

ПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРОВОКАТИВНЫХ МЕТОДОВ И ФОРМ СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

(НА ПРИМЕРЕ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА)

Е.А.МОРОЗОВА*

Понятия «провокативность», «провокация» в социально-психологической и, тем более, в общепсихологической литературе встречаются редко. В то же время анализ соответствующих психологических феноменов широко представлен в смежных областях знания – культурологии, эстетике, социологии, а также в психотерапии, педагогике и других сферах, ориентированных на практическую работу с людьми. В данной статье анализируется психологический аспект провокативности на примере авангардного искусства, использующего этот тип воздействия в качестве основной стратегии. Одновременно феномен провокативности рассматривается и в более широком контексте, в рамках названных выше областей знания и сфер деятельности.

Определение провокативности

Анализ словарных определений термина «провокация» позволяет выделить две четко выраженные группы его значений, характеризующих

* *Морозова Елизавета Алексеевна* – психолог, психотерапевт, исследователь психологии современного искусства. Закончила с отличием факультет педагогики и психологии МПГУ им. Ленина (1995), ЦФ СПАТИ «Интерстудио» (филиал ЛГИТМиКа, С-Петербург (2000)). Соискательство в Психологическом институте РАО в Москве (1998-2003), сертификат Institute for Psyshodrama, Cologne, Germany, director – Ella May Shearon, Ph. D (1996), обучение арт-терапии при Арт-терапевтической Ассоциации (СПб., 1997). Автор статей по арт-терапии и психодраме. Художник, автор перформансов и инсталляций. Участница более 70 выставок в России и за рубежом.

два, с нашей точки зрения, качественно различающихся аспекта психологического воздействия.

В первой группе «провокация» (лат. *provocatio* – *вызов*) определяется как акция вызывания гнева, умышленное подстрекательство и связывается в общественном сознании с конфликтом, противостоянием, нападением, обманом, насилием, шоком и т.п. (Убедительным подтверждением такого понимания может служить тот контекст, в котором слово «провокация» зачастую употребляется в средствах массовой информации).

В рамках теоретических представлений, касающихся стратегий поведения людей в ситуации конфликта и восходящих к концепции Р.Блейка и Дж.Моутона (*Анципов, Шпилов, 1999; Доценко, 2003; Панкратов, 2000; Шейнов, 2000; Грачев, Мельник, 2002*), провокация рассматривается как *скрыто* агрессивный способ психологического воздействия на партнера по взаимодействию, или манипуляция, и означает, прежде всего, нанесение ему ущерба, получение преимущества за счет другой стороны вне каких-либо договоренностей с нею. Именно такое понимание наиболее распространено в научной литературе, где анализируются различные степени «вредоносности» провокации. Отметим, что в этой парадигме нет места подходу к провокативности как *специфическому социально-психологическому методу позитивного воздействия*.

Во второй группе словарных определений объединены такие значения термина «провокация», как побуждение, приглашение, стимулирование, мотивирование. В известной степени они связаны с игровым моментом и характеризуются отсутствием какой бы то ни было негативной коннотации при явно выраженном акценте на функции стимуляции развития, мотивации к изменению. Провокационность в этом случае рассматривается в качестве средства психологического воздействия, которое выполняет функцию катализатора позитивного развития партнера по взаимодействию.

Этот конструктивный развивающий потенциал провокативности, ее *акмеологический* аспект, и есть главный предмет нашего исследования, которое также включает теоретический анализ проблемы художественной провокации в широком культурологическом контексте, а также целенаправленное изучение специфических проявлений соответствующих феноменов на материале таких форм современного искусства, как перформанс («искусство действия», или «театр визуальных искусств») и инсталляция (художественно организованное пространство). Даже в своих наиболее радикальных проявлениях эти виды художественной практики, с нашей точки зрения, ярко воплощают

собой выделенную выше акмеологическую функцию и, за некоторыми исключениями, дают пример провокативного поведения, посредством которого осуществляются просоциальные, положительные изменения в людях и окружающей реальности, стимулируются позитивные социально-психологические процессы. Необходимо отметить, что такая постановка проблемы, имплицитно присутствующая в культурологической и искусствоведческой литературе, совершенно чужда отечественным работам в области психологии и социологии художественного творчества, где провокативность современного актуального искусства чаще всего трактуется как его негативная и даже антисоциальная характеристика. Конечно, нельзя отрицать возможность проявления и такого, разрушительного, потенциала в искусстве, однако эту фундаментальную проблему, относящуюся далеко не только к современному искусству, мы вынуждены оставить за рамками нашего исследования и, тем более, данной статьи.

Используемое нами рабочее определение провокативности можно сформулировать следующим образом:

Провокация – это действие, предпринимаемое *субъектом провокации* (*S*), направленное на других людей (*объект провокации* – *O*) и имеющее целью вызвать определенную реакцию со стороны этих людей путем нарушения их ожиданий, установок, а также неожиданной смены метода воздействия, сопровождающейся психологической фрустрацией *O*, а нередко и нарушением при этом общепринятых норм поведения.

В соответствии с целями исследования, мы выделяем *акмеологический аспект* провокативности и, в особенности, развивающий потенциал *художественной провокации*: *S*, в данном случае художник, ценой нарушения устоявшихся норм, открывает силой своего искусства новые возможности перед людьми, собственным примером стимулирует *O* к преодолению сложившихся стереотипов, выполняя при этом катализирующую функцию.

Говоря о провокации как о специфическом методе воздействия, важно отметить и его *универсальность*. Примеры использования провокативных стратегий, в том числе стратегий выделенного нами акмеологического типа, мы находим в мифологии различных народов, в этнографических описаниях примитивных культур, в античности и средневековой практике учителей-буддистов, в работе современных психотерапевтов различных направлений и в деятельности педагогов-практиков. Это один из древнейших механизмов, выработанных культурой для решения наиболее сложных проблем управления развитием человеческой личности и социума.

Провокативность в культурно-историческом контексте

Прежде, чем мы рассмотрим провокативность в качестве элемента художественной практики, обратимся к культурологическим работам, которые помогают понять культурно-исторические корни художественной провокации, ее органическую связь с культурным процессом и социогенезом.

Известный культуролог и специалист по семиотике Ю.М.Лотман писал о том, что жизнестойкость и возможность саморазвития культуры как сверхсложной системы связаны с тем, что внутри нее всегда присутствует «механизм для выработки неопределенности», создающий «резерв внутренней вариативности» (цит. по: *Тендрякова*, 1992, с.90-91). Провокативность выступает в качестве одного из таких механизмов выработки неопределенности в культуре. Если традиционная, официальная культура (власть, социальные институты) обеспечивает стабилизацию, укрепление существующего положения вещей, то в противовес ей, как правило, неизбежно возникает контркультура, размывающая границы установленного порядка и в известной степени противостоящая его структурам. Она представлена локальными субкультурами (разного рода «сектами» и эзотерическими объединениями, коммунами типа хиппи-сообществ, изолированными монастырями, группами «странных» артистов и художников), деятельность которых, порождая *новое*, обеспечивает гетерогенность культуры, без чего та в долговременном плане нежизнеспособна. При этом контркультура не оторвана, не отторгнута от «тела» культуры, она подобна зеркалу, особым образом отражающему конвенциональную культуру и общество с его ценностями и нормами. Ее фундаментальная социальная функция – расшатывать культурные и личностные стереотипы и тем самым способствовать обновлению, развитию как общества в целом, так и отдельных людей (*Розин*, 1994; *Тендрякова*, 1992).

К названным выше представлениям о механизмах «выработки неопределенности» и о «контркультуре» близко понятие «антиповедения» («поведение наоборот», «замена тех или иных регламентированных норм на противоположность»). А.Успенский, изучавший данный феномен на примере культуры древней Руси, указывает, что в ней самый принцип антиповедения как такового был в высокой степени узаконен и регламентирован (*Успенский*, 1985).

В разные времена провокативный механизм включался в тех социальных ситуациях, где происходила резкая смена социальной позиции, например, переход из предшествующей возрастной группы в статус взрослого в ходе ритуалов инициации (один из видов обряда «перехода»). К

обрядам перехода относятся также ритуалы смены профессии, посвящения в маги и т.п. Во время ритуалов инициации, как правило, происходило временное нарушение обычной социальной структуры (феномен «коммунитас»), когда отменялись все установленные правила поведения. М.Элиаде отмечает, например, что во время женских таинств, связанных с родами, на севере Шлезвига «все деревенские женщины будто сходили с ума: все они шли к дому матери, танцую и крича; если им по дороге встречались мужчины, они срывали с них шляпы и наполняли их навозом; если им попадалась телега, то они разламывали ее на куски и отпускали лошадь» (Элиаде, 1996, с.249). В ходе обряда инициации посвящаемые оказывались в особом переходном состоянии, утратив свой прежний социальный статус и еще не обретя новый, обычно более высокий. В некоторых обществах в этот период им дозволялось нечто недопустимое, например, безнаказанно красть или ходить голыми. Вместе с тем, они подвергались и жестоким физическим испытаниям или унижениям со стороны окружающих, в результате чего должны были пережить внутреннюю трансформацию (Тэрнер, 1983, с.169-170). Последний момент необходимо подчеркнуть особо. Странные и кажущиеся современному человеку жестокими, «перформансы» того времени имели отчетливую социально-педагогическую и психотерапевтическую функцию: они обеспечивали людям выполнение труднейшей психологической задачи – быструю смену социально-психологического статуса с соответствующей драматической перестройкой личностных установок и ориентаций, всей ролевой структуры. Средством такого, как мы сказали бы сейчас, личностного роста выступали вопиюще провокативные формы поведения, а также состояние сильной психологической фрустрации участников подобных «педагогических акций».

Именно высокая эмоциональная вовлеченность и наличие чувства фрустрации сближает названные явления со сферой функционирования современного радикального искусства. Впрочем, во все времена какой-то элемент искусства воспринимается как радикальный – и возмущение по поводу акций художников-импрессионистов было не меньшим, чем, например, возмущение современных зрителей, наблюдавших в 90-ые годы акции человека-собаки Олега Кулика.

Одна из форм *антиповедения*, характерная для средневековья, – *карнавал*. В своей широко известной работе на эту тему М.Бахтин отмечает, что карнавал выполнял терапевтическую функцию как для каждого индивида, так и для общества в целом, воплощая идею вселенского обновления. «Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений» (Бахтин, 1965, с.15). Для карнавала характерна «своеобраз-

ная логика “обратности”, непрерывных перемещений “верха” и “низа”, разнообразных видов травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний» (*Бахтин*, там же, с.16). Это пародия на мир, существующий вне карнавала.

Другой механизм выработки неопределенности, также характерный прежде всего для средневековой культуры, – феномен *юродства*. Цель жизни юродивого, определяемая самыми высокими внутренними духовными побуждениями, – не допускать «охлаждения страсти», обличать грехи и пороки как слабых, так и сильных («ругаться миру»), вывести окружающих за пределы банальности. Известно, например, что популярный в Москве XIX века юродивый Степан Яковлевич никогда не мылся, а не менее известный Степан Митрич никогда не вставал с постели, выращая из своего тела идеальные мощи. Описан случай, когда Св. Симеон, «набрав за пазуху орехов, вошел ... в церковь во время Литургии и стал орехами гасить свечи. Его хотели прогнать, а он взошел на амвон и стал бить орехами женщин, так что едва выгнали его из храма: выбежав из церкви, он опрокинул столы с хлебами для продажи, за что хлеботорговцы его избili почти до смерти» (Христа ради юродивые, 1992, с.121). Хотя «подвиг юродства» отнюдь не всегда и не для всех был и подвигом внутренним, о чем могут свидетельствовать позднейшие запреты церкви на мнимых юродивых, «такой безумный... должен был исполнять функцию общественной терапии» (*Иванов*, 1994, с.154).

Для России названный феномен особенно характерен. Юродство здесь имело ряд специфических черт и играло заметную роль в общественной и духовной жизни. Вспомним, сколь значительное место отводится сцене с юродивым в знаковом произведении русской культуры – «Борис Годунов» и с каким волнением воспринимается соответствующая ария в исполнении Ф.Шляпина.

В современной культуре провокативную функцию в акмеологическом плане призваны выполнять, по нашему мнению, искусство авангарда и молодежная суб- и контркультура (хиппи, рок-музыканты). В новом тысячелетии появилась еще одна провокативная культурная форма, получившая быстрое повсеместное распространение, – феномен флэш-моба¹ (*Власов*, 2003).

Приведенные выше примеры, до известной степени, соединяет общая особенность: в самых различных обстоятельствах провокативные действия, которые, на первый взгляд, предстают как в высшей степени непонятное, неприличное, даже шокирующее антисоциальное поведение, при более серьезном рассмотрении оказываются важным ин-

¹ Подробнее смотри www.fmob.ru.

тегрирующим фактором, содержащим в себе потенциал позитивных изменений².

В научной литературе имеется понятие, с наибольшей точностью и полнотой воплотившее в себе характеристики подобным образом понимаемого феномена провокативности. Это *Трикстер* – мифологический персонаж, а шире – метафора, которая служит выражением определенного типа взаимодействия с людьми, совпадающего с предметом нашего исследования. Ведь Трикстер – это, прежде всего, мастер провокаций, с неожиданными для окружающих и самого объекта провокации благотворными результатами. Впервые психологический анализ трикстерства предпринял еще К.Юнг, интерес которого к мифологии вытекает из самых основ его аналитической теории. Эта линия исследований была продолжена рядом авторов-мифологов (*Кереньи, Радин, 1999; Платов, 1997; Новик, 1993*).

В работе «*Психология образа Трикстера*» К.Юнг пишет об этом феномене как о чрезвычайно древней мифологеме, обладающей неоднозначной психологической структурой. Этот образ, живущий в коллективном бессознательном, он относит к архетипу Тени (*Юнг, 1996, с.284*). Авторы отмечают непредсказуемость и хитрость Трикстера, его склонность попадать в «дурацкие ситуации» и при этом выходить победителем. А.Платов выделяет свойство Трикстера способствовать «стиранию чувства собственной важности» у окружающих. Пример тому – Локки (аналог Трикстера в скандинавской мифологии), Бог-пересмешник, побратим верховного Бога Одина, знаменитый своей «перебранкой» с Великими Богами, где те подвергаются тотальному охаиванию (*Платов, 1997: 7-21*). Все авторы отмечают амбивалентное отношение, которое вызывает к себе образ Трикстера: он одновременно притягивает и отталкивает. Учитывая задачи нашего исследования, особенно важно отметить, что большинство авторов указывают на *катализирующую функцию* Трик-

² Этот вывод распространяется и на те случаи, когда провокация как таковая никоим образом не входила в планы ее непосредственных виновников, становясь для них неожиданным эффектом их собственных действий, мотивы которых лежали в плоскости сугубо личных, глубоко внутренних целей и побуждений. В таких случаях стоит, наверное, отделять непредусмотренный, отчужденный эффект содеянного от первоначальной интенции его непосредственного источника. Многие художники-авангардисты, когда писали свои полотна, вряд ли помышляли при этом произвести «взрывной эффект», шокируя своими произведениями обывательское общество. И уж, конечно, юродивый, если брать совсем другой исторический пример, при всей внешней экстравагантности своих поступков, менее всего стремился «смущать» окружающих, а, скорее, нес сильным мира сего истину, которая была видима только ему одному либо огласить которую осмеливался только он один.

стера и его аналогов в мифологических сюжетах: только благодаря действиям Трикстера все ценности обретают свое подлинное значение. Как у противника всяких границ миссия Трикстера – «внесение беспорядка в порядок и, таким образом, создание целого, включение в рамки дозволенного опыта недозволенного» (Радин, 1999, с.257).

Наиболее глубокий анализ психотерапевтической, исцеляющей роли образа Трикстера дает современный психоаналитик, последователь К.Юнга – Д.Калшед. Он рассматривает Трикстера – божество преддверия, порога – как персонификацию «переходных объектов» Д.Винникотта. По Калшеду, в своем позитивном воплощении Трикстер «идеально подходит для задачи посредничества между противоположными архетипическими силами, которые бушуют в психике после травмы» (Калшед, 2001, с.154).

* * *

В таких специальных областях, как психотерапия, педагогика и др., провокативные методы воздействия используются в качестве профессиональных техник. Для выделения основных форм провокации рассмотрим подробнее варианты ее применения в некоторых из этих сфер.

Провокативность в психотерапии

Метод провокации активно используется различными школами психотерапии, причем нередко он оказывается незаменимым в работе с самыми трудными случаями.

● Провокативная психотерапия Ф. Фарелли

Фрэнк Фарелли разработал специальное направление в психотерапии, непосредственно названное им «провокационной психотерапией», которая в последние годы получила широкое распространение и в России. Приведем пример провокативного поведения терапевта, по Фарелли. Клиенту, переполненному жалостью к себе, дается нарочито абсурдный совет: «Купите инвалидное кресло. Не надо тратить энергию на ходьбу! Можно приделать к креслу громкоговоритель с магнитофоном. Он будет объявлять: «Дорогу! Дорогу! Идет Страдалец Года!». Важно отметить, что при этом в своих работах Фарелли не устает подчеркивать позитивную направленность метода, предостерегая психотерапевтов от соблазна «ломки» личности пациента (Фарелли, Брандсма, 1996, с.80-112).

В качестве «особых техник провокационной терапии» Фарелли выделяет тест на реальность (доведение до абсурда), вербальную конфронтацию, негативное моделирование, «объяснения», «противоречивые сообщения» и пр. Особое значение в провокативной психотерапии прида-

ется юмору и таким его формам, как 1) преувеличение; 2) мимикрия (передразнивание); 3) высмеивание; 4) передергивание (искажение); 5) сарказм; 6) ирония; 7) шутки. К сожалению, автор не раскрывает в подробностях сущность каждой из техник, часто ограничиваясь одним названием. Однако эту задачу отчасти выполнили его последователи.

Так известный голландский психолог, специалист по нейро-лингвистическому программированию, Дж. Холландер, проанализировав методы провокативного воздействия, используемые Фаррелли, выявил так называемые «факторы Фаррелли», представляющие собой 39 поведенческих, стратегических и ментальных паттернов провокативного поведения, сгруппированных по семи основным категориям. Все эти факторы описывают реальные действия, которые может выполнять человек, занимающийся провокативной терапией, на поведенческом, эмоциональном и когнитивном уровнях³.

• *Парадоксальные методы и техники в психотерапии*

Близки к провокативным методам (в нашем понимании) «парадоксальные вмешательства», которые используют в своей практике многие психотерапевтические направления (экзистенциальная терапия, системная семейная, особенно ее стратегическая школа, психоанализ, поведенческая и групповая психотерапия), разрабатывая собственные «теории» по этому поводу.

Исследователи отмечают рост числа работ, посвященных парадоксальным методам (Кейд, О'Хэнлон, 1998; Уикс, Л'Абат, 2002). Большой вклад в разработку этой темы, кроме названных авторов, внесли П.Вацлавик, Дж.Викленд, Дж.Хейли, Е.Росси, М.С.Палаззоли и ее группа, К.Витакер, П.Пэпп и др. (Хейли, 1998; Витакер, Бамберри, 1997; Пэпп, 1998).

С большим артистизмом применял провокативные методы Милтон Эриксон, используя сугубо индивидуальный подход и давая больным *парадоксальные задания*, которые приводили к поразительным по скорости и эффективности результатам. Например, клиенту, страдавшему эпилептическими припадками, которые настигали его, едва он садился за руль автомобиля, Эриксон предложил надеть белый костюм и, отправившись в путь, через определенные отрезки времени выходить из машины и ложиться на землю, в грязь, стараясь вызвать у себя припадок (Уикс, Л'Абат, 2002, с.102). В описаниях работы М.Эриксона мы находим множество ставших классическими примеров, где провокативные воздействия использовались «во благо» клиента, хотя самому клиенту и окружающим

³ См. <http://www.superidea.ru/intel/psy/farelli.htm>

действия терапевта могли казаться нелепостью и даже издевательством (Эрикссон, 1999).

Широко известна техника парадоксальной интенции В. Франкла, разработанная в 30-е годы в рамках логотерапии. Задача этой техники – «взломать, разорвать, вывернуть наизнанку» тот порочный круг, в который попадает пациент с фобиями, навязчивыми идеями или другими трудностями. Ожидание повторения симптома вызывает у него страх, в результате чего симптом (например, заикание, энурез и т.д.) действительно появляется вновь, подтверждая опасения больного (Франкл, 1990, с.342). Суть этой техники в том, чтобы стимулировать (спровоцировать) пациента специально вызывать у себя болезненный симптом, перестав его избегать⁴.

К парадоксальным можно также отнести техники дефрейминга и рефрейминга (Бендлер, Гриндер, 1995), основанные на придании в процессе психотерапевтической работы нового смысла старому опыту клиента/пациента. При рефрейминге терапевт предлагает новое значение ситуации, переформулировав проблему клиента. При дефрейминге он, не предлагая какой-либо новой системы ценностей, ограничивается выражением своего сомнения в том значении, которое ситуации придает клиент.

* * *

В практике отечественной психотерапии наибольшей провокативностью отличается, на наш взгляд, групповая терапия Александра Алексейчика. Он намеренно использует жесткие приемы – грубо, агрессивно нападает на клиентов, высмеивает их, унижает (например, выкручивает им пальцы, заставляет долго и неподвижно стоять на одной ноге), выгоняет из группы. Но одновременно с этим Алексейчик постоянно провоцирует в ходе групповой работы решение нравственных проблем, в итоге достигая сильного психотерапевтического эффекта. Как и мнения публики о радикальных акциях современных художников, впечатления от его работы среди московских психологов бывают самые разные, зачастую полярные – от восхищения до предельного возмущения. Сам А.Алексейчик называет боль, причиняемую клиентам во время терапии, болью «иммунизирующей», стимулирующей, объединяющей, исцеляющей⁵.

Проведение так называемых «антипсихиатрических групп» строится на полной пассивности ведущего, его отказа от любых действий и слов.

⁴ Даниель разработал аналогичную технику еще в 1920 году, назвав ее техникой «негативной практики», в 50-е годы Роузен работал подобным способом с острыми психозами. Авторы Моздеж, Маццигелли и Лисеcki убедительно свидетельствуют, что Альфред Адлер также часто использовал парадоксальную интенцию.

⁵ См. об этом МПЖ №4, 1993, с.101-122.

Однако этот провокативный метод приводит к тому, что постепенно все более возрастает активность самих участников группы, происходит высвобождение их спонтанности, когда они ведут себя «как безумные».

Многие направления психотерапии включают в себя отдельные провокативные техники и приемы.

Так, например, в психодраме используется техника «контрастного дублирования», то есть «дублирования наоборот». Когда протагонист в определенный момент сессии затрудняется прямо выразить свое чувство по отношению к другому (например, сказав кому-то: «я тебя ненавижу»), применяется техника «в обход». «Контрастный дубль» может сказать от лица протагониста: «Ты мне очень нравишься», что обычно сразу же вызывает в нем обратную реакцию. Другая техника, также включающая провокативный элемент, – «максимизация чувств». Ведущий просит протагониста выразить свое внутреннее состояние, найдя соответствующую позу и, насколько возможно, усиливая ее до тех пор, пока не родится трансформирующая энергия противодействия. Тогда может произойти катарсис, и прежнее состояние изменится противоположным. Иногда к телесному воздействию подключается речь: терапевт просит клиента или «дополнительных Я» произносить одну и ту же фразу много раз, громче и громче, доводя этим ее до абсурда.

Надо отметить, что провокативные методы в психотерапии нередко сравнивают с авангардным искусством. Так, например, отдельные провокативные техники Ф.Фарелли, в основе которых лежит абсурд, описываются как «сюрреалистические решения». Карла Витакера, благодаря использованию провокативных методов, называют одним из самых «авангардных» классиков в истории семейной терапии, а воздействия терапии А.Алексейчика сравнивают с тем целительным эффектом, который производят полотна С.Дали и Э.Ионеско (*Бурно*, 1993, с.110-111). Между тем, обратного движения почти не происходит. Хотя мультимедийная работа, все больше распространяющаяся в современной арт-терапии, нередко внешне напоминает авангардные произведения (инсталляции и перформансы) (*Копытин*, 1999, с.211), провокативные методы в ней, как нам представляется, используются все же мало⁶. Интересен в этом отношении опыт арт-терапевтической школы *Nephzibah Kaplan*⁷, существующей в Лондоне в рамках Британского Института Провокативной психотерапии.

⁶ Эту проблему и пытается решить автор данной статьи, развивая направление так называемой перформанс-арт-терапии, где у современного актуального искусства заимствуется не только форма, но и его терапевтический провокативный потенциал.

⁷ См. <http://www.provocativetherapy.co.uk/links.html>

Провокативные методы в педагогике и восточных духовных практиках

Использование провокативных методов в педагогике весьма близко их применению в психотерапии. Всем знакомо обращение к инверсии, когда от ребенка, переживающего кризис трех лет и отличающегося негативизмом, надо получить согласие съесть кашу: «Ты ведь не будешь есть кашу?» Не случайно таким большим успехом у детей и взрослых пользуются «Вредные советы» Г.Остера, каждый из которых можно рассматривать в качестве веселой и педагогически полезной провокации со стороны автора.

В восточной религиозной традиции с целью развития личности ученика духовные наставники постоянно использовали провокативные методы. Так, в дзен-буддизме основным средством медитации, ведущей к просветлению, выступает коан (гунъань) – история, описывающая опыт просветления наставника, неизменно основанная на внешне нелепой, абсурдной, противоречивой ситуации. Среди методов воздействия, зафиксированных в таких историях, неоднократно упоминается, например, неожиданный удар палкой по голове (*Золотой век дзен*, 1998).

Классификацию методов, которые используют наставники дзен, приводит Цай Жунтин (*Кью Кит*, 2000, с.166-168). Среди них – парадокс, предъявление неосуществимых условий, прерывание собеседника, неуместные ответы, повороты («сами по себе» и «с высыванием языка»), звуки (окрики и нечленораздельная речь), вспышки гнева, молчание (долгое и краткое).

Художественная провокация

Художественная провокация – ведущая стратегия, характерная для искусства XX века. К ней обращались художники самых разных направлений – конструктивисты, футуристы, сюрреалисты, минималисты, концептуалисты и т.д. Наиболее ярко художественная провокация представлена в жанре перформанса, который может включать в себя любые формы творчества – от поэзии, музыки, танца до видео, фото и компьютерного искусства, может использовать в качестве материала любые средства, затрагивать любые сферы жизни, включать любое количество участников и продолжаться от нескольких секунд до многих лет. В отличие от эппенинга, он при этом не является чисто произвольным, спонтанным действием, имея четкие границы – сценарий, предусматривающий определенную последовательность действий, выраженное начало и фиксированный конец. Художник-перформансист (перформер), в отличие от актера, который защищен ролью, выступает от первого лица, представляя свой собственный субъективный опыт. В перформансе искусством становится прежде всего сам процесс создания произведения, а не конкретный материальный продукт, фиксированный результат деятельности ху-

дожника. Специалисты находят аналоги перформанса в явлениях культуры, рассмотренных нами выше, – в юродстве (*Егорова*, 1996), в коанах (*Савчук*), ритуалах инициации, карнавалах и других феноменах, восходящих к архетипу Трикстера (*Морозова, Соболев*, 2002). Так, в качестве непревзойденных «перформансов» рассматриваются действия Франциска Ассизского, проповедовавшего птицам, или Диогена, жившего в бочке и ходившего днем с фонарем, собирая людей криками: «Люди, люди!», а затем избивавшего их на площади со словами: «Я звал людей, а не мерзавцев» (*Goldberg*, 1988; *Jappe*, 1993).

Как отдельный вид искусства перформанс сложился в конце 60-х – начале 70-х годов, достигнув своего расцвета в 80-е годы, когда появились специализированные журналы и стали проводиться посвященные перформансу фестивали. В искусствоведении появились специальные термины – «художественный жест», «авангардное поведение» (*Авангардное поведение*, 1998; *Гнирченко*, 2000). В 1979 году вышла первая монография по истории перформанса, где утверждается, что он явился катализатором развития искусства XX века. Поэтому его можно назвать «авангардом авангарда».

* * *

Довольно увлекательная задача – выделить формы провоцирования, наиболее характерные для различных направлений искусства XX века.

Очевидно, что прямая *агрессия* весьма типична для футуризма, сюрреализма, деконструктивизма, а также для многих хэппенингов (от *happen* – случаться). Художники этих направлений видели смысл своих действий в эпатаже «благопристойной» публики, пытаясь сбить ее с конвенциональной позиции, используя перформанс как средство изменения художественных вкусов.

Очевидцы описывают, как в ходе хэппенинга «аудиторию могут окатить водой, осыпать мелочью или свербящим в носу стиральным порошком. Могут оглушить барабанным боем по ящикам из-под масла, направить в сторону зрителей паяльную лампу... Публику заставляют тесниться в битком набитой комнате, жаться на краю рва у самой воды. Здесь даже не идут навстречу желанию зрителя просто видеть происходящее. Часто его намеренно оставляют с носом, устраивая представление в полутьме или ведя действие в нескольких комнатах одновременно» (*Зонтаг*, 1997, с.38-39).

В классическом перформансе и боди-арте (работа художника с собственным телом в качестве материала) часто используется *аутоагрессия* как форма провокации, в ходе которой опасности подвергается тело художника. Так, например, Джина Пайн лежала на расстоянии одного сантиметра над горящими свечами; Крис Берден в ходе своих перформансов скатывался с лестницы, распинал себя на крыше фольксвагена. Формы

провокации художников, связанные с агрессией, наиболее полно исследованы зарубежными специалистами по психоанализу (*Салецл*, 1999; *Vergine*, 1974; *O'Dell*, 1998).

Минималисты ошарашивали публику уже самим *отсутствием искусства*. Хрестоматийный пример этой формы провокации – произведение Дж. Кейджа «4'33». Музыкант, исполнявший это сочинение, застыл, вскинув руки над клавиатурой открытого рояля ровно на 4 минуты 33 секунды. Эту же форму провокативности использовал намного раньше Василиск Гнедов, написавший «Поэму конца», весь текст которой состоит из заглавия и чистой страницы.

К провокации *смехом* обращались, например, художники неодадаистской группы «Флюксус», перемалывающие живые розы в кофемолке или бившиеся головой об стенку по взмаху дирижерской палочки. Провокация смехом характерна также и для постмодернистского искусства в целом, чья тотальная ирония направлена, прежде всего, на предыдущие художественные направления и стили, а также на логоцентризм западной культуры (*Маньковская*, 1995; *Ильин*, 1996; *Мигунов*, 1991).

Провокация, которую мы называем «*избыток/недостаток смысла*», основана на бессмысленности художественного события для внешнего наблюдателя, особенно не подготовленного, воспринимающего действия и результаты работы художника как абсурд. Этот вид художественной провокации характерен практически для всех авангардных направлений XX века – от классического авангарда 20-х годов, абстрактного экспрессионизма, техники «потока сознания» в литературе, некоторых видов коллажа в изобразительном искусстве до современных абстрактных инсталляций: «художественно-организованного пространства».

Еще одна форма художественной провокации, особенно характерная для классического перформанса 60-х и боди-арта, связана с шокирующей откровенностью, *открытостью* художника. Перформансы этого вида наиболее близки к арт-терапии (*Морозова*, 1997). Например, известные югославские художники супруги Марина Абрамович и Улай в течение почти года шли по Великой Китайской стене навстречу друг другу лишь для того, чтобы встретиться посередине и навсегда попрощаться⁸.

Выводы

1. Теоретический анализ специальной литературы позволил выделить два качественно различных аспекта провокативного поведения:

⁸ В качестве более радикального примера можно привести описание перформанса, объединяющего в себе провокативную стратегию и терапевтическую функцию.

- а) *конфликтологический* аспект, при котором провокативное поведение рассматривается как одна из стратегий разрешения конфликта; выступает чаще всего как психологическая манипуляция и имеет негативный оттенок;
- б) *акмеологический* аспект, при котором провокативное поведение в конечном счете выступает как катализатор развития, средство преодоления кризиса или разрешения особо трудных проблемных ситуаций.

2. В результате исследования были выделены три плоскости рассмотрения художественной провокативности как метода социально-психологического воздействия:

- как базовый социально-психологический механизм развития культуры;
- как важный элемент художественной практики, приобретающий ведущее значение в некоторых видах современного актуального искусства, где провокативные стратегии занимают центральное место. В этом случае формулировка «художественная провокация» фактически используется как синоним терминов «искусство авангарда», «перформанс», «постмодернизм», поскольку провокативность является базовой неотъемлемой характеристикой соответствующих художественных явлений;
- как стратегия психологического воздействия, представленная совокупностью конкретных приемов и техник.

3. Использование провокативности как метода воздействия в деятельности художников-авангардистов имеет долгую традицию и глубокие культурно-исторические корни (ритуалы инициации, карнавалы, юродство и др.).

4. На примере произведений современного искусства были выявлены основные инвариантные формы провоцирования, издавна применяющиеся в развивающих целях в различных культурах и разных социальных сферах:

- агрессия (направленная вовне и аутоагрессия);
- смех (направленный вовне или на себя);
- отсутствие воздействия, молчание;
- избыток / недостаток смысла (абсурд, непонятность);
- открытость.

5. Новые формы искусства (перформанс) могут служить средством самопознания и развития личности и, будучи адаптированными, использоваться как психотерапевтическое средство.

ЛИТЕРАТУРА

- Авангардное поведение: Сборник мат. науч. конф. – СПб.: Хармсиздат, 1998.*
- Анциупов А.Я. Шипилов А.И.* Конфликтология: Учебник для ВУЗов. – М.: ЮНИТИ, 1999.
- Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1965.
- Бендлер Р., Гриндер Д.* Рефрейминг: Ориентация личности с помощью речевых стратегий. – Воронеж: НПО «МОДЭК», 1995.
- Бурно М.Е.* О целебности абсурда // Московский психотерапевтический журнал. №4, 1993, с. 110-111.
- Витакер К., Бамберри В.* Танцы с семьей: Символический подход, основанный на личном опыте. – М.: Класс, 1997.
- Власов А.* Электронный Homo Ludens // Net-культура. 18.11.03.
- Гниренко Ю.* Перформанс как явление отечественного искусства: Дипл. раб. 1993. – Екатеринбург: УрГУ, 2000.
- Грачев Г., Мельник И.* Манипулирование личностью. – М.: Алгоритм, 2002.
- Даниэль С.* Авангард и девиантное поведение // Авангардное поведение. – СПб.: Хармсиздат, 1998.
- Доценко Е.Л.* Психология манипуляции: Феномены, механизмы и защита. – СПб.: Речь, 2003.
- Егорова О.* Семен Митрич, Кирюша Странничек, Татьяна Босоножка и современный перформанс // Каталог IV Петербургской биеннале SPATIA NOVA. – СПб.: Art collegium, 1996.
- Золотой век дзен / Сост. Р.Х. Блайс. – СПб.: Евразия, 1998.*
- Зонтаг С.* Хепенинги: Искусство безоглядных сопоставлений // Мысль как страсть. – М.: Пирамида; Seupress, 1997.
- Иванов С.А.* Византийское юродство. – М.: Международные отношения, 1994.
- Ильин И.И.* Постструктурализм: Деконструктивизм: Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996.
- Калишед Д.* Внутренний мир травмы: Архетипические защиты личностного духа: Пер. с англ. – М.: Академический проект, 2001.
- Кейд Б., О'Хэнлон В.Х.* Краткосрочная психотерапия: Интервенции, манипуляции, техники на основе эриксоновского гипноза и НЛП. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 1998.
- Копытин А.И.* Основы арт-терапии. – СПб.: Лань, 1999.
- Кью Кит В.* Энциклопедия дзен. – М.: Фаир-пресс, ГРАНД, 2000.
- Маньковская Н.Б.* Париж со змеями: Введение в эстетику постмодернизма. – М.: РАН; Институт философии, 1995.
- Мигунов А.С.* Маргинальное искусство и психоанализ // Маргинальное искусство: Сб. статей / Под ред. А.С. Мигунова. – М.: МГУ, 1999.
- Мигунов А.С.* Vulgar: Эстетика и искусство во второй половине XX века / Серия «Эстетика». – М.: Знание, № 9, 1991, с.6-31.
- Морозова Е.А.* Перформанс: Жизнь или искусство? // Исцеляющее искусство, №1, 1997, т.1, с.39-48.

- Морозова Е.А., Соболев Ю.А. Уроки Локи. // Арт-терапия в эпоху постмодерна / Под ред. Копытина А.И. – СПб.: Речь; Семантика-С, 2002.
- Новик Е. Структура сказочного трюка // От мифа к литературе. – М.: РГГУ, 1993.
- Панкратов В.Н. Манипуляции в общении и их нейтрализация: Практическое руководство. – М.: Издательство Института Психотерапии, 2000.
- Пепп П. Семейная терапия и ее парадоксы. – М.: Класс, 1998.
- Платов А. Трикстер, или обратная сторона монеты // Миф и магия индоевропейцев. – М.: Менеджер, 1997.
- Радин П. Трикстер: Исследование мифов северо-американских индейцев с комментариями К.Г.Юнга и К.К.Кереньи. – СПб.: Евразия, 1999.
- Розин М.В. Построение сценария жизни как механизм личностного развития юношества: Дисс. канд. психол. наук. – М.: Психологический Институт РАО, 1994.
- Руднев В. П. Модернистская и авангардистская личность как культурно-психологический феномен // Русский авангард в кругу европейской культуры. – М., 1993.
- Савчук В. В. Возвращение перформанса в Россию / «Буду!», №1, 1997.
- Тендрякова М.В. Первобытные возрастные инициации и их психологический аспект: Дис. канд.этнол.наук. – М., 1992.
- Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1983.
- Уикс Дж.Р., Л' Абат Л. Психотехника парадокса: Практическое руководство по использованию парадоксов в психотерапии. – М., 2002.
- Успенский Б.А. Антиповедение в Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. – М., 1985, с. 326-332.
- Фарелли Ф., Брандсма Дж. Провокационная терапия. – Екатеринбург, 1996.
- Франкл В. Человек в поисках смысла. – М., 1990.
- Хейли Дж. Терапия испытанием: Необычные способы менять поведение. – М.: Класс, 1998.
- Христа ради юродивые. – М.: Донской монастырь; Издательский отдел Московского Патриархата, 1992.
- Шейнов В.П. Скрытое управление человеком: Психология манипулирования. – М.: Аст, 2000.
- Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. – М.-Киев: Рефл-бук; Ваклер, 1996.
- Эриксон М. Стратегии психотерапии. – СПб.: Ювента, 1999.
- Юнг К.Г. Психология образа Трикстера // Душа и миф: Шесть архетипов. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996.
- Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – М.: Ваклер; Рефл-бук, 1996.
- Goldberg R. Performance: Live Art since the 60s. – London: Thames and Hudson, 1998.
- Jappe E. Performance: Rithual: Prozess: Action Kunst der Euroupe. – Munhen-New-York: Prestel-Verlag, 1993.
- O'Dell K. Contract with the skin: Masohism, performance art and the 1970s. – London: University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.