

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

БРИТАНСКИЙ ФЛЮКСУС

Великобритания к 1970-м оставалась одной из немногих европейских стран, незнакомых с флюксом. К этому времени из серии фестивалей и концертов он превратился в издательский проект, объединяющий разные явления и формы современного искусства. Расширение спектра используемых выразительных средств привело к включению в него ряда близких ему художественных явлений. В результате возникали проекты и группировки, которые формально не принадлежали флюксу, но почти повторяли его в своей деятельности. Среди них самое важное — «Флюкшоу» — своеобразное продолжение и развитие флюкса в Британии. Это была вторая выставка в Англии за всю историю флюкса, которая продемонстрировала, что он получил в 1970-е в тех странах, которые ранее не имели с ним дела, разнообразное, порой превратное понимание. Вместе с тем, история флюкшоу раскрывает особенности развития флюкса за пределами основных стран его распространения. В нём можно увидеть образец роста «культуры флюкса», её изменения в новых условиях под воздействием новых людей. Эти люди не участвовали в основании флюкса и их необычное понимание первоисточников превратило флюкс в почти цирковой эксперимент. Название проекта возникло в результате типографской ошибки: шоу было поименовано «fluxshoe» («флюксобувь») вместо «fluxshow» («флюкшоу»).

Пропагандистом идей флюкса в Англии стал К. Фридман. Ему принадлежит и идея проведения передвижной выставки в Великобритании, флюкшоу: «Фридман и Майк Уивер, директор Центра американского искусства Эксетерского университета, задумали флюкшоу < ... > как широкую антологию похожих на флюкс акций. Дэвид Майор, редактор издательства “Beau Geste Press” < ... > организовал выставку и фестиваль вместе с мексиканским интермедиалистом Фелипе Эренбергом (тогда жившим в Великобритании). Годовая выставка “Флюкшоу” совершила тур по Великобритании под эгидой флюкса < ... > Фридман собирал давних участников флюкса, поскольку полагал, что привлечение широкого круга артистов оживит движение. Он поощрял Майора к приглашению тех, кто практиковал искусство, связанное со флюксом, во всем мире. Позвали и тех, кто вместе с Фридманом был во флюксе с самого его начала» [1, р. 174]. В результате получилось пёстрое шоу, очень разнообразившее арсенал выразительных средств

флюксуса. Организаторы фестиваля исповедовали принципиальную случайность в выборе мастеров, им было безразлично, соблюдались ли какие-либо эстетические установки: «Люди во многих странах участвовали в аналогичных действиях, не зная о том, что они похожи на флюксус, или не зная даже о существовании флюксуса. Флюксшоу представило работы ведущих авторов флюксуса вместе с работами тех, кто расширил его понятие и дал ему иное толкование. Это толкование проникло в соприкасающиеся области интермедиального творчества, распространённые в 1970-е гг. Несколько новых технологий творчества оказались особенно заметными во флюксшоу, среди них концептуальное искусство, искусство перформансов, книжное искусство, почтовое искусство, боди-арт и стамп-арт» [1, р. 174].

Флюксшоу стало важнейшим художественным событием 1972 г. в Великобритании. Со временем из него выросла передвижная выставка, которая распространила флюксус по всей Англии. Начался проект в Эксетере, в Девоншире — крайне консервативной провинции юга страны. В начале 1970-х экспериментальное искусство ещё мало было представлено в Великобритании, а тем более в её провинции, поэтому флюксшоу стало громким и скандальным событием. В первый год своего существования оно, подобно небольшому бродячему цирку, совершило поездку по многим городам. Наибольший успех имели показы в Оксфорде и Фолмуте.

В 1972–1973 гг. выставка проходила под руководством Дэвида Майора, но в самом начале решающую роль сыграла поддержка Мачунаса и участие нескольких активных артистов флюксуса: «После двух лет подготовки, когда были привлечены Майкл Гиббс, Фелипе и Марта Эренберги, проект успешно стартовал» [2, р. 302]. Выставка поехала в британские провинции и дала толчок для появления британских художников флюксуса — Яна Бриквелла, Хелен Чедвик и других. Провинциальное и личностное флюксшоу развивалось параллельно с превращением глобального и коллективного флюксуса в факт истории искусств. Оно не только имело немало сходств с ним, но и породило много новаций, радикально изменивших флюксус. Как флюксшоу избегало Лондона и его влиятельного и выспренного мира искусства, таким же образом и большая часть деятельности флюксуса 1970-х гг. стала происходить в местах, отдалённых от центров современного искусства. Как флюксшоу было делом рук молодых художников, так и флюксус нового десятилетия приводился в действие малоизвестными любителями. Выставки и другие мероприятия флюксуса в это время происходили в Льеже, Милане, Сиэтле, и никогда не отражали атмосферы героического флюксуса 1960-х. Кроме ежегодных встреч в Нью-Йорке или случайно организовавшихся собраний в Берлине, флюксус начал второе десятилетие своей жизни вне пределов мира искусства.

Флюксшоу имело несколько творческих источников. События в Эксетере спровоцировал своими творческими контактами с Мачунасом в начале 1960-х гг. Майк Уивер. Их объединил интерес к конкретной поэзии. Интерес этот был недолгим, но именно благодаря поддержке Мачунаса идея организации в Англии чего-то, подобного флюксусу, не умерла. Начиналось воплощение её очень скромно. Создавались фотокопии и переиздания публикаций флюксуса. Но программа быстро видоизменялась, подвергалась дополнениям, в результате которых

флюксшоу быстро превратилось в урок по истории искусства флюксуса. Флюксшоу никогда не было тождественно флюксусу, но стало его продолжением и развитием. Флюксус изначально продвигал идею коллективного творчества, а флюксшоу способствовало воплощению этой идеи благодаря отрицанию управленческих претензий Мачунаса, которые привели флюксус к анархии. Такие качества эстетики флюксшоу как случайность, равенство возможностей, близость к жизни, допущение индивидуального творчества и готовность к взаимопомощи стали существенными предпосылками для принятия его методов многими художниками. Смешивая современные идеи с историческими заветами флюксуса и позволяя художникам различного происхождения и направленности выступать независимо от их статуса и взглядов, притом так, что они чувствовали себя вполне соответствующими принципам флюксуса, флюксшоу стало пространством общения художников, которое помогало питать и сохранять флюксус, продолжая его традицию. Такова была первая предпосылка эстетики флюксшоу.

Второй источник, который привёл к реальному воплощению флюксшоу, связан с именами Дэвида Майора и Фелипе Эренберга. Каталог первой выставки был напечатан издательством «Beau Geste Press». Основанное Ф. Эренбергом в 1971 г. и располагавшееся в сельском доме около Калломптона в Девоншире, оно стало одним из самых влиятельных среди художественных издательств Англии, занимавшихся в 1970-х публикацией произведений современного искусства. Ф. Эренберг выступил одним из организаторов, исполнителей и участников флюксшоу. Он уже имел опыт проведения художественных акций, до того как приехал из Мексики, и опыт участия в студенческих волнениях 1968 г. Оказавшись в Англии, он организовал с приятелями «Полигональную студию», ставшую удачным опытом группового искусства. Их первые художественные опыты выставлялись Сиджи Крауссом в магазине и галерее в Ковент-Гардене. Это было одно из мест в Лондоне, где художники в то время могли делать любое искусство, невозможное в других условиях. Первым их шоу стал проект «Семидневный цыплёнок», привлекая многих людей, среди которых был и Дэвид Майор, студент Эксетерского университета. Он проводил исследования флюксуса и увидел общность между ним и акциями «Полигональной студии». В результате ему пришлось в голову сделать что-то, подобное флюксусу, в Эксетере.

Общественность Девоншира благосклонно относилась к нехудожественным работам, как их стали называть, «красивым жестам» (*beau geste* — отсюда название издательства Эренберга). Здесь был арендован Лэнгфорд-корт, соломенный особняк XIV в. в деревне Клист Хайдон около Калломптона. Образовалась группа, состоявшая из Эренберга, Криса Велча и Дэвида Майора, разросшаяся впоследствии до коммуны художников во главе с Мартой и Фелипе Эренбергами и Майором.

База для появления «Beau Geste Press» была подготовлена, проект Майора собрал все имевшиеся документы по флюксусу для того, чтобы дать материал для работы издательства. Идея состояла в том, чтобы реализовать задумку Майора по изданию наследия флюксуса. Но жизнь группы вышла из-под контроля, и появившееся в результате флюксшоу превратилось в гораздо более масштабный проект. Материалы для него были собраны и изданы в виде каталогов [3; с. 4],

погружены в фургон и отправились в путь. Требовалось большое разнообразие материалов для представления, поэтому к участию приглашались и члены флюксуса, и близкие к нему художники, с которыми удалось связаться через Мачунаса и Хиггинса. «Beau Geste Press» продолжало издавать работы флюксуса и подобные им вещи, включая произведения Кена Фридмана («Эстетика»), работы Такако Сайто и Улисса Карриона («Аргументы»). Были изданы произведения Эренберга и Майора, Майка Наймана и Кароли Шнееман, Милана Книжака и многие другие.

Слово «флюкшоу» стало названием проекта с лёгкой руки Кена Фридмана. Он отвечал за деятельность флюксуса, его выставки и архивы в Америке и Европе и активно способствовал широкому распространению флюкшоу; благодаря ему оно стало систематически проводиться даже в Галерее Тейт. Его усилиями флюкшоу превратилось в международный фестиваль современного искусства, с десятками участников и тысячами зрителей. Сотрудничая с «Beau Geste Press», которое стало издавать среди прочих и его работы, Фридман добился серьёзной финансовой поддержки для флюкшоу со стороны правительства и региональных властей. Был создан комитет по выставкам, выставка открывалась с начала нового учебного года. Каждое шоу строилось на том же самом ядре материалов флюксуса, которые исполнялись и ранее: тут были и материалы Фридмана и его корреспондентов, и многое из флюксус-коробок, посланных Мачунасом, и большое количество печатных работ, переданных художниками, Хансом Сомом и другими заинтересованными в продолжении флюксуса людьми. Инфраструктура флюкшоу была разработана Мартой Эренберг и состояла из серии картонных экранов, на которых проецировались флюксус-работы.

Первая выставка флюкшоу прибыла в Фолмут — первый город на её пути — в коробках. Значительная часть работ перемещалась по почте, поскольку была подходящего для пересылки формата. Многие работы доставлялись через Атлантику, многие были вскрыты таможенной или потерялись. Выставка в Фолмуте проводилась в галерее колледжа, а перформансы — в Центре искусств, в других городах также использовались образовательные и культурные учреждения.

Флюкшоу в качестве крупнейшей выставки современного искусства в Англии «примирило первое поколение флюксуса с появляющимся на арт-сцене поколением художников Внутренней сети мейл-арта» [5, p. 100], соединение разных поколений стало возможным благодаря каталогу, который выпустили к выставке и который своим содержанием провоцировал продолжение аналогичной арт-деятельности в будущем. Флюкшоу «сопровождалось выходом каталога < ... > который воспроизводил работы, представил биографическую информацию об участниках и библиографию книг и периодических изданий. Каталог содержал перечисление имён и адресов участников, примеры представленных работ и вводную статью организатора» [5, p. 100]. Тем самым читателю каталога предлагалось ознакомиться с арсеналом художественных средств, найти художника, близкого по духу и настроению, и получить возможность обратиться к нему по почте с целью организации совместных акций.

Флюкшоу иллюстрировало общий стиль флюксуса в 1970-е гг. во всем его многообразии. Оно было принципиально международным и строилось вокруг нескольких звёзд первых лет деятельности флюксуса, всё ещё остававшихся

молодыми. Эти звёзды путешествовали по всему миру, по одному или по двое, и распространяли свои интерпретации флюксуса. Они стали действовать и в рамках флюкшоу. Первым художником флюксуса, который активно проявил себя во время создания флюкшоу, стал Эрик Андерсен, связанный с флюксусом ещё с 1963 г., когда он дал концерт в Копенгагене. В 1972 г. он организовал в Фолмуте акцию «Случайные зрители» — сценку, в которой публике совершенно бесплатно предлагались различные блага, об этом при входе раздавалось печатное уведомление с датой и временем предложения. Если кто-либо оказался бы достаточно храбрым, чтобы прийти в указанное время в назначенное место, то он обнаружил бы уведомление об изменении времени и места проведения акции. Если бы кто-то оказался достаточно настойчивым и следовал бы дальнейшим указаниям, то он нашёл бы самого Андерсена с обещанными бесплатными благами.

Эренберг представил сценку другого классика флюксуса, Джорджа Брехта, «Длительность красного и зелёного». Эта сценка включала поедание зелёного салата и выпивание бутылки красного вина, в то время как пятна красного и зелёного света проецировались на исполнителя. Сценка заканчивалась, когда салат был съеден, а вино выпито. Фактически сценарий Брехта не давал инструкций, кроме слов «красное» и «зелёное». Задача исполнителя заключалась в том, чтобы интерпретировать эти инструкции. Сценка и ранее неоднократно исполнялась, Такехиша Косуги впервые разыграл «Длительности» с зелёным салатом и красным вином в 1972 г. Дух флюксуса указывал, что любой человек может и должен исполнять сценку, как хочет, в том числе и используя опыт предшественников. Английская публика была смущена подобными акциями, бросавшими вызов традиционному восприятию искусства. Но поскольку аудитория состояла в основном из студентов, то успех был во многом обеспечен: публика отнеслась к новому искусству если не восторженно, то, по крайней мере, лояльно. Студенты и сами участвовали в акциях и ивентах, активно задействовались в дебатах, спровоцированных Андерсеном и Эренбергом. Одним из их совместных ивентов был «Турнир по пинг-понгу», который завершился продолжительными дискуссиями об искусстве.

Во время тура по Англии к шоу примкнули датские флюксус-артисты Кнут Педерсен и Пер Киркеби — оба участвовали в ранних фестивалях и печатных изданиях. Киркеби представлял ивент, заключавшийся в изготовлении мозаики, которое никогда не заканчивалось, несмотря на помощь посетителей. Педерсен организовал, среди других акций, футбольный матч с двумя мячами — в сущности перформанс, призванный раскрыть смысл и предназначение игры и вызвавший целую серию вопросов и дискуссий о том, чем являются искусство, игра, соревнование, цель, и многое другое. Этот же ивент был воссоздан Педерсеном на выставке в Галерее Тейт.

Активно участвовали во флюкшоу японские артисты. Связи флюксуса с Японией были давними, они значительно укрепились во флюкшоу и в совместных проектах с «Beau Geste Press». Майор через Такако Сайто (успешную художницу флюксуса) познакомился с «Путешественниками в Тадж-Махал» — музыкальной группой, состоявшей из Такехиши Косуги, Рио и Хироко Койке, Юкио Тсучия. Они были опытными музыкантами и работали на всём протяжении

флюксшоу. Косуги вместе с Миеко Шиоми стал соучредителем в 1961 г. экспериментальной музыкальной группы «Онгаку» и выступал в середине 1960-х с целым рядом всемирно известных художников и музыкантов — от Такемицу и Раушенберга, до Ичиянаги, Кейджа, Пайка и Востелла. Его связь с флюксом установилась очень рано, у него была большая коллекция опубликованных ивентов, включенных в первую флюксус-коробку. Созданный Т. Косуги музыкальный проект «Путешественники в Тадж-Махал» занимался музыкальной импровизацией с конца 1960-х. Как группа они сформировались в Токио в 1969 г., а два их главных студийных альбома были изданы в 1972 и 1974 гг. и представили обширную коллекцию звуковых помех, пространственных и психологических импровизаций. Музыкальная эстетика группы оказалась близкой и созвучной флюксусу. В своих номерах исполнители одевались в чёрные одежды, как это было принято на ранних фестивалях флюксуса. Музыка, которую они играли, соединяла японскую традицию с новациями Кейджа и Штокхаузена. Но главное, что они принесли — это значительное влияние философии дзэн. «Путешественники в Тадж-Махал» выполнили для флюксшоу ряд переработок ранних ивентов и свои собственные пьесы, составившие представление протяжённостью в двадцать четыре часа. Такой концерт был дан, в частности, в Лэнгфорд-корте — главном офисе «Beau Geste Press». Выступления ансамбля имели большой успех.

Аи-О — японский артист, участвовавший во флюксусе со времени его основания, создатель радужных инвайронментов и пальцевых коробок, был первоначально призван для того, чтобы воссоздать для флюксшоу нью-йоркский флюкс-магазин, но вместо этого он устроил очередной инвайронмент, опутав верёвкой перила лестницы в «Музее современного искусства» в Оксфорде. Он представил ряд ивентов, сделанных столь аккуратно и ненавязчиво, что большинство зрителей не восприняли их в качестве художественных акций и попросту проигнорировали. Понимание флюксуса Аи-О к этому времени сильно изменилось. Артист видел предназначение художника в том, чтобы просто говорить с людьми, делать простые ивенты, такие как, например, сидение на стуле или разжигание маленьких костров, построенных из спичек. За подобными ивентами должны были наблюдать один или два зрителя. Усиление философии флюксуса, её окончательное сращение с идеями дзэн, которое происходило во флюксшоу, было типичным для многих художников в 1970-е. В этой эстетике выполнено и поэтическое «Исследование в Стеделек-музее» Роберта Филлиу 1972 г., которое он использовал в качестве структуры для философских разговоров о состоянии мира. Таким же было понимание Мачунасом игр и спортивных состязаний как модели общедоступного искусства публичных перформансов.

Интернациональный список художников — участников флюксшоу, включал также канадцев Пола Вудро и Гива Робертсона, других европейских исполнителей различной степени таланта и успешности. В полной мере была обеспечена возможность роста как для новичков, так и для постоянных участников движения. Во флюксшоу участвовали и новые венгерские художники. Предполагался приезд Доры Маурер, Тибора Гайора, Януша Урбана и Эндре Тота. Однако разрешение на въезд в Англию получил только Тот. «Он появился на блэкбернском флюксшоу,

участвовал в венгерских акциях в марте 1973 года. Издательство “Beau Geste Press” выпустило первую западную публикацию Тота, “Ночной визит в Национальную галерею”, в 1975 году» [6, р. 126]. Все работы венгерских художников впоследствии вошли в коллекцию Майора.

Одним из самых опытных художников к моменту своего появления во флюкс-шоу была Каролин Шнееман, американка, проживавшая в Англии. Она стала известной благодаря своему чувственно-телесному хеппенингу «Радости мяса», кроме того, проявилась как радикальный режиссёр и автор живописных перформансов конца 1950-х. Несмотря на участие Шнееман в фестивале флюксуса 1970 г., на её последовательное согласие с идеями движения, Мачунас характеризовал её хеппенинги как слишком необарочные и потому не соответствующие ригористичному и лаконичному стилю ивентов, создаваемых во флюксусе. Участие Шнееман в шоу демонстрирует широту эстетических взглядов его руководителей и значительный плюрализм в трактовке программы флюксуса. Они старались избегать конфликтов, несмотря на недовольство основоположников. Сама Шнееман так характеризовала процесс, который происходил в рамках флюксшоу: «Флюксус всегда был моим сообществом, моей исторической опорой, друзьями, с которыми я разделила время и пространство, общие намерения и ценности... Я не флюксус-художник; но я преподавала флюксус, выполняла флюксус, жила среди флюксуса, путешествовала как флюксус. И теперь мои работы связаны с хеппенингами и ивентами, поскольку мы наблюдаем сближение художественных принципов хеппенингов живописных < ... > барочных < ... > подчеркнуто телесных), ивентов (чистых, кратких, игровых < ... > общественно нацеленных) и флюксуса (стремящегося к объединению с объектом, живого, обыденного, интерактивного < ... > экспрессивного)» [7, р. 469]. Шнееман понимала объединительную роль флюксшоу, преобразовавшего все формы акционизма, которые в 1970-е уже не могли оставаться прежними, поэтому флюксшоу стало историческим способом примирения разногласий между ними.

Активным участником поездок стал Барри Маккаллион, который присоединился к выставке не сразу. Во время подготовки шоу в 1970 г. он жил в Калифорнии, прочитал книги Кейджа, которые произвели на него большое впечатление, и стал применять принцип случайности к собственным перформансам. Он пытался связаться с Кейджем, который отправил его к Хиггинсу, а к этому времени Хиггинс, Ноуэллз и Уильямсы приехали в Калифорнию преподавать. Они научили его флюксусу, и он, оказавшись в Англии, активно включился во флюксшоу. Способ, которым Маккаллион присоединился ко флюксусу, стал традиционным уже в начале 1970-х — это был мейл-арт, распространявший идею и практику флюксуса, а затем и флюксшоу, довольно быстро. Мейл-арт стал важной составляющей флюксуса в течение нескольких лет. В 1960–1970-е это был способ представить идеи и произведения, передать их близким по духу художникам и сформировать у них чувство творческой связи. Небольшое число адресов, охваченных мейл-артом как «художественной почтой», быстро выросло до действительно массового движения. «Флюксшоу показало мейл-арт в действии: в выставке были представлены многие сетевые участники, хотя она, конечно, не ставила задачей целенаправленно показывать и использовать мейл-арт» [2, р. 302]. В рамках флюксшоу

в Фолмуте Маккалион представил две сценки. Первая включала ряд слайдов, документирующих жизнь тушки цыплёнка из мясного магазина: от покупки до жарки и поедания. Последние слайды показывали кости, обезжиренные и позолоченные, которые церемонно предавались земле. Слайды показывались в затемнённой комнате, этот процесс сопровождался описанием происходящего — рассказом о «преобразовании» цыплёнка. Для второй сценки Маккалион подготовил два свитка, один — с ругательствами, а второй — с приклеенными заголовками новостей из «Таймс». Волонтёр из студентов и автор по очереди читали свитки, возникали забавные и провокационные словесные совпадения. Идею осудили за то, что для чтения свитка с ругательствами была избрана женщина. Ещё один пример эстетики флюкшоу — ивент «Прогулка» в Ноттингеме. Он включал городскую карту, на которой (путём случайного разбрасывания стрелок по карте) были определены места, где прятались предметы. Участники путешествовали с места на место, собирали там вещи, а затем располагали их на холсте.

Деятельность флюкшоу освещалась не только в изданиях «Beau Geste Press». Интересовался его мероприятиями также Джанкарло Полити, издатель «Флэш-арта», когда-то бывший сторонником флюксуса и как коллективного, и как индивидуального течения. Он неоднократно публиковал информацию о дебатах и конфликтах внутри флюкшоу, обвиняя его в бездумном расширении границ флюксуса и доведении последнего до полного беспорядка и бессмысленности. Публикации во «Флэш-арте» характеризовали флюкшоу как приближение философии Мачунаса к реальности, как стремление представить художников, близких флюксусу стилистически, но не нашедших взаимопонимания с ним идеологически и эстетически. Один из руководителей флюксуса — директор «западного флюксуса» Кен Фридман — не соглашался с Полити и горячо доказывал, что флюксус способен к изменению, к включению в себя новых явлений и к расширению за счёт новых художественных явлений. Он утверждал, что флюксус стремится сломать границы с целью объединения в себе не только всех возможных достижений в современном искусстве, но даже и буржуазных социальных практик.

Другие художники думали иначе. Давид Дет Хомпсон полагал, что флюксус уже закончился, и что новые шоу 1970-х, такие как флюкшоу и его собственная «Международная энциклопедия сценариев и событий» 1973 г., только доказывают этот факт. Причисляя себя ко второму поколению художников флюксуса, он интересовался заимствованием, сохранением и продолжением его идей. Одна из главных идей Хомпсона заключалась в том, что лица во флюксусе менее важны, чем вещи и идеи, поэтому необходимо сохранять неизменное ядро художественной практики. При этом он принципиально различал флюксус и концептуализм на том основании, что флюксус, в отличие от концептуализма, никогда не исчерпывался просто идеями и инструкциями, а был группой исполнителей. В этом есть противоречие, но Хомпсон неоднократно выступал с этими идеями на флюкшоу: в Музее в Блэкберне, где он представил «Шепчущие письма» (серию самопишущихся текстов); на улице, где он читал лекции, используя жесты, доску и затычку во рту, с тем, чтобы его никто не понял. Это всё были вариации флюксуса, вполне сопоставимые с другими ивентами, представленными в ходе шоу.

Ещё одна артистка, Элис Хатчинс, чей «Ювелирный флюкснабор» был создан в 1970-е, понимала роль флюксшоу иначе: она думала, что флюксус всё ещё продолжался, но лишь в виде своих побочных линий. Флюксус, по её мнению, был сосредоточен на объектах, в то время как флюксшоу предоставляло возможность организации акций. Она никогда не выступала с ивентами и не писала сценарии для них, пока не представилось возможности сделать это на флюксшоу в Оксфорде, где был исполнен ивент «Сто два удара», темой которого стал древний колокол колледжа. Она прозвонила в колокол «Большой Том» и раздала всем виски «Bell's». Получилось простое и непретенциозное действие, соответствовавшее атмосфере фестиваля, что понравилось Дэвиду Майору. Таким образом, флюксшоу стало местом взаимодействия классического флюксуса и новых направлений, предлагавшихся отдельными художниками. В его рамках ранние ивенты Брехта, Шмита, Мачунаса были дополнены исследованиями флюксуса, превратившимися в новые формы акционизма. Ранние ивенты неизменно включались во флюксшоу и часто вызывали больший интерес, чем современные проекты. Ивенты, характерные для первых лет флюксуса, были названы Мачунасом «односложными неохайку»; они имели преимущество перед более поздними и более сложными действиями, поскольку были мобильными и легко осуществимыми. Природа классического ивента флюксуса проста, забавна, изящна, она создавала свою собственную атмосферу, которая становилась частью работы. Структура ивентов, предназначенных для того, чтобы быть потенциально повторяемыми, но при этом уникальными в каждом новом исполнении, отличала их от всех других типов акций. Это — одна из причин удачного включения произведений раннего флюксуса в поздние выставки. Его камерная атмосфера могла быть воссоздана в воображении любым человеком, готовым потратить немного времени и немного усилий. Поэтому создавались новые версии ивентов: большая часть содержания прочитывалась из сценария, особый способ фиксации сценариев позволял описать, зафиксировать и сохранить огромное число сценок.

Сценки могли создаваться и другим способом. Многие художники стремились уйти от тонкого камерного ивента к сложной, многосоставной общественной акции. Дэвид Майор хотел видеть деятельность флюксшоу как их сочетание. Открытость и многовариантность ивентов флюксуса, основанных на инструкциях, столь же гибких, сколь и определённых, дали флюксшоу возможность делать ставку на создание сценариев, подходящих различным лицам, различным обстоятельствам, различным ситуациям. Отклонение от первоначальных замыслов иногда оказывалось столь радикальным, что флюксус уже переставал быть похожим на себя. Идея флюксуса проявлялась во флюксшоу совсем не так, как это было у Хиггинса, Мачунаса или других представителей раннего флюксуса. Последовавшие за первым поколением молодых авторов не прекратили разрабатывать индивидуальные стили — каждый в разной степени приближения к идее коллективного флюксуса. Когда спросили у Джузеппе Кьяри, был ли он художником флюксуса, он ответил: «Как я могу сказать, да или нет, если с момента своего возникновения флюксус — только имя. Флюксус — самая неопределённая вещь, которую я знаю» [8, р. 28]. Эстетика флюксшоу стала своеобразной интерпретацией флюксуса:

«Работа во флюкшоу — работа, которая включает мысль, письмо, действие, инструкции, звуки и музыку, тишину, отправления по почте. Она включает участие и требование участия» [9, р. 363].

Разные варианты и интерпретации флюксуса теперь распространялись при помощи двух похожих художественных технологий, связанных с ним. Первой был мейл-арт в форме искусства корреспонденции, вторым — художественно оформленные листки, одностраничные периодические издания. Рост популярности книг, издаваемых флюксусом, также происходил благодаря использованию почты для распространения идей и артефактов вне системы галерей и музеев. Флюксус продолжал создаваться вокруг публикаций (в 1960-е это были в первую очередь издания «Something Else Press»), благодаря которым число сочувствующих его идеям увеличивалось. В 1970-х эта деятельность также поощрялась и была поддержана публикацией десятков небольших периодических изданий, которые популяризовали широкий диапазон флюксус-работ. Коммерческие периодические издания, распространявшие идеи флюксуса, оказались наиболее успешной художественной периодикой того времени. К ним относится, например, распространявшийся почтой артефакт мейл-арта — журнал «Commonpress» Павела Петаши, который представлял собой отражение идей флюксуса на новом институциональном уровне. Ещё одним был «Flash Art» Джанкарло Полити — издателя, регулярно покровительствовавшего идеям флюксуса и сотрудничавшего с Мачунасом. Успешным проектом стала публикация Бена Вотье и других сочувствующих ему авторов, дававшая каждому художнику по отдельной странице — специальный выпуск флюксуса «Хеппенинги и перформансы» 1978 г. Десятилетием раньше британское издание «Искусство и художники» стало переходным выпуском от флюксуса к его продолжениям, собравшим и подготовившим достаточную аудиторию для флюкшоу. Но обычно такими изданиями становились специализированные журналы, которые оказывали поддержку и расширяли интерпретацию флюксуса, увеличивая его аудиторию.

Художники флюксуса, с общепонятностью их акций, доступными выразительными средствами, вездесущим юмором давали значительную часть материалов для небольших художественных изданий и быстро стали легендарными в кругах искусства корреспонденции как формы мейл-арта, приведшей к завоеванию им достойного места в мире искусства. Благодаря флюксусу, технологии мейл-арта активно распространялись в художественном мире. Флюксус последовательно воспринимался в качестве главного источника манеры и стиля искусства корреспонденции. Он и первоначально складывался в переписке своих основателей — Пайка, Брехта, Уотса, Хиггинса, де Риддера и Мачунаса. Все они продолжили работать в рамках искусства корреспонденции в 1970-е. Связанные с ними художники также общались друг с другом и с флюксусом посредством писем. Флюкшоу охватил настоящий бум почтового искусства после того, как Клаус Грох публично поспорил с определением флюксуса, данным Дэвидом Майором. Это вызвало лавину переписки между его участниками. Организация Гроха «Международное сотрудничество художников», во многом подобная «Beau Geste Press», проявила себя в первую очередь в этой области. Её международная известность означала

обретение признания и успех искусства корреспонденции, теперь публиковавшего информационные листки, которые были базами данных для мейл-арта. Была создана целая сеть почтовых художников, которые относили себя ко флюксусу. Они образовали сообщество в виде международной корпорации, представлявшей альтернативу системе художественных галерей. Сеть опиралась на составленный Кеном Фридманом список адресов, который распространялся свободно и благодаря которому все художники, художественные группы, издатели могли связаться между собой.

Флюксшоу стало способом расширения сети флюксуса не только в Англии, где была успешно апробирована новая технология распространения артефактов. Доступ к выставке осуществлялся как её просмотр и чтение изданных текстов. Помимо этого, с 1972 г. каждому желающему был гарантирован доступ через Дэвида Майора ко всем заинтересованным во флюксусе по почте: к художникам, чтобы обсудить с ними любую работу, к организаторам выставок с любыми предложениями. В результате создавалась международная почтовая сеть художников-единомышленников. Благодаря ей, флюксус приобрёл обновлённую форму, которая могла быть интересной любому, ибо, как заявил Брехт, «если флюксус Вам подходит, носите его» [8, р. 30]. Сеть стала также и способом обсуждения флюксуса, способом включённой критики, выработки разных взглядов на него как на факт истории искусства.

Тем самым британский флюксус в виде флюксшоу стал следующим этапом распространения художественных технологий направления на новом витке его развития. Благодаря флюксшоу как специфически британской форме флюксуса, движение получило способ превращения в поистине всеобщее (по мнению его авторов) искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Artistic Bedfellows: Histories, Theories and Conversations in Collaborative Art Practices* / Ed. by H. Crawford. Plymouth; Lanham: University Press of America, 2008. 340 p.
2. *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity* / Ed. by M. Crane, M. Stofflet. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984. 522 p.
3. *Fluxshoe Add End A 72–73* / Ed. by D. Mayor. Cullompton: Beau Geste Press, 1973. 26 p.
4. *Fluxshoe* / Ed. by D. Mayor. Cullompton: Beau Geste Press, 1972. 144 p.
5. *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet* / Ed. by A. Chandler and N. Newmark. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2005. 465 p.
6. *Artpool. The Experimental Art Archive of East-central Europe: History of an Archive for Producing, Networking, Curating and Researching Art since 1970* / Ed. by G. Galantai, J. Klanizkay. Budapest: Artpool, 2013. 535 p.
7. *Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle* / Ed. by C. Schneemann, K. Stiles. Durham: Duke University Press, 2010. 513 p.
8. *Anderson S. Fluxus, Fluxion, Fluxshoe // Fluxus Reader whole book* / Ed. by K. Friedman. Chichester: Academy Edition, 1998. P. 22–30.
9. *Held J. Mail Art: An Annotated Bibliography*. N. Y.; L.: Scarecrow Press, 1991. 534 p.