

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

ПАРТИТУРЫ И ИНСТРУКЦИИ В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

В каталогах флюксуса в качестве обозначения одного из ведущих жанров, в рамках которых работали его участники, дается термин «партитура», рядом с которым встречается термин «инструкция». Сами художники не делали программных заявлений о причинах их использования. Но на протяжении последующих десятилетий исполнения этих партитур, на выставках и фестивалях, на семинарах и конференциях, в каталогах и книгах было представлено множество мнений о природе партитур и инструкций к ивентам флюксуса. Разнообразие трактовок заставляет задаваться вопросом о том, что представляли собой партитуры и инструкции: «Лишь названия? Математические уравнения? Парадоксы? Загадки? Пазлы? Указания к действиям? Приглашения к участию? Мысли, записанные на листке бумаги? Дзэн? Поэзию? Хайку? Философию? Поговорки? Законы? Либретто? Чистые понятия? Или что-то еще?» [2, р. 9].

Поскольку флюксус — все перечисленное одновременно, то не представляется возможным дать однозначное определение партитуры. В зависимости от ситуации представления, она могла быть чем угодно. Разнообразные понимания сущности партитуры обращают нас к контексту художественного творчества, соединяющего взаимодействия художников друг с другом, художников с аудиторией, художников с культурным окружением и типом ментальности, вызывающим к жизни партитуры. Взаимодействие художника с контекстом иллюстрируется в теории флюксуса понятием интермедиа — призванным определить те выходы из текста партитуры в иные формы медиа, которые могут быть осуществлены при исполнении того или иного произведения. Термин «интермедиа», введенный Диком Хиггинсом для описания флюксуса, призван помочь избежать его смешения с технологиями медиа-арта, концептуализма, научного искусства или цифрового искусства. Интермедиа могут существовать только в форме партитур флюксуса. Для Хиггинса интермедиа было «полем между художественными медиа и жизненными медиа... подвижным пространством между художественными формами и жизненными структурами» [1; р. 91].

В соответствии с принципами интермедиа партитуры ивентов включают в себя любые простые действия, идеи этих действий и объекты повседневной жизни, демонстрируемые в рамках представления на фестивале флюксуса — перформанса. Они и являются в первую очередь короткими текстами, составляющими ин-

струкции к действиям. Но идея партитуры и термин «партитура» предполагают некоторую музыкальность. Суть ее заключается в том, что, как и музыкальные партитуры, партитуры ивентов предназначены для разыгрывания не только создателем, но и исполнителями, а соответственно, открыты для изменения и интерпретации. Так демонстрируется обязательность введения исполнителя в творческий процесс в рамках любого — даже неисполнительского — искусства, которое предполагает лишение творца его уникального статуса и рассеивание авторства между многими субъектами. Акт творчества становится не уникальным и одномоментным, но прерывным, развернутым во времени и объединяющим в единое действие «автора», исполнителя и зрителя. Ивент в этом случае понимается как структурный элемент партитуры перформанса — художественной формы или жанра, изобретенного Джорджем Брехтом во время его обучения у Джона Кейджа в классе экспериментальной композиции Новой школы социальных исследований в Нью-Йорке в 1958 г. Если редуцировать перформансы флюксуса до чистой творческой идеи, они и превращаются в такие краткие записи, которые сохранились в виде инструкций и партитур. Партитура при этом зачастую предполагает расписывание «партий» исполнителей по типам, по ролям и по времени — подобно тому, как организована музыкальная партитура, инструкция же включает в себя только последовательность действий без указаний на то, кто, когда и как продолжительно должен действие производить. Впрочем, партитура может выглядеть также как инструкция, поэтому в реальности различия между ними не всегда могут быть обнаружены.

Партитура представляет больше возможностей для взгляда на прошлое посредством искусства. Она предполагает участие множества разных «инструментов» для раскрытия идеи, у каждого из которых может быть прописана своя «партия». Для полноты воспроизведения прошлого и всестороннего его представления нужно иметь различные медиа для его рассмотрения. Разделенные партии для разных медиа дают нам разные (и гораздо большие) возможности для восприятия реализуемой художником идеи. Параллельно представляемые («звучащие») фотографии и фильмы, предметы и аудио, речи и музыка, и многие другие медиа, могут сойтись вместе, если исполнители будут точно следовать партитуре, а ее автор планирует их взаимодействие. Более того, зритель может сам попытаться понять замысел художника, если озаботится непосредственным изучением («чтением») партитур и инструкций.

Здесь недалеко до особого типа партитур, которые иногда и вовсе не предназначены для представления, исполнения или разыгрывания в виде действия, а просто являются набором указаний зрителям о том, в каком направлении им следует размышлять о своей жизни. Такая партитура превращается просто в перечень вопросов, на которые должен ответить зритель для того, чтобы создать флюксус-ивент. Зритель может и сам заняться созданием своей художественной картины мира и наполнением ее артефактами. Поскольку зритель вполне способен визуализировать представленные ему тексты, равно как и любое замеченное в жизни или прочитанное в литературе, то исполнитель в этом случае становится совершенно не нужным для реализации партитуры. Она окончательно

превращается в инструкцию, а зрительское восприятие теперь само по себе оказывается мощным инструментом формирования картины мира и средством создания художественных образов.

Партитуры Йоко Оно — характерные примеры этого. Они представляют собой простые наставления, которые ненавязчиво формируют в нашем воображении предпосылки для изменения поведения и мыслей. Например, партитура ивента под названием «Летать», содержащая одно короткое слово-инструкцию: «Летай» [5, р. 35]. Такие партитуры в случае надобности могут быть разыграны совершенно произвольно — так, как это нужно перформерам. Партитура в виде цитаты с легкостью вставляется в любое художественное высказывание, ее можно оформить в любом пространственном и временном варианте, с участием любых исполнителей, в любом культурном контексте. Партитура в этом случае благополучно превратится в самостоятельное произведение, и немногие зрители найдут удовольствие в поиске первоисточника. В результате творчество будет безличным, и станет все труднее отделять исполнение от первоисточника — партитуры. При всей привлекательности такого способа творчества, есть и негативный момент, поскольку в результате ошибки в исполнении начинают бесконечно повторяться и расти как снежный ком, ситуация еще более усугубляется, если положиться в поиске партитур на интернет, что возможно как один из вариантов участия во флюксусе.

Но «неправильное» понимание партитуры, ошибки и беспорядок в ее интерпретации зачастую становятся художественными инструментами. Они могут привести даже к возникновению новых направлений, подобно тому, как это происходит в науке, когда новые направления открываются благодаря ошибкам в исследованиях. Дик Хиггинс однажды предложил создать институт «творческого недоразумения», создав его фирменный бланк и список с именами членов-учредителей. Он провозглашал тем самым, что сначала нужно создать направление в искусстве, а его идея затем уже найдется. Эрик Андерсен отрицал художественность таких жестов. Но абсурдность, парадоксальность, противоречивость и непоследовательность превращаются благодаря творчеству в форме партитур и инструкций в устойчивую практику. Искусство теперь представляет собой совершенно алогичную практику, рождающуюся в результате их разыгрывания. Если же произведение (даже партитура или инструкция) приносит что-нибудь, претендующее на постоянство и однозначность, оно должно быть немедленно деконструировано посредством разрушения логики и имитации аналитической деятельности. Такое творчество дает перспективу многомерности, в которой любая точка зрения и любое действие одновременно отменяет и подтверждает любую другую точку зрения, может быть причиной и следствием любого другого действия [2, р. 10].

Значительную часть художественного наследия флюксуса составляют партитуры и инструкции, причастные понятию «музыкальности», при том, что они не всегда подразумевают возникновение музыки как результата от их исполнения. Это разнообразный спектр работ от «Облаков для Джеффри Хендрикса» для фортепиано Дика Хиггинса до его «Литании к Эмметту Уильямсу» для фортепиано.

Такая музыка представляет собой «антимузыку» (как это было заявлено на афишах первых концертов флюксуса), которая не требует исполнителя, которая должна быть прочитана непосредственно зрителем-слушателем-читателем и нужна лишь для того, чтобы пробудить в нем творческую реакцию на авторский жест. Такое произведение может быть воспринято в одно время только одним человеком. В результате получается очень личностное произведение, которое никогда не будет иметь социально значимого смысла. По тому же принципу создавал свою живопись (антиживопись) Артур Кепке, клея бумажные хозяйственные сумки, которые каждый мог заполнить по собственному усмотрению.

Технология одноразового исполнения партитур привела к мысли создавать работы, которые посвящались одним художником другому и были своеобразной аллюзией на его творчество в целом, либо на одно произведение, либо на какие-либо факты биографии, либо на отношения. Партитуры и инструкции открылись для изменения и интерпретации различными художниками — а не только автором, и не только потому, что их исполнение в значительной степени произвольно, но и потому, что их можно подстраивать под контекст исполнения перформерами. Причины многообразия первоначально зачастую были довольно прозаическими — в первую очередь это было отсутствие денег, поскольку путешествие автора с целью представления в разных странах было дорогим для молодых художников в 1960-е гг., они активно использовали практику передачи инструкций и партитур. Инструкцию одного автора в другой стране представлял другой автор, находящийся там, и, соответственно, наоборот. Поэтому все могли исполнять работы всех. А поскольку все претендовало на то, чтобы быть художниками, то вариативность исполнений была очень высокой. Для передачи партитур и инструкций активно использовалась почта, которая позволяла легко и недорого распространять свежие произведения для их исполнения в качестве иллюстрации идей флюксуса во всем мире. Так что авторство стало мало заботить художников группы — существенным было лишь то, чтобы работы исполнялись под знаком флюксуса — и поэтому они с легкостью позволяли другим участникам представлять свои сочинения в любом месте и в любое время.

При этом всем было известно, кто, что и когда сделал, поскольку партитуры всегда содержали указание на их автора. В качестве распространенного стилистического приема также использовались посвящения коллегам-художникам, с целью указания на взаимосвязи и преемственность. Передача идей, образов, выразительных средств от одного художника к другому стала обычным делом, поэтому посвящения служили указанием на дополнительное авторство, аллюзии, цитаты. Еще одна причина такого отношения к авторству партитур заключается в том, что все эти художники вышли из различных видов искусства: из визуальных искусств, из дизайна, из поэзии, из драматургии, из режиссуры, из музыки, из танца, поэтому имели принципиально разный культурный и художественный опыт, творческий багаж и профессиональное образование. Поэтому отличия в осмыслении художественных идей привели к большому разнообразию в понимании того, чем должна быть партитура как основа для последующего воплощения в акции и как самостоятельное произведение, а вследствие этого — и к свободе в отношении к авторству.

Игры с авторством были обязательным выразительным элементом, возникавшим при исполнении партитур и инструкций. Написанная однажды партитура затем многократно попадала в ситуации принципиально различного исполнения. В этом случае игры с авторством становились, с одной стороны, средством маркировки каждого нового исполнения, его отличия от предыдущих, а с другой стороны, создавали ситуации неожиданности, новизны, заинтересованности, были средством привлечения внимания к исполнению всем хорошо знакомых — потому что разыгранных и опубликованных — партитур. Так, Марианна Бек вспоминала: «В Висбадене, на концерте 1982 г., во время празднования двадцатой годовщины флюксуса, я увидела Фредерика Ржевски, прошедшего по сцене. Он сел на стул перед черным роялем, поднял руки, и сильный ритмичный звук заполнил концертный зал. Несколько минут спустя, после того, как те же самые ноты были проиграны на рояле несколько сотен раз, я начала испытывать некоторую тревогу. Я пошептала с друзьями, сидевшими рядом со мной, и последила глазами за движениями спины исполнителя, за движениями его рук, которые били по тем же самым клавишам на старом инструменте снова и снова... Мои засыпающие глаза и ум продолжали следить за исполнителем, сценой и роялем. Пришло состояние полного рассеивания сознания между бессонницей и мечтами о прошедшем дне.

Вдруг что-то произошло. Я заметила доску, на которой было объявлено, что исполняемое произведение было пьесой Ла Монте Янга “566 для Генри Флинта”. Вот что! Я начала спрашивать себя, а как далеко в пьесе мы уже продвинулись? Неужели Фредерик Ржевски действительно считал количество проигрываний? Я посмотрела на свои часы и начала считать секунды, которые занимали части, спросила друзей, могли ли они вспомнить, когда он начал выступать. Внезапно появилось внимание. Скука прошла, ситуация полностью изменилась. Я нашла занятие, пытаюсь выяснить границы фрагментов. Я слушала различные звуки в концертном зале, наблюдала различные реакции, заметила звуки, приходящие извне здания, размышляла над нашей неугомонностью и потребностью развлекаться, задумалась о том, почему скуку считают в нашей культуре чем-то отрицательным. Когда Фредерик Ржевски, наконец, остановился, аплодисменты были очень шумными» [2, р. 11]. Таким образом, ситуация исполнения проблематизирует интерес к произведению. Необходимость вносить элемент неожиданности в исполнение простой партитуры делает авторство коллективным. Если ранее авторство и исполнительство четко и однозначно отграничивались друг от друга, то теперь сделать это оказывается если не невозможным, то, по крайней мере, малопродуктивным, поскольку вклад исполнителя, а тем более слушателя, принципиально изменяющего идею партитуры, в создание результата оказывается неизмеримо больше, чем вклад автора идеи партитуры. И непонятно, кто является непосредственным автором того художественного эффекта, который имеется на выходе.

В таком произвольном исполнении, которое есть не столько исполнение партитуры, сколько исполнение, спровоцированное партитурой, и заключается суть жанров партитур и инструкций, предназначенных для того, чтобы вызвать к жизни поток живого творчества. Такой поток возникал, когда Джордж Брехт выходил

на сцену и указывал на табличку «выход» или ставил букет цветов на фортепиано, когда Фредерик Ржевски играл пьесу Ла Монте Янга «566 для Генри Флинта», когда «Бумажная пьеса» Бена Паттерсона плавно перетекала в веселое и шумное сражение с листками бумаги, летающими между художниками и публикой.

Некоторые партитуры даже содержат недвусмысленные намеки или указания на необходимость такого толкования при исполнении. Так, «Opus 51» Эрика Андерсена — партитура которого состоит из последовательности букв алфавита в различных типах письменности, — был отдан для исполнения дирижеру и музыкантам Симфонического оркестра Датского радио. Эта партитура лишь указывала на то, какие инструменты и как долго должны играть, но при этом каждый музыкант мог играть то, что он сам видел в партитуре — то, что он хотел играть. Такая же ситуация неоднократно появлялась в партитурах Артура Кепке, в которых часто не было ничего, кроме указаний: «Заполните время по Вашему желанию», — или: «Продолжайте, как угодно». Сущность такой «партитуры» выражается в том, что она запускает действие, которое затем продолжается, и завершение его обнаружить невозможно. А поскольку мы по необходимости продолжаем следовать ей в нашей дальнейшей жизни, она неисчерпаема.

Партитуры флюксуса разнообразны по форме исполнения, чаще всего это тексты, напечатанные на пишущей машинке на листах писчей бумаги, которые затем издавались в книгах, газетах и информационных бюллетенях. Описанные выше работы специально создавались как партитуры, выражая все характерные признаки жанра. Есть и другая группа партитур, которые относятся к ранним годам истории флюксуса и которые собственно партитурами не были, а были достаточно подробными планами по организации ивентов. Это были сокращенные описания действий, которые художнику нужно было делать, но и они не давали полной картины того, что замышлялось исполнить, и что исполнялось. Такие партитуры были включены во Флюксус Кодекс [8] — одну из эпохальных книг в истории движения. Их собрал Джон Хендрикс в 1988 г. — к этому времени флюксус уже накопил достаточно большое количество партитур, что и позволило выпустить Флюксус Кодекс, который стал своеобразной священной книгой флюксуса. Его создание выразило возраставший интерес к записи партитур, который сменил тенденцию к исполнению сценок, их представлению на фестивалях. После снижения, а затем и завершения фестивальной активности, партитуры приобрели самостоятельную ценность, их исполнение уже не обязательно требовалось. Партитуры стали работать сами по себе, без привязки к исполнению, превратились в самоценные художественные произведения графического и словесного характера, чей смысл раскрывался вне контекста представления публике в театрализованной форме. Если сначала партитуры работали лишь как рецепты для определенных действий, то после Флюксус Кодекса они стали действительно самостоятельными художественными фактами. Джон Хендрикс фактически вдохнул во флюксус новую жизнь, или создал новый флюксус, в котором «партитуры и инструкции были фактически целостными концептуальными произведениями искусства, появившимися задолго до общепринятой в истории даты возникновения концептуального искусства» [3, р. 15]. Именно Хендрикс стал понимать

флюксус как партитуры и инструкции, а исполнению отвел роль важную, но не главную и совершенно не обязательную.

Партитура как форма творческой деятельности стала продолжением идеи Джорджа Мачунаса, еще в 1962 г. в своем графическом оформлении планов флюксуса охарактеризовавшего его как «антиискусство, концептуальное искусство, автоматизм, брюттизм, брутализм, дадаизм, конкретизм, леттризм, нигилизм, искусство неопределенности — в театре, хеппенингах, прозе, поэзии, философии, пластических искусствах, музыке, кино, танце» [4, р. 1]. В соответствии с этим теоретическим пожеланием стали появляться звуковые партитуры, словесные партитуры и даже графические партитуры (которые могут как включать, так и не включать звук). Среди них были партитуры-проблемы, партитуры-затруднения, которые лишь задавали некоторый вопрос, полный недомолвок и неясностей, и были партитуры, дающие рецепты для вполне определенных действий. Были партитуры, представляющие собой инструкции для создания инсталляций, и были просто высказывания, призванные вызвать размышление. Некоторые из таких партитур не могут быть воплощены, поскольку слишком метафизичны или глобальны, а некоторые вполне реализуемы в наборе простых действий. Некоторые партитуры могут с легкостью провоцировать на размышления, а некоторые предельно и даже чересчур лаконичны и не допускают никакой интерпретации.

Появление партитур во флюксусе было отражением вполне обычной практики, сложившейся в искусстве второй половины XX в., в котором часто замысел реализуется не до конца, а лишь частично — практики, обозначенной У. Эко как «открытое произведение». Именно это происходит с партитурами во флюксусе. На фестивалях состоялось множество исполнений «Соло для скрипки, альты, виолончели или контрабаса» Джорджа Брехта, но все они разительно отличаются как друг от друга, так и от партитуры. Тоже происходит с партитурой и ее авторскими исполнениями Диком Хиггинсом «Опасной музыки № 17». Границы исполнительской интерпретации всегда настолько подвижны, что всегда остается вопрос: зачем здесь нужна партитура, какова она и какова ее роль в процессе возникновения произведения. Партитура не является фактической инструкцией, более того, исполнение представляет собой настолько свободную интерпретацию партитуры, что возникает ощущение того, что партитура существует сама по себе, а исполнение с ней никак не связано. В документах флюксуса перед художником никогда не ставилась задача свободно интерпретировать партитуры вместо точного повторения их инструкций. Так что понимание флюксуса не может ограничиваться акционистскими представлениями на фестивалях или иронически осмысленными артефактами. Партитуры составляют гораздо более разнообразную и представительную часть его наследия. Работы, выполненные в виде инструкций и партитур ничуть не менее эффективны и действенны, чем акционистские, графические или предметные. Например, «Социальный проект I» Джексона Маклоу предписывает художнику: «Найди способ устранить безработицу, или найди способ, как людям жить без работы. Обеспечь работой хотя бы одного». Еще грандиознее его же «Социальный проект II», который призывает: «Найди способ прекратить войну. Заставь его работать». Наконец, «Социальный проект III» заключает: «Найди способ сделать что-нибудь,

что кому-нибудь нужно. Передай его ему. Заставь его работать» [9, р. 77]. Партитуры социальных проектов были написаны в ответ на провокационные партитуры 1963 г. Томаса Шмидта, Нам Чжун Пайка и других. В ответ на них Маклоу опубликовал в седьмом номере информационного бюллетеня флюксуса призыв объединить фестивали флюксуса с политической деятельностью — поддержкой забастовок, демонстрациями, организовал заявления от имени флюксуса с осуждением войны во Вьетнаме, американской агрессии на Кубе. Это показывает, что партитуры не ограничивались рамками звуковых и изобразительных средств. Были и партитуры, описывающие политические или социальные действия.

Та же тенденция заметна в творчестве Джорджа Брехта: некоторые его работы основаны на стилистике Д. Кейджа и опираются на звуковые эксперименты; но большинство являются типичными партитурами — описывают бытовые явления и предметы или социальные и политические действия и процессы. Ряд партитур представляют собой инструкции для создания инсталляций, как, например, «Лестница» или «стул». Традиционные партитуры у него дополнены довольно обширными примечаниями, которые описывают диапазон возможных действий по исполнению. Эти партитуры функциональны, то есть предназначены для воплощения, которое частично задано самой партитурой, а частично определяется читателем или зрителем: сделать или не сделать то или другое, сделать то, что написано, или просто прочесть.

Так построена «Пьеса для Нам Чжун Пайка № 1» Йоко Оно, которая содержит одно слово для чтения: «Вода» [5, р. 66]. Мы не ограничены ничем в трактовке этой партитуры: можем пить воду, можем наливать, можем плавать, можем играть, разливать — возможны все допустимые и недопустимые действия с водой. Или можно ничего не делать. Просто думать, или вспоминать, или воображать, или смотреть. Зная репертуар Йоко Оно, мы можем обратиться к другим ее работам о воде: «Все мы — вода», «Водный ивент», «Живопись каплями». Но если мы их не знаем, то это ничего не значит и никак не мешает воспринимать пьесу № 1. Такое восприятие может показаться затруднительным — привычно думать, что пьеса без подробной инструкции или партитуры не может существовать, и воспринимающему становится даже страшно, кажется, что легкое отклонение может затруднить понимание. Но это беспокойство, возникающее от неопределенности, лишь провоцирует мысль и чувство на дальнейшую работу.

Еще одна партитура Йоко Оно — «Инструкции» 1964 г. — представляет собой набор слов, построенный с некоторым нарушением грамматической конструкции, но достаточно осмысленный: «Нечто, появившееся из инструкции и все еще не совсем появившееся вполне неструктурированное вполне структурированное... как незаконченная церковь с потолком-небом». Пьеса создает достаточно определенный образ, но не дает объяснений, как этот образ или эффект может быть создан. Ее партитура «Стена. Пьеса для оркестра для Йоко Оно», напротив, предельно ясно описывает действие, но образ, смысл и возможность исполнения остаются размытыми; инструкция в этой партитуре такова: «Бейся головой о стену» [9, р. 86].

Еще более неопределенна партитура «Заявления» Лоуренса Вайнера 1968 г., она предусматривает три варианта развития событий, которые, по сути дела,

описывают вообще все возможные действия художника: «1. Художник может создать пьесу. 2. Пьеса может быть поставлена. 3. Пьеса не нуждается в постановке». Каждое из высказываний в принципе равноценно другому и соотносится лишь с намерением художника, решение же относительно их использования и воплощения лежит на воспринимающем, мнение которого является определяющим для создания или, напротив, несоздания любой пьесы.

Характерным примером работы с партитурой являются сценки, связанные с темой стула. Во-первых, это ивенты «Три стула» Джорджа Брехта (написанные весной 1961 г.), включающие три части: 1) сидеть на черном стуле, встать; 2) на желтом стуле, встать; 3) на (или около) белом стуле, встать. Во-вторых, это «Стриптиз для троих» Йоко Оно (показанный в Киото в 1964 г.). Его первая версия без занавеса: «Занавес поднимается, чтобы показать три стула, поставленные на сцене. Занавес опускается». Вторая версия — без занавеса: «Одиноким исполнителем ставит три стула на сцену по одному. Исполнитель уносит три стула по одному». Позже появилась «Живопись стула» Йоко Оно, где стул оказывался носителем живописного произведения [5, р. 83]. Авторское объяснение смысла этого ивента находится в другой партитуре Йоко Оно — «К веслианцам, которые были на встрече» (1966): «В другое время, тоже в Киото, перед ивентом в Нандзэн-дзи, у меня был концерт в Зале Ямайхи. Он назывался «Стриптиз-шоу» (это был стриптиз мысли). Когда я встретила на следующий день Высокого Монаха, он казался немного расстроенным. “Я ходил на Ваш концерт”, — сказал он. “Спасибо, он Вам понравился?” — спросила я. “Почему Вы эти три стула на сцене называли стриптизом для троих?” — ответил он. “Все равно, что это — стул, или камень, или женщина. Это — одна и та же вещь, мой Монах”. “А где же была музыка?” “Музыка — в мыслях, мой Монах”. “Но это же — то же самое, что мы делаем, Вы случайно не авангардный композитор?”» [3, р. 19]. Так раскрывается связь партитур флюксуса с экспериментами новой музыки, которые участники группы называли «анти-музыкой». Речь шла о расширении границ музыки, ее превращении в интермедийное творчество. С другой стороны, этим экспериментам близки знаменитые «Один и три стула» Джозефа Кошута (1965 г.) — сам стул, его фотография и словарная статья о нем, где «взаимная отчужденность или безразличие слова и изображения — тема классического произведения концептуализма» [6, р. 173]. Таким образом, партитуры представляют собой наиболее концептуальные произведения флюксуса, занимающие существенное место в его системе жанров и близкие эстетике концептуализма.

Подобным образом раскрывает суть вещей в других своих партитурах-концептах Джордж Брехт. Пьеса «Два велосипедных события»: «Стартуй. Остановись». Пьеса «Три водяных события»: «Лед. Вода. Пар». Пьеса «Три оконных события»: «Открывающее закрытое окно. Закрывающееся открытое окно» [9, р. 23]. Таких партитур достаточно много, и все они демонстрируют обычные вещи в обычных ситуациях, раскрывая их многообразие.

Партитура может быть заметкой, рядом вопросов, темой для размышления, небольшой пьесой, наконец, остроумным ответом и многим-многом другим. Это заложено в значении слова «партитура», которое происходит от латинского *pars*,

означающего направление и задачу некоторого действия, в этом случае речь здесь может идти вовсе не о музыке, но музыка присутствует незримо. Потребность в этом жанре появилась во флюксусе постольку, поскольку после начала информационной эпохи художники озаботились поиском других способов репрезентации смысла, чем те, что работали в классическом искусстве и описывали творчество в категориях производства. В середине 1950-х гг. мир искусства находился в состоянии шока от травм, нанесенных ему художниками на протяжении последнего столетия. Требовалось найти альтернативу классическому производству, средство было создано от противного — оно открылось в одном из самых классических искусств — с точки зрения его опоры на мастерство в процессе создания произведения и на выразительность, впечатление в процессе восприятия. Альтернатива была найдена в музыке, которая существовала в двух необходимых формах — исполнение и запись в виде нот или партитуры. Отсюда и была заимствована модель творчества, которой стал пользоваться флюксус, но пользоваться для создания уже не только музыки, а для создания любого искусства с использованием других медиа — антимузыки и антиискусства.

Культурная ситуация начавшейся эпохи потребления требовала изменения прежней точки зрения на творчество, что привело к интенсивному экспериментированию с медиа, и с середины 1950-х до середины 1960-х гг. одновременно в разных видах искусства появились интермедиа и «партитуры».

Интермедиа начались в концертных залах и на улицах, поэтому в глазах художников были производными музыки. Музеи и центры искусств сначала не использовались в качестве исполнительских площадок для представления подобных произведений, просто потому что мир изобразительного искусства не принимал новых художников. Кроме того, интермедиа изначально имели дело с недорогими материалами, избегая пышности — что критики стали пафосно объяснять как стремление к вечному. Но причины были другие, флюксус, как и, например, современное ему *арте повера*, пользовался «бедными» выразительными средствами по чисто экономическим причинам. Х. Андерсен вспоминал: «Любой из нас был бы рад быть приглашенным... в любой престижный музей и использовать передовые и дорогие техники и материалы... Но есть только одна причина, почему сценарии выглядят концептуальными и минималистическими. Мы были бедны» [7, р. 21].

А поскольку в конце 1950-х гг. на слуху были такие явления, как интермедиа, глобализм, симультанное искусство, участие зрителей, интерактивность, случайность, то в отличие от более поздних минималистских и концептуальных практик, адаптировавшихся к академическому искусству, партитуры стали создаваться как внешне концептуальные и бедные произведения, но находящиеся вне каких-то устойчивых художественных систем. Партитуры писались после их осуществления в качестве ивентов. Они представляли собой отчеты о произведенных акциях для рассылки через почту и широкого распространения данной художественной практики.

Именно поэтому многие партитуры называются «партитурами ивентов». Джордж Брехт первым использовал данное понятие. И для него понятие «партитуры» было даже равнозначно понятию «ивента». Ивент же он определял как

произведение, которое является одновременно и объектом, и деятельностью, то есть процессуальным, акционистским искусством. Идея отделения партитуры от ивента принадлежала Джорджу Мачунасу, который на первых фестивалях флюксуса предложил издать собрание произведенных ивентов всех художников. Так и возникло понятие «партитуры» — понятие, обозначающее особый способ издания отчетов об ивентах, в виде не только текстов, примечаний и инструкций, но, по возможности, с фиксацией внешнего вида текста как самостоятельного художественного факта. Мачунас стал следить, чтобы тексты ивентов печатались абсолютно точно, ни одной точки не должно было потеряться. При этом он заботился о дешевизне исполнения изданий партитур, для него было важно, чтобы искусство было недорогим — так он понимал свободное искусство. Благодаря совместным усилиям Брехта и Мачунаса партитуры оформились в особый жанр искусства флюксуса, возникший на гребне эстетики антиискусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Higgins D.* Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984. 146 p.
2. *Bech M.* Fluxus in love // Fluxus scores and instructions. The transformative years / Ed. by J. Hendricks. Detroit; Roskilde: The Gilbert and Lila Silverman fluxus collection, 2008. P. 8–12.
3. *Hendriks J.* Some notes on fluxus scores and instructions // Fluxus scores and instructions. The transformative years / Ed. by J. Hendricks. Detroit; Roskilde: The Gilbert and Lila Silverman fluxus collection, 2008. P. 14–19.
4. *Maciunas G.* Fluxus brochure prospectus for Fluxyearboxes 1. Wuppertal, 1962. 1 p.
5. *Yoko Ono.* Half-a-Wind Show: Eine retrospective / Herausgeben I. Pfeiffer, M. Hollen, J. Hendricks. Munchen; L.; N.Y.: Prestel, 2014. 208 p.
6. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм. СПб.: Азбука, 2007. 487 с.
7. *Andersen H.* In mezzo a Quattro tempi // Fluxus scores and instructions. The transformative years / Ed. by J. Hendricks. Detroit; Roskilde: The Gilbert and Lila Silverman fluxus collection, 2008. P. 20–23.
8. Fluxus Codex / By J. Hendricks, R. Pincus-Witten. N. Y.: Abrams, 1988. 616 p.
9. The Fluxus Performance Workbook / Ed. by K. Friedman. L.: Routledge, 2002. 177 p.