ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ФЛЮКСУСА

Флюксус, являясь одним из влиятельных течений в авангардной эстетике и искусстве 1960–1970-х гг., «одним из наиболее радикальных авангардных направлений XX века, по праву вошедшим в историю мирового искусства» [1, с. 7], до сих пор не получил более или менее однозначного освещения в литературе и не имеет сколько-нибудь устойчивой и определённой оценки в истории искусств. Можно встретить противоречивые и разнохарактерные оценки его наследия. Флюксус многообразен и с трудом поддаётся классификациям. Он в этом таков же, как Джордж Мачунас, который и назвал новое направление в искусстве флюксусом, и которого современники тоже характеризовали очень противоречиво, описывая то как «осторожного офисного типа, который никогда не пил, не курил, не гулял, не желал известности», как это делал Пер Киркеби, то как «тирана, подобного Тцаре или Бретону, отличавшегося нетерпимостью к инакомыслию», как указывал Эммет Уильямс. Начало флюксуса определённо связано с фигурой Мачунаса, но это единственный факт, который с уверенностью можно об этом начале констатировать. В остальном же обстоятельства появления флюксуса полны недосказанностей и парадоксов. Попробуем определить, с чего же он начался.

Принято считать, что флюксус возник вокруг одноимённого журнала, одно из первых упоминаний о котором относится к 19 октября 1961 г., когда в Музее Современного искусства (МОМА) один из слушателей на обсуждении выставки «Искусство ассамбляжа» задал вопрос о нео-дада. При расшифровке стенографической записи этого обсуждения автора вопроса представили как Джорджа МакКуинесса, редактора журнала «Флексус», отсюда и пошло звучное наименование. Невозможно определить, было ли это намеренным искажением названия, исходившим от самого Мачунаса, была ли это ошибка стенографистки, или, что скорее, идея флюксуса пока ещё была не вполне определённой в сознании Мачунаса, и слово лишь впоследствии обрело свой окончательный вид и смысл.

При этом официальная версия такова, что выбор Мачунасом слова fluxus (от латинского «flux» — «поток») состоялся в октябре 1960 г., то есть несколько раньше. Так должен был быть назван журнал организованного в Нью-Йорке Литовского культурного клуба [2, р. 9]. Но это название вполне могло быть

забыто, поскольку проект клуба существовал очень недолго и вскоре оказался исчерпанным. Намерения издавать журнал, который Мачунас «планировал посвятить новым направлениям в искусстве и музыке» [1, с. 7], не были осуществлены. Но планы Мачунаса в 1960 г. были весьма внушительными и с каждым месяцем всё ширились. Немногим больше чем через год, к концу 1961-го, он, в качестве издателя и главного редактора, уже хотел выпустить первые шесть номеров журнала. Затем эта идея была переосмыслена, и журнал стал планироваться лишь к февралю 1962 г. как ежеквартальное издание, которое также должно было называться «Флюксус» [3, р. 9].

Предполагавшийся журнал, судя по планам, мог бы содержать широкий обзор современной культуры в её изменении и развитии — в движении и потоке. Мачунас хотел собрать в нём статьи об электронной музыке, анархизме, экспериментальном кинематографе, нигилизме, хеппенингах, леттризме, звуковой поэзии и живописи. Журнал должен был сосредоточиться на современном искусстве Соединенных Штатов, Западной и Восточной Европы, Японии. Планировавшееся содержание отражало современное мироощущение, и, при особом внимании Мачунаса к эссе по тематике актуального искусства, можно предположить, что журнал стал бы обычным явлением среди множества подобных изданий того времени. Но семена неосуществлённого проекта журнала «Флюксус», когда он был наконец издан (уже в ином виде), проросли во всех проектах флюксуса, превратившегося в широкое художественное движение. Начиная с первого варианта проектировавшегося журнала, предполагалось включать в его выпуски, помимо статей, и краткие антологии современных произведений искусства.

Идея антологий — вторая точка отсчёта истории флюксуса. Она возникла в то время, когда Ла Монте Янг привлёк Мачунаса к участию в публикации своей «Антологии», которую он собирал с начала 1961-го, и в которой Мачунас был задействован с середины того же года [4, р. 113]. Фактически, тогда «Флюксус» начали планировать в качестве второй антологии, которая должна была быть создана той же группой художников [3, р. 9], что и антология Ла Монте Янга. В эту группу входили Й. Бойс, Д. Брехт, Б. Вотье, Йоко Оно, Нам Чжун Пайк, Г. Флинт, К. Фридман, Миэко Шиоми и Ла Монте Янг [1, с. 9]. Работы, вошедшие в окончательный вариант антологии и спроектированные уже для флюксуса, радикально отличались от привычных искусствоведческих статей, они были опубликованными произведениями искусства с краткими комментариями. «Антология» была в конце концов издана Ла Монте Янгом и Джексоном Мак Лоу в 1963 г.

Первая работа, целиком принадлежавшая флюксусу, появилась лишь в конце 1964 г. после большого числа непредвиденных задержек. После трехлетнего перерыва, в ходе которого проект существенно изменялся, пока не превратился в антологию печатных художественных фрагментов и плоскостных объектов, эссе из него практически исчезли. Мачунас создал для журнала особенный графический дизайн, что придало изданию неповторимый вид [5, р. 38]. Журнал состоял из отдельных частей разных форматов и ряда небольших объектов, вложенных в конверты; все эти компоненты скреплялись вместе тремя большими металлическими болтами. Он отправлялся по почте в деревянном ящике. Так идея

ежеквартального журнала была заменена идеей выпуска ежегодной «флюксус-коробки». Соответствовал ли этот результат концепции Джорджа Мачунаса, согласно которой издание «должно быть больше чем энциклопедия, больше чем обзор, больше чем бюллетень или любое периодическое издание»? [6, р. 726]. Исполнение отразило оригинальное определение слова «журнал», данное Мачунасом: это был «склад для сокровищ или взрывчатых веществ» [6, р. 726], как иносказательно сформулировал он. Разработанный формат оказался удачным, он предопределил ещё несколько попыток создания аналогичных «журналов» в следующее десятилетие. Оригинальное предназначение «журнала» по Мачунасу в будущем было реализовано ещё более решительно при создании его трёхмерных преемников. Такие собрания, хоть и основывались на проекте журнала, но имели явную преемственность с ассамбляжами. «Флюксус-коробки» становятся центральным жанром флюксуса, а «после 1964 года неотъемлемой частью деятельности движения» [1, с. 11].

Когда Джордж Мачунас обратился к словарю, он нашёл, что слово «flux» представляет собой не только существительное, глагол и прилагательное, связанные с семьей «течь», но имеет в общей сложности семнадцать различных значений [7, р. 6]. И именно в первом издании находился «Предварительный план относительно содержания первых шести выпусков», выпущенный в конце 1961 г. Здесь же Мачунас представил пять из определений флюксуса, чтобы объяснить его использование в качестве названия. Во главу угла он ставил значение «произвести чистку»; тема очищения культуры и искусства станет с этого времени основной в эстетике флюксуса [3, р. 10]. К 1963-му, когда это отобранное из словаря определение «потока» больше не могло охватить развивающиеся намерения флюксуса, Мачунас начал продвигать три другие значения слова: «очищать», «течь» и «плавить» — каждое усиленное его собственными комментариями [8, с. 161]. Комментарии составили новые рабочие определения трёх основных качеств и были включены в коллаж, содержащий в себе трёхчастный манифест и фотокопии восьми определений слова «flux» из словаря.

Таким образом был сформирован первый манифест Мачунаса. Он фактически не писал его, а лишь составил из имеющихся печатных текстов. Цели флюксуса, как они изложены в манифесте 1963 г. [7, р. 7], достаточно экстраординарны, но перекликаются с радикальными художественными идеями того времени. Текст манифеста обнаруживает сходство с идеями Генри Флинта, связывается с целями некоторых радикальных групп начала XX в. (например, ЛЕФа, на что имеются прямые указания Мачунаса) [9, р. 166]. Первый из трёх разделов манифеста Мачунаса говорит о намерении флюксуса «очистить мир от мёртвого искусства... абстрактного искусства... иллюзорного искусства». В результате этой чистки должно было остаться лишь «конкретное искусство», которое Мачунас приравнивал к реальности, или, по меньшей мере, к реди-мейдам, готовым объектам [10, р. 20]. Он связывал происхождение нового искусства, которое должно было стать «конкретным», с готовыми объектами Марселя Дюшана, готовыми звуками Джона Кейджа и готовыми действиями Джорджа Брехта и Бена Вотье [10, р. 21]. Мачунас говорит о намерении флюксуса произвести очищение мира от других

признаков «буржуазной болезни», таких как интеллектуализм, профессионализация и коммерциализация культуры. В одном из писем к Томасу Шмиту, с которым Мачунас состоял в переписке в 1963 и 1964 гг., он объявил, что «флюксус антипрофессионален, что флюксус должен стать образом жизни, а не профессией, что участники флюксуса должны получать свой художественный опыт из повседневных событий, еды, работы» [11, р. 165]. Эти же идеи отразились и в манифесте. Мачунас требовал сосредоточения человеческих ресурсов в «социально конструктивной деятельности», которая должна была превратить искусство в сугубо прикладное: для этого требовалось обращение к тем видам творчества, которые наиболее тесно связаны с практикой, например, «к промышленному дизайну, журналистике, архитектуре, проектированию, искусству книги» [9, р. 166]. Что касается коммерциализации искусства, то «флюксус определён против превращения предмета искусства в нефункциональный товар, который создаётся для того, чтобы быть проданным и дать художнику средства к существованию». Искусство должно быть функциональным, оно помогает раскрывать в вещи её исходную полезность, утраченную в современной коммерческой культуре, но само по себе оно должно быть бесполезным, если понимать под пользой те новые функции, которые оно приобрело на протяжении своей классической истории. Мачунас предлагает сохранить у искусства только одну функцию, да и то временно — педагогическую — «обучение людей понимать бесполезность искусства» [9, р. 166]. А дальше искусство должно превратиться в деятельность, лишённую функций, лишённую смысла, в чистую игру.

Последнее, от чего предлагает Мачунас очистить мир в манифесте — от европанизма — это разнообразные философские и эстетические идеи, происходящие из Европы, из европейской культуры, такие как «идея художника как профессионала, идеология искусства для искусства, возможность выражения самосознания художника через искусство» [9, р. 165]. С другой стороны, он призывал к открытости другим культурам. Будущий состав группы «Флюксус» был в этом исключительным явлением для своего времени; он включал в себя несколько художников азиатского происхождения (Аи-О, Миеко Шиоми, Нам Джун Пайка и Йоко Оно), значительное количество женщин, его участники представляли широкий спектр стран — от Дании до Италии, от Чехословакии до Соединенных Штатов и Японии. Интерес к изучению азиатских культур в то время рос на Западе повсеместно, и в этом контексте весьма логично смотрелись предварительные планы Мачунаса, сформулированные в 1961 г. Они касались развития японской ветви флюксуса и появления в нём японского направления, которое включало бы статьи и работы, посвящённые дзэн, Хакуину Экаку, хайку, группе Гутай, а также обзоры современного экспериментального японского искусства. Впоследствии эта важная сторона флюксуса будет случайно ли, специально ли, но упущена Йозефом Бойсом, когда он изменит в 1970 г. манифест 1963 г., исправив «европанизм» на «американизм». «Очистить мир от американизма» [7, р. 69] призывал Бойс, и здесь уже видится только борьба с обществом потребления, а смыслы, заложенные Мачунасом, пропадают.

Второй раздел манифеста Мачунаса является интерпретацией первого: «Продвигайте революционный поток в искусство. Продвигайте живое искусство, антиискусство, продвигайте нехудожественную реальность, чтобы быть понятными всем людям, а не только критикам». Третий раздел манифеста посвящён теме переплетения традиций во флюксусе. Он предписывает: «Сплавляйте культурные, социальные и политические революции в единый фронт, единое действие». Большую часть времени своей жизни Мачунас и провёл в попытках объединить усилия революционеров от искусства, но не все участники флюксуса видели своё творчество таким образом. Поэтому его тактикой быстро стало использование термина «флюксус» вне названия журнала, слово превратилось в форму словесного обозначения единства участников движения, в средство объединения их индивидуальных акций, в бренд, выгодный для коллективного продвижения новых форм творчества.

Благодаря этой тактике, уже первые однократно проведённые акции, которые ещё никем не поддерживались, не пропали в потоке истории искусства, а были продолжены в деятельности целого течения, которым стал в определённый момент флюксус. Именно с этой целью Мачунас написал и установил «Условия для представления и опубликования композиций, фильмов и записей флюксуса» [12, р. 158], определив правила представления флюксус-работ. Концерт, на котором больше чем половина работ были представлены участниками флюксуса, должен определяться как «флюксус-концерт». В концерте, где меньше чем половина работ были представлены участниками флюксуса, каждая флюксус-композиция должна иметь метку «с разрешения флюксуса» на произведении или «флюксус-фрагмент» в программе. Таким образом, «даже когда единственный флюксус-фрагмент будет где-нибудь представлен, все члены группы будут коллективно прорекламированы и извлекут выгоду из акции». Тем самым флюксус провозглашает себя как коллектив равноправных художников, который «никогда не будет продвигать примадонн за счёт других участников» [12, р. 159]. Мачунас стал ярким сторонником «коллективного духа, анонимности и антииндивидуализма». Целью таких программ было, в конечном счёте, полное забвение авторства отдельных частей и превращение их в полностью анонимные произведения. «Таким образом устранялось авторство отдельных художников, и автором становился флюксус» [13, р. 6]. Флюксус как движение должен быть анонимным, то есть превратиться из авторского искусства в антиискусство, в обыденную жизнь, в рамках которой авторство никого не интересует.

Спустя два года после манифеста 1963-го, Джордж Мачунас выпустил другой манифест, существенно отличающийся тоном и настроением [7, р. 8]. Своим новым манифестом Мачунас приблизил флюксус к идеям Генри Флинта. Ещё более очевидными становятся связи с манифестами Флинта тогда, когда Мачунас, например, вводит тему «флюксус-развлечений», которая кажется адаптацией к флюксусу «Новых развлечений» Флинта. В них представлена одна из наиболее «последовательных формулировок позиции Флинта о необходимости ликвидации искусства» [14, р. 11]. В то время как Мачунас всё ещё стремился «поддерживать непрофессиональных художников, которые могут обеспечить непаразитиру-

ющий и неэлитарный статус искусства в обществе» [7, р. 9], в то время как он требовал от художников бессмысленности, обеспечивающей самодостаточность аудитории и приучение её к тому, «что всё, что угодно, может занять место искусства и любой человек может создавать его» [7, р. 9], группа вслед за Флинтом начинает пропагандировать превращение искусства в чистое развлечение, в простое, незначительное, забавное, не имеющее никакой практической ценности действие или событие.

В 1965 г., переформулировав флюксус-манифест в теорию флюксус-развлечения, Мачунас добавил, что «ценность искусства как развлечения должна быть непременно снижена, чтобы сделать его ничем не ограниченным, серийным, доступным всем и, в конечном счёте, производимым всеми» [7, р. 9]. Он утверждал, что «флюксус как развлечение — это арьергард искусства благодаря тому, что он лишён претензии или желания участвовать в соревновании за превосходство в мире искусства с авангардом. Он борется лишь за приобретение простейших и нетеатральных качеств обыденного природного явления или игры» [7, р. 9]. Тем самым флюксус преднамеренно преодолевает авангард и в значительной степени открывает собой историю поставангардной эстетики. Манифест 1963 г. с его заявлениями о чистке и революции не включал упоминаний о развлечениях, и всё же элемент юмора не был неожиданно введён манифестами 1965 г.; это была неотъемлемая часть флюксуса с самого его начала. Говоря с Ларри Миллером в 1978 г., Джордж Мачунас заметил: «Я сказал бы, что был главным образом обеспокоен юмором, я имею в виду, что мой главный интерес — это юмор... Обычно большинство участников флюксуса были склонны интересоваться юмором» [10, р. 22]. Аи-О кратко подытожил эту тему, когда заявил: «Самое забавное и есть самое лучшее, оно и есть флюксус» [7, р. 15].

В том же самом интервью Миллеру Мачунас сделал другое интригующее заявление, объясняя, что акции флюксуса — концерты и фестивали — появились раньше, чем публикации, потому что их было сделать легче, чем опубликовать книги или статьи, и потому что это было уловкой, приманкой как для продажи искусства вообще, так и для продажи того, что собирались издать или произвести художники в будущем [10, р. 15]. В конце 1963 г. он также заявлял, что фестивали — «это лучшая возможность продать книги — намного лучше, чем делать это почтой» [3, р. 13]. Таким образом, можно говорить о достаточно продолжительной маркетинговой акции, произведённой Мачунасом с целью пропаганды задуманного им искусства в начале 1960-х, к которой первоначально и сводился флюксус. Можно утверждать даже, что флюксус в это время и был арт-маркетингом.

В конечном счёте, самой чистой формой флюксуса, самой точной реализацией его целей стали акции — ивенты (с английского — «события») и жесты, — именно такие работы являются самыми интегрированными в жизнь, самыми социально активными — пусть даже зачастую и антисоциальными, и, вместе с тем, самыми творческими. Такие произведения не могут оказаться предметами потребления, даже при том, что они существуют не только как проекты или действия, но и как напечатанные предписания по изготовлению художественных форм.

Когда с такими произведениями сталкиваются на выставке, а не воспроизводят и проигрывают их как события, жизненное измерение флюксуса пропадает. Есть работы участников флюксуса, которые работают визуально и могут быть проиграны через простое рассматривание, и есть другие, которые могут быть воспроизведены любым человеком как игры ума. Но большинство работ требуют, чтобы их воспроизводили посредством театрализации, то есть спланированной в кратком сценарии физической деятельности одного или более артистов, в присутствии зрителей или без них. Когда такие работы оказываются на выставке, они могут дать опыт опосредованного восприятия, а затем быть проигранными в реальности любым, кто заинтересуется ими и захочет испытать себя во флюксе, тем самым присоединившись к движению.

В 1964 г. Мачунас заметил, что «концерты и публикации флюксуса были лучшим решением, временным средством на тот период, пока изобразительное искусство не было полностью устранено, не были устранены его установившиеся формы, и пока художники не нашли себе другую работу» [9, р. 166]. Он также утверждал, что участники флюксуса должны научиться переживать свои повседневные действия как художественные явления, в той же мере как концерты флюксуса, поскольку «концерты служат только в качестве образовательного средства, призванного подготовить зрителей для восприятия в их повседневной жизни нехудожественных событий как искусства» [11, р. 165]. А когда все научатся так понимать жизнь, то флюксус как институциональная форма искусства станет ненужным, потому что жизнь превратится в искусство, жизнь станет флюксусом.

Мачунас на протяжении всей своей жизни, даже в 1973 г., постоянно обращался к концертам и публикациям 1963–1968 гг. как к «золотому веку флюксуса» [15, р. 215]. Однако переходный период от начала флюксуса, от объявления его задач — до их реализации в жизнь фактически продлился несколько лет. Флюксус не закончился до смерти Джорджа Мачунаса в 1978 г., не закончился и после. Хотя состав группы изменялся много раз: некоторые ушли, некоторые возвратились, другие только присоединились, движение продолжается до сих пор. Некоторые художники обозначают себя как участники флюксуса, другие это отрицают, происходит борьба внутри движения, и тем самым оно продолжается.

Что касается формальных признаков, то некоторые участники флюксуса и неофлюксуса полагают, что флюксус — лишь знамя движения, которое может вести за собой, в то время как другие полагают, что «флюксуса ещё никогда не было» [7, р. 49]. Джордж Брехт дал основание для того, чтобы сомневаться в жизненности флюксуса, когда объявил, что «флюксус протёк» [16, р. 50]. Но то неуловимое чувство, которое возникло в конце 1950-х — начале 1960-х, и которое Джордж Мачунас обозначил как флюксус, и которое продержалось вплоть до 1980-х, иногда возвращается. Сегодня он продолжается под разными именами и названиями (среди них музеи, блоги и магазины флюксуса, группа «Клондайк» и продолжатели неодада, конкретная поэзия и деятели нет-арта, и многие другие), а может быть

и безымянным, сопротивляясь институционализации под именем флюкса, не смотря на то, что его компоненты были собраны под маркой одной концепции ещё несколько десятилетий назад.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лесникова А. В. Флюксус: Атласы российской истории. СПб., 2013. 28 с.
2. Mats B. Birth of Fluxus: The Ultimate Version // *Kalejdoskop*. 1979. № 3. P. 9.
3. *Phillpot C., Hendricks J.* Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection. N. Y., 1988. 64 p.
4. 1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen, Harlekin Art, Wiesbaden – Berliner Künstlerprogramm des DAAD // Ed. R. Block. Berlin, 1983. 377 p.
5. *Moore B.* George Maciunas: A Finger in Fluxus // *Artforum*. 1982. № 10. P. 38–44.
6. Maciunas correspondence to Tomas Schmit, December 1962 or January 1963 // *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings* / Ed. by K. Stiles, P. Selz. L., Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996. P. 726–728.
7. *The Gilbert and Lila Silverman Collection* / Cranbrook Academy of Art Museum. Michigan: Bloomfield Hills, 1981. 410 p.
8. Maciunas correspondence to Tomas Schmit, June or July 1963 // *The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Pasadena: Published by Baxter Art Gallery, Institute of Technology, 1983. P. 160–162.
9. Maciunas correspondence to Tomas Schmit, January 1964 // *The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Pasadena, 1983. P. 165–166.
10. Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas by Larry Miller, March 24, 1978 // *The Gilbert and Lila Silverman Collection*. N. Y., 1983. P. 13–25.
11. Maciunas correspondence to Tomas Schmit, November 8, 1963 // *The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Pasadena, 1983. P. 165.
12. *The Gilbert and Lila Silverman Collection*. N. Y., 1983. 300 p.
13. *Hendricks J.* Aspects of Fluxus from the Gilbert and Lila Silverman Collection // *Art Libraries Journal*. 1983. № 3. P. 4–16.
14. *Flynt H.* Fragments and Reconstructions from a Destroyed Oeuvre, 1959–1963. N. Y., 1982. 18 p.
15. *The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Pasadena, 1983. 439 p.
16. *Brecht G.* Fluxus Has Fluxed // *White Walls: A Magazine of Writings by Artists Fluxus*. 1987. № 16. P. 48–57.