

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

«НЕУЛОВИМОЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ» В ПРОСТРАНСТВЕ АНТИИСКУССТВА

Искусство постмодерна в той мере, в какой оно целенаправленно разрушает классическую модель художественной коммуникации (автор — произведение — зритель) формирует новый способ творческой активности, который принято называть «антиискусством». Такое искусство становится источником своеобразного чувственного опыта — «неуловимого эстетического». Его суть состоит в том, что эстетический эффект возникает непреднамеренно и никоим образом не связан с деятельностью автора или с производимыми им артефактами, которые не имеют устойчивого значения: «Искусство постмодерна — в той мере, в какой оно сохраняет функции искусства, — это не только „арена интертекстуальных игр“... деятельность, генерирующая комбинации, отражающие отсутствие означаемого, но и попытка преодолеть» его отсутствие [1, с. 89]. Общая направленность творчества ощущается в любой ситуации восприятия, хотя и не может быть сформулирована однозначно, она и составляет «неуловимое эстетическое» в антиискусстве.

Произведенный Анной Делез [2] опрос художников о том, что они считают флюксом и какие инструкции и партитуры в наибольшей степени соответствуют представлениям о нем, выявил бесконечное разнообразие партитур, которые могут претендовать на то, чтобы назваться «типичным» флюксом. Спектр партитур, выдвинутых на роль самой характерной в ходе этого опроса, показывает невозможность определения флюкса и представляет в качестве ведущей его характеристики «хаотичность» и «неожиданность». Это есть существенная черта партитур Роберта Уотса, Джорджа Мачунаса, Бена Паттерсона — соединивших черты дадаизма и современные размышления о мире. Даже более строгие партитуры Джорджа Брехта, согласно Алисон Ноуллз, «таинственны и шутивы»; согласно Марселю Алокко, «нелепы» и «чрезвычайно просты», и столь же хаотичны и неожиданны. Приоритеты отдельных художников принципиально отличаются, например, Ноуллз хвалила инструкции, отмеченные очень разной выразительностью — от тонкой «Пограничной музыки» Миеко Шиоми до глуповатого «Забега на сто ярдов» Ларри Миллера. Произведения одного художника могут охватывать большое разнообразие подходов к созданию партитур. Одна и та же партитура может исполняться совершенно по-разному, так что за различными исполнениями оказывается трудно увидеть одну партитуру. Мачунас указал

Нам Чжун Пайку в 1962 г.: «Нельзя дважды представить то же самое. Мы пытаемся изменять каждую партитуру в каждой работе. Некоторые варьируются благодаря их неопределенной структуре. А некоторые меняются благодаря преднамеренной подстановке различных действий» [2, р. 26]. Таковы «Алфавитная симфония» Эмметта Уильямса или «Наборы» Дика Хиггинса.

Некоторые работы в меньшей степени предназначены для концертного исполнения, а более для существования в форме самодостаточных письменных партитур. Это, на первый взгляд, предоставляет меньшую свободу для их произвольной интерпретации, но на самом деле, их чтение также дает простор для возникновения новых вариантов смысла. Именно по такой причине Эрик Андерсон объявляет важнейшим принципом флюксуса его потребность создавать работы, основанные на способности произведения «не говорить, что делать», как в его партитуре «Иметь уверенность в тебе», или в «Суждении» А. Ноуллз. Например, Най Ффаррэбас помнит «Суждение» (инструкция к которому гласит: «Делай салат» [3, р. 69]) «как перформанс в большой деревянной салатнице с деревянным подносом», такая его интерпретация более не встречается нигде, так что партитура может работать и в качестве написанной пьесы, и как инструкция для действия, и как произвольный стимул для создания произвольного эффекта.

Неопределенность структуры, которая лежит в основе партитур флюксуса, происходит от многих источников — музыкальных композиций Т. Ичиянаги и Д. Кейджа, конкретной поэзии Д. Маклоу, Э. Уильямса, Д. Хиггинса и др. Существенная особенность музыкальных и поэтических композиций 1950-х заключалась в том, что их структуры дали свободу интерпретации исполнителю и читателю — теперь каждое новое исполнение обязательно отличалось от предыдущего. Именно в них рождалась необходимость «соучастия» в творчестве: «„Соучастие“ зрителя — понятие, впервые введенное перформансами и хеппенингами флюксуса, стало постоянной составляющей современной художественной практики» [4, с. 53]. Интерпретация партитуры превращается в перформативный акт. Исполнитель должен самостоятельно понять и интерпретировать знаки в партитуре с помощью специально составленных инструкций. В остальном исполнителю представляется полная свобода. Использование неопределенности характеризует большинство партитур, созданных авторами, связанными с флюксусом. Работы Д. Мачунаса часто выдержаны в такой эстетике. Например, его флюксус-вариация на «Фортепианную пьесу № 5» Т. Ичиянаги использует игровую стратегию. Он интерпретировал линейки нотного стана и штили в партитуре Т. Ичиянаги как цели, в которые следует метать дротики. В инструкции, данной Б. Вотье с целью исполнения этой партитуры, сказано: «Игнорируй обозначения динамики (от *ppp* до *fff*), так как нельзя бросать дротики в таком динамическом диапазоне» [2, р. 26]. В своих партитурах, созданных после 1962 г., Д. Мачунас стал предлагать исполнителю выбирать действия из списка и решать, когда и как долго их производить. Он поощрял исполнителей к использованию принципа случайности, чтобы определять, какие решения избирать для создания произведения. Во многих партитурах он предлагал, например, совмещать сетки, напечатанные на прозрачной бумаге, с разнообразными объектами (например, со списком

фондовых бирж в «Соло для богатого человека»). Другой способ осуществления случайного выбора — бросание по сетке с лестницы гальки (в «Трио для лестницы, грязи и гальки») [2, р. 26]. С прозрачными сетками Д. Мачунаса предлагал использовать свои партитуры Б. Паттерсон, например, партитуру «Муравьи», в которой черные муравьи ползают по белой странице.

Распространенным способом инициирования случайности были посвящения и приношения (оммажи) одного художника флюксуса другому. Такая организация партитур демонстрирует один из способов, которыми авторы поощряли читателей переставать быть читателями и начинать писать свои собственные партитуры. Некоторые партитуры используют скрытые формы плагиата, например, Б. Вотье объяснял Д. Мачунасу в 1967 г., в ответ на его вопросы касательно происхождения некоторых сюжетов, что «приношения» Нам Чжун Пайку были фактически имитациями работ последнего, партитуры которых он не знал. И это поощрялось как наиболее распространенный способ возникновения эстетического эффекта, поскольку «в условиях интерактивной культуры на первый план выходит диалогичность восприятия, в основе которой личностная и ситуационная обусловленность, предполагающая произвол в прочтении и интерпретации художественного произведения» [4, с. 53]. Смысл становится не важным, а эстетический эффект определяется личностью и ситуацией — то есть контекстом.

Так возникает существенный принцип значительной части партитур флюксуса, по которому работают все произведения того, что в современной культуре определяется как антиискусство. Этот принцип А. Делез назвала «неуловимое эстетическое» [2, р. 27]. Эстетическое рождается не благодаря, а вопреки деятельности художника, которая определяется совсем не творческими задачами, а совершенно посторонними причинами, возникающими в процессе подготовки и реализации фестивалей. На этот счет зафиксировано большое число анекдотов, объясняющих появление различных флюксус-акций, которые теперь стали частью эстетического пространства флюксуса. Например, «Песня-считалка» Э. Уильямса первоначально была средством проверить количество людей в зале, поскольку художники чувствовали, что обманывались в размере дохода от продажи театром в Копенгагене билетов, и хотели узнать, присутствовали ли в зале безбилетные зрители. Позднее она стала восприниматься наравне с другими сценками, представленными в рамках данного фестиваля. Еще одна известная шутка заключена в объяснении Д. Мачунаса по поводу того, почему художники сломали пианино в висбаденском исполнении «Фортепианных действий» Ф. Корнера. Единственной причиной возникновения этого инвента было желание избежать необходимости платить носильщикам за избавление от подержанного фортепиано, которое было куплено артистами по случаю для другого номера [5, р. 75]. Различные источники по истории флюксуса изобилуют описанием таких практических проблем, которые служили поводами для создания новых произведений, попутно вызывая неожиданный и непреднамеренный эстетический эффект в ходе каждого концерта. Отчеты о концертах включают такие анекдотические детали. Анекдоты подчас могут содержать описание и таких сценок, которые

впоследствии не вошли ни в одно собрание партитур и инструкций, но могли неоднократно исполняться на фестивалях, что обеспечивает открытия в безграничном пространстве флюксус-партитур и в дальнейшем, но не позволяет создать полный список всех партитур, произведенных художниками.

Такое разнообразие творческих источников и способов возникновения партитур неоднократно вызывало к жизни попытки классификации ивентов и определения природы творчества. С этой целью А. Делез разделяла во флюксусе «единую теорию» (как общую нормативную стратегию творчества, обязательную для исполнения всеми участниками движения), и «поле возможностей» (общую направленность творчества, в рамках которого возможно реализовать все, что угодно). Особняком среди разнообразного материала для теоретизирования стоят художественные эксперименты Д. Брехта: термин «ивент», используемый им в соединении с термином «партитура», отсылает к естественнонаучному пониманию слова «явление». В его концепции авторы партитур свободны во всем, за исключением одного: они цитируют в своих работах случайные явления, например, «капающий кран» как пример энтропии и хаоса. Ивент начисто лишается эстетической природы, которая ускользает, становится неуловимой. Л. Котц отмечала, что «в работах Брехта форма ивента работает как устройство включения в чувственный поток» повседневных явлений, как механизм, который встраивает зрителя в обыденную жизнь, проблематизируя отдельные ее фрагменты [6, р. 78]. Опираясь на партитуры Брехта, которые все же значительно отличаются от большинства работ флюксуса, и другие художники стали пользоваться его приемами, вследствие чего все партитуры стали действовать как средство отбора и выделения определенных событий, моментов бытия, понятий о мире или восприятий каких-либо его фрагментов. Целью становится превращение их во внутренний художественный опыт, выхватывание из потока жизни. В результате этого происходит размывание границы между внутренним опытом художника и внешним миром его бытия в культуре. В этом своем отношении к предмету изображения как к полю возможностей партитуры флюксуса явно включаются в непрерывное пространство бесконечных интерпретаций и реинтерпретаций. Источник интерпретаций содержится как в других партитурах и во флюксусе в целом как образе жизни, проникающем в повседневное, так и в самом повседневном в его бытии за пределами флюксуса.

Различия в стиле творчества разных авторов флюксуса определяются употреблением различных аналитических и сравнительных инструментов, которые могут более или менее постоянно использоваться художниками для открытия перед зрителем возможностей этого культурного континуума. За рамками таковых стилей репертуар работ флюксуса был исторически ограничен и достаточно постоянен, различные тенденции же в авторском подходе можно легко отличить в пределах этой структуры, к которой и сводятся все основные изменения. Такое положение дел давало возможность, например, Б. Вотье при организации концертов флюксуса, отбирать и так называемые «сильные» партитуры (среди них были такие как «Соло для скрипки» Нам Чжун Пайка), и так называемые «спокойные» (среди них — такие как «Капающая музыка» Брехта и «Памяти

Адриано Оливетти» Мачунаса). Такие типы партитур объединяются в группы совершенно произвольно, но вместе с тем их общность очевидна, что давало возможность иногда объединять их для создания эффекта разнообразия творческих подходов во флюксусе, а иногда разделять в разные концерты с целью показа стилистической однородности явления. Присутствует ли здесь определенное эстетическое отношение? Выражается ли здесь ясный и четко очерченный стиль? Нет. Но явно выраженную — и при этом неуловимую — эстетическую направленность обнаружить, безусловно, можно. Благодаря этому флюксус-представления могли организовать восприятие в нужном в данном концерте направлении (так, например, А. Ноуллз полагала, что некоторые партитуры всегда действуют на аудиторию «успокаивающе»). В этом же ключе высказывался и Д. Мачунас, который в своих манифестах отмечал и впоследствии не раз указывал на различия между «вульгарным шоком» как свойством авангардного искусства и «водевилем» как характерной чертой флюксуса — тем самым опять же определяя его выраженную эстетическую направленность. Он постоянно предостерегал от все более и более нараставших в творчестве некоторых его соратников серьезных мотивов, например, он очень опасался усиливавшейся тенденции к сенсационности и эпатажности в работах Нам Чжун Пайка. На эту тему они неоднократно вступали в споры и конфликты. Взгляды Мачунаса на природу партитур оставались консервативными на протяжении всей истории движения. Он не позволял, чтобы в них проявлялось что-либо кроме случайного выхватывания фрагментов действительности, более того, предпочтения Д. Мачунаса развивались в сторону усиления такой тенденции. Тем самым в его высказываниях можно обнаружить противопоставление авангардного и постмодернистского и явное предпочтение последнего. Но четко это предпочтение не формулируется, оно неуловимо. О. Смит проанализировал некоторые решающие изменения во взглядах главы флюксуса и обнаружил в его понимании природы искусства периодическое изменение приоритетов. Среди его требований бывали совершенно разные способы понимания формы ивента — от краткого интереса к однократно исполняемым действиям до предписания создавать как можно большее количество игровых представлений [5, р. 97]. Такие повороты в эстетике Мачунаса приводили и к изменению стратегии творчества, которая достаточно жестко соблюдалась участниками, а соответственно, и к появлению новых вариантов или типов ивентов. Одна из поворотных для истории флюксуса идей была выдвинута Мачунасом приблизительно в 1964 году, когда он стал явно высказываться о своих предпочтениях среди современных работ, это придало флюксусу достаточно четкую эстетическую направленность, которой ранее старались избегать. С этого времени он все более стал интересоваться «неисполняемыми» партитурами, в большом количестве предлагавшимися представителями японской ветви движения [7, р. 98]. Мачунас обычно никогда не оценивал партитуры, ивенты, объекты, сделанные художниками; формой оценки могло быть только включение или невключение их в арсенал работ флюксуса, то есть разрешение или запрет на их представление в рамках мероприятий или изданий. Начиная с 1964 г., появляются одобрения различных работ: встречаются его положительные оценки «Фортепианной музыки № 5»

Т. Ичиянаги, «Оммажа Германии» Д. Споерри, «Органической музыки» Т. Косуги, «Песни для Ла Монте Янга» Э. Уильямса. Поскольку ранее ни Мачунас, ни другие художники флюксуса не стремились и даже принципиально избегали того, чтобы ясно формулировать свои критерии оценки, то говорить о четкой эстетической позиции группы невозможно. Но в их высказываниях в большом числе разбросаны интенции, которые могли бы стать подсказками для возможной «эстетики» флюксус-партитур. Это происходило не в последнюю очередь из-за сильной «антиинтеллектуальной» позиции группы, которую рассматривали как характерную особенность флюксуса, но в большей степени из-за неуловимости эстетической платформы этого искусства. Более того, теперь это привело к внутреннему подразделению художественной практики флюксуса, ее систематизации и классификации (хотя первоначально она строилась достаточно хаотично, на материале личных эстетических предпочтений художников).

В случае появления эстетической определенности в отношении к партитурам, возникает вопрос о том, может ли быть хорошее или плохое исполнение партитур. Мы можем сравнивать различные исполнения и высказываться о них по принципу «хорошо или плохо», «нравится или не нравится». Но относительно того, что делает исполнение партитур флюксуса хорошим, простого ответа найти невозможно, поскольку невозможно серьезно говорить о качестве работы во флюксусе. Оценить степень или качество фантазии исполнителя также не представляется возможным, флюксус не вышел за рамки антиискусства, несмотря на возникшую «систематизирующую» тенденцию. Во флюксусе, в отличие от, например, традиционной, классической или новой музыки, не возникло (и не должно было возникнуть) никакого правильного или неправильного способа писать или исполнять партитуры. Хотя и возникало желание судить о том, хорошо они исполнялись или плохо, исполнять их можно было как угодно. Новое отношение к процессу творчества, которое было одной из самых ранних и важных аксиом флюксуса (и таковой аксиомой оставалось до самого его конца), предполагает изначальное молчаливое доверие «композитора» и исполнителя партитуры. Первый всегда целиком и полностью отдает на откуп второму всю свободу по интерпретации партитуры в процессе ее исполнения, вплоть до того, что результат может совершенно не соответствовать замыслу. В связи с этим не представляется возможным определенно классифицировать партитуры, поскольку схожие партитуры могут давать совершенно не схожие ивенты на выходе. И те немногие подсказки, которые либо могут быть найдены в заявлениях и письмах художников, разъясняющих, что составило бы «особенно хорошее» исполнение, либо присутствуют непосредственно в партитуре, представляют собой лишь дань воспоминанию о классическом исполнительстве и не претендуют на обязательность воплощения.

Как это происходило, показывает, например, следующее. А. Ноуллз вспоминает в письме, что маленькая дочь Б. Паттерсона, Энни Паттерсон, на одной из вечеринок «великолепно, качаясь и булькая, на фоне звуков механических барабанов Джо Джонса» [2, р. 28], исполнила «Детское искусство». С одной стороны, здесь присутствует вполне определенная эстетическая оценка, более того, оценка,

сделанная с позиций классической системы категорий. Можно предположить, в чем состояло «великолепие» исполнения «Детского искусства»; наверное, маленькая Энни, ведущая себя естественно перед аудиторией, была интересна публике, даже вполне очаровала ее так, как очаровывает маленький ребенок. Но этот пример хорошо показывает, что интерес публики определяется не качеством исполнения, а случайностью. Хотя оценка внешне и может говорить о наличии эстетического момента, его на самом деле нет, поскольку эта оценка вызвана экстраэстетическим, случайным фактором. Хотя участие ребенка как исполнителя — событие исключительное (в еще большей степени демонстрирующее антиэстетичность момента), но пример этот помогает раскрыть ключевую особенность работы художников флюксуса. Эта особенность состоит в непреднамеренной небрежности, в программном безразличии авторов к тому, что получится в результате исполнения. Но поскольку ситуация исполнения предполагает в сознании исполнителя все же некоторую преднамеренность, заключающуюся в разделении ролей исполнителя и зрителя, то естественное достижение непреднамеренности и случайности составляет существенную трудность. Поэтому работа исполнителя во флюксусе представляет собой непрестанную борьбу с искусством, и для художников существеннейшими являются «две трудности, с которыми они сталкиваются», это «сохранять невозмутимый вид во время выступления и быстро представлять пьесы, не испытывая ни малейшей застенчивости». [2, р. 28]. Так что случайность и непреднамеренная небрежность становится сверхзадачей флюксуса, но именно они позволяют его «неуловимому эстетическому» оставаться неуловимым и, сохраняя флюксус за границами искусства, делать его пусть и «анти», но все же пока еще «искусством».

Причины положительной оценки тех или иных конкретных партитур, ивентов и исполнений всегда бывают очень лично окрашенными. Для художников это может быть связь с какими-то положительно маркированными событиями из их жизни, либо с какими-то впечатлениями, связанными с обстоятельствами исполнения ивентов. Есть исследование Х. Хиггинс, которая в нем, также как и в своих письмах стремилась зафиксировать пути, которыми флюксус проникал в личную жизнь художников и их семей [8, р. 250]. Эти пути были многообразными, но всегда можно наблюдать соединение в сознании художника события из области творчества, связанного с флюксусом, и событий из обыденной жизни. Тем самым оказывается, что нельзя оторвать художественную деятельность от быта. В проведенном А. Делез на эту тему анкетном опросе, в котором художники выбирали наиболее важные и интересные для них партитуры и ивенты флюксуса, многие из отвечавших, например, М. Алокко и М. Шиоми, обратились к собственному творчеству. Партитура «Звук черного велюра», как рассказал Алокко, связана для него с его творческими исканиями, с проблемами, которые интересовали его в связи с использованием разных цветов в ивентах — с его ранними исследованиями «отношений между языком и цветом». Шиоми же, объясняя свои приоритеты в создании собственных партитур и в выборе тех из них, которые ей больше нравятся, дала еще более автобиографические объяснения. Так, например, партитура «Зеркало» оказалась для нее наиболее важной и запо-

минающей из всей истории флюксуса, потому что эта партитура отметила завершение ее борьбы в искусстве за «новое отношение между внешним миром (природой)» и ею самой [2, р. 28]. Таким образом она позволила художнице вернуться к ее культурным «корням», к местам, где она росла, к событиям, которые происходили в ее детстве, и обнаружить в окружающем мире такие предметы для творчества, которые имели бы отсылки в реальной жизни. Биографичность ее творчества, совершенно незаметная и неочевидная для зрителя, как оказывается, положительно обозначает для нее некоторые из произведений, тем самым организуя художественный мир на принципах избирательности. Такая двойственность в отношении к творчеству, где, с одной стороны, воспоминания, которые направляют творческую мысль, а с другой стороны, желание оставить традиционное искусство в прошлом и избавиться от его влияния на используемую технологию творчества, придают любому исполнению противоречивость, своеобразный резонанс личных воспоминаний создателей, которые партитуры могут включать. Но при этом, в свою очередь, каждый новый читатель и исполнитель может испытывать впечатления от заложенных в партитуре личных воспоминаний, или не испытывать их, или даже вкладывать в любое воспринимаемое исполнение свои собственные личные резонансы, тем самым позволяя эстетической составляющей произведения оставаться неуловимой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Билан О. А. Индетерминизм в системе предпосылок философского постмодернизма: Дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2006. 165 с.
2. Deleuze A. What is a Fluxus Score? (Some Preliminary Thoughts) // Fluxus scores and instructions: The transformative years. «Make a salad» / Ed. by J. Hendricks. Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2008. P. 24–31.
3. The Fluxus Performance Workbook / Ed. by K. Friedman. L.: Routledge, 2002. 177 p.
4. Резникова Е. И. Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство: Дис. ... канд. иск. СПб., 2006. 186 с. 5. Smith O. Fluxus: The History of an Attitude. San Diego: San Diego State University Press, 1998. 336 p.
6. Kotz L. Words to be Looked At: Language in 1960s Art. Cambridge; Massachusetts; L.: MIT Press, 2007. 344 p.
7. Kellein T. The Dream of Fluxus — George Maciunas: An Artist's Biography. L.; Bangkok: Edition Hansjorg Mayer, 2007. 172 p.
8. Higgins H. Fluxkids // Visible Language. 2005. Vol. 39. № 3. Fluxus Legacy. P. 248–277.