

УДК 7.038.53

Л. А. Меньшиков

АРХИТЕКТОНИКА АНТИИСКУССТВА

Термин «антиискусство» по отношению к артефактам неоавангарда 1960-х гг. получил широкое употребление, начиная с самых ранних фестивалей и выставок флюксуса. Например, Генри Флинт, говоря о репертуаре первых фестивалей, перечислял такие формы, в которых работали его художники: «Музыка, тексты, карты, анти-арт» [1; с. 13]. Термин употреблялся первоначально в арт-практике, а в качестве искусствоведческого понятия стал активно использоваться после работы Роберта Хьюджеса «Шок новизны», где ставился вопрос о возможности существования понятия антиискусство (анти-арт, anti-art) и его применимости к описанию актуального искусства 1960-х в целом. Хьюджес писал, что «критики и комментаторы искусства в 1960-е гг. для удобства оперировали системой взглядов, где искусство, антиискусство и неискусство являлись определениями *типа* произведения, лишенными пафоса критической оценки» [1; с. 13]. Таким образом, слово родилось как самоназвание ряда художественных явлений, в его значении подчеркивалась принципиальная и целенаправленная деятельность в искусстве с целью уничтожения его особенностей, которые составляли понятие художественности в разных эстетических системах.

Никакого оценочного пафоса, тем более связанного с идеями кризиса, смерти художественной деятельности как творческого процесса за этими терминами первоначально не было. В концепциях антиискусства и неискусства выделялись различные аспекты художественного в его негативном понимании, с которыми нужно было бороться с целью достижения в творческой деятельности тех результатов, которых художники хотели добиться. В значительной мере движение «антиискусства» носило характер антиавангардного и антимодернистского течения, поскольку в последних особенное внимание уделялось элитарности, непонятности, «сделанности» произведения искусства, установлению его как вечной ценности, недостижимого и недоступного идеала. Постмодернистская ориентация на истощенность творческого арсенала, повторяемость выразительных средств также воспринималась в ряде художественных течений в качестве тенденции к возникновению антиискусства как нового способа производства артефактов, реализующих в полной мере всю систему функций искусства, за исключением эстетической, признававшей идеологически обоснованной, а потому вредной и подлежащей искоренению из процессов художественного творчества и восприятия. Такие двойственные мотивы в понимании антиискусства позволяют выстроить определенную систему структурных свойств, дающих возможность приписать то или иное явление к разряду антиискусства.

Удобно это сделать на материале одного из наиболее влиятельных антихудожественных течений в культуре 1960-х гг. — движения «Флюксус», поскольку эти тенденции в полной мере присущи ему как «сумме историй, способу делания

вещей, традиции, способу жизни и смерти, по устойчивому мнению большинства его авторов» [1; с. 16]. В этом определении видны наиболее существенные черты антиискусства в том виде, как оно понималось в рамках теории флюкса. Во-первых, искусство нужно избавить от историчности, от исторической конкретности — оно должно быть лишено истории, которая его ограничивает. Искусство всегда существует в исторических формах, оно исторически изменчиво, отвечает на вызовы времени, те или иные культурные установки и социальные запросы, выражает исторически преходящие эстетические системы, каждая из которых есть лишь один из возможных способов ограничения творческой свободы художника. Антиискусство же в противовес этому должно быть антиисторичным, оно является «суммой истории» в том смысле, что объединяет все возможные исторические варианты, ни в коем случае не ограничиваясь одним из них. Антиискусство отвергает искусство как особый, специфический, исторически конкретный способ деятельности художника, который отличает его бытие в культуре как бытие творческое. Антиискусство не ограничивает деятельность художника выражением каких-либо особых способностей, навыков, умений или таланта. Антиискусство видит художественное в любом созданном человеком артефакте. Такой деятельности совершенно не обязательно быть новационной, она может происходить как простое копирование, повторение, как обыденное или привычное действие. Новизна как существенный признак творчества антиискусством отвергается. Таким образом, антиискусство объявляет себя традицией — на том основании, что оно существовало всегда, на протяжении всей истории человечества. Антиискусство есть вся жизнь человечества во всех его проявлениях. В то время как искусство — по непонятным признакам и критериям отбирившаяся *часть* этой многообразной жизни всего человечества в целом (как утверждалось — лучшая часть, но почему лучшая — тоже остается непонятным для антиискусства, поскольку искусство объявлялось лучшей частью по неприемлемым для антиискусства основаниям). Поскольку человечество — это поколения, это отдельные люди, которые в какой-то момент умирают, то антиискусство включает в себя не только жизненные артефакты, но и способ смерти, свойственный тому или иному человеку. Таким образом, антиискусство возникает, если признать безграничность искусства и неправильность его замыкания в жестких рамках условностей и стереотипов.

Такой характер творческой деятельности в антиискусстве предполагает его обязательную перформативность: «История флюкса может быть признана тождественной истории перформанса в его наиболее значительных событиях и лицах» [1; с. 16]. Перформативность флюкса, как и антиискусства в целом, подразумевает невозможность его существования в рамках законченного произведения, она обязательно предполагает процесс, включенность в коммуникацию, исполнение. Произведение как некоторая абсолютная завершенность, неизменная и сохраняемая в идеальном виде, представляется невозможным как форма антиискусства. Ориентация искусства на создание шедевров как совершенных произведений представляет собой квинтэссенцию этой неосуществимой идеи, и тем самым дискредитирует само понятие искусства. Перформативность предпо-

лагает существование произведения искусства как процесса, поскольку несомненной является его неперенная изменчивость. Кроме того, перформативность — это его включенность в коммуникацию. Поскольку наиболее сильный и значимый фактор изменения — это взаимодействие людей, то художественный процесс может быть осуществлен только как коммуникативный процесс, процесс общения по любому поводу, приобретающий материальное воплощение. В таком процессе в любой момент времени есть разделение на донора и реципиента, один информацию отдает, другой принимает. Но такое разделение неустойчиво, в реальной ситуации донор и реципиент постоянно меняются местами, они включены во взаимную коммуникацию. В идеальном мире искусства есть автор, есть зритель. Но такая ситуация в предельном смысле невозможна в жизни. Поэтому антиискусство такую ситуацию предлагает целенаправленно разрушать, превращая творческий процесс в (по возможности) максимально взаимную коммуникацию, в которой на равных участвуют донор и реципиент, постоянно меняющиеся ролями. Такая коммуникация и называется перформансной (перформативной), такая коммуникация и составляет суть творческого процесса в рамках антиискусства. «Конкретными формами перформансной коммуникации являются различные хеппенинги, перформансы, флюксы, боди-арт, флэш-моб и другие» [2; с. 117] — то есть, все те формы антихудожественной деятельности, которые предполагают обращаемость и взаимозаменяемость участников художественного процесса. В художественную деятельность такая форма коммуникации проникает исключительно на стадии постиндустриального общества: «В условиях общества потребления перформансная коммуникация выступает как добровольное, свободное, не институционализованное кратковременное коммуникативное взаимодействие агентов» [3; с. 176]. Став частью художественной активности в рамках антиискусства, перформансная коммуникация позволяет освободить творчество от того, что мешало ему в рамках классического искусства, рождая его вечную трагедию, вызванную сущностной ограниченностью.

Перформанс дает иллюзию полной свободы — он выводит агента за пределы институтов (он всегда осуществляется как акт, происходящий вне институциональных рамок), он дает иллюзию свободы от времени, поскольку, включаясь в процесс, выхватывает из него краткое мгновение, не позволяющее освоить и почувствовать специфичность момента (кратковременность оборачивается вневременностью, свободой от времени). Поэтому в рамках художественного процесса взаимодействуют никак не связанные друг с другом и никак не ограничивающие свободу друг друга абсолютно равнозначные субъекты. Антиискусство — это совместное творчество «социально не зависящих друг от друга и не связанных между собой какими-либо внешними по отношению к данной коммуникации социальными отношениями» людей [4; с. 126]. Таким образом, антиискусство претендует не только на разрушение художественности, но и на разрушение социальности.

На смену художественному нужно было что-либо предложить. Антиискусство многократно пыталось концептуализировать различные подходы к созданию артефактов. Например, «терминологическая и технологическая новация М. Эрнста

начала 1920-х гг. — мультиплъ, стала столь же частым приемом в деятельности флюксуса» [1; с. 29], как и многие другие концепты. Мультиплъ обладает весьма значительным объяснительным потенциалом. Он описывает невозможность выражения художественного содержания, даже элементарной перцепции при помощи простых медиа. Самое простое чувство, самая распространенная и привычная эмоция не могут быть полноценно выражены в рамках традиционного разделения медиа, в рамках фольклорного синкретизма, либо в рамках навязанного синтеза искусств. Творческие практики именно потому и называются практиками, что они реализуют модель мультиплъ — опосредованного жизнью целостного перцепта, который, будучи рукотворным, неотличим от фактов жизненной практики. Результат творчества множественен, он не может быть исчерпан как в своем реальном бытии, так и, будучи помещенным в пространство интерпретации. Его смысл — в движении, в развитии, в процессе, в реализации всего многообразия возможностей. Такое многообразие может быть воплощено только в случае неангажированности агента антиискусства, который должен заниматься антихудожественной практикой абсолютно естественно, не задумываясь о смыслах, целях, задачах, предназначении. Это ничем не отличается от детской игры. Задача антиискусства — быть искренним и естественным во всех своих жизненных поступках и свершениях, быть «как дети». Это было одной из основных задач флюксуса, который пытался «всей своей жизнью и деятельностью преодолеть господствовавший тогда в модернизме принцип “все — искусство” с позиций неискусства и антиискусства, сознательного уничтожения любого искусства в пользу жизни, очень специфически понятой флюксистами» [6; с. 817]. Именно поэтому «публичная презентация работ, организованная Д. Мачунасом... в июле 1962 г. в Вуппертале и Дюссельдорфе была названа “нео-дада”» [1; с. 29]. Возвращение к дадаизму, притом в самом радикальном варианте, но без свойственного ему безумия, является той задачей, выполнение которой может сказать о том, что реализация проекта антиискусства возможна. Более того, новый проект стал антиискусством еще и потому, что «являет собой одну из многих форм академизации (при всем показном бунтарстве, анархизме, эпатажном манифестаторстве и даже тенденциях к интерактивности) авангарда. В данном случае — дадаизма» [6; с. 617].

Такое включение в процесс жизни с целью объявления ее творческим процессом и превращения в антиискусство с легкостью поддается некоторой формализации. В рамках флюксуса возникают основные определения мультиформ, в которых кристаллизуется творческая энергия жизни во второй половине XX в. Всевозможные хеппенинги, перформансы и прочее — описывают лишь разные действия, которые осуществляют агенты для расчленения реальности с целью обозначения в ней пространства осуществившегося творчества или действия (будь-то случай, представление, показ или просто действие). Можно обнаружить исчерпывающее разнообразие точек зрения на то, чем являются те или иные творческие формы, где находятся их источники — в каком-то из классических видов искусства, либо в каких-то иных художественных формах. Это и неважно, поскольку, выходя из разных видов, все они двигаются в одном направлении —

в сторону мультипла. В рамках флюксуса как наиболее влиятельного, определенного и хоть сколько-нибудь организованного течения в антиискусстве наиболее употребительным обозначением жанровой принадлежности было слово «ивент» — событие, фиксирувавшее совместное, одновременное наличие разнообразных самостоятельных творческих (деятельных) индустрий или фактов. Идеальный ивент представляет собой фиксацию множества одновременно происходящих событий, которые все вместе дают целостный мультипликационный эффект, разом обращаясь ко всем возможным каналам связи, которые могут чувственно или рационально объединять автора и реципиента. Но понятие ивента обнаруживает и всю несостоятельность претензий антиискусства выйти за рамки художественного и стать всей полнотой реальности. Эта ограниченность проявляется в возможности классификации ивентов, в том, что они проявляют определенное тяготение друг к другу, позволяют выявить типологические черты. Еще более явно это видно в случае фиксации ивентов в виде партитур — записей для их исполнения, которые представляют собой также весьма распространенную — одну из наиболее распространенных — творческих индустрий флюксуса.

Опыт художественности проявляется в том, что создававшиеся в рамках фестивалей флюксуса партитуры составляют три большие группы, по которым легко могут быть классифицированы. Первые побуждают читателя к действию, которое необходимо выполнить. Вторые создаются по следам произошедших художественных событий и являются одновременно результатом и фиксацией творческого процесса, они представляют собой партитуры ивентов в прямом (наиболее художественном) смысле этого слова. Третьи никак не связаны с действием, а ограничены тем, что несут скрытые значения, предуготовленные для последующего порождения множества смыслов благодаря создаваемому безграничному полю интерпретации. Первые вполне обычны и прозаичны, опираются на записанную инструкцию, предполагают ее интерпретацию и последующее восприятие полученного результата. Вторые содержат описание той или иной ситуации исполнения и дают предвосхищение эффекта, который произойдет от их нового разыгрывания. Третьи наиболее нейтральны по отношению к результату, никак его не предполагают, ничего не говорят о возможных художественных эффектах. В процессе исторического развития флюксуса его фиксация в виде партитуры становится все более и более обязательной, указывая на то, что воплощение самой идеи антиискусства, во всех ее архитектурных составляющих, оказывается весьма затруднительным делом.

Все три типа партитур в полной мере представлены, например, в творчестве Эрика Андерсена, причем некоторые из его сочинений содержат признаки нескольких типов. Приведем примеры такой реализации принципов антиискусства в его работах. Внешне оформленные в виде подражания записи музыкальных опусов, его сочинения представляют собой характерный пример «антимузыки». Таковы, например, Orus 11: «Называйте мои сочинения по опусам и номерам» [5; p. 22], — типичная партитура первого типа. Или Orus 22: «Сделайте и/или не делайте что-нибудь универсальное» [5; p. 22], — соединяет признаки первого (описывает возможность осуществления реального действия) и третьего типа (действие

не определено, поэтому может стать причиной апории, вызвать к жизни поток размышлений о природе искусства и деятельности). Или Opus 33: «У меня нет авторского права ни на одно из моих сочинений (сомнительно, что это относится только к этой пьесе)» [5; р. 23], — партитура третьего типа, не предполагающая никаких действий, но только констатацию определенного состояния мира. Или Opus 44: «Публику можно перемещать из точки А в точку Я в точку А в соответствии с постоянно меняющимися созвездиями, группами по 10 %, до тех пор, пока не останется меньше 10 человек» [5; р. 23], — сочетание первого и третьего типов, описывает вполне конкретное и осуществимое действие, но осуществимое не в данном предписанном контексте, а в каком-либо ином; контекст придает действию неопределенность, абстрактность и метафизичность. Или Opus 55: «Это предложение не должно читаться больше чем одним человеком в одно время» [5; р. 23], — партитура первого типа, причем весьма императивная по форме изложения, в момент исполнения дает типичное для флюксуса чувство причастности воспринимающего к наследию мировой культуры, фиксирует его роль как самостоятельного художника. Или Opus 66: «Сделайте замечание (объясняющее, анализирующее) по использованию объекта для целей документирования и сообщения его содержания способом, подходящим данному методу» [5; р. 23], — характерная партитура третьего типа, причем выполненная в весьма ироническом, наукообразном ключе. Многократно исполнявшийся ивент Opus 77: «Я доверяю Вам [или, как факультативный вариант: «Верую»]: abcdefghijklmnopqrstuvwxyz (эта пьеса впервые исполнена Национальным симфоническим оркестром датского радио в 1964 году. С тех пор она была представлена бесчисленное количество раз всеми видами оркестров и многими “неоркестровыми” способами: магазинами, актерами, верфями, кураторами и т. д. Причина ее огромного успеха состоит, вероятно, в том, что первое предложение содержит то же самое число знаков, что и алфавит¹)» [5; р. 23], — партитура из числа наиболее типичных антимузыкальных сочинений, которые пародируют внешние атрибуты музыкального искусства, включая при этом в сферу исполнения партитуры самые разные немзыкальные медиа, степень абстрактности партитуры третьего типа доведена здесь до полного абсурда при внешне осмысленной форме. Скатывается в область музыкального ивента Opus 88: «Cdfatdeflatefgflatgaflatbflatb (эта пьеса могла состоять только из гамм. Очень простая, но отражающая всю историю европейской музыки, она могла быть исполнена как все до одновременно, затем все ре-бемоли, все ре, все ми-бемоли, все ми, все фа и так далее, заканчивая всеми си. Или можно было играть самый высокий до, затем самый низкий до, затем до ниже самого высокого на одну октаву, затем до выше самого низкого на одну октаву и так далее, пока не прозвучит до первой октавы. Затем самый низкий ре-бемоль, затем самый высокий ре-бемоль и так далее. Или наоборот. Все воображимые звукоряды, среди которых математические, статистические и алеаторические, могут быть использованы или построены таким образом)» [5; р. 23], — в данном случае мы имеем

¹ В английском оригинале: «I have a confidence in you»² — двадцать шесть знаков с пробелами, как и в латинском алфавите.

вполне исполнимую партитуру с заметным налетом абстрактности и неопределенности, то есть сочетание первого и третьего типов. И в завершение предлагается исполнить Opus 99: «Публика покидает помещение. Двери запечатываются. Звук играет произвольно в соответствии с объемом помещения в кубических метрах и числом уходящих людей» [5; р. 23], — здесь мы имеем сочетание первого и третьего типов партитуры, но, в отличие от предыдущего опуса, со значительным преобладанием третьего. В этом перечне партитур мы можем проследить основную задачу, которая стояла перед авторами флюксус-произведений. Эта задача состоит в дезавуировании сущности искусства и показе бессмысленности всех тех процедур и ритуалов, которые воспринимаются в классической культуре как тайна творчества. Эта задача есть отражение основного пафоса флюксуса, заключающего в разрушении границ искусства и отождествлении его с жизнью, превращении в антиискусство.

Именно по этому принципу задумывались и создавались тысячи антихудожественных партитур. Эта глобальная цель — единственное, что их объединяло. Во всем остальном они представляют бесконечное многообразие. Они могли печататься, могли писаться от руки, могли рассылаться по почте, могли передаваться телеграфом, могли читаться зрителям, могли исполняться в виде сценок, могли сохраняться в изданиях или в частной переписке, а могли забываться и навсегда исчезать. Вся эта деятельность продолжалась на протяжении больше десятилетия, несколькими десятками художников во всем мире. Партитуры были, по сути дела, лишь фиксацией всей многообразной деятельности, которая происходила в процессе жизни, общения и совместного творчества антихудожников. Они общались, спорили, соглашались друг с другом, шутили, обижались и жаловались друг на друга, боролись за свои идеи, поддерживали друг друга и препятствовали реализации идей, которые им не нравились. В их письмах, публикациях, разговорах возникло безграничное поле возможностей и путей для творчества, которое очень энергично производило огромную массу партитур, и столь же внезапно исчезло, как и появилось. Потому что было не художественным направлением, а лишь моментом в истории европейской культуры. Такая организация художественного (антихудожественного) сообщества — определенная социальная организация группы — довершает конструкцию архитектоники антиискусства.

Цель создания партитур была вполне антихудожественной, это было распространение художественного материала среди максимально широкой аудитории потребителей искусства, для чего они должны были стать предметом массового производства, что, конечно же, никогда не стало реальностью. Флюксус дал поле возможностей для антитворчества, в котором партитуры играли важнейшую роль, сохраняя богатство творческих решений и предоставляя возможность свободно оперировать неординарными идеями, это было далеко от множества авангардных экспериментов того времени, в том числе от стилистически утонченного концептуализма, строившегося на играх с языком. Флюксус дал даже более реальное воплощение идеи искусства как концепта, чем сам концептуализм, который зачастую не сдерживался и создавал произведения — любовно и скрупулезно исполненные, представляемые в виде изображений или черно-белых фотографий,

и даже выставляемые в галереях. Каждая создаваемая партитура флюксуса всегда предполагала возникновение и параллельное бытование многих других партитур — как всех партитур, созданных тем же самым художником, так и партитур, созданных другими участниками движения, и даже бесконечное количество интерпретаций каждой партитуры ее читателями, тем самым все партитуры и их исполнения объединяются в единое жизненное пространство флюксуса как искусства действия, а тем самым и антиискусства. В этом случае партитуру можно воспринимать как фрагмент общего описания бытия и как самостоятельный фрагмент, реализующий многообразные и бесконечные возможности интерпретации реальности, на которые претендует флюксус. Как поток, «очищение, перемешивание и пропаганда нехудожественной реальности», флюксус не может легко уложиться в жесткую систему категорий или встроиться в иерархическую структуру современного искусства, он сам создает хаотическое пространство творческой жизни — своеобразную архитектуру антиискусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каткова М. В. Искусство действия: Перформанс — художественное явление второй половины XX века: Дис. ... канд. иск. М., 2000. 164 с.
2. Черкасов С. В. Городские массовые мероприятия: Коммуникативные характеристики и пути институционализации: Дис. ... канд. социол. наук. М., 2009. 208 с.
3. Зайцев И. Д. Интерсубъективность как проблема социальной философии: Дис. ... канд. филос. наук. М., 2008. 210 с.
4. Коркия Э. Д. Перформансная коммуникация в контексте социальных процессов эпохи постмодерна: Дис. ... канд. социол. наук. М., 2005. 150 с.
5. Andersen E. In mezzo a Quattro tempi // Fluxus scores and instructions: The transformative years. «Make a salad» / Ed. by J. Hendricks. Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2008. P. 20–23.
6. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства / Ин-т философии РАН. М.: Прогресс-традиция, 2012. 840 с.