

УДК 7.038.531

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ИВЕНТА КАК ФОРМЫ АКЦИОНИСТСКОГО ИСКУССТВА

*Л. А. Меньшиков*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, г. Санкт-Петербург 190000, Россия

Ивент как форма акционистского искусства XX века имеет различные толкования в эстетике. Существуют серьезные расхождения во взглядах на ивент среди художников авангарда. В статье предпринимается попытка путем сопоставления теорий ивента двух художников — Ла Монте Янга и Джорджа Брехта — выявить существенные черты этой формы художественной практики и вывести определение ивента в рамках эстетической парадигмы искусства неодадаизма. Сравнительный анализ взглядов этих двух теоретиков флюксуса производится на обширном материале их художественных произведений, обозначенных как ивенты, с привлечением материалов дискуссий, происходивших в переписке художников этого направления, а также на основе критических статей, сопровождавших выход в свет тех или иных ивентов. Работа завершается выводами о стилеобразующем месте теории ивента в эстетике флюксуса.

Ключевые слова: ивент, Ла Монте Янг, Джордж Брехт, акционизм, реди-мейд, минимализм, неодадаизм

TO THE DEFINITION OF THE EVENT AS THE FORM OF ACTION ART

*Leonid A. Menshikov*¹

¹ Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 3, Teatralnaya Square, St. Petersburg 190000, Russian Federation

The Event concept is differently interpreted in Modern Aesthetics. Applied to artistic practices «the Event» is a term that means the form of Action Art. There are serious differences in the understanding of this term by avant-garde artists depending on their theoretical and aesthetic background.

This paper compares those Art Event theories that were put forward by La Monte Young and George Brecht, Neo-Dada artists and aesthetics. The author makes an attempt to reveal the essence of the Art Event phenomenon and to make the definition of the Event term in the framework of Neo-Dada aesthetic paradigm.

The discussions about Art Events that unfolded the correspondence of fluxus artists, as well as critical articles that accompanied publications of certain Fluxus Events are analyzed. The work ends with the conclusion about the style-forming place of the event theory in Fluxus history.

Keywords: Event, La Monte Young, George Brecht, Action Art, ready-made, minimalism, Neo-Dada

Понятие ивента (события) как основной формы акционистского искусства формировалось в дискуссиях и художественной практике 1950–1960-х годов. Существенную роль в этих дискуссиях сыграли позиции двух персон — художника Джорджа Брехта и композитора Ла Монте Янга, которые демонстрировали разное понимание сущности этого художественного явления. Они были теми участниками флюксуса, которые «развивали идею синтеза разных видов искусства с привлечением фактора случайности в родственной хеппенингу форме „события“» — ивента [1, с. 319]. Анализ теоретических подходов этих двух авторов и их воплощения в наиболее характерных произведениях жанра позволяет сформулировать вариант общего определения ивента как формы, наиболее характерной для художественной практики флюксус-движения. Вместе с тем понятие ивента стало символическим для искусства послевоенного авангарда в целом, поскольку «с конца 1960-х годов и до настоящего времени искусство не только всё более утверждается как процесс, но и понимается как событие» [2, с. 67]; это изменение отразилось и в осмыслении ивента как жанра в искусстве флюксуса.

Композитор Ла Монте Янг в своём стремлении к минималистской эстетике и в понимании ивента был настроен на создание единичных, очень аскетических акций. Он отдавал приоритет единичности события, высказывая идею, что ивент состоит из «одной вещи». Он предлагал выделять и изолировать структурные качества, которые повторяются, на их основе создавать первично-минималистские партитуры ивентов, которые значительно отличаются от более разнообразных и провокационных партитур Д. Кейджа и Й. Оно. Янг считал необходимым программировать единичность наподобие того, как Ж. Делёз в своём философском анализе события понимал его как момент, включающий периоды, когда что-то длится, и периоды, когда ничего не происходит. Так и программируемая монотонность ивентов Янга сводит сложную структуру происходящего вокруг нас до единственного основного элемента, который расширяется или повторяется потенциально бесконечное количество раз. Согласно идее Г. Флинта, минимализм работает как раз через такое «созидание однородности». Янг в своих ивентах «разоблачал форму до одного основного элемента и насыщал область действия именно этим элементом» [3, р. 77]. Янг называл свои ивенты «концептуальными вербальными пьесами», поскольку он одним из первых стал их фиксировать в виде кратких словесных указаний перформерам. Ценность этих пьес для определения ивента в том, что они показывают возможность существования ивента в виде «концептов, вербализованных идей, не нуждающихся в практической реализации, поэтому в случае непосредственного воплощения они могут быть донесены до слушателя различными способами» [4, с. 24]. Чем менее определённой оказывается партитура, тем более вариативной может быть её реализация.

Для Янга идеальной моделью ивента стала линия. Он неоднократно использовал её и в музыкальных, и в акционистских композициях. Работая с линией, он стал пользоваться очень длительными тонами, например, в «Композиции 1960 № 7» (июнь 1960) Янг указывает исполнителю держать чистую квинту «в течение долгого времени» [5, р. 117]. В другой пьесе, «Композиция 1960 № 9» (октябрь 1960), изданной в «Антологии» [5] в виде конверта с вложенной в него карточкой-пар-

титурой размером три на пять дюймов, он на карточке изображает прямую горизонтальную линию, а на конверте делает надпись: «Вложенная партитура расположена правильно, когда линия находится горизонтально и немного выше центра» [5, р. 118]. Эти две партитуры проводят аналогию между двумя структурно подобными явлениями: временным расширением длительного тона и графической протяжённостью проведённой линии. Другая пьеса Янга, «Композиция 1960 № 10 для Боба Морриса» (октябрь 1960), переводит эту структуру в словесный аналог: «Проведите прямую линию и следуйте ей» [5, р. 117]. Янг описал свой проект по созданию простейших структур позже, в 1966 году: «Я интересовался исследованием единичного события с точки зрения его представления и с точки зрения всех видов сенсорных ситуаций. Я чувствовал, что линия была редким, даже единичным выражением исключительности, хотя это, конечно, не окончательное её выражение. Кто-то мог бы выбрать точку. Однако линия была интересна, потому что она непрерывна — она существует во времени» [6, р. 204]. В таких творческих идеях Янга начинает складываться его минималистическая эстетика, наиболее полно выразившаяся в музыкальном творчестве, «в бесконечном медитативном процессе вслушивания в один единственный звук, порождающий статичную ткань» [7, с. 89]. Восприятие искусства как одной линии ментально восходит к дзен-буддистскому пониманию творчества, проповедовавшемуся Кейджем. Одна линия Янга сродни сатори, предполагающему «успокоение ума... которое ещё именуют состоянием одной мысли», и для которого «не требуется ни драматургическое развёртывание, ни целостность произведения, ни экспрессия. Самым привлекательным звуком становится звук, возникающий помимо человека... самопроизвольно» [8, с. 29]. Так что настоящим является ивент, выражающий единственную мысль, — единственное действие, единственный случай.

Единственность события, по мнению Янга, не устраняет его многократную воспроизводимость, но, напротив, делает её возможной, желательной и даже обязательной. Создавая концептуальные варианты «идеи единичного ивента», в 1961 году Янг решил повторить «Композицию 1960 № 10» двадцать девять раз в виде отдельных работ, равномерно распределённых в течение целого года. Получившиеся «Композиции 1961 №№ 1—29» впервые были показаны в марте 1961 года на концерте в Гарварде, организованном Г. Флинтом, в котором Янг и его друг и сотрудник Роберт Моррис двадцать девять раз прочертили прямую линию, используя строительный отвес. Повторно пьеса была поставлена в мае 1961 года на Чамберс-Стрит, и, в конечном счёте, издана Мачунасом как книга «LY1961» [9] в 1963 году. В этой книге Янг подводил данному проекту итог: «Ивент может быть выполнен разными способами. Я использовал стиль, который создавался при помощи отвесов. Я сначала примерялся ими, а затем протаскивал по полу меловой отвес... Я проводил ту же самую линию много раз, и всякий раз она выходила по-другому. Техника, которую я использовал в то время, не была достаточно хороша». Так даже единичность и доведённая до примитивности простота идеи даёт многообразный результат по причине неабсолютности средств воплощения. Так даже наиболее структурированная задача оказывается источником для разнообразной деятельности. Случайность срабатывала и в том, что продолжительность акции

не была зафиксирована до начала работы, акция просто соответствовала времени, которое требовалось, чтобы закончить работу, «всё представление, должно быть, заняло несколько часов», включая время, требовавшееся на прибытие публики и подготовку ивента [6, р. 205].

Как и эксперименты с линией, и попытки Янга «проникнуть внутрь звука», повторение простого длящегося действия на протяжении определённого времени особенно привлекало внимание публики. Назойливо представляя пьесу с нанесением линии как структурно повторяющееся задание в реальном времени, Янг не только связал определённые пространственные модели — линию в графическом пространстве карточки с линией в трёхмерном архитектурном пространстве, — но и подчеркнул в процессе исполнения изменение позиции воспринимающего зрителя. Эта работа Янга 1961 года (сначала выполненная совместно с Моррисом) является образцовой для иллюстрации метафоры «театральности или мелодраматичности», описывающей сосредоточенное чувственное и физическое отношение художника к объектам и пространству в режиме реального времени.

Такой ивент может быть многократно повторён; он может быть повторён любым, а не только «автором». В случае Янга условие максимальной доступности эффективно выполнялось благодаря использованию минимальных выразительных средств. Простая структура могла приводить к различным результатам, сохраняя концептуальное единство и структурную целостность. Чрезвычайно насыщенная возможностями словесная надпись, такая как «провести прямую линию», обеспечивала структуру, которую другие художники могли использовать, чтобы произвести разнообразные интерпретации. Таким способом создавались новые пьесы и размывались границы между «композитором» и «интерпретатором», причём намного более решительно, чем, например, благодаря музыкальным партитурам. В известном случае такого «пересоздания» Нам Чжун Пайк реализовал на одном из ранних фестивалей флюксуса «Композицию 1960 № 10» Янга, погрузив свою голову в миску с чернилами и затем проведя ею прямую линию на развёрнутом листке бумаги в своём ивенте «Дзен для головы» (1962).

В продолжение стратегии, предложенной Янгом, в художественной практике возникла и другая. И именно она возобладала как творческий приём в рамках деятельности флюксус-артистов. Эта стратегия опиралась на расширительное понимание идеи реди-мейда, созданной некогда художником-дадаистом М. Дюшаном: «С реди-мейд Дюшана наметилось принципиально иное отношение к повседневности... Повседневность стала рассматриваться как бесконечное поле возможностей для современных арт-проектов, неограниченное пространство приложения конструктивной энергии художника, потенциальное хранилище арт-продукции» [10, с. 98]. Это была стратегия Брехта, который перенёс идею реди-мейда с предмета на действие: «Дюшан думал, главным образом, о готовых объектах. Джон Кейдж распространил понятие реди-мейда на готовые звуки. Джордж Брехт распространил его, кроме того, на готовые действия, повседневные действия, как например, в его пьесе, где он включил и выключил свет. Это пьеса. Включите свет и затем выключите. Теперь Вы делаете это каждый день, правильно?» Так Джордж Мачунас характеризовал эволюцию технологии реди-мейда от дадаистского пред-

метного понимания до понимания как ивента в рамках искусства флюксуса. И если в случае реди-мейда «серийный промышленный предмет обрёл некоторую уникальность» [11, с. 99], то здесь некоторую уникальность обретали обыденные ежедневно повторяющиеся события.

Реализация Брехтом его собственной и множества чужих партитур опиралась именно на идею использовать технологию реди-мейда применительно к действию. Эта технология была экономной и понятной, позволяла ивентам оставаться почти незаметными. Он представил «Композицию 1960 № 2» Янга («Разведите огонь перед публикой») [5, р. 116], освещая вечером спички, помещённые в перевёрнутый на табурете стакан, во флюксус-магазине Мачунаса на Кэнэл-стрит в 1964 году. В его работах постепенно нарастала тенденция рассматривать ивент как любой случай, взятый напрокат в обыденной жизни, «представлять конкретные отношения существования и факты событийности в форме художественных произведений» [12, с. 28]. В радио-дискуссии с Капроу в 1964 году Брехт утверждал, что «наибольший интерес... представляют небольшие происшествия на улице» [13, р. 81], в то время как Капроу, Ольденбург и другие его современники стремились воссоздать случайные городские события в продуманных, инсценированных, интерактивных инвайронментах или перформансах. Структура ивентов Брехта построена на выделении простых явлений как чего-то аналогичного реди-мейдам. Как утверждал Майкл Найман, «Брехт изолировал единичное, наблюдаемое событие и проектировал его... в исполнительской деятельности, которую он называл ивентом» [14, р. 74].

Рассмотрение таких ивентов как «готовых действий», как расширения реди-мейда стало программным требованием Брехта. В то время как партитуры, подобные «Капающей музыке», исполнялись Брехтом и другими художниками перед аудиторией как публичный акт, который создаётся специально с целью привлечь внимание публики к искусству, ивент стал пониматься как событие, которое происходит везде и в любое время, а не только в рамках взаимодействия художника и публики. Следствия понимания ивента как реди-мейда проявились в деятельности группы Флюксус, особенно в том её понимании, которое свойственно Д. Мачунасу. Мачунас считал работы Брехта наиболее важными для формирования понятия и духа флюксуса. Он сравнивал структуру сжатых ивентов Брехта со структурой шутки, противопоставляя их мономорфность «барочным» хеппенингам: «Мономорфизм — это то, чем флюксус отличается от хеппенингов. Хеппенинги полиморфны, они включают много вещей, происходящих в одно и то же время. Это прекрасно, это похоже на барочный театр. Вы знаете, там всё соединялось: скачущие лошади, фейерверк, фонтаны, некто, декламирующий стихи, и Людовик XIV, ужинающий в то же время. Это — полиморфизм. Средств много, много форм. Мономорфизм означает одну форму. В этом причина того, что работы флюксуса подобны гэгам. Это — такая форма юмора, это — гэг. Вы не можете рассказывать шутку во множестве форм одновременно. Другими словами, не может быть одновременно шести шутников, рассказывающих вместе шесть шутков. Это не сработало бы. Должна быть одна шутка за один раз» [15, р. 26]. Такими были и ивенты Брехта, демонстрирующие необходимость отбора лишь одного события для его фиксации в партитуре и последующего разыгрывания.

Но не все авторы ивентов и теоретики искусства флюксуса соглашались с подобной точкой зрения Мачунаса на природу ивента. Технология флюксуса и американских работ Брехта включала в себя словесную составляющую в виде записанной партитуры, поэтому художественная деятельность здесь следовала из языка (что в значительной степени было вдохновлено идеями Кейджа). И это отличало ивенты от импровизационных, экспрессионистских европейских перформансов, в которых отсутствовала структурирующая роль текста. Текст если и появлялся, то только в возникающей после представления документации. Такое существенное отличие осознавалось уже во время возникновения этих акций, например, Мачунас писал Брехту осенью 1962 года, что европейские перформеры — В. Фостелл и Д. Шпёрри никогда «не записывают свои хеппинги, но импровизируют их на месте» [13, р. 83]. Эстетика Мачунаса, как и его противоречивые манифесты и заявления, была непоследовательной, а потому и захватывающие, даже водевильные перформансы как вариант «визуальной комедии», и незаметные работы Брехта, где гэги по-настоящему скрыты от понимания зрителем, одинаково умещаются в эстетике флюксуса. Ссылки Мачунаса на структуру шутки и модель реди-мейда как основу творчества Брехта и одновременно наиболее существенный принцип искусства флюксуса показывают, насколько важное место в эстетике флюксуса заняли его идеи. Ивент стал органичной формой флюксус-акций даже не вопреки, а благодаря внутренней напряжённости понимания ивентов Брехта не столько как формы акционистской практики, а как «расширения музыки», открывающего ей новые пути через полный, всесторонний, мультисенсорный опыт восприятия. И в этом случае партитура стала не новой концептуальной формой искусства как его сосредоточенная, сжатая словесная структура, которая создаёт познавательный, даже концептуальный ответ, а осталась вспомогательным продолжением, средством записи художественного материала, каковым была и музыкальная партитура.

Связь ивентов Брехта с реди-мейдами и необходимость передачи в искусстве флюксуса именно нетронутой художником бытовой ситуации неоднократно становилась предметом эстетической рефлексии и дискуссий между теоретиками нео-дадаизма. Так, например, когда Томас Шмидт сравнивал цели флюксуса с идеями советской группы ЛЕФ по причине их «социальности и антиэстетичности», то Мачунас счёл необходимым в письме к нему 1964 года поспорить с этим: «Лучшая флюксус-композиция — самая неличностная, самая приближенная к реди-мейду — такая, как „Выход“ Брехта. Она не требует, чтобы каждый из нас исполнял её, так как исполнение её и так происходит ежедневно без специального намерения. Наши фестивали устранят нас и необходимость нашего участия в искусстве, когда станут полными реди-мейдами, такими как „Выход“ Брехта» [16, р. 166—167]. Тем самым Мачунас отрицал какие бы то ни было внешние цели у искусства флюксуса, кроме адекватного воспроизведения повседневных ситуаций, которые и представляют собой разыгрывание некоторых действий некоторыми людьми.

Построение по принципу реди-мейда позволяло ивенту быть почти неотличимым от обыденных событий и проходить незаметно для публики даже в случае вынесения в артистическое пространство сцены или галереи. В письмах Брехту Ма-

чунас одобрительно вспоминал ивент «Пьеса для фортепиано» (инструкция к нему гласит: «Ваза с цветами на фортепиано») как проходящий на сцене фактически незамеченным, поскольку он не осознавался как самостоятельная работа, а только как подготовительная операция к концерту. Мачунас описывал это отступление искусства в сферу повседневной жизни в терминах реди-мейда и нехудожественного ивента: «Под неискусством я подразумеваю, что что-либо не создаётся художником с намерением обеспечить художественный опыт. Таким образом, ивенты — неискусство, так как события не создаются, они существуют всё время. Ты лишь привлекаешь внимание к ним. Я не возражал, что некоторые ивенты были проиграны на фестивалях. Они были незаметными и действительно неискусственными. Очень немногие зрители думали, что ваза цветов на фортепиано была пьесой, они хотели, чтобы пьеса исполнялась далее, после того, как ваза была поставлена» [15, р. 262]. Факт непонимания зрителями того, что они становятся участниками художественного действия, зачастую специально задумывался Брехтом как одно из выразительных средств ивента. Так, в ивенте Брехта «Музыка расписания» (1959) «оказавшиеся на вокзале (останавливающиеся или проходившие мимо пассажиры)... становились невольными слушателями» [17, с. 119]. Здесь использование обычной ситуации прибытия поезда как «музыкального события» не требовало предупреждения случайных слушателей, что ситуация ожидания поезда внезапно превратится в ситуацию слушания музыки. Сам же ивент заключался в том, что «любые музыканты на железнодорожной станции с помощью расписания поездов определяли начало звучания, но не сообщали пассажирам, что здесь пройдёт перформанс» [18, р. 291]. Так, благодаря присутствию музыкантов звучание бытового события — прибытия поезда — превращалось в ситуацию восприятия искусства. Такая непреднамеренность искусства стала программным принципом флюксуса.

Мачунас на всех этапах развития своей художественной теории особенно выделял пьесы Брехта и отличал их как идеальное неискусство от искусства, которое тоже «может использовать готовые знаки», но преобразует их, использует их не в первоначальном, естественном значении, то есть воспринимает событие не как реди-мейд. Благодаря этому происходила политизация флюксусом реди-мейда как стратегии, приводящей к устранению автора. Эта идея частично разделялась Брехтом, который утверждал, что всё его творчество сознательно сводилось к тому, что «я делал вещи очевидные, которые и без меня уже таковыми являются» [19, р. 67].

Поэтому модели творчества Янга и Брехта представляют собой прямо противоположные подходы к введению события в пространство искусства. Если ивенты Янга усиливают одно единственное ощущение, вызванное действиями исполнителя, для установления полного контроля окружающей реальности, то ивенты Брехта устремлены к тому, чтобы обнаруживать нечто неуловимое в вещах, которое может остаться незамеченным или исчезнуть в процессе их использования в повседневности. Эта процедура, открытая Брехтом и вошедшая в арсенал выразительных средств флюксуса как «приведение вещей к их очевидности», расширяет перформативный потенциал реди-мейда и позволяет воспринимать его как творческое действие, которое уже теперь не ограничивается физическими объектами, использовавшимися Дюшаном, а переносится на физические действия. Перфор-

мативный потенциал реди-мейдов Дюшана раскрывается как называющий словесный жест, акт обозначения или категоризации. Ситуация, воспринятая как реди-мейд, «есть язык реальной коммуникации, который выводит индивида из положения внимающего зрителя» [20, с. 60]. Но реди-мейд не сводится к одной только номиналистской модели превращения фабричного объекта в артефакт. Эта модель не раскрывает внутреннюю двойственность структуры реди-мейда, её противоречивого существования и как фабричного объекта, и как словесного акта. Реди-мейд, трактованный как обычное событие, становится средством депрофессионализации искусства, поскольку оказывается, что «искусство доступно каждому, нужно только найти такие формы художественной практики, которые состояли бы из простых действий и не требовали специальной подготовки» [21, с. 184]. Поэтому Мачунасу идеальным ивентом представлялся «Словесный ивент» Брехта: «Он исполнялся, когда аудитория покидала место действия после концерта, либо когда кто-то просто входил и выходил из этого помещения. Этот ивент, как и многие другие, был простым действием из жизни, совершаемым постоянно. Цель подобных партитур была в том, чтобы обратить внимание зрителя на повседневные действия, выполняемые автоматически, наполнить жизнь осмысленностью» [22, с. 676].

В конце 1950-х годов в авангардном искусстве произошло переоткрытие наследия Дюшана, хорошо известного Брехту, поэтому реди-мейды предоставили ему модель, которую он использовал совершенно осознанно, — модель для перехода от эстетики случайности его ранних партитур к простым словесным инструкциям, сосредоточенным на обычных вещах. Перенос же Брехтом этой стратегии с фабричных предметов к воспринимаемым во времени процессам происходит благодаря Кейджу, через участие в его экспериментальном классе: «Дюшан — это одна вещь, а Дюшан плюс Кейдж — это что-то ещё» [19, р. 79]. В этом процессе важную роль сыграло то, что в 1960 году Ричардом Гамильтоном были изданы «Примечания для большого стакана» Дюшана, которые находились в кругу известных Брехту изданий. Наряду с японской поэзией хайку, с дзенскими коанами, краткие и загадочные примечания Дюшана, с их минималистичным языком и вниманием к парадоксу, обеспечили стимул для создания Брехтом всё более и более сжатых партитур событий. Но это был уже второстепенный фактор. Для истории неодадаистского искусства более важен перенос принципа реди-мейда на работу с перформансом, на его интериоризацию в партитурах ивентов, которые произошли, когда Брехт понял, что «создание произведений как материальных вещей» можно и нужно заменить «выработкой концепций и составлением программ к импровизационно-театрализованным действиям с обязательным участием зрителей» [23, с. 140]. Возникновение такого ивента привело к тому, что он отрицает «созерцательные формы эстетического опыта, заменяя их коммуникативным действием и обращением к одновременному коллективному восприятию» [24, с. 25], осуществляя ивент как форму акционистского искусства.

В своём понимании ивента Брехт демонстрировал и своё отличие от концептуализма, в рамках которого не являлось обязательным исполнение партитуры, инструкции или словесно зафиксированного концепта. Для Брехта же именно ивент

становится сутью его творческой практики. Это может быть замечено, например, в его ретроспективном описании «Шести выставок» (1961) как своего рода «музыки»: «Если мы исполняем ивент прямо сейчас, то, например, мы можем посмотреть на потолок, стены и пол, и в это же время мы услышим звуки: наши голоса, щебетанье птиц снаружи и т. д. Всё это принадлежит тому же самому целому, и это — ивент» [19, р. 84]. В этом понимании исполнения партитуры все присутствующие приглашены активно участвовать в исполнении пьесы, как дело обстояло со слушанием «4'33» Кейджа. Брехт демонстрировал здесь консерватизм модели восприятия искусства, основанной на погружении в субъективные ощущения публики, её самодостаточность в процессе создания художественного эффекта от исполнения произведения. Художники «выступают для зрителя своего рода шаманом, посредником между миром обыденного и миром искусства, с помощью своих действий погружая зрителя в иное пространство-время» [25, с. 100]. Сосредотачиваясь на вещах и событиях, которые происходят всё время (установка знаков, капание кранов, телефонные звонки) и оказываются случайно замеченными или проходят мимо нас незамеченными, Брехт уравнивал время языка, зафиксированное в партитуре, со временем ивента. И это время искусства флюксуса (и непрерывное, и повторяющееся) — бессубъектное. В партитурах Брехта, таких как «Словесный ивент» («Выход») и «Два знака» («Соблюдайте тишину. Мест нет»), ивент оказывается первичным и по отношению к самой партитуре, и по отношению к чтению партитуры, так что фактическое исполнение не является необходимым, чтобы завершить пьесу. Пьеса уже была исполнена до того, как была записана. Обыденное событие уже существовало, уже произошло, прежде чем быть зафиксированным в партитуре. Именно оно и является искусством. Поэтому исполнение максимально краткой партитуры совершенно произвольно: всё равно всё уже было когда-то исполнено. Как Брехт отмечал, «нет никакого заданного способа, которым должен быть выполнен „Выход“. Есть только знак, висящий над дверью» [19, р. 84].

Этот сдвиг в отношении флюксуса в целом и Брехта в частности к ивенту и партитуре произошёл через язык. Ранние партитуры использовали императивные глаголы, чтобы направить действие в нужную автору сторону. Со временем появилась форма партитуры в виде пронумерованного списка, которая структурно приравнивает команды к описаниям. Ранние партитуры Янга и Оно использовали императивные глагольные формы, Брехт же после первых ранних работ не использовал их. Вместо глаголов он употреблял или герундий («капание»), или существительное («вода»), или предлог («на», «от»), поскольку этого достаточно, чтобы указать на некоторое действие или процесс. Многие свои партитуры (такие как, например, «Выход» или «Тишина»), поскольку они происходят постоянно в окружающем нас мире, и мы не можем ограничить возможность их непрерывного исполнения другими, Брехт заставил колебаться между формами глагола и существительного. К 1961 году — моменту оформления мироощущения флюксуса — большая часть партитур уже была выполнена в чрезвычайно сжатом, почти телеграфном стиле: краткие фразы и отдельные слова, выстроенные вертикально, с минимальной пунктуацией. Там, где пунктуация использовалась, она была действительно необходи-

ма и функционировала только логически, чтобы свести язык до логических отношений и сформулировать задачу наиболее кратко, чтобы максимально обобщённо обозначить действие. Всё постороннее в партитурах опущено. Поэтому ивент — это в значительной степени «творчество, которое живёт в обществе, имея в большей степени социальное и информативное измерение, чем собственно эстетическое» [26, с. 240], это то, что не отличается от обычного действия. В рамках художественной практики флюксуса ивент стал основой более широких всеобъемлющих способов коммуникации художника со зрителями: «Обычной формой коммуникации со зрителями для флюксус-художников был спектакль, состоящий из последовательности двадцати-тридцати... маленьких сенок или музыкальных пьес, длящихся не более чем одну-две минуты» [27, с. 76]. И в рамках флюксус-спектаклей существенное место занимали ивенты Брехта, построенные как краткие цитаты бытовых событий. Например, ивент, связанный с осмыслением звонка телефона: «„Три телефонных события“ ... 1961. „Когда звонит телефон, позволить ему звонить, пока он не перестанет. Когда звонит телефон, поднять и немедленно положить трубку. Когда звонит телефон, ответить“» [27, с. 76]. Или с осмыслением работы радио: «„Инструкция“ ... 1961. „Включить радио. На первом же звуке выключить“» [27, с. 76]. Или с ироничным осмыслением процесса курения и запретов, с ним связанных: «„Акт некурения“ ... 1961. „Сядьте так, чтобы вам был виден знак ‘не курить’. Курите. Не курите“» [27, с. 76]. В таких сценках Брехт в полной мере воплотил своё понимание акции как реди-мейда.

Так в творчестве Ла Монте Янга и Джорджа Брехта складывалось понятие ивента как основной художественной формы, использовавшейся художниками неодадаистской направленности для реализации своих акционистских проектов. Ивент в их творчестве понимался как реальное событие, зафиксированное в виде максимально краткой и абстрактной словесной партитуры, которая может предполагать дальнейшую реализацию, а может и обходиться без неё. Именно эта стратегия позволяет говорить, что флюксус — «это не момент истории и не направление в искусстве», а «способ делания вещей, традиция, образ жизни и смерти» [28, с. 68]. Именно такой ивент стал одновременно и составной частью флюксус-фестивалей, и основной единицей изданий флюксуса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Переверзева М. В.* Алеаторика как принцип композиции: Дис. ... д-ра искусств. М., 2014. 569 с.
2. *Смолянская Н. В.* Зачем снова говорить об авангарде // Вестник Рос. гос. гум. ун-та. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2016. № 1 (3). С. 63–72.
3. *Flynt H.* La Monte Young in New York, 1960–1962 // Bucknell Review. 1996. Vol. 40. № 1. Sound and Light: La Monte Young, Marian Zazeela / Ed. by W. Duckworth and R. Fleming. P. 44–97.
4. *Кром А. Е.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: Автореф. дис. ... д-ра искусств. Саратов, 2011. 56 с.
5. *An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural Disasters, Stories, Poetry, Essays, Diagrams, Music, Dance Constructions,*

- Plans of Action, Mathematics, Compositions / By G. Brecht et al.; Ed. by L. M. Young. N. Y.: Publ. by L. M. Young and J. MacLow, 1963. 120 p.
6. *Kostelanetz R.* The theatre of mixed means: An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances. N. Y.: Dial Press, 1968. 311 p.
 7. *Кром А. Е.* «Дом мечты» Ла Монте Янга: Американский музыкальный минимализм в диалоге с традицией индийской раги // Известия Волгоград. гос. пед. ун-та. 2010. № 8 (52). С. 87–89.
 8. *Цареградская Т. В.* Пространство жеста в творчестве Дж. Кейджа // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2016. № 2 (17). С. 19–42.
 9. *Young L. M.* LY1961. N. Y.: Fluxus Editions, 1963. 30 p.
 10. *Бычков В. В.* Постнеклассическая эстетика: К вопросу о формировании современного эстетического знания // Философский журнал. 2008. № 1. С. 90–108.
 11. *Балаш А. Н.* Реди-мейды Марселя Дюшана и их репродуцирование // Вестник Санкт-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2017. № 1 (30). С. 99–102.
 12. *Ткач Е. Г.* Актуальное искусство как область социального экспериментирования // Вестник Рос. ун-та дружбы народов. Серия Философия. 2002. № 3. С. 28–38.
 13. *Kotz L.* Post-Cagean Aesthetics and the «Event» Score // October. 2001. Vol. 95. P. 54–95.
 14. *Нутан М.* Experimental Music: Cage and Beyond. Cambridge: University Press, 1999. 196 p.
 15. Fluxus Etc. / Addenda I: The Gilbert and Lila Silverman Collection / Ed. J. Hendricks. N. Y.: Inc. &, 1983. 299 p.
 16. Fluxus Etc. / Addenda II: The Gilbert and Lila Silverman Collection / Ed. J. Hendricks. Pasadena: Baxter Art Gallery, 1988. 439 p.
 17. *Петров В. О.* Инструментальный театр XX века: История и теория жанра: Дис. ... д-ра искусств. Астрахань, 2014. 444 с.
 18. *Flynt H.* Cage and Fluxus // Writing about John Cage / Ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993. P. 288–291.
 19. *Martin H.* An Introduction to George Brecht`s Book of the Tumbler on Fire. Milano: Multipla Edizioni, 1978. 256 p.
 20. *Ворошилова Е. С.* Интерактивность как выразительное средство эстетических практик в условиях киберпространства // Вестник Томского гос. ун-та. 2010. № 332. С. 59–62.
 21. *Калиновская М. С.* Арт-практики андеграунда в системе современного философского дискурса // Вестник Санкт-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2015. № 4 (25). С. 181–184.
 22. *Югай И. И.* Арт-практика Fluxus — соединение творчества и социальной деятельности // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 2. С. 676.
 23. *Переверзева М. В.* Джон Кейдж: Жизнь, творчество, эстетика. М.: Моск. консерватория; Русаки, 2006. 336 с.
 24. *Бухло Б.* Неоавангард и культурная индустрия: Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов. М.: VAC press, 2016. 720 с.
 25. *Булычёва Д. Ф.* Процессуальное искусство в культуре модернизма и постмодернизма: Общее и частное // Каспийский регион: Политика, экономика, культура. 2010. № 1 (22). С. 97–102.
 26. *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. 248 с.
 27. *Коркия Э. Д.* Перформансная коммуникация в контексте социальных процессов эпохи постмодерна: Дис. ... канд. соц. наук. М., 2005. 148 с.
 28. *Емельянова М. А.* Дискуссии о современном искусстве: Компаративистский анализ путей разрешения // Учёные записки: Электронный журнал Курск. гос. ун-та. 2015. № 2 (34). С. 67–72.

REFERENCES

1. *Pereverzeva M. V.* Aleatorika kak printsip kompozitsii: Dis. ... d-ra iskusstv. M., 2014. 569 s.
2. *Smolyanskaya N. V.* Zachem snova govorit' ob avangarde // Vestnik Ros. gos. gum. un-ta. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskuststvovedenie. 2016. № 1 (3). S. 63–72.
3. *Flynt H.* La Monte Young in New York, 1960–1962 // Bucknell Review. 1996. Vol. 40. № 1. Sound and Light: La Monte Young, Marian Zazeela / Ed. by W. Duckworth and R. Fleming. P. 44–97.
4. *Krom A. E.* «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma: Avto-ref. dis. ... d-ra iskusstv. Saratov, 2011. 56 s.
5. An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural Disasters, Stories, Poetry, Essays, Diagrams, Music, Dance Constructions, Plans of Action, Mathematics, Compositions / By G. Brecht et al.; Ed. by L. M. Young. N. Y.: Publ. by L. M. Young and J. MacLow, 1963. 120 p.
6. *Kostelanetz R.* The theatre of mixed means: An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances. N. Y.: Dial Press, 1968. 311 p.
7. *Krom A. E.* «Dom mechty» La Monte Yanga: Amerikanskij muzykal'nyj minimalizm v dialoge s traditsiej indijskoj ragi // Izvestiya Volgograd. gos. ped. un-ta. 2010. № 8 (52). S. 87–89.
8. *Tsaregradskaya T. V.* Prostranstvo zhesta v tvorchestve Dzh. Kejdzha // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinyh. 2016. № 2 (17). S. 19–42.
9. *Young L. M.* LY 1961. N. Y.: Fluxus Editions, 1963. 30 p.
10. *Bychkov V. V.* Postneklassicheskaya estetika: K voprosu o formirovanii sovremenno go esteticheskogo znaniya // Filosofskij zhurnal. 2008. № 1. S. 90–108.
11. *Balash A. N.* Redi-mejdy Marselya Dyushana i ih reproduktirovanie // Vestnik Sankt-Peterb. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. 2017. № 1 (30). S. 99–102.
12. *Tkach E. G.* Aktual'noe iskusstvo kak oblast' sotsial'nogo eksperimentirovaniya // Vestnik Ros. un-ta družby narodov. Seriya Filosofiya. 2002. № 3. S. 28–38.
13. *Kotz L.* Post-Cagean Aesthetics and the «Event» Score // October. 2001. Vol. 95. P. 54–95.
14. *Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond. Cambridge: University Press, 1999. 196 p.
15. Fluxus Etc. / Addenda I: The Gilbert and Lila Silverman Collection / Ed. J. Hendricks. N. Y.: Inc. &, 1983. 299 p.
16. Fluxus Etc. / Addenda II: The Gilbert and Lila Silverman Collection / Ed. J. Hendricks. Pasadena: Baxter Art Gallery, 1988. 439 p.
17. *Petrov V. O.* Instrumental'nyj teatr XX veka: Istoriya i teoriya zhanra: Dis. ... d-ra iskusstv. Astrahan', 2014. 444 s.
18. *Flynt H.* Cage and Fluxus // Writing about John Cage / Ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993. P. 288–291.
19. *Martin H.* An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire. Milano: Multipla Edizioni, 1978. 256 p.
20. *Voroshilova E. S.* Interaktivnost' kak vyrazitel'noe sredstvo esteticheskikh praktik v usloviyah kiberprostranstva // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2010. № 332. S. 59–62.
21. *Kalinovskaya M. S.* Art-praktiki andegraunda v sisteme sovremenno go filosofskogo diskursa // Vestnik Sankt-Peterb. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. 2015. № 4 (25). S. 181–184.
22. *Yugaj I. I.* Art-praktika Fluxus – soedinenie tvorchestva i sotsial'noj deyatel'nosti // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. 2014. № 2. S. 676.
23. *Pereverzeva M. V.* Dzhon Kejdzh: Zhizn', tvorchestvo, estetika. M.: Mosk. konservatoriya; Rusaki, 2006. 336 s.
24. *Buhlo B.* Neoavangard i kul'turnaya industriya: Stat'i o evropejskom i amerikanskom iskusstve 1955–1975 godov. M.: VAC press, 2016. 720 s.

25. *Bulychyova D. F.* Protsexual'noe iskusstvo v kul'ture modernizma i postmodernizma: Obshchee i chastnoe // *Kaspijskij region: Politika, ekonomika, kul'tura*. 2010. № 1 (22). S. 97–102.
26. *Turchin V. S.* Po labirintam avangarda. M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 1993. 248 s.
27. *Korkiya E. D.* Performansnaya kommunikatsiya v kontekste sotsial'nyh protsessov ehpoi postmoderna: Dis. ... kand. sots. nauk. M., 2005. 148 s.
28. *Emel'yanova M. A.* Diskussii o sovremennom iskusstve: Komparativistskij analiz putej razresheniya // *Uchyonye zapiski: Elektronnyj zhurnal Kursk. gos. un-ta*. 2015. № 2 (34). S. 67–72.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. А. Меньшиков — канд. филос. наук; lmensch@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Leonid A. Menshikov — Cand. Sci. (Philosophy); lmensch@mail.ru