

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

ДЗЕН И АНТИИСКУССТВО

Интерес к философии дзен, определявший общую направленность умонастроений авангарда 1960-х г., в значительной степени обусловил мировоззренческие особенности творчества многих художников группы «Флюксус», работавших в области интермедиального искусства. Отношение флюксуса к жизни и творчеству было крайне вариативным, в не меньшей степени, чем индивидуальность участвовавших в нём художников. Но в работах многих из них присутствует очевидная склонность к дзен, увлечённость восточными духовными практиками, которые проявляются в строгой определённости особенностей фиксации художественной формы и ритуализации процесса представления работ. Эту тенденцию можно найти у Джорджа Брехта, Боба Уотса, Миэко Шиоми, Элисон Ноулз, Шигеко Куботы и многих других. Интерес к практикам дзен обнаружился у многих художников, начиная уже с первых работ. Получили они его от идейного предшественника флюксуса — композитора Д. Кейджа: «Кейдж и Каннингем интересовались дзен-буддизмом, что... было продолжением мистических увлечений Востоком начала XX века, но в Америке после 1945 года могло сойти за диссидентство» [1, с. 225]. Дзен-буддистское мировоззрение, пересаженное на почву европейского и американского авангарда, во многом определило превращение художественных проектов флюксуса в провокативные интермедиальные практики, получившие название антиискусства.

В ранние годы значительная часть произведений флюксуса доводилась до публики в виде коробок со сложенными в них партитурами, инструкциями и описаниями художественных событий — ивентов. Искусство превращалось в способ «сворачивания» и проблематизации смысла, который не раскрывается художником, а становится лишь импульсом для дальнейшего развития, движения, развёртывания игры с реальностью: «На смену старому представлению о художнике как творце приходит новое понимание художника как наблюдателя за возникающими независимо от него комбинациями» [2, с. 30]. Характерными и наиболее известными из такого рода «произведений» были, например, коробки «Водный ямс» Джорджа Брехта, изданные в 1963 г. Аналогично напечатаны коллекции работ Боба Уотса, Миэко Шиоми, Такехиши Косуги, Бена Вотье. Индивидуальные коробки с партитурами ивентов планировали сделать Дик Хиггинс, Элисон Ноулз, Кен Фридман, Джордж Мачунас и другие художники. Большинство этих работ, в конечном счете, изготовили разные издатели. Но многие остаются

неопубликованными до сих пор, среди них и собственные партитуры Джорджа Мачунаса, которые периодически выходят как случайные несистематизированные публикации [см., например: 3, р. 78–93]. Анализ опубликованных партитур в полной мере подтверждает значительную роль дзен-буддистской философии в становлении эстетики флюксуса. В качестве примера влияния дзен-буддизма на художественные произведения можно рассматривать, например, «Словесный ивент» Д. Брехта (1961), партитура которого состоит из одного слова «выход». Даже несмотря на то, что есть более пространственный её вариант: «Публике приказывают покинуть театр», — близость эстетическим установкам дзен понятна: задача художника состоит лишь в провокации некоторого реагирования со стороны зрителя, для этого достаточно одного, поставленного в парадоксальный контекст, слова. Ясно, что эта партитура может быть исполнена только как короткий визуальный ивент в пространстве галереи, а смысл её сводится не к непосредственному выполнению указанного простого действия, но к тому, чтобы заставить зрителя включиться в художественный процесс, тем самым подтолкнув его к развитию, к началу движения в поисках некоторой идеи: «Предполагалось, что созданная ситуация запустит процесс познания, поиск значения, деконструкции существующих установок» [4, с. 676]. В связи с этим многие партитуры имеют скрытый потенциал для продолжения за пределами исполнения — к примеру, партитура Д. Брехта «Три водных события» (также 1961): «Лёд. Вода. Пар». Эта партитура не только предполагает представление в качестве произвольного театрализованного действия, но может быть легко расширена путём превращения в абсолютно любую художественную форму (радиопередачу, телевизионный фильм и т. п.) в случае расширения очевидной структуры ивента и её воплощения в нехарактерных и парадоксальных художественных формах. «Три водных события» могут быть поняты, в том числе, и как описание физических процессов, происходящих в природе ежедневно в режиме реального времени. Так Д. Брехт незаметно производит пересмотр границ между искусством и жизнью. Этот пересмотр составляет обязательную модель проявления дзенской философии во флюксусе и предполагает обращение художественного акта в реальный жизненный результат. Так в эстетике флюксуса соединяются провокационность, доходящая до шокового эффекта представления результатов творчества, с медитативностью и глубинностью влияния на жизненный поток. Здесь становится понятным принципиальное отличие флюксуса от его близкого по духу предшественника — дадаизма. «Обоюдный интерес дада и флюксуса к созданию шокового эффекта, который является... отличительной и объединяющей особенностью обеих групп, может быть рассмотрен как проявление и последствие этих двух направлений. Шоковая функция как часть этих движений позволяла изменить общество или, строго говоря, оказать обоюдное воздействие на социокультурную реальность артистов и зрителей» [5, р. 2]. Но принципиальное отличие флюксуса от дада проявилось именно в интересе первого к дзен-буддизму, давшему флюксусу созерцательную наполненность и духовный активизм.

Перформативные работы Роберта Уотса также предполагают переход от представления к действию, провоцирующему соучастие. Его ивенты выглядят очень

личными по своей природе. Они включают в себя, на первый взгляд, лишь размышления автора о впечатлениях, полученных им в процессе переживания какой-либо ситуации, но при этом обязательно предназначаются для исполнения в общественных местах перед многочисленной аудиторией и с её участием. «Случайный ивент» (1962) является одной из таких работ: «Перформер привозит автомобиль на бензозаправочную станцию, чтобы правильно надуть переднюю шину. Он надувает шину до тех пор, пока она не лопаётся. Он меняет шину и едет домой. Если шина от его автомобиля более новой модели, чем та, на которую её можно поменять, он едет домой на сдувшейся шине» [6, р. 40]. Ивенты Уотса часто камерны и иллюзорны по замыслу. Они говорят о несущественных, случайных и очень частных ситуациях, имеющих малую ценность, но оказавшись в обстоятельствах представления, они быстро становятся остро общественными в своём обращении к аудитории, подобно практикам дзен, в которых требуется найти ключ к личности каждого адепта, с тем, чтобы получить подлинно общественный, затрагивающий всех, эффект. Один из таких ивентов — «Два дюйма» (1962): «Двухдюймовая ленточка протягивается через сцену или улицу, затем разрезается». В его основе — пустячная идея, которая в процессе реализации оказывается очень эффективной. Этот ивент стал одним из самых популярных и исполнялся с бесчисленными вариациями на многих фестивалях флюксуса. Специфика работ Уотса заключалась в том, что большинство из них выполнялись в форме скульптурных инсталляций, расположенных в особом образом организованном пространстве, например, «Ивент для Гугенхайма» (1963): «Очень тяжёлый маятник, подвешенный при помощи стального провода к высокому куполу, раскачивают по вогнутой поверхности насыпанного на пол мелкого песка так, чтобы он прочерчивал во время своего вращения линии в соответствии с вращением Земли» [6; р. 40]. Этим и подобными проектами Уотс, как и Брехт, сделал успешную карьеру визуального художника, выставявшегося в начале 1960-х гг. в таких известных галереях, как, например, «Галерея Лео Кастелли». Успех художника объяснялся тем, что его партитуры и ивенты имели чётко выраженную индивидуальную образную форму, которая позволяла произвести необходимый духовный, эмоциональный, а затем и действенный эффект. Уотс работал в разные периоды времени и как художник поп-арта, и как минималист, но это не мешало реализации общей направленности его работ в соответствии с принципом дзен: от простой и очевидной образной формы, ставящей в затруднение своей простотой, — к постижению истинной сущности вещей. Разнообразие его перформативных работ не противоречит общему принципу достижения эстетического эффекта, но только подчёркивает сложность интуитивной природы, определяющей характер его произведений. В работах Уотса ивент приобретает все основные черты хеппинга, который есть «некая алеаторная акция, так или иначе инициируемая в изначально заданном направлении, но с непредсказуемым течением событий и с обязательным участием присутствующих... Цель хеппинга — помочь раскрепоститься в процессе импровизации и дать выход бессознательным побуждениям сопричастных ему. Допуская подчас немалую долю юмора, хеппинг вместе с тем выражает серьёзную (и отнюдь не случайную) тенденцию

к слиянию искусства с течением самой жизни» [7, с. 422–423]. Таким образом в ивентах Уотса соединяются все основные черты интермедиального искусства — направленность, непредсказуемость, соучастие, импровизационность, ироничность, конкретность, свойственные им в той же мере, что и восточному пониманию жизни в западной трактовке философии дзен. И ивент как жанр флюксуса оказался наиболее адекватной формой отражения дзенской стилистики в антиискусстве.

В работах, выполненных в этой стилистике, восточная направленность флюксуса проявлялась отчетливее, если произведения создавали японские художники, непосредственно, по своему рождению и воспитанию, включённые в культурное поле дзен и легко понимающие и использующие его духовные инструменты. Флюксус-версия «Ивента для позднего вечера» (1963) Миэко Шиоми является в этом смысле образцовой: «Скрипка привязывается за верхушку с помощью одного конца верёвки или ленты, пропущенной через шкив на потолке и зафиксированной другим своим концом на полу. Исполнитель в самурайских доспехах становится под закреплённой скрипкой, достаёт свой меч и обрезает верёвку перед собой, тем самым освобождая скрипку, которая падает на его защищённую шлемом голову» [6, р. 41]. В этом ивенте японский антураж подчёркивает бессмысленность производимого действия, которая лишь загадывает загадку, ставит проблему, помещает зрителя в состояние затруднения по поводу того, чем является представленное ему событие. Оказавшись в затруднении, зритель произвольно включается в работу мысли, порождая, совместно с другими зрителями, многочисленные новые, пусть даже нелепые и абсурдные идеи. В дополнение к этому возникает звук, столь же нелепый, необычный и шокирующий.

Пробуждает воспоминание о самурайской культуре и «Бумажный ивент», придуманный Аи-О в середине 1960-х годов. В этой работе конструкция из пересекающихся деревянных полос, устроенная наподобие решётки, устанавливается на сцене. Многочисленные объекты присоединяются к этой конструкции в различных местах. Среди них должны быть музыкально звучащие куски дерева, металлические блоки, стеклянные листы и другие предметы. Через сцену протягивается бумажный экран. Исполнитель ивента обязательно должен уметь хорошо стрелять из лука. Он попадает в помещение, где проводится ивент, так, чтобы не видеть расположение объектов. Стоя в задней части зала, исполнитель стреляет через бумажный экран, стрелы поражают предметы как попало или и вовсе летят мимо. Звуковое сопровождение ивента возникает тогда, когда стрелы попадают в объекты, присоединённые к конструкции. Здесь опять же присутствует японский (самурайский) антураж, который весьма слабо связан с производимым им действенным, звуковым и мыслительным эффектом, вследствие чего этот эффект приобретает очень высокую степень произвольности. Японский антураж, медитативно-хаотическое угасающее звучание антимузыки придают ивенту сильный дзенский оттенок. Важным средством выразительности было использование в представлениях, состоявших из интермедиального соединения элементов различных искусств, конкретных, принадлежащих реальности выразительных средств: «Введение реалистических элементов в музыку, театр, живопись, скульптуру, поэзию привело к радикально новым полям творчества... в действиях

и объектах флюксуса, к рождению ряда новых, опирающихся на дзен, форм» [8, р. 37]. Именно интермедиальность стала тем средством, которое определило дзен-ориентированность эстетической программы флюксуса, позволило превратить искусство в ритуал преобразования жизни.

Часто дзенское влияние даёт флюксусу поистине ритуальное прочтение его работ. Строго ритуальные работы Элисон Ноулз включают партитуры, очень тонкие и сложные по воплощению. Её «Перетасовка» (1961), которая является ранней постмодернистской работой, впервые была исполнена в 1963 г. в Национальной ассоциации химиков и парфюмеров в Нью-Йорке. Партитура её такова: «Исполнитель или исполнители перемешиваются с людьми в месте исполнения и в стороне от него, выше, позади, вокруг или среди публики. Они перемещаются внутри публики группами или поодиночке, спокойно и медленно» [6, р. 41]. Выступления Ноулз с очень абстрактными названиями часто в реальности представляли собой очень конкретные действия (еду, другие бытовые процессы), а не размышления, как это могло бы быть характерным для дзен-ориентированного искусства. Таким было «Суждение» (1962) в Лондонском институте современного искусства, инструкция к которому гласит: «Сделайте салат». Ритуализация бытовых действий, их превращение в художественно оформленное священнодействие делают работы Ноулз по-настоящему дзенскими. Больше чем четверть века своей перформативной деятельности Ноулз двигалась по направлению к тихому и задумчивому перформансу, который привлекал зрителей своей медитативностью, возникающей в процессе тихой групповой деятельности, совместной еды, других бытовых действий. Именно такие партитуры создавали вокруг флюксуса своеобразную ауру, превращавшую его искусство в ритуальную практику. По этой причине в случае флюксуса можно говорить о «появлении цепной реакции, когда была достигнута критическая масса, и его идеи стали так широко признанными, что рассматривались как самоочевидные: достаточное количество людей общались друг с другом об идее нового искусства, в результате чего целое превысило сумму своих частей, последовала цепная реакция, возникали всё новые и новые идеи, влияя на всё большее количество людей» [9, р. 2]. В итоге простые партитуры образовали критическую массу, которая привела к настоящему прорыву в создании интермедиальных работ в авангардной и постмодернистской практике.

Если дзен-стилистика японских художников флюксуса и Элисон Ноулз может быть охарактеризована как «нормальная» и представляет собой один полюс апроприации восточных влияний, то другой полюс составляет «сумасшедшая» дзен-стилистика Нам Джун Пайка. Пайк в истории искусства обычно рассматривается как основатель видеоарта. У него сложилась быстрая карьера в видеоискусстве, развивавшаяся по направлению от музыки к робототехнике, к кибернетике, к электронным средствам коммуникации. Пайк стал пророком будущего искусства электронного века, которое только ещё формировалось в его работах. Он предсказал многие открытия и нововведения. Его предсказания осуществлялись во многих случаях раньше, чем он ожидал. Например, «Утопическая лазерная телестанция» Пайка (1965) осуществилась в 1970-е гг. в виде кабельного и спутникового телевидения, а не в середине 1990-х гг., как он первоначально предсказывал. Но в этом

заключено стремление понимать искусство как средство прозрения и поиска истины о мире, которое было свойственно всем работам Пайка, осуществлённым, в частности, в рамках практик флюксуса.

Выступления Пайка всегда содержали в себе элемент интерактивности, который был сродни диалогу учителя и ученика. Он привлекал к участию в представлениях публику, как в ивенте с обрезанием галстука в «Оммаже Джону Кейджу» (и галстуку Джона Кейджа). Зрители оказывались в роли учеников гуру, находящихся в ситуации поиска истины. Его работы, равно как и его высказывания, были всегда обращены или к определённом моменту в культуре, или к моменту в его собственной жизни. Ивент «Приношение Энди Маннику на кухне» (1981) в Нью-Йорке вырос из одного телефонного звонка о желании Пайка выступить в качестве пианиста в дешёвом баре. Пьеса не была выдумкой Пайка, а была результатом общения с Энди Манником (чъё «Приношение Нам Джун Пайку» было впервые представлено в одной программе с пьесой Пайка). Работы Пайка всегда опирались на свойственное духу флюксуса дзенское понимание коллективного поиска истины, коллективного творчества. Дух дзен выразился и в сотрудничестве Пайка с виолончелисткой Шарлоттой Мурмен, которая была его долговременным соавтором по флюксусу. «К числу медитативных произведений относятся “Дзен-буддистский телевизор” (чёрно-белый экран, поделённый пополам вертикальной полосой, — обновлённая версия “единственного события на холсте” Б. Ньюмена), “Телевизор — свеча”, повторявшийся в 1970–1990-е гг., и композиция из предметов “Будда смотрит на свечу” (1970–1992)» [1, с. 343]. Интерес Пайка к мировоззрению дзен проявился даже в названиях его произведений, например, работы «Дзен для кино», которая «представляет собой пустую шестнадцатимиллиметровую плёнку» [4, с. 676]. Тема пустоты, погружения в пустоту — магистральная тема, соединяющая дзенские практики и антиискусство.

Творчество Пайка представляет собой свободно возникающую в творческом процессе флюксуса восточную чувствительность, которая сродни «постмодернистской чувствительности» [10, с. 204] и стала в случае Пайка её основой. Был и другой путь: успешный художник и теоретик флюксуса Дик Хиггинс исходил в своём творчестве исключительно из западных источников, но занял в западной ветви флюксуса место в отношении к дзен, сопоставимое с местом Пайка. Работы Хиггинса выражают эксперименты, описанные в его теоретических проектах об искусстве интермедиа 1960-х гг. Имеющие многочисленные музыкальные источники «Наборы для театра» Хиггинса представляют собой пьесы, использующие обычные возможности звукоизвлечения, в которых различное число исполнителей и инструментов создают звуки согласно изменяющимся предписаниям. Две из работ дают общее представление обо всём цикле; одна из них — «Новые наборы (Набор № 7)» — заключается в том, что «любое число исполнителей договариваются о звуке, предпочтительно вокальном, который они будут издавать. Когда они готовы начать выступать, все они одновременно производят звук, быстро и резко, так, чтобы композиция звучала столь короткое время, насколько это возможно» [6, р. 42] (впервые исполнено в Боулдере, Колорадо, в октябре 1960 г.). Вторая работа (неоднократно была исполнена в 1959–1961-е гг.) — «Два

пожертвования (Пожертвование № 1)» — состоит в следующем: исполнители выбирают лидера; каждый исполнитель выбирает звук, который он будет издавать, такой, чтобы он соответствовал окружающей среде и при этом не был бы непосредственно получен из неё. По сигналу лидера каждый исполнитель издаёт свой звук максимально резко и громко. Когда каждый участник издаст свой звук, пьеса заканчивается. Хиггинс систематически эксплуатировал понятие музыкальности, разработанное флюксусом, столь же продуктивно, как и восходящую к Джону Кейджу способность ценить и использовать незвук. В этом мотиве у него явно прослеживается дзенское противопоставление и единение бытия и ничто. Чувство тишины выражено у Хиггинса в «Зимней песне (Пожертвование № 6)» (1961): любое число людей может, заранее договорившись о продолжительности исполнения действия, выйти на некоторое время на улицу, чтобы послушать, как падает снег. Очень поэтичная сценка, вполне в духе дзенской ментальной системы. Хиггинс в своих работах очень плодотворно использовал «эффект рассеивания», передающий смысл ненавязчиво, так, чтобы ни у кого даже не возникло чувства, что этот смысл в искусстве есть, но при этом достаточно действенно, пользуясь интуитивными возможностями сознания. «Флюксус включает в сферу творчества механизмы интуитивного, “бокового мышления”, опосредования, компоненты бессознательного, нелогического (парадоксы, абсурды, алогизмы, нонсенсы, игру, перевёртыши, небылицы), клоунаду (маску, эксцентричность)» [11, р. 168]. Все эти механизмы и обеспечивают загадочность и неопределённость производимого эффекта.

В достаточно близкой к творчеству Д. Хиггинса манере создания перформансов работал чешский художник флюксуса Милан Книжак. В разнообразии его работ, в его творческой подвижности и вариативности, в его способности преодолевать ограниченность выразительных средств, в сочетании их в равной степени и в использовании ивентов, музыки, изобразительного искусства и хеппенингов — он во всём похож на Хиггинса. Книжак был одним из главных художников флюксуса в Чехословакии, работавшим наравне с такими фигурами, как один из ведущих авангардистов Восточной Европы Иржи Колер. Творчество его повлияло на новое поколение восточноевропейских художников, включая Дж. Х. Кокмена, Иржи Вэлоха (Чехословакия), Эндре Тота, Тамаша Центяби (Венгрия), Януша Хака и Ярослава Козловски (Польша), он воспринимался молодыми художниками как восточноевропейский учитель флюксуса. Влияние Книжака простиралось и далеко за пределы восточноевропейского художественного сообщества. Его творчество широко представлено в эпохальной для становления интермедийного искусства книге «Ассамбляжи, инвайронменты и хеппенинги» Аллана Капра [12]. С 1966 г., когда появилась книга, неоднократно менялась репутация Книжака: его влияние попеременно то увеличивалось, то уменьшалось. Статус художника во флюксус-движении определялся экстравагантностью его политических и художественных убеждений. Книжак создавал ивенты, в которых присутствует преднамеренный акцент на духовные аспекты, который принято называть «евродзеном», но этот акцент соединяется с подчёркнутым интересом к телесной проблематике.

Три из «Ивентов противостояния» («конфронтаций») Книжака 1964 и 1965 гг. выражают смысл его стиля. «Противостояние № 1»: каждый участник, одетый в бумажную кепку, пытается сбить палкой или игрушечным мечом кепку другого, защищаясь собственным мечом от таких же попыток противников. «Противостояние № 2»: совершить поездку на поезде, не покупая билет. «Противостояние № 3»: хранить молчание целый день. Ивенты демонстрируют движение от агрессивно понятой социальности через скрытый протест в сторону духовного погружения в собственное Я, заставляя исполнителя осуществлять свой путь в соответствии с дзен. Во время поездки в Америку в конце 1960-х годов к Книжаку пришла идея физических представлений для североамериканских зрителей. Его приезды в Калифорнию собирали большое число людей, которые участвовали в «противостояниях», сопровождавших его путешествия и названных им «Путь огня». К числу калифорнийских выступлений относится вечер тихой медитации в Бенневил Пайнс, Унитарном универсалистском конференц-центре в горах в окрестностях Лос-Анджелеса, в котором вслед за этим прошли несколько серий конференций и выставок, посвящённых авангардному и современному искусству и музыке. Среди них была и утренняя прогулка по снегу после продолжавшейся всю ночь медитации в горах. Среди них была и акция 1969 г., представлявшая успешную попытку Книжака напоить до бесчувствия группу хипстеров из Лос-Анджелеса во время продолжавшегося всю ночь праздника. Таким образом, стилистика дзен совмещалась в творчестве Книжака с точным следованием основным эстетическим принципам флюксуса: «серьёзность во флюксусе “побивали камнями”, простота сочеталась в нём с причудливым, эксцентричным чувством юмора» [11, с. 167]. Клоунада у Книжака весьма удачно сочеталась с серьёзностью дзен.

Жёстким конкурентом Книжаку являлся Йозеф Бойс, работы которого столь же глубоко человечны и духовны, как и искания Книжака. В стиле и тоне Бойс был более мрачен, но столь же харизматичен. Предметом его творчества стал «глубинный опыт контактирования с природой посредством своеобразных симулякров магических действий с природными объектами» [13, с. 24]. При этом его работы находятся в определённом контрасте с неистово насыщенными акциями Книжака. Можно говорить о триаде художников флюксуса, духовно ориентированных на дзен: Бойсе, Пайке и Книжаке. При этом Пайк и Бойс разделяли духовные и мировоззренческие качества ориентированного на дзен флюксуса, Пайк и Книжак разделяли раблезианскую направленность искусства, Книжак и Бойс разделяли общеевразийские фольклорные истоки культуры с их мифологическими идеалами. Насыщены дзенской проблематикой видео-работы Бойса, например, его «Разговор» (1974) — снятый на видео тридцатичетырёхминутный разговор Бойса, Дугласа Дэвиса и Пайка, который состоялся в Галерее изящных искусств Рональда Фелдмана в Нью-Йорке и был посвящён обсуждению идей и надежд, связанных с использованием в творчестве спутниковых технологий. Разговор имел продолжение тремя годами позднее, когда его авторы объединились на выставке Документа 6 в Касселе для первого сеанса спутникового телеискусства [14, р. 53]. Все работы Бойса, опирающиеся на евразийскую мифологию, используют её в ориентированном на дзен ключе. Для его творчества в зна-

чительной степени характерна импровизационность, которая вносила в его работы элемент по-настоящему дзенской случайности: «импровизационная работа была неременной и подчеркивала специфику понимания искусства — искусства как процесса» [15, с. 98]. Ивенты Бойса в некоторых случаях выходят за грань стилистики флюксуса, поскольку подобно другим формам акционистских практик «дают переживания чистого докультурного существования... отбрасывая нас к доязыковым формам общения — крикам, звукам» [16, с. 116]. Можно сказать, что в работах Бойса флюксус лишается своего юмористического содержания, превращаясь в практически «чистый» дзен.

Во многих работах флюксуса ярко проявляются его водевильные начала, что особенно характерно для творчества таких художников, как Бен Вотье и Джордж Мачунас. Сотни облечённых в форму шуток проектов Мачунаса эксплуатировали самые разные сюжеты: от обучения собаки отвечать на команды противоположными словам действиями, до сценки «Дверь ножей», в которой неожиданно отменялось приглашение всех посетителей, пришедших в его лофт в Сохо. Мачунас был «Спайком Джонсом современного искусства» [6, р. 43]. Характерно, что любимыми композиторами Мачунаса были Спайк Джонс (1911–1965), американский бэндлидер, автор сатирических и издевательских интерпретаций современных хитов и популярных классических мелодий, и Клаудио Монтеверди. Нахальный, грубый и эгоцентричный Вотье пошёл гораздо дальше Спайка Джонса в своём интересе к классике и в своей однолинейной сатирической интерпретации действительности в исполнении проектов флюксуса. Больше двух с половиной десятилетий он выступал против искусства, поддерживая призывы в духе современного ему антиискусства «противопоставить бесконечному комментарию реальное, “конкретное” искусство, порой почти неотличимое от жизни» [17, с. 19], тем самым оказав решающее влияние на становление таких ключевых фигур актуальных арт-индустрий, как Пьетро Манцони и Ив Кляйн. Благодаря Вотье, флюксус (как ментальность и художественная практика) приобрёл определённую стилистическую окраску водевильности и самопогружённости одновременно. Его «Жесты» и «Уличные действия», его публикационная активность как автора и редактора множества журналов были достаточно самостоятельными художественными формами, которые способствовали тому, что флюксус стал «амальгамой, которая облегчила соединение разных художественных направлений в его существовании» [18, р. 151] и обеспечила единство мировосприятия дзен и иронического статуса антихудожественной деятельности.

Гуманистическое и духовное начало, воплощённое в жанре ивента, наиболее очевидно проявилось в работах Кена Фридмана, которые вовлекают людей во взаимодействие с другими людьми с целью открытия и преобразования мира. Участники, включенные в художественный процесс, в своей работе с объектами приходят к соединению изящных формальных жестов с умозрительным постижением единства человека с миром. Взаимодействие с работами других художников становится у Фридмана основным содержанием и центральной темой творчества [19]. Одним из примеров является «Приношение Кристо» (1968), смысл которого заключается в распаковывании чего-либо (в противовес производимым

Кристо ритуалам упаковки). Сценка первоначально была исполнена в Колледже Св. Иоанна в Санта-Фе во время конференции. Позже автор представил её одновременно с «Упакованной публикой» Кристо во время выставки 1981 г. в Нью-Йорке, на которой выступления Кристо и Фридмана происходили в один день. В совместных выступлениях художников образовывалось единое мыслительное и творческое пространство флюксуса и его современников. Исследование духовных оснований творчества и объединение творческих усилий художников принимало во флюксусе разнообразные формы. Ивенты создавали целый театр объектов. Эти объекты получали новую жизнь, вовлекая исполнителя и публику в общее с ними духовное пространство, как того требовал дзен. Многочисленные версии сценки «Фрукт в трёх действиях» (1963–1967) исследуют этот процесс. Партитура «Фрукта в трёх действиях» заключается в следующем: «Действие 1: Персик. Действие 2: Арбуз. Действие 3: Груша» [6, р. 44]. Ивент здесь появляется в процессе проникновения в жизненный мир людей и в предметный мир в целом; именно в этом проявляется особая чувствительность, характерная для флюксуса, родственная постмодернистской чувствительности, заключающейся в восприятии «мира как хаоса» [10, с. 204].

Эта чувствительность состояла в «делании событий», то есть в воспроизведении физических явлений или человеческих действий во времени и пространстве, которые следовало делать не так, как их мог бы сделать художник, а так, как их мог бы сделать обыватель, простой человек, отвечая на обыденные идеи, события и ситуации. Преднамеренно культивируемая способность отвечать на творческий повод (или даже на его отсутствие) так, как будто ты не художник, сделала флюксус тем искусством (антиискусством), которое он собой представляет. Десятилетия создания ивентов, появляющихся из частной жизни и деятельности, породили ту чувствительность, которая имеется во всех флюксус-художниках и флюксус-зрителях и которая сродни дзен, позволяющему ученику обрести способность увидеть истину, наблюдая любое простое явление. Как, например, в «Кустовой сценке»: «В один из первых дней весны пойдите молча к какому-нибудь общественному памятнику. Приведите его в порядок» [6, р. 44], — описывается простое действие, которое впервые было осуществлено с памятником Натана Хейла в Нью-Йорке, штат Коннектикут, весной 1956 г.

Флюксусу удалось занять своё место в современном искусстве, выжить и повлиять на практически все другие современные направления искусства благодаря его терпимому и внимательному, «учительскому» отношению к другим направлениям, жанрам и группировкам, благодаря его живому отклику на жизнь и особой постмодернистской чувствительности. Текущее время, движение, изменение являются сутью флюксуса, дающей ему жизненный заряд и перспективу и составляющей его духовную основу как художественного и одновременно духовного движения в культуре второй половины XX в. — того художественного движения, которое благодаря своей опоре на дзенские ментальные практики в полной мере выразило свой основополагающий лозунг: понимать «антиискусство как искусство» [3]. Важнейшие характеристики дзен — конкретность, диалогичность, ориентированность на соучастие, самопогружённость, провокационность, шоковое

воздействие — стали основой для превращения искусства флюксуса в подлинное антиискусство. На примере творческих практик движения «Флюксус» становится ясной та важность философии дзен для становления современного искусства как антиискусства, как антихудожественной практики, основной задачей которой было провозглашено уравнивание искусства и жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Ю. Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века: Дис. ... д-ра филос. н.: 17.00.09 / Санкт-Петерб. гос. ун-т. СПб., 2005. 438 с.
2. Чуворкина О. А. Фигура автора после «смерти автора» // Артикульт. 2013. № 2 (10). С. 28–39.
3. Fluxus! Antikunst ist auch Kunst / W. Esser, B. Kunz, S. Egle. Stuttgart: Staatsgalerie; Snoeck, 2012. 155 p.
4. Югай И. И. Арт-практика Fluxus — соединение творчества и социальной деятельности // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 2. С. 676.
5. Brill D. Shock and the Senseless in Dada and Fluxus. Hanover; L.: University Press of New England, 2010. 245 p.
6. Friedman K. Fluxus Performance // The art of performance: A critical anthology / Ed. by G. Battcock and R. Nickas. N. Y.: E. P. Dutton inc., 1984. P. 39–44.
7. Юреган Т. С. Алеаторика // Теория современной композиции. М.: Музыка, 2007. С. 412–430.
8. Fluxus virus, 1962–1992. Köln: Galerie Schuppenhauer, 1992. 399 p.
9. Critical mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958–1972 Exhibition Schedule: Mead Art Museum, Amherst Massachusetts: February 1 — June 1, 2003; Mason Gross Art Galleries, New Brunswick, New Jersey: September 29 — November 5, 2003 / Ed. by G. Hendricks. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003. 213 p.
10. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
11. Семёнова Е. А. Перформанс как хлеб // Инициативы XXI века. 2012. № 1. С. 166–170.
12. Kaprow A. Assemblages, Environments and Happening. N. Y.: H. N. Abrams Inc., 1966. 341 p.
13. Захарова Е. В. Хеппенинг, перформанс, энвайронмент — становление новой концепции искусства второй половины XX века // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2013. № 4 (12). С. 21–25.
14. Video Art / The Castello di Rivoli collection; ed. by I. Gianelli, M. Beccaria. Milan: Skira, 2005. 286 p.
15. Матушкина М. В. Танцевальная импровизация: Истоки и история развития в начале XX века // Теория и практика общественного развития. 2014. № 9. С. 98–101.
16. Степанова (Гончарова) Н. В. «Культура охотников» (к вопросу о формировании стилистики «Театра Оргий и Мистерий» Германа Ницша // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012. № 1. С. 113–120.
17. Бирюкова М. В. Кассельская Документа 5 Харальда Зеемана: К проблеме художественной формы в западном искусстве второй половины XX века // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2008. № 54. С. 17–21.
18. Vautier B. Is everything art? Basel: Museum Tinguely, 2015. 315 p.
19. Friedman K. Events. N. Y.: Institute for Art and Urban Resources, 1980.