы искусства (реди-мэйд) в русле новаторских тенденций начала XX века, когда все известные содержательные основы культуры без оглядки отрицались. Причин тому много: резкие перемены в общественном сознании, дозволенность практически всех грехов, «переход» к полному свободомыслию и свободоизъявлению, и, конечно же, общая нестабильная историческая ситуация, включающая в себя обилие революций, войн, переделов территорий, политических экспериментов. Представлен комплексный подход к изучаемому явлению (реди-мэйдс Дюшана), при котором важным становится именно контекст их генезиса, восприятия и пролонгированного действия. Новизна заключена в отсутствии в области культуры и искусства исследований, посвященных рассмотрению эстетических признаков реди-мэйдс Дюшана, целям их антиэстетической провокации. В статье ставится закономерный вопрос об эстетической значимости подобных экспериментов (в пример приведены известные реди-мэйдс "Фонтан", "Велосипедное колесо", "Судилка из бутылок"), выявляется их роль для развития искусства XX века в целом, и постмодернистского, в частности.

**Ключевые слова:** Марсель Дюшан, дадаизм, сюрреализм, синтез искусств, постмодернизм, реди-мэйд, эпатаж в искусстве, эстетика, новации, предмет.

**Review:** The subject of the research is numerous ready-mades of a famous French Dadaist Marcel Duchamp. In his research Petrov considers the origin of a new art form (readymade) in line with innovative trends of the early XXth century when all the known substantial bases of culture were carelessly denied. There were many reasons for that: dramatic changes in the public consciousness, permissibility of literally all sins, "transition" to the full freedom of thought and freedom of expression, and, of course, overall instability of the historical situation which included an abundance of revolutions, wars, changes of territories and political experimentations. The author of the article presents a comprehensive approach to the phenomenon studied (ready-mades of Duchamp) where their genesis, perception and prolonged action become especially important topics. The novelty of the research is caused by the fact that there are no researches of the aesthetic fetures and anti-aesthetic provocations of Duchamp's ready-mades in culture and cultural studies. The author of the article raises a naturally-determined question about the aesthetic significance of such experiments (as examples the author analyzes such famous ready-mades as "Fountain," "Bicycle Wheel", and "Bottle Rack") and describes their role in the development of the twentieth century art in general and postmodernism in particular.

**Keywords:** Surrealism, synthesis of arts, post-modernism, ready-made, epatage in art, aesthetics, innovation, subject, dadaism, Marcel Duchamp.

**Н**ачнем с аксиомного заявления о том, что любое произведение, созданное в рамках того или иного искусства, должно нести эстетическую функцию. По крайней мере, таковая с позиций современности характеризует практически все образцы искусства, созданные до XX столетия. С этой точки зрения, произведения XX века, призванные эпатировать публику, можно разделить на те, в которых господствует антиэстетическая провокация и те, которые в своей основе имеют все же эстетическую провокацию. Под антиэстетической провокацией понимается такая провокация, которая не отражает основные за-

кономерности явлений человеческой жизни в их традиционной форме, с определенными устоями содержания, образной системы, драматургии. Главной чертой этого типа провокации становится отрицание всего, что было известно и накоплено богатой историей развития цивилизации. Под эстетической провокацией, соответственно, — провокация, не ниспровергающая известные эстетические устои, вносящая долю новаций в совершенную систему искусства [6, 7, 9]. Преднамеренное эпатирование публики, в большинстве случаев, характеризующее антиэстетическую провокацию, предполагал и А. Шёнберг, считая, что его атональность непременно должна

раздражать: «Трудно было придумать что-то более раздражающее средний класс, который так любил прекрасное» [11, с. 67].

По замечанию К. Антонян, элитарное искусство XX века (под элитарным искусством ученый понимает любое искусство, не связанное с массовой культурой) «во-первых, приравнивает творчество к высшему (божественному) откровению мира. Планка высока и искусство расценивается не просто как самовыражение, но как претворение. Это искусство, которое претворяет действительность, творит ее заново. Цели художника – созидание высших ценностей (А.Н. Скрябин, В. Кандинский). Второй путь элитарного искусства – раскрытие собственных приемов, рождение “чистого искусства”, “искусства для искусства”. Третий путь, которым шли радикальные авангардные направления, работающие с образами безобразного и отвратительного, это революция против устоявшихся эстетических норм (дадаизм), против поклонения прошлому во имя будущего (футуристы), против безобразного и абсурдного по своей сути мира (экспрессионизм)» [1, с. 98]. В большей степени в начале XX века преобладал третий путь. Причин тому много: резкие перемены в общественном сознании, дозволенность практически всех грехов, «переход» к полному свободомыслию и свободозъявлению, и, конечно же, общая нестабильная историческая ситуация, включающая в себя обилие революций, войн, переделов территорий, политических экспериментов.

Одним из ярчайших явлений неформального и нового искусства стал, безусловно, дадаизм (дада). В первые десятилетия XX века рупором этого направления стали журналы «Дада» (Цюрих, создатель Т. Тцара), «Кэмера Уорк» (Нью-Йорк, создатель А. Стиглиц), «391» (Барселона, создатель Ф. Пикабия), «Мэнтенан» (Париж, создатель А. Краван), «Норд Зюд» (Париж, создатель П. Реверди), «Нойе Югенд» (Берлин, создатели В. и Г. Херцфельде), «Дер Дада» (Берлин, создатель Р. Хаусман), «Вентилятор» (Кельн, создатель Й.Т. Бааргельд), «Дада-Танк» (Загреб), «Мекано» (Амстердам, создатель Т. ван Дисбург). Как видно, география дадаистских настроений была чрезвычайно распространена. Т. Тцара в 1917 году писал: «*ДАДА* – значит уважать все индивидуальности в их сиюминутном безумии, очистить от всякой ненужной, обременительной мишуры серьезную, робкую, застенчивую, ревностную, сильную, решительную, приводящую в восторг, свою

церковь; [.....]. Свобода: *ДАДА ДАДА ДАДА*; вой корчащихся в судорогах красок, переплетение противоположностей и противоречий, гротесков и непоследовательностей: *ЖИЗНЬ*» [16, с. 61]. Гораздо позже эти эстетические позиции были воплощены Тцарой в его драматической поэме «Бегство» (1961), в которой акцентируются такие понятия, как время жизни, быстротечность всех происходящих событий, историческое бегство (ход истории), бег человека во время жизни, приводящий к смерти. Также Тцаре приписывают и создание самого термина «дада». Ну и, конечно же, нельзя не привести в пример фрагмент его стихотворения «Песенка дада», являющегося образцом дадаистской поэзии: «*эта песня дадаиста / сердцем истого дада / стук в моторе не беда / ведь мотор и он дада / граф тяжёлый автономный / ехал в лифте невредим / он мизинец свой огромный / оторвал и выслал в рим / лифт за это / вот беда / сердцем больше не дада / вода нужна всегда / прополощи мозги / дада / дада / отдай долги / эта песня дадаиста / ни опти ни пессимиста / он любил мотоциклистку / ни опти ни пессимистку / муж негаданно-нежданно / обнаружив их роман / в трёх шикарных чемоданах / выслал трупы в Ватикан / не крути / с мотоциклисткой / ни с опти ни с пессимисткой / воде нужны круги / мозги твоя еда / дада / дада / отдай долги*». Обращает на себя внимание, в отличие от приведенного выше стихотворения «Лабиринт» Пикабия, отсутствие отсутствия каких-либо знаков пунктуации, заглавных букв некоторых названиях («рим»). Здесь провокативность несколько иного рода – как смысловая (при наличии определенной морализующей парадигмы содержание стихотворения все же эпатажно благодаря воодушевленно описанному насилию), так и структурная (отсутствие строф, рифмы). Другим словом, автор отрицает все известные поэтические нормативы, свойственные стихотворению как жанру. В корне меняется сама жанровая система стихотворения, что в принципе свойственно большинству поэтических образцов поэтов-дадаистов.

История возникновения самого течения до сих пор вызывает споры в рядах критиков и искусствоведов: считается, что первым «пристанищем» дадаистов стало открытое Х. Баллем и Э. Хеннингс 1 февраля 1916 года в Цюрихе «Кабаре Вольтер» – своеобразный центр для развлечения художников. В статье, вышедшей в местной прессе 2 февраля того же года и характеризую-



шей деятельность кабаре, сказано, что «Принцип кабаре выбран потому, что во время ежедневных встреч происходят музыкальные и декламационные выступления деятелей искусства, пришедших сюда в качестве посетителей, приглашается сюда и более молодая ху-

дожественная поросль Цюриха с тем, чтобы тоже проявляли себя со своими предложениями и произведениями без всякой оглядки на какое-то особое направление» [10, с. 25]. Фактически подобные мероприятия напоминали по своей структуре, обладающей признаками индетерминизма, будущие хэппенинги [8]. Х. Рихтер приводит в пример один из вечеров «Кабаре Вольтер»: «Французские современные поэты, читающие свои стихи, сменялись немецкими, русскими, швейцарскими исполнителями. ... игралась современная и старинная музыка, все вперемешку: Сеандрар и Ван Ходдис, Хардекопф и Аристид Брюан, оркестр балалаек и Верфель, показывали Делоне и читали Эриха Мюзама. Рубинштейн играл Сен-Санса. Читали Кандинского и Ласкер-Шюлер, Макса Жакоба и Андре Сальмона» [10, с. 28]. Другим словом, содержание такого вечера диктовала спонтанность не только действий – каждый из присутствующих фактически делал то, что хотел (в частности, в действиях «Кабаре Вольтер» также принимал участие известный в то время художник и архитектор М. Янко, придумывавший на ходу – импровизируя – абстрактные картины и угрожающие маски), не только наличия определенного материала (стихотворения и музыка подбиралась в зависимости от общего настроения, господствующего в зале), но и формы (действия, а лучше все же говорить о начальном этапе зарождения хэппенинга, длились столько времени, сколько необходимо было для высказывания всех, кто стремился принять участие). Случайность общих событий, импровизационность также провоцировалась отдельным человеком, отдельным поведенческим актом. Например, когда тот же М. Янко прямо на сцене изготавливал угрожающие маски, предлагал их одеть некоторым присутствующим в кабаре людям, менялось общее настроение представления: все подчинялось воплощению угрожа-

ющего характера – присутствующие музыканты старались играть соответствующую музыку, другие посетители кабаре (здесь действует еще один признак хэппенинга – вовлеченность публики в процесс создания события) активно жестикулировали, прибегали к использованию мимики, выражая тоже состояние. Возникало единое театральное пространство. Провокационность звучащей музыки, читаемых текстов, показываемых картин, зачастую, обусловленная главной тенденцией дадаизма к отрицанию всех известных к тому времени эстетических норм, приводила к акцентированию именно эпатажа как формы самовыражения. Действительно, по замечанию С. Дубина, «в случае дада скорее следовало бы, конечно, говорить об антиэстетике» [3]. Именно в «Кабаре Вольтер» впервые в полном объеме были прочитаны стихи В. Кандинского. Х. Балль так охарактеризовал их: «“Звуки” – сборник стихов Кандинского – одна из самых выдающихся и значимых книг. В этих стихах Кандинский посвятил себя редчайшим духовным изысканиям. Из мельчайших сущностей он высвобождает на свет красоты, которых никто не знал до этого. Последовательности слов, последовательности предложений представлены в этих стихах так, как этого еще не случалось в поэзии» [15].

Презентации новых сценических форм – прототипов перформансов и хэппенингов, – активно используемых дадаистами, проходили со скандалами, намеренно ими же и спровоцированными. Так, известно мало сказать негодование публики, пришедшей на исполнение «Вазелиновой симфонии» Т. Тцара в 1920 году в популярный парижский салон «Зал Гаво». Перформанс включал в себя чтение стихов (свои сочинения читал П. Элюар в костюме балерины), театральные действия (за них отвечал А. Бретон, приставлявший пистолеты к головам всех участников исполнения), игру на фортепиано (сам Т. Тцара), постановку скетча (драматург Ж. Рибмон-Дессень). Хаос, творившийся на постановке «Вазелиновой симфонии» имел параллельную драматургию – хаос творили исполнители и хаос своими выкриками, негодованием, особым поведением, бросанием помидор в артистов творила публика. На это, собственно, и рассчитывали организаторы перформанса. Иногда дадаистские представления представляли собой импровизированный суд: прямо в зале выбиралась жертва, известные поэты, драматурги, музыканта являлись свидетелями, судьями, жертвами. Сам процесс импровизировался, а вердикт выносила публика.

Так, именно в первые десятилетия XX столетия ряд произведений дада может не только отрицать эстетическую информацию, превращаясь в антиэстетическую провокацию, но и низвергать каноны того самого искусства, к области которого он, хоть и косвенно, относится. Среди таких примеров – известный образец *реди-мэйда*, скульптура «Фонтан» (1916) французского дадаиста Марселя Дюшана, задававшего вопросом «А если я вообще не буду менять материю, возьму готовую форму – это будет искусством?» и сам дававшего на него ответ – «Я считаю – насколько возможно, надо использовать все, что подворачивается под руку, и строить на этом что-то свое» [13, с. 96]. Попутно уточним, что «Фонтан» Дюшана возглавляет список самых важных по мнению экспертов шедевров мирового искусства XX века. Далее в этом списке – «Авиньонские девицы» П. Пикассо, диптих «Мерилин» Э. Уорхола, «Герника» П. Пикассо и «Красная комната» А. Матисса.

Фактически предметом так называемого искусства в *реди-мэйдах* (как и в целом в искусстве дада, в русле которого и зародился *реди-мэйд*) могло стать все, что угодно – вплоть до обыкновенной железной лопаты. А собственно произведением искусства эти предметы делал процесс рассмотрения, то есть его презентация в зале и внимание к нему публики. По указанию К. Томкинса, «Истинный смысл *реди-мэйдов* – в отрицании возможности четко определить, что такое искусство. Искусством может быть что угодно. Искусство – не предмет и даже не образ, а духовная деятельность» [13, с. 34]. А Х. Рихтер считает, что «*Реди-мэйд* был радикальным выводом, который Дюшан извлек из отрицания искусств и из сомнительности смысла жизни в целом» [10, с. 123]. Известно еще одно мнение: ««Визуальный опыт восприятия *readymade* характеризуется индифферентностью и анестезией, поскольку объект выбирается намеренно с учетом нехватки в нем “эстетической эмоции” и с целью защиты от “взгляда”. *Readymade*, таким образом, представляет собой выражение как “визуальной индифферентности”, так и полного игнорирования критериев вкуса» [18, р. 47]. Во всех специально процитированных источниках акцентируется факт отрицания известных искусству канонов, эстетических нормативов и вкусов с той или иной целью.

Соглашаясь с мнением ряда ученых, которые отмечают оригинальность идеи этого творения («Фонтан») и возносят его роль в развитии авангардных тенденций первой половины XX столетия, укажем на то, что сам факт наличия в качестве основного образа предмета бытовой надобности (писсуара) снижает общехудожественную значимость «произведения» искусства. Нельзя, тем не менее, отрицать его специфический концепт: по мнению Ф. Серса, «Фонтан» Дюшана «...возвращает нас к центральному вопросу авангарда – внутренней свободе. При помощи этого пограничного примера Дада успешно констатирует неспособность эстетики, основанной на восприятии искусства публикой, определить истинную природу художественного акта как исследования, ведущегося индивидуально и применительно к индивиду» [12, с. 107]. Попутно отметим основные постулаты дада как авангардистского течения 1910-1920-х годов, безусловно, сказавшиеся на творчестве видных его представителей (Ф. Пикабиа, Р. Хаусман, А. Жид, Х. Балль, М. Эрнст, Т. Тцара) и эстетике *реди-мэйда* в целом: разрушение ранее существующих форм (в большей степени, чем в других течениях), элемент полемики с представителями прошлого, отсутствие единых технических и формальных признаков, провокационность, высмеивание всего существующего ранее, общественных форм современности, синтез бессознательного и сознательного. Один из представителей дада – Х. Рихтер – утверждал, что «Наши провокации, демонстрации и оппозиции были лишь средством привести обывателя в состояние ярости, а через ярость – к пристыженному пробуждению. То, что, собственно, двигало нами, было не столько шумом, протестом и “анти” само по себе, сколько совершенно элементарным вопросом тех дней (как и сегодняшних): КУДА?» [10, с. 17].

Аналогичны и иные экспонаты тяготеющего к ретинальному искусству Дюшана – «Велосипедное колесо» (1913), «Сушилка из бутылок» (1913), «Лопата» («Накануне сломанной руки») (1915):



Все они созвучны времени создания – господству радикального реализма с его проявлениями в разных художественных течениях начала XX века – и их идея «прорастает» из самого первого опыта Дюшана в сфере нового жанра – картины «Кофемолка» (1911). Художник так описывает причину ее создания: «В конце 1911 года мой брат, скульптор Дюшан-Вийон попросил меня нарисовать что-нибудь небольшое для его кухни. Сейчас, наверное, в порядке вещей украшать кухню картинами, но в то время это было скорее необычно... Ну, и я просто решил нарисовать ему ручную кофемолку – что-то близкое к теме. В итоге вместо реалистичного, фигуративного изображения машины для размалывания кофе у меня получилось описание ее механизма. Вы видите шестеренку, видите ручку сверху, есть даже стрелка с указанием направления поворота – то есть, понимаете, там уже заложена идея движения плюс идея двухчастной композиции машины... Схвачен не один какой-то момент, а все возможности этой машины. Это не просто рисунок. “Кофемолка” стала тогда определяющим фактором в моем развитии. ...в тогдашней обстановке все более привлекательными мне казались механографические, если угодно, формы выражения вместо старомодного подхода к живописи. Я хотел отойти от традиций и склонялся как раз к такому механистическому подходу» [13, с. 73-74]. Однако, в отличие от «Фонтана», другие указанные примеры «реди-мэйда» не вызывают столь яркого антагонистического восприятия среди любителей искусства, поскольку в своей основе имеют бытовые предметы не столь интимного характера. При этом, неизбежно возникает необходимость оперирования термином «эстетическая значимость», или, по Дюшану, «коэффициент искусства».

Сам Дюшан, обосновывая введенный им термин «коэффициент искусства», неоднократно высказывался о том, что само по себе искусство может иметь разные эстетические критерии и может быть как высокохудожественным (хорошим), так



и нехудожественным (плохим) вовсе. В частности он отмечал: «Во время акта творения художник идет от намерения к осуществлению, проходя через цепь абсолютно субъективных реакций. Борьба за осуществление есть серия усилий, страданий, удовлетворений, отказов, решений, которые не могут и не должны быть полностью сознательными, по крайней мере в эстетическом плане. Результат этой борьбы есть различие между намерением и его осуществлением, различие, совершенно не сознаваемое художником. На самом деле одно звено отсутствует в цепи реакций, сопровождающих акт творения; этот разрыв, представляющий невозможность для художника полностью выразить свое намерение, это различие между тем, что он предполагал осуществить, и тем, что он осуществил, и есть личный “коэффициент искусства”, содержащийся в произведении. Иначе говоря, личный “коэффициент искусства” есть как бы арифметическое отношение между “тем, что осталось невыраженным, но было задумано” и “тем, что было выражено ненамеренно”. Чтобы избежать любых недоразумений, мы повторяем, что этот “коэффициент искусства” есть личное выражение “искусства в его первоначальном, неочищенном виде” и оно еще должно быть “рафинировано” зрителем, это в точности так же, как патока и очищенный сахар. Показатель этого коэффициента не оказывает никакого воздействия на зрителя» [4]. Дюшан считал, что таким образом художник интегрируется в общество. Тем не менее, в одном из своих интервью он отметил, что в искусстве XX века нет какой-то прочности конституции: «Искусство создается очень скоропортящимися средствами. Используются никудашные пигменты – причем всеми; я сам ими пользовался...» [13, с. 70].

Итак, основа антиэстетической провокации, так мощно отраженной в искусстве XX века, была заложена в рамках одного из радикальных течений начала столетия – дада (с его особой разновидностью – реди-мэйдом, придуманным Дюшаном), целью которого было стремление «самому найти камень, открыть часовой механизм, найти маленький трамвайный билетик, красивую ножку, насекомое, познать уголок собственной комнаты, – все это могло мобилизовать чистые и непосредственные чувства. Приспосабливая таким образом искусство к повседневной жизни и уникальному опыту,

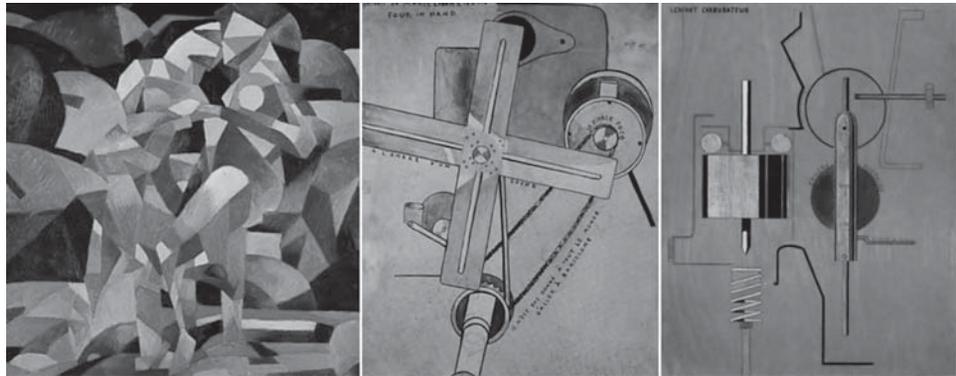
## Эстетика и теория искусства

подвергаешь искусство рискам того же закона непосредственности и случайностям, игре живых сил. Искусство больше не “серьезное и полновесное” движение чувства и не сентиментальная трагедия, а просто плод жизненного опыта и радости жизни» [10, с. 70]. Антиискусство рождало антиэстетическую провокативность многих произведений дадаистов.

По замечанию А. Якимовича, «Не “шедевр”, а объект или артефакт становятся продуктом усилий художника. Притом эти усилия должны быть демонстративно антихудожественными и приводить в негодование поклонников “прекрасного”. Прекрасное, как и логика, не может претендовать на истинность”. Истина, как говорится у Ницше, – это то, от чего большинству людей становится не по себе. Именно этим принципом руководствовались дадаисты» [17, с. 77].

Помимо указанных работ Дюшана назовем другие наиболее яркие образцы дадаистского искусства – картины и графические рисунки «Географическая весна» (1916) Д. де Кирико, «Виолончелист» (1916) Х. Рихтера, «Рисунок» (1917) Х. Арпа, «Цюрихский бал» (1917) М. Янко, «Горизонтальная оркестровка» (1918) В. Эггелинга, «Гравюра на дереве» (1918) К. Шада, «Автопортрет с дада-головой» (1920) С. Тайбер, «Шляпа делает мужчину» (1920) и «Святая Цецилия» (1923) М. Эрнста, «Перья» (1923) и «Женщина из спичек» (1924) Ф. Пикабиа, фотомонтаж «Жить и сбиваться в толпу во Вселенском городе» (1919) Г. Гросса, скульптура «Святая скорбь» (1920) К. Швиттерса, реди-мэйд «Рельеф с тарелкой» (1919) И. Пуни. Большинство из указанных произведений подчиняются тому закону, который «вывел» Пикабиа: «Каждая страница должна взрываться – либо чем-то серьезным, глубоким и тяжелым, либо мятежом, либо дурнотой, новым, вечным, или уничтожительной бессмысленностью, энтузиазмом принципов или тем способом, каким она напечатана. Искусство должно стать кульминацией неэстетического, бесполез-

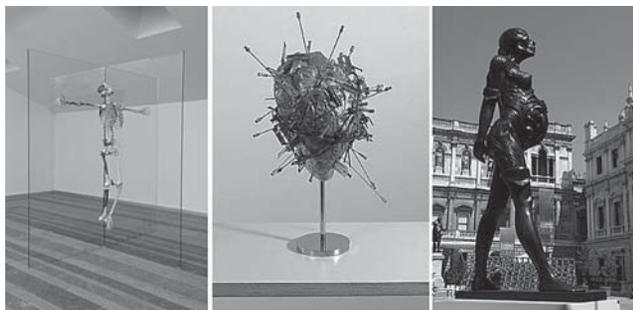
ной и ничем не оправданной» [10, с. 106]. Кроме того, сам Пикабиа в многочисленных полотнах и рисунках принципиально акцентировал антиискусство – антиэстетический феномен современности («Танцующие в фонтане I», 1912, «Портрет Мари Лоренсен», 1917, «Дитя – карбюратор», 1919). Приведем их в пример:



Нетрудно заметить на полотнах Пикабиа отсутствие привычных для глаз образов, подмену образа конструктивистскими идеями: человеческий портрет представляет собой набор реалистических жизненных символов. Но, в отличие от реди-мэйдов Дюшана, все же нарисованных и представленных не в виде инсталляции, а в виде художественных полотен.

Сам же Дюшан не раз подчеркивал, что его реди-мэйд не продиктованы чувством эстетического удовольствия (а на этом настаивал Пикабиа, характеризуя свои полотна), являются итогом рационального, а не чувственного опыта. Естественно, что преобладающий рационализм диктовал отход от традиционных форм бытия искусства и требовал нововведений не только в область содержания (выбор писсуара как объекта произведения искусства уже сам по себе, как минимум, странен для того времени – последователей-то у Дюшана было предостаточно), но и формы – не живописный портрет, не нарисованный предмет, а именно инсталляция. Другим словом, Дюшан воспитал целое поколение художников, представляющих реди-мэйд, целью которых было славление предметов быта. Несмотря на это, многие критики сходятся во мнении, что «Влияние творческого эксперимента Марселя Дюшана на само понятие искусства в XX веке столь велико и многогранно, что в современной науке его художественная личность нередко рассма-

тривается как одно из наиболее ярких воплощений модернистского духа, продолжающее играть заметную роль в эстетике постмодернизма спустя годы после смерти художника» [2, с. 188]. Действительно, значение реди-мэйдов Дюшана велико. Так, например, по замечанию Т. Фадеевой, «...линия от М. Дюшана просматривается в творчестве Дэмиена Херста, создавшего ряд работ, среди которых “Физическая невозможность смерти в сознании живущего” (1991). Объект представляет чучело акулы, помещенное в прозрачный контейнер с формальдегидом. Вещь отвечает интересу к различным тривиальностям – но отмечают в ней и других ей подобных долю иронии, также она поднимает вопрос об аутентичности произведения искусства» [14, с. 13]. Приведем в пример инсталляции реди-мэйдов Д. Херста (II половина XX века), всегда выражающих боль, хрупкость жизни, ее ненужность в общеглобальном масштабе, личностный апокалипсис и смерть как избавление от собственной ненужности.



Век дада, как известно, был недолог – уже в середине 1920-х годов на его основе зарож-

дается сюрреализм. По замечанию А. Якимовича, «В “Первом манифесте сюрреализма” (1924) рациональное мышление отвергается в пользу сновидений, бесцельной игры воображения и не контролируемого сознанием психического автоматизма; “Второй манифест сюрреализма” (1929) провозглашает необходимость преодолеть бессмысленное различие предполагаемых противоположностей (прекрасного и уродливого, истинного и ложного, и т.д.), чему так преданны цивилизации и общества, заботящиеся об увековечении насилия» [17, с. 78]. Впервые слово «сюрреализм» появилось практически одновременно в 1917 году в программке к постановке балета «Парад» Э. Сати – Ж. Кокто и в предисловии к драме Груды Тиресия» Г. Аполлинера. О связи с дадаизмом говорит следующая реплика: «Как у дадаистов, в сюрреалистической борьбе за “свободу” эстетическое и этическое начала сливались воедино. Формула сюрреализма выразилась в лозунге: “Любовь, красота, бунт”. “Переделать мир”, – говорил К. Маркс; “изменить жизнь”, – говорил Рембо; “эти два призыва для нас едины”, – заявлял Бретон в 1935 г.» [5, с. 41]. Сюрреалисты также имели собственные журналы; среди них – «Революсьон сюрреалист» («Сюрреалистическая революция», 1924-1929), «Сюрреализм на службе революции» (1930-1933), «Минотавр» (1933-1939), в которых издавали свои произведения и просто участвовали в обсуждении современных явлений культуры и искусства Т. Тцара, А. Бретон, П. Элюар, Л. Арагон. Пролонгированное действие дадаизма – и особенно реди-мэйдов Дюшана, – таким образом, очевидно.

### Библиография:

1. Антонян К. Д. «Очарование дурного вкуса»: трэш, кич, кэмп как тенденции // Вестник психофизиологии. – 2014. – № 3. С. 96-102.
2. Домарацкая Е.С. Экспериментальное искусство Марселя Дюшана // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2004. – № 7. – Т. 4. С. 187-198.
3. Дубин С.Б. «Самоубитые обществом»: Риго, Ваше, Краван // Иностранная литература. – 1999. – № 11. / Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/11/dubin.html>
4. Дюшан М. Творческий процесс. Выступление на собрании Американской федерации искусств в Хьюстоне (Техас, апрель, 1957) // Электронный ресурс: [http://tapirr.narod.ru/art/duchamp/tv\\_process.htm](http://tapirr.narod.ru/art/duchamp/tv_process.htm)
5. Красавченко Т.Н. 2008.03.005. Энциклопедический словарь сюрреализма // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. – 2008. – № 3. С. 38-47.
6. Петров В.О. Искусство XX века: стремление к эпатажу // Традиции и новаторство в культуре и искусстве: связь времен: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (22 марта 2013 года). – Астрахань: ГАОУ АО ДПО АИПКП, 2013. С. 53-55.

7. Петров В.О. Новаторские образы искусства XX века: в ракурсе эпатажа // *Культура и искусство*. – 2013. – № 5. С. 562-569.
8. Петров В.О. Перформанс и хэппенинг – основные жанры акционизма в искусстве XX века // *Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия*: Сб. материалов Международной научной конференции 13-18 апреля 2015 года. – М.: Liteo, 2014. С. 348-357.
9. Петров В.О. Эпатаж в искусстве XX века // *Культура и искусство*. – 2013. – № 6. С. 623-632.
10. Рихтер Х. ДАДА – искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века. – М.: Гилея, 2014. 360 с.
11. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. – М.: АСТ: Corpus, 2013. 560 с.
12. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного. – М.: Прогресс-традиция, 2006. 336с.
13. Томкинс К. Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. – М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. 160 с.
14. Фадеева Т.Е. Формула Й. Бойса «Искусство – все, что лежит под солнцем» и неодадаистическая революция в художественном мировосприятии // *Современные проблемы науки и образования*. – 2014. – № 6. С. 12-18.
15. Хаусман Р. К истории фонетической поэзии // *Электронный ресурс*: [http://hylaеa.ru/haus\\_publ.html](http://hylaеa.ru/haus_publ.html)
16. Щеглова М.В. Дадаизм – социально-психологический симптом эпохи перемен // *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. – 2005. – № 2. С. 59-65.
17. Якимович А.К. Сюрреализм // *Культурология*. – 2008. – № 1 (44). С. 76-87.
18. Judovitz D. Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade. Dada and Surrealist Film. R. Kuenzli. – Cambridge, Mass. & London, The MIT Press, 1996. P. 46-57.

**References (transliterated):**

1. Antonyan K. D. «Ocharovanie durnogo vkusa»: tresh, kich, kemp kak tendentsii // *Vestnik psikhofiziologii*. – 2014. – № 3. S. 96-102.
2. Domaratskaya E.S. Eksperimental'noe iskusstvo Marselya Dyushana // *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*. – 2004. – № 7. – Т. 4. S. 187-198.
3. Dubin S.B. «Samoubitye obshchestvom»: Rigo, Vashe, Kravan // *Inostrannaya literatura*. – 1999. – № 11. / *Elektronnyi resurs*: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/11/dubin.html>
4. Dyushan M. Tvorcheskii protsess. Vystuplenie na sobranii Amerikanskoi federatsii iskusstv v Kh'yustone (Tekhas, aprel', 1957) // *Elektronnyi resurs*: [http://tapirr.narod.ru/art/duchamp/tv\\_process.htm](http://tapirr.narod.ru/art/duchamp/tv_process.htm)
5. Krasavchenko T.N. 2008.03.005. Entsiklopedicheskii slovar' syurrealizma // *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7: Literaturovedenie. Referativnyi zhurnal*. – 2008. – № 3. S. 38-47.
6. Petrov V.O. Iskusstvo KhKh veka: stremlenie k epatazhu // *Traditsii i novatorstvo v kul'ture i iskusstve: svyaz' vremen: Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (22 marta 2013 goda)*. – Astrakhan': GAOU AO DPO AIPKiP, 2013. S. 53-55.
7. Petrov V.O. Novatorskie obrazy iskusstva KhKh veka: v rakurse epatazha // *Kul'tura i iskusstvo*. – 2013. – № 5. S. 562-569.
8. Petrov V.O. Performans i kheppening – osnovnye zhanry aktsionizma v iskusstve KhKh veka // *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: paralleli i vzaimodeistviya*: Sb. materialov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 13-18 aprelya 2015 goda. – М.: Liteo, 2014. S. 348-357.
9. Petrov V.O. Epatazh v iskusstve KhKh veka // *Kul'tura i iskusstvo*. – 2013. – № 6. S. 623-632.
10. Rikhter Kh. DADA – iskusstvo i antiiskusstvo: vklad dadaistov v iskusstvo KhKh veka. – М.: Gileya, 2014. 360 s.
11. Ross A. Dal'she – shum. Slushaya KhKh vek. – М.: AST: Corpus, 2013. 560 s.
12. Sers F. Totalitarizm i avangard. V preddverii zapredel'nogo. – М.: Progress-traditsiya, 2006. 336s.
13. Tomkins K. Marsel' Dyushan. Poslepoludennye besedy. – М.: ООО «Izdatel'stvo Gryundrisse», 2014. 160 s.
14. Fadeeva T.E. Formula I. Boisa «Iskusstvo – vse, chto lezhit pod solntsem» i neodadaisticheskaya revolyutsiya v khudozhestvennom mirovospriyatii // *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*. – 2014. – № 6. S. 12-18.
15. Khausman R. K istorii foneticheskoi poezii // *Elektronnyi resurs*: [http://hylaеa.ru/haus\\_publ.html](http://hylaеa.ru/haus_publ.html)
16. Shcheglova M.V. Dadaizm – sotsial'no-psikhologicheskii simptom epokhi peremen // *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. – 2005. – № 2. S. 59-65.

17. Yakimovich A.K. Syurrealizm // Kul'turologiya. – 2008. – № 1 (44). S. 76-87.
18. Judovitz D. Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade. Dada and Surrealist Film. R. Kuenzli. – Cambridge, Mass. & London, The MIT Press, 1996. R. 46-57.