

УДК 7.038.531

ОБ ИСТОКАХ НЕОДАДАИЗМА:
КНИГА ХУДОЖНИКА И ФЕСТИВАЛЬ ИВЕНТОВ
В ЦЕЛОСТНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЕКТЕ

Л. А. Меньшиков¹

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

Первый целостный проект неодадаизма, объединивший книгу художника («Водный ямс» Джорджа Брехта и Джорджа Мачунаса) и фестиваль («Ямс-фестиваль» ивентов флюксуса), представляет собой модель организации подобных проектов художниками в 1960-е годы. В статье на основании зарубежных источников и исследований восстанавливается процесс подготовки и осуществления этого проекта. Рассмотрены точки зрения основных действующих лиц на эстетическую программу и интерпретацию результатов фестиваля, историческое значение книги художника как одного из первых мультиплексов флюксуса. Автором выполнен перевод и искусствоведческий анализ партитур, вошедших в первое издание «Водного ямса», предпринята попытка их классификации на основании анализа типов ивентов, представленных в этих партитурах. Статья завершается выводами о значении проекта для истории авангардного искусства.

Ключевые слова: ивент, Джордж Брехт, акционизм, неодадаизм, фестиваль, книга художника, мультипль, партитура

TO ORIGINS OF NEO-DADA
OR THE ARTIST'S BOOK AND THE EVENT FESTIVAL
AS A TOTAL ART PROJECT

Leonid A. Menshikov¹

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

The first completed project of Neo-Dada that of *Water Yam* (artist's book) by George Brecht and George Maciunas and the Yam Festival has come to be seen as an organizational model related to Fluxus projects of the 1960s. The article aims to restore the preparation and implementation of that project with the help of foreign sources and researches. The main actors' views regarding the aesthetic program and their interpretation of the results of the festival are considered as well as a historical significance of *Water Yam* (artist's book) for Fluxus movement is revealed. The author translated and analyzed the first edition of *Water Yam* collection of event-scores which in turn classified according to their types. The article comes to the end with conclusions about the value of the project for a history of avant-garde art.

Keywords: event, George Brecht, Action Art, Neo-Dada, festival, artist book, multiple, score

Книга художника «Водный ямс», включавшая написанные на протяжении некоторого времени партитуры ивентов, была создана по следам Ямс-фестиваля американцем Джорджем Брехтом. Замысел её возник после того, как им были восприняты творческие идеи Джона Кейджа. Книга стала первым аналогичным проектом в рамках неодадаистского движения; после Брехта форма книги художника стала активно эксплуатироваться в творческой практике флюксуса. В тот период — начало 1960-х годов — в американском авангарде формировалась посткейджеанская эстетика. Перемены в художественном сознании происходили при следующих обстоятельствах. Брехт познакомился в 1957 году с художником Робертом Уоттсом в Рутджерс университете, где последний преподавал, а через Уоттса — с художником-акционистом Алланом Капроу. Это случилось после того, как Брехт увидел выставку работы Уоттса и стал искать знакомства с ним. Втроём они начали регулярно встречаться и обсуждать волновавшие их творческие проблемы, в результате чего все вместе пришли к идее ивента как обыденного события, фиксируемого в виде акции и партитуры. После встречи с Джоном Кейджем, организованной Брехтом, когда тот собирал грибы в Нью-Джерси [1, р. 264], они втроём стали посещать классы экспериментальной музыкальной композиции Кейджа в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке. В своих классах Кейдж поощрял их использовать принципы случайности и игры как главные элементы в творчестве. Там они встретились с другими студентами Кейджа, которые впоследствии сформировали творческое ядро группы Флюксус. Цель этих занятий заключалась в том, чтобы «просто учиться вырабатывать художественное отношение к любому явлению, с которым сталкиваемся. Делание произведений искусства было по существу бесполезным занятием. Если люди могли бы научиться выработать художественное отношение ко всем повседневным явлениям, художники могли бы прекратить делать произведения искусства и стать экономически продуктивными работниками» [2, р. 108]. Брехт и Капроу оказались наиболее активными инициаторами изобретения новых творческих технологий, оказавшихся достаточно близкими друг другу, но имевших некоторые особенности. Брехт стал создавать «партитуры событий, краткие словесные партитуры, которые содержат списки действий или открытых инструкций, сформировавшие модель фиксации индетерминированных композиций и использовавшиеся фактически каждым художником флюксуса» [3, р. 198]. Как вспоминал Аллан Капроу, «понимание творчества Джорджем Брехтом было иным, чем моё. Мне было нужно больше пространства, чтобы работать. А Джордж действительно пришёл к пониманию жизни... Он стал лидером и влиял не только на меня, но и на всех других: Джексона Маклоу, Хиггинса, Хансен» [1, р. 286]. В ранних работах Брехта сформировалась идея ивента, а в ранних работах Капроу — идея хеппенинга, которые становятся ведущими акционистскими практиками неодадаистской направленности. Но именно ивенты фиксируются в партитурах: «В 1961 году... многие начали писать текстовые партитуры... в то время все перешли на текстовую форму» [4, с. 179].

Первоначально создавая театральные партитуры, подобные ранним хеппенингам Капроу, Брехт со временем всё менее и менее довольствовался авторитарной и императивной природой таких акций. После исполнения одной такой пьесы

Кейдж заметил, что «никогда не чувствовал себя настолько управляемым» [1, р. 45]. Брехт же хотел открытости, вариативности и творческого раскрепощения публики и исполнителей, участвовавших в реализации партитур. Брехт стремился делать партитуры в виде заметок, напоминающих японскую поэзию хайку, оставлять пространство для различных интерпретаций во время каждого исполнения пьес. Благодаря критике Кейджа, направленной на проекты всех его учеников, Брехт всё больше и больше стал интересоваться теорией искусства Марселя Дюшана. Он подробно написал об этом в работе «Случайная образность» [5], тексте, созданном в 1957 году и изданном в 1966 году издательством флюксуса Something Else Press. Обратившись к творчеству Дюшана и обдумывая эстетику реди-мейда, Брехт понял, что он искал: как реди-мейдом является фабричный объект, изъятый из товарного обращения и помещённый в художественный контекст, так ивентом является действие — простое, ежедневно выполняемое, такое, как, например, включение и выключение чего-либо [1, р. 73].

Выставка работ Брехта «К ивентам» в галерее Ройбен в октябре 1959 года указала путь новому искусству: в пресс-релизе к выставке говорилось, что «искусство должно стать... событиями» [1, р. 34]. Объединяя интерес Кейджа к случайности, интерес Дюшана к неожиданности с научной верой в искусство как исследование, Брехт в 1960 году вывел произведение искусства из-под власти художника. Это случилось так: «Весной 1960 года... ожидая жену, стоя перед машиной с работающим мотором и мигающим сигналом левого поворота, я понял, что ивент может быть взят из жизненной ситуации» [6, р. 54]. Результатом стала потребность в фиксации таких событий в виде партитур и их последующего исполнения другими людьми, что привело к идее Ямс-фестиваля, который объединил бы большое число исполнений созданных партитур, чтобы дать возможность осуществиться принципам открытого искусства, в котором «успех каждого задания или исполнения зависит от отдельных исполнителей, группы художников и вмешательства случая» [7, р. 97]. Идеи Брехта появились в широком контексте проектов, среди которых «приход флюксуса в Соединенные Штаты», и «первый ежегодный нью-йоркский авангардистский фестиваль Шарлотты Мурман», и «восхитительный Ямс-фестиваль Уоттса и Брехта», и «опыты танцевального театра Джадсона». Современники воспринимали «эти события с невинным удивлением, критически беззаботным восхищением», так что эти «разнообразные эстетические подходы свободно смешивались под рубрикой хеппенинга» [8, р. 57]. В рамках фестивалей 1960-х годов формы хеппенинга и ивента зачастую не различались.

Фестиваль ивентов был проведён под руководством Д. Брехта. Название «ямс» придумано Д. Брехтом и Р. Уоттсом в конце 1962 года для проекта, который должен был служить объединению «всех экспериментальных, пока ещё неклассифицированных форм выражения» [1, р. 68]. В частности, у организаторов было намерение обеспечить творческую платформу для появления дешёвого и простого искусства. Фестиваль продолжался на протяжении всего 1963 года под названием Ямс-фестиваль (Йам-фестиваль, *Yam festival*). Это был первый фестиваль в стилистике флюксуса в США (название «*Yam*» появилось следующим образом: английское слово «*May*», означающее в переводе «май», то есть первый месяц проведения

фестиваля, было превращено путём написания букв в обратном порядке в слово «*Yam*», означающее «ямс»). Вместе с тем название отсылало к африканским праздникам урожая, приуроченным у некоторых народов ко времени сбора ямса. Самые ранние проекты Ямса включали отправку по почте открыток и других объектов с проштампованным на них словом «*Yam*» друзьям художников. По словам Уоттса, Ямс первоначально был «отправкой по почте публике, иногда беспорядочно выбранной, некоторого ассортимента вещей. Среди них — открытки по ивентам, объекты, еда, карандаши, мыло, фотографии, действия, слова, факты, заявления, декларации, загадки. Некоторые шли по подписке. Можно было бы сказать, что этот способ работы является путём привлечения внимания к тому, о чём каждый художник хочет говорить... Или это — способ организовать многообразие материалов, которые обычно не используются в искусстве или не рассматриваются как художественные» [9, р. 94].

Спланированный заранее, разрекламированный, чтобы вызвать ожидание значительных художественных событий у публики, фестиваль стартовал как серия ивентов в начале мая 1963 года. Он достиг кульминации в Рутджерс университете в Нью-Йорке и на ферме Джорджа Сигала в Саут-Брунсвике в Нью-Джерси, где 19 мая 1963 года прошли основные мероприятия фестиваля, состоявшие в акциях и хепенингах Дика Хиггинса, Алана Капроу, Ла Монте Янга и Вольфа Фостелла. Основная цель состояла в том, чтобы искусство вышло из галереи, дав художникам и зрителям свободу. «Во всех своих форматах и стратегиях Ямс-фестиваль Брехта и Уоттса действовал в качестве альтернативы системе галерей, производя искусство, которое не могло быть куплено» [10, р. 83].

Среди художников, участвовавших в фестивале, были также Элисон Ноулз, Джон Кейдж, Эл Хансен, Аи-О, Дик Хиггинс, Карлхайнц Штокхаузен и Рэй Джонсон. Фестиваль некоторыми критиками стал рассматриваться как первичное событие флюксуса, вовлекшее в совместную художественную деятельность многих художников-участников движения. Ямс планировался и был реализован параллельно первым флюксус-фестивалям Джорджа Мачунаса, проводившимся с почти идентичными целями, и в почти идентичном составе, но в Германии. Международный флюксус-фестиваль новейшей музыки (*Festum Fluxogum*) 1962–1963 годов показал работы Кейджа, Рауля Хаусманна и Нам Джун Пайка. Партитуры ивентов Брехта, включая «Капающий ивент», были среди пьес, которые Мачунас исполнял, наряду с работами Йозефа Бойса, Роберта Филлиу, Хиггинса, Капроу, Терри Райли, Даниэля Шпёрри, Фостелла, Уоттса и Эммета Уильямса. Мачунас неоднократно показывал «Капающий ивент», причём по-разному: он «представил различные интерпретации “Капающей музыки” — различавшиеся существенно — выливая воду из кувшина в ведро с высокой лестницы на флюксус-концерте в Дюссельдорфе и аккуратно кадая в Амстердаме (оба исполнения 1962 года были хорошо зарегистрированы)» [11, р. 326]. Но именно в рамках Ямс-фестиваля стало складываться сообщество художников флюксуса. Уоттс вспоминал: «Я считаю Ямс цепью событий, устроенных таким способом, что последовательность их довольно случайна, ни одна работа не повторяла другую, изменялись исполнители, костюмы, действия, звуки, слова, изображения. Структура его такова, что он очень гибок

и разрешает включение чего угодно, могущего изменить что угодно в будущем. Это — свободная и открытая вещь» [9, р. 94]. Объединяла художников общая стилистика, ставшая знаковой для Ямса, поскольку было общепризнано, что задача искусства — это «максимум, достигнутый минимальными средствами... многочисленные следствия, вызванные простыми, даже аскетичными знаками» [12, р. 126–127]. В течение года в рамках фестиваля было показано большое количество разнообразных работ, например, «Аукцион» Эла Хансена, «Шляпная распродажа Ямс» Элисон Ноулз, выставка «деколлажей» Фостеля, была устроена экскурсия на ферму Джорджа Сигала в Нью-Брансуике» [13, р. 167] и множество других акций, которые определили основной круг действующих лиц флюксуса.

Ямс-фестиваль стал местом, где были впервые отработаны неодадаистские технологии, в частности, строго регламентированное взаимодействие партитуры и акции окончательно сложилось именно в рамках представленных здесь проектов. Теоретические идеи Кейджа, которые только что зафиксировались в манифестах флюксуса, «работали на Ямс-фестивале, который Джордж Брехт и я устроили в прошлом году» [9, р. 94], — вспоминал Уоттс. По сути, это был первый фестиваль флюксуса, открывший его в Америке, но, по словам Генри Флинта, Мачунас, узнав о фестивале, просил Уоттса не продолжать Ямс отдельно от флюксуса. Мачунас в это время пытался объединить в единое движение все посткейджеанские проекты под своим управлением [9, р. 48].

Кроме того, Мачунас и сам принял участие в Ямсе, но совершенно иным образом. Зная о Ямс-фестивале, он организовал партитуры представленных ивентов Брехта в единый объект с собственным графическим дизайном на крышке и издал его в Германии в июне 1963 года в виде коробки с карточками. «Помещенная в коробку коллекция партитур Брехта “Водный ямс” стала иконой для движения Флюксус. До её публикации Брехт держал свои партитуры в самодельной коробке, к которой Мачунас применил свой графический стиль, чтобы сделать коллекцию частью возникающего канона флюксуса. Поэтому можно именно Брехта считать изобретателем флюксус-коробки» [14, р. 183]. А Мачунас в очередной раз выступил здесь как талантливый продюсер. Он вспоминал впоследствии об обстоятельствах изобретения книги-коробки: «Брехт составил прототипы коробок, которые были устроены как паззлы. Я раздобыл большое количество пластмассовых коробок на фабрике и затем просто вручил их всем, сказав, как насчёт того, чтобы сделать что-то с ними? Джордж Брехт был первым, кто ответил мне: он придумал много небольших коробок с играми, загадками и подобными вещами» [15, р. 18]. Книга-коробка, в которую вошли партитуры ивентов, созданных Джорджем Брехтом, была им названа «Водный ямс». Мачунас называл коробку «полным собранием работ Брехта» [16, р. 217] и отдавал ей первенство в ряду собраний работ художников, которых он был склонен относить к флюксус-движению. Немногие из этих намеченных «собраний сочинений» вышли в свет. Но «формат коробки превратился в бренд, с которым Мачунас и флюксус стали ассоциироваться». А «“Водный ямс” стал одним из первых примеров по причине наибольшей готовности», как это впоследствии объяснял Мачунас. Кроме того, Брехт и Мачунас обсуждали многие стороны этого проекта: в своём «письме Мачунас спрашивал Брехта о его

предпочтениях по поводу размеров карточек», а также объяснял ему причины заказа «деревянных коробок из Японии» тем, «что они были дешёвыми и хорошими» [17, р. 154]. Использование разных шрифтов в оформлении коробки и содержавшихся в них карточек, идущее из интереса Мачунаса к экспериментальной печатной продукции дадаистов, оказалось крайне важным в определении узнаваемого стиля флюксус-продукции. Дизайн проекта был выполнен в том стиле «графического дизайна, строгих чёрных буквах, выстроенных в определённой форме словах» [18, р. 345], в котором после этого будут выполняться все издания флюксуса. Дизайн был полностью разработан Джорджем Мачунасом, а издателем, напечатавшим книгу столь необычной формы, выступил его соратник Томас Шмит.

Книга переиздавалась с тех пор несколько раз в различных странах с отличающимся числом партитур, альтернативных проектов, помещалась в корпус из различных материалов, включая пластмассу и дерево. Издания 1972 и 1986 годов были лишены графического дизайна Мачунаса и не содержали слово «флюксус». Объект задумывался как «недорогой, серийно неограниченный выпуск для разрушения культурного состояния искусства и устранения эго художника» [16, р. 218]. Поэтому коробка была осмыслена и использована как самый дешёвый и самый простой способ распространения искусства. В соответствии с верой Мачунаса в дешевизну и простоту искусства, она не была ни пронумерована, ни подписана, в то время как поздние её издания публиковались как ограниченные и пронумерованные выпуски.

Так что коробка «Водный ямс» — самый первый флюксус-набор и единственный артефакт, связывающий Ямс-фестиваль Брехта и Уоттса и флюксус-фестивали Мачунаса. И хотя в авангардной критике принято считать её одним из самых влиятельных произведений искусства, выпущенных флюксусом, эта работа, в точном значении термина «флюксус», на самом деле должна быть отнесена к произведениям «предфлюксуса» или, по крайней мере, «околофлюксуса», хотя и в полной мере отражает типичную форму и стиль, использовавшиеся для публикации флюксус-работ: «Этот объект с его стандартизированной формой, наклеенной этикеткой и инструктивным форматом напоминал обучающий научный комплект или набор игровых карточек, чему способствовало и использование Мачунасом материалов в соответствии с его принципом, что произведения должны быть дешёвыми, доступными и неуникальными» [19, р. 144].

Коробка, иногда называемая fluxbox (флюксус-коробка) или fluxkit (флюксус-набор), содержит большое количество маленьких печатных карточек, каждая из которых включает инструкции, известные как партитуры ивентов или fluxscores (флюксус-партитуры). Это словесные партитуры, которые были выполнены в соответствии с пониманием искусства как открытой формы и предназначены для исполнения или на публике, или частным порядком, или и вовсе не требовали исполнения и оставлялись на откуп игре воображения. Их понимание строится по принципу случайности и неопределённости, поскольку автор карточек оставляет полную свободу в конструировании ситуаций исполнения, которые могут быть вызваны этими текстами, создавая значительный момент интерпретации для исполнителей и публики. Некоторые партитуры ивентов записывались после того, как ивент был

исполнен. В других случаях сначала находился объект, а затем Брехт писал партитуру к нему, таким образом, подчёркивая многообразие отношений между языком и восприятием в искусстве. Искусство должно было «гарантировать, чтобы детали повседневной жизни, случайные комбинации объектов, которые окружают нас, перестали бы оставаться незамеченными» [19, р. 144]. Партитуры ивентов стали реакцией на критический анализ обычных форм художественной деятельности. Это был жест сопротивления отчуждению искусства от жизни. Работу по этой причине считают предшественником концептуального искусства, существенным фактом акционистских практик и одним из самых известных и законченных неодадаистских сборников.

Ранние варианты «Водного ямса» состояли приблизительно из семидесяти (чаще всего говорят о семидесяти трёх) партитур ивентов, созданных Брехтом в период с 1959 до 1963 года. Более поздние варианты включали дополнительные ивенты (приблизительно до ста). Будучи собранной в коробку, работа также включила в себя не только партитуры, но и другие артефакты: мультипл «Ореховая косточка», фильм Yarnfest («Ямс-фестиваль»), чёрно-белые рекламные проспекты, призывавшие заинтересованных лиц связаться с Брехтом через нью-йоркский почтовый ящик.

Многие из партитур, вошедших в «Водный ямс», использовались Брехтом для представления в виде ивентов на фестивалях мейл-арта между 1961 и 1963 годами. Ранние варианты карточек иногда писались от руки, иногда печатались гектографическим или типографским способом, часто аккуратно подписывались фамилией автора внизу карточки. В состав «Водного ямса» Брехтом были включены «партитуры ивентов, которые он и другие флюксус-артисты исполняли в Стокгольме и Дюссельдорфе в 1963 году, на нью-йоркских площадках... начиная с 1964 года, и во флюксус-магазине Мачунаса» [20, р. 167]. Когда Мачунас собрал партитуры вместе для издания в рамках одного проекта, им был сохранен единый стиль печати, а подписи были убраны. В некоторых ранних партитурах были сохранены даты, указывающие на их первое исполнение. Карточки обычно содержат название ивента и следующую за ним инструкцию. Инструкции оформлены в виде списков, маркированных точками. Точки, маркирующие список, позволяли отличать описание ивента от его названия. Таким образом, Брехт разделял смысловую и действенную составляющие партитуры. Это было особенностью, которая осталась во всех версиях. Все карточки в первом издании были напечатаны на белой и оранжевой плотной бумаге, имели различные размеры, и собирались в коробку коричневого цвета с чёрными дизайнерскими надписями, напоминающую по конструкции большой спичечный коробок.

В спроектированном Мачунасом издании краткий графический формат соединялся с идеей музыкальной партитуры. В карточках, составляющих сборник, нет линейной, последовательной структуры строк или предложений, а используется графическая композиция объявления, плаката, флаера, в котором сжатые отрывки текста включены в визуальное определённое поле. Это не текстуальное пространство книги, а пространство графического дизайнера с взаимопроникновением визуальных и текстовых материалов, или пространство партитуры, которое вторглось

в поэзию. Форма партитур Брехта требовала игрового отношения к ним по причине отказа от встраивания в существующие формы художественной культуры. Вместе с тем «Брехт имел большое разнообразие выразительных средств в своём распоряжении» [21, р. 430] и использовал их крайне вариативно.

Партитуры делятся на три основные группы: самые ранние (1959–1962 годов), которые записывались после исполнения и описывали события, предназначенные для того чтобы быть представленными. Самая известная и многократно исполненная из них — партитура «Соло для скрипки, альты, виолончели или контрабаса»: «Полировка» (июль 1962 года) [22]¹ — стала своеобразной визитной карточкой флюксуса как антимузыки; идея, что на музыкальном инструменте не обязательно играть, чтобы извлечь из него звук, а можно, например, полировать его, открыла дорогу многочисленным антимузыкальным сочинениям. Смысл этих действий совершенно антихудожественный: «Они дают музыкальный пример бессмысленности работы, показывая, что исполнительские условности и привычный порядок, связанный с обслуживанием инструментов, выполняются ради них самих, отдельно от их утилитарного контекста» [23, р. 120], и тем самым иронизируя по поводу серьёзности музыки как искусства. Большая часть партитур из первой группы связана с тем или иным осмыслением музыкальных действий. Вторая группа партитур (1962–1963 годов) сводится к описанию процесса создания ассамбляжей (самая узнаваемая из них — партитура «Событие стула»: «На белом стуле тёрка, рулетка, алфавит, флаг, чёрные и спектральные цвета», апрель 1962 года). В таких партитурах чаще всего описываются некоторые действия с бытовыми предметами. Эти партитуры отражают авторскую идею Брехта об ивенте как продолжении реди-мейда, в них Брехт использует бытовые, фабричные предметы, строя ивенты на основе манипуляций с ними. Третья группа (также 1962–1963 годов) составляется наиболее личностными и абстрактными, философски ориентированными партитурами (например, такими как партитура «Четверг»: «В четверг», март 1963 года). Эти партитуры с трудом подлежат исполнению в фестивальных условиях, но зато могут помочь осуществить идею флюксуса как искусства для всех — поскольку исполняются всегда и всеми в обыденной жизни.

В первом издании Мачунас решил выделить четырнадцать наиболее существенных и характерных партитур, воспринимавшихся как выражающие дух антиискусства (таких как партитура «Капающая музыка»: «Источник капающей воды и пустой сосуд установлены так, чтобы вода попадала в сосуд», январь 1962 года), печатая их на оранжевых карточках, в то время как остальные (например, «Замочная скважина»: «С другой стороны», 1963 год) были напечатаны на обычных белых карточках.

¹ Здесь и далее все переводы партитур даются по оригиналам, помещённым в первом издании «Водного ямса» [22]. В нём партитуры представлены на отдельных нумерованных карточках. Принят следующий порядок оформления партитур в статье: сначала в кавычках курсивом даётся заголовок партитуры (на карточках обычно оформлен заглавными буквами, без кавычек), затем — в кавычках после двоеточия — сам текст партитуры (на карточках обычно разделён на отдельные абзацы, часто в виде списка, маркированного точками), наконец, в скобках — указания на дату создания и комментарии Брехта (на карточках обычно помещаются внизу слева).

Самые ранние партитуры носят переходный характер от сложных кейджевских ивентов к кратким и точным ивентам Брехта и представляют собой довольно про- странные описания. Например, партитура 1959 года «*Карточная пьеса для голоса*» гласит: «1. От одного до пятидесяти четырёх исполнителей. Исполнители сидят бок о бок, кроме председателя, который сидит лицом к остальным. Они репетируют исполнение с целью сформировать общие слова четырёх видов для исполнения, описанного ниже. 2. Председатель держит колоду простых игральных карт (четыре полных масти плюс джокер и дополнительный джокер). Он подбрасывает карты в воздух так, чтобы они свободно падали картинкой вниз или картинкой вверх, затем снова собирает колоду и перетасовывает её, сохраняя положение каждой карты картинкой вверх или картинкой вниз. 3. Он раздаёт по одной карте каждому исполнителю, включая себя, пока все карты не будут розданы. 4. Вторая стопка карт с буквами (пустых карточек, на каждой из которых написаны одиночные буквы из одного или более языков, известных всем исполнителям). Эти карты перемешиваются и раздаются картинкой вверх по одной каждому исполнителю по очереди, исполнитель держит их отдельно от игральных карт. 5. По кивку председателя каждый исполнитель берёт игральную карту сверху своей части колоды, исполняет звук или ничего не делает, сообразуясь с системой звуков, согласованной ранее, и сбрасывает карту. Если не придёт сигнал от председателя повторить или остановить исполнение, каждый исполнитель останавливается тогда, когда у него заканчиваются карты». Такого рода ранние партитуры (при всей их подробности и сложности рекомендаций исполнителям) характеризует большая степень неопределённости. Порядок действий и процедура их выполнения очень подробно описываются в инструкции, но содержание партитур отдаётся на откуп исполнителям, тем самым делая авторство коллективным. Некоторые действия перформеров описаны достаточно подробно, но действия, которые необходимо совершать сверх них, не описаны никак — их изобретение отдаётся на откуп перформерам, которые вынуждены придумывать их заново в каждой новой ситуации исполнения. Здесь концептуальность сочетается с неопределённостью и случайностью. Такие партитуры первой группы, очень сложно организованные, составляют её небольшую часть.

Значительно большую часть первой группы занимают партитуры, описывающие различные антимзыкальные действия с музыкальными инструментами. Партитура «*Концерт для оркестра*» (1962) предлагает: «Обмен». Здесь музыкальный программный заголовок предлагает абсолютную случайность в рамках действия, которое может происходить как с использованием музыкальных инструментов, так и без него. Партитура «*Концерт для кларнета*» (1962) предлагает: «Поблизости». Эта партитура аналогична по смыслу предыдущей. Партитура «*Соло для флейты*» (1962) предлагает: «Сборка. Разборка», — она чаще всего исполнялась как определённые манипуляции с флейтой. Партитура «*Органная пьеса*» (1962) состоит из одного слова: «Орган», — опять же, музыкальная составляющая присутствует только в названии. Партитура «*Соло для духовых инструментов*» (1962) предписывает «поместить его вниз», — также крайне абстрактная партитура, заключающая неопределённые действия под названием, отсылающим к более или менее

привычным формам классической музыки. Партитура «*Струнный квартет*» (1962) предлагает осуществить «рукопожатие», — тем самым проводится аналогия по общности действия (общение музыкантов в рамках квартета — общение в бытовом смысле через рукопожатие). Партитура «*Три фортепианные пьесы*» (1962) включает три части: «Стояние. Сидение. Гуляние», — каждое из действий составляет отдельную музыкальную пьесу. К области музыкального здесь относятся как события с участием некоторых признаков наличия музыки в виде музыкальных инструментов, так и любые другие события, сопровождаемые некоторыми звучаниями.

Есть весьма абстрактные музыкальные партитуры, построенные прямо противоположным способом; здесь, напротив, абстрактным и отвлечённым от музыкального смысла оказывается заголовок, а содержание партитуры указывает на некоторые музыкальные звучания, причём предписываются некоторые их определённые характеристики. Так построен, например, ивент «*Реализация*» (1963), в котором автор заявляет: «Эмоциональная музыка». В результате перформер оказывается обязанным следовать некоторой стилистической окрашенности содержания ивента.

Ряд антимузыкальных партитур предлагает извлекать звуки с помощью неподходящих для этого предметов; такова, например, «*Музыка расчёски*» («*Расчёсочный ивент*», 1959–1962), партитура которого предлагает: «Для одного или многих исполнителей. Расчёска держится одной рукой за основание, другая рука свободна или лежит на расчёске. Кончики большого или других пальцев второй руки устанавливаются напротив концов зубьев расчёски так, чтобы концы ногтей перекрывали концы зубьев расчёски. Пальцы медленно и ритмично отпускают зубья по очереди, так что ноготь начинает контактировать с другим зубчиком. Это действие повторяется, пока не будет использован каждый зубчик. Вторая версия: звучащие зубья расчёски. Третья версия: зубья расчёски. Четвёртая версия: расчёска. Четвёртая версия: зубья». При помощи такого сложного описания Брехт предлагает продемонстрировать в общем-то обычный способ звукоизвлечения на расчёске. Два ивента предлагают использовать в качестве выразительного средства звуки железной дороги. Первый называется «*Музыка расписания*» (лето 1959 года), его партитура содержит следующую инструкцию: «Для представления на станции железной дороги. Исполнители приходят на станцию железной дороги и обзаводятся расписаниями. Они становятся или садятся так, чтобы видеть друг друга и, когда будут готовы, запустить одновременно свои остановившиеся часы. Каждый исполнитель интерпретирует своё расписание в минутах и секундах (например, 7:16 равняется 7 минутам 16 секундам). Он выбирает одно время методом случайности для того, чтобы определить общее время своего исполнения. Сделав это, он выбирает один ряд или колонку из расписания и производит звуки в соответствии со всеми пунктами, которые определяются этим рядом или колонкой в рамках общей продолжительности его исполнения». Второй ивент на тему железной дороги — это очень абстрактное «*Событие расписания*» (весна 1961 года), в котором звуки железной дороги также не упоминаются, а расписание используется как организующий момент для практически любого события: «Для возникновения на станции

железной дороги. Добывается расписание. Представленное в таблице время интерпретируется в виде минут и секунд (например, 7:16 эквивалентно 7 минутам и 16 секундам). Это определяет продолжительность ивента». Таким образом, на основании этой инструкции получается сайт-специфичный ивент, в рамки которого включаются все события, происходящие на станции железной дороги в рамках указанного времени.

Несколько особняком стоит партитура «Испанская карта для объектов» (зима 1959–1961): «От одного до двадцати четырёх исполнителей располагаются так, чтобы видеть друг друга. Каждый помещает перед собой секундомер и набор из предметов четырёх типов, соответствующих четырём мастям испанских карт: мечи, палицы, кубки, монеты. Один исполнитель выступает в качестве раздающего, он перемешивает колоду испанских карт (которая содержит карты от одного до двенадцати каждой масти) и раздаёт их по паре каждому исполнителю. Каждый исполнитель размещает свою пару лицом вверх перед собой. По знаку раздающего, исполнители запускают свои секундомеры и, понимая ранг первой карты в каждой паре как число звуков, которые надо издать (а ранг второй карты в каждой паре как число последовательных пятисекундных интервалов, в рамках которых это число звуков должно быть свободно расположено), делают что-то при помощи объекта, соответствующего масти первой карты в паре, над объектом, соответствующим масти второй карты в паре. Когда каждый исполнитель использует все свои пары карт, пьеса заканчивается». Эта партитура строится как инструкция по извлечению вполне определённых звуков при помощи некоторых неприспособленных для этого предметов, с использованием стилистики конкретной музыки. Исследователи считают, что партитура «представляет собой описание хода игры», обнаруживают, что в ней «воссоздан процесс и специфика популярной в то время разновидности пасьянса» [24, р. 102], но непосредственных указаний на такую интерпретацию ни в партитуре, ни в других источниках, связанных с её исполнением на фестивалях флюксуса, не имеется. Поэтому можно утверждать, что партитура устанавливает лишь те ограничения, которые в ней зафиксированы, даёт только ту определённую в процессе исполнения, которая заключена в записанных Брехтом манипуляциях с картами и предметами.

Со временем фиксируемые партитуры и описываемые в них действия сокращаются, упрощаются и вместе с тем становятся всё более абстрактными и пригодными для вольной интерпретации. Это хорошо видно на партитурах второго типа, большинство из которых записаны в 1963 году и лишь некоторые немногим ранее. К числу самых ранних относятся три партитуры. Первая — партитура «Три события стула» (весна 1961): «Сидение на чёрном стуле. Происшествие. Жёлтый стул. Происшествие. На (или около) белом стуле. Происшествие». Эта партитура фиксирует лишь предмет, с которым может быть связано производимое действие и обозначает изменение его существенного качества, в данном случае — цвета. Вторая — партитура «Три события лампы» (лето 1961): «Включи. Выключи. Лампа. Выключи. Включи. “Уверен, что будет темно, если ты закроешь свои глаза” (Д. Рей)». Эта партитура строится так, как многие другие более поздние партитуры, предписывающие действие с предметом, затем противоположное действие, которое отменяет

первое. Однако она сопровождается необычным добавлением в виде цитаты, претендующей на философское обобщение опыта осмысления света. Третья — партитура «*Чайное событие*» (лето 1961): «Приготовление. Пустой сосуд». Она демонстрирует ещё один тип структуры, в котором обозначаются процесс, связанный с названием, и предмет, имеющий отношение к этому процессу.

Иные партитуры второго типа соответствуют этим структурам, и все связаны с обыгрыванием определённых бытовых предметов и ситуаций их алогичного использования. Партитура «*Кондиционер*» (1963): «Двигайся через участок». Она имитирует процесс, связанный с кондиционером — движение. Партитура «*Событие кровати*» (1963): «Найти или устроить: белую кровать, чёрный предмет на ней или около неё», — построена в соответствии со структурой «действие — предмет». Ещё один вариант партитуры «*Событие стула*» (1963): «На белом стуле: ёлочный шар, флаг, консервный нож, чёрный и спектральные цвета», — отличается от одноимённой партитуры 1962 года набором предметов. Этот ивент построен в соответствии со структурой ассамбляжа. Партитура «*Комод*» (1963): «Зеркало наверху, ящики внизу», — предлагает действовать, опираясь на пространственную модель, отражённую в названии. Партитура «*Яйцо*» (1963): «По крайней мере, одно яйцо», — крайне минималистичная партитура-ассамбляж. Партитура «*Экспонат семь (часы)*» (лето 1961): «Номер дома», — относится к типу алогичных партитур, в большей степени характерных для творчества Й. Оно. Партитура «*Пять событий*» (1963): «Совместная еда. Между двумя вдохами. Сон. Мокрая рука. Несколько слов», — партитура, представляющая собой ассамбляж, но не из предметов, а из событий. Партитура «*Инструкция*» (1963): «Включи радио. При первом звуке выключи», — характерная для Брехта партитура по принципу «действие — антидействие», распространённому среди партитур второго типа. Партитура «*Лестница*» (1963): «Нарисуй одну прямую белую лестницу. Покрась нижнюю ступеньку чёрным. Распредели цвета спектра по средним ступенькам», — относится по структуре к типу, предусматривающему создание серий, которые образуются на основании полного охвата проявлений какого-либо свойства (в данном случае — цвета), подобные партитуры можно условно назвать партитурами серийного типа. Партитура «*Колесо*» (1963): «Покрась центр колеса белым. Покрась обод чёрным. Распредели цвета спектра по спицам», — ещё одна партитура серийного типа. Партитура «*Зеркало*» (1963): «Отражение. Отражение», — предписывает совершать действие, согласованное с названием предмета. Партитура «*Раковина*» (1963): «На белой раковине зубные щётки, чёрное мыло», — партитура-ассамбляж, также с элементами серийности. Другой вариант партитуры «*Раковина*» (1963): «На или около белой раковины», — вариант алеаторического ассамбляжа (алеаторическим может быть условно названо акционистское произведение, использующее в своей структуре элементы случайности). Партитура «*Шесть дверей*» (1963): «Выход. Вход. Вход выход...», — партитура, соединяющая в себе структуры «предмет — действие» и «действие — антидействие». Партитура «*Шесть экспонатов*» (лето 1961): «Потолок. Первая стена. Вторая стена. Третья стена. Четвёртая стена. Пол», — ассамбляж, устроенный по принципу серийности. Партитура «*Табурет*» (1963): «На белом табурете чёрно-белая полосатая трость и около пакет или сумка»; другой

её вариант (1963): «На табурете (или около)», — партитуры-ассамбляжи, первый с признаками серийности, второй — с использованием алеаторического приёма. Партитура «Чемодан» имеет три варианта (все 1963): «Чёрный чемодан. Белые объекты», «Из чемодана», «Чемодан». Здесь на материале чемодана представлены три варианта работы со структурой разворачивания объекта в партитуре (серийный, алеаторический, предметный). Партитура «Стол» также представлена в трёх вариантах (все 1963): «Стол», «На белом столе», «На белом столе стаканы, головоломка и (предметы, имеющие отношение к курению)», — с акцентом на предметность, сочетание серийности и алеаторичности, с использованием ассамбляжа, намекающего на действие, связанное с предметами. Партитура «Три устройства» (1963): «На полке. На вешалке. Чёрный объект белый стул», — показывает, что Брехт играл с разными сочетаниями вариантов структуры, пытаясь создать максимально возможное число этих сочетаний. Партитура «Три события щётки» (1963): «Щётка. Уборка. Подметание щёткой», — как и другие «тройные партитуры», обыгрывает структуры «предмет — событие — действие». Партитура «Три события стола и стула» (1963): «Газета. Игра. Тарелка, нож, вилка, ложка, стакан», — ассамбляж со скрытыми за ним структурами событийности. Партитура «Три оконных события» (1963): «Открытие закрытого окна. Закрытие открытого окна», — усложнённая партитура со структурой «действие — антидействие». Партитура «Двое часов» (1963): «Крючок для одежды. Полёт птицы», — внешне построена как ассамбляж, но направлена на деконструкцию отношений между предметами, открытие процессуального элемента, стоящего за предметной реальностью. Партитура «Два зонта» (1963): «Зонт. Зонт», — характерная для Брехта предметная партитура. Партитура «Два транспортных события» (лето 1961): «Старт. Стоп», — партитура со структурой «действие — антидействие», переданной через состояния, отсылающие к процессу. Таким образом, через предметные партитуры, имеющие несколько варибельных типов структуры, Брехт ставит вопросы о множественности предмета, связи предмета с сущностью, процессом, действием, тем самым проблематизируя сущностные основания искусства как произведения, предмета, процесса, события.

К этому результату он окончательно приходит в партитурах третьего типа, представляющих собой достаточно абстрактные сочинения, содержащие философские размышления о сущности искусства как процесса, которые сводятся уже не к предметной реальности, но к различным категориальным обозначениям. Большинство таких партитур записано в 1963 году, но часть, причём принадлежащая к наиболее характерным ранним партитурам, относится и к 1961 году. К этому типу причисляется, например, партитура «Направление» (1963): «Устройтесь, чтобы видеть знак, указывающий направление путешествия. Путешествуйте в указанном направлении. Путешествуйте в другом направлении». В основе своей она опирается на предметные структуры «предмет — действие» и «действие — антидействие», но выводит последние на более всеобъемлющий уровень, лишённый простой предметности. Партитура «Событие» (1963): «Пульсация. Начать. Пульсация. Остановить», — партитура, устроенная по тому же принципу, что и предыдущая. Партитура «Молоко дикой утки» (1963, текст Д. Хиггинса): «Подсчёт. Лето. Зима. Лето.

Подсчёт дюрок. Конец весны. Весна зима лето весна», — включает обыгранную во флюксус-стилистике картину времени, размышления о бренности бытия. Партитура «*Три водных события*» (лето 1961): «Лёд. Вода. Пар», — одна из самых знаменитых партитур, внешне предметная с элементами серийности, но воспринимаемая как размышление о природе вещей. Партитура «*Три отсутствующих события*» (весна 1961): «Знак пробела. Между двумя звуками. Новая встреча», — демонстрирует три модальности отсутствия. Партитура «*Три жёлтых события*» (К Рроз, весна 1961): «I. Жёлтый. Жёлтый. Жёлтый. II. Жёлтый. Кричащий. III. Красный», — переосмысляющая серийность и делающая её неким сверхпринципом построения реальности и искусства, единственная из партитур «Водного ямса» содержит посвящение Дюшану как фигуре, с которой в полной мере стилистически связан данный проект Брехта. Партитура «*Два приближения*» (1963): «(Некролог)», — наиболее абстрактная и загадочная из всех работ книги. Партитура «*Два определения*» (1963): «1. Нечто предназначенное или предполагаемое для представления или обозначения другой вещи, факта, события, чувства и т. д.; знак. Предзнаменование. 2. Характерный признак или показатель; символ. 3. Нечто, данное или показанное как символ или гарант авторитета или правоты; знак подлинности, силы, добросовестности и т. д. 4. Напоминание, которое является залогом того, что нечто сохраняется в мыслях, сувенир, подарок. 5. Средство обмена, выпущенное по номинальной стоимости, превышающей товарную стоимость. 6. Раньше, в некоторых церквях, кусочек металла, даваемый заранее как удостоверение или поручительство каждому лицу в общине, которое допущено к причастию. Чаша и блюдо», — начинаясь с рассуждений о знаковой природе искусства, направляется к обнаружению культурно-исторических обобщений касательно его современного состояния. Партитура «*Две продолжительности*» (1963): «Красное. Зелёное», — ещё одна из наиболее известных, много исполняемых и многократно переработанных соратниками Брехта по флюксусу. Этот ивент зачастую представлялся с использованием «светофора, но на флюксус-концерте был показан в сочетании с «Двумя зонтами» Брехта: красного и зелёного цвета, открытым и закрытым» [11, р. 327]. Предметная по структуре партитура «*Два события устранения*» (лето 1961): «Пустой сосуд. Пустой сосуд», — даёт интересный опыт деконструкции отношений партитуры и заглавия. Партитура «*Два упражнения*» (осень 1961): «Рассмотрите объект. Объясните, что это не “другой” объект. Упражнение: Добавьте к объекту, из “других”, ещё один объект, чтобы сформировать новый объект и новые “другие” объекты. Повторяйте, пока более не останется “других” объектов. Упражнение: Возьмите часть от объекта и добавьте её к “другим”, чтобы сформировать новый объект и новые “другие” объекты. Повторяйте, пока не останется более объектов», — даёт общую рекомендацию по тому, как нужно организовывать ивенты, или даже выводит некоторый общий закон существования акционистских проектов. Наконец, партитура «*Словесное событие*» (весна 1961): «Выход», — партитура, которая признавалась современниками Брехта в качестве наиболее совершенной реализации его проекта создания искусства событий и рассматривалась как самое гениальное откровение искусства флюксуса по причине своей простоты и всеохватности. Мачунас говорил, что «лучшие флюксус-композиции — это нелич-

ностные реди-мейды, такие как “Выход” Брехта» [25, р. 12]. Эта партитура трактовалась современниками наиболее широко: в «диапазоне от рассматривания знака “выхода” (или совершения действий, связанных с ним) до перформативных или театрализованных отношений с наблюдающими этот знак и использования этой работы как средства, вынуждающего художников прекратить работу» [19, р. 93].

Несмотря на эзотеричность многих проектов флюксуса, работы Брехта принципиально сосредоточенны и раскрывают потенциально неограниченные возможности отдельного слова или единственного звука как выразительного средства искусства. Незначительные и, на первый взгляд, пустые и глупые жесты Брехта открывают бесконечное число возможностей в использовании языка как способа проявить недолговечность (оборачивающуюся вечностью) повседневного. В то же время композиции других художников, например, очень точные и определённые работы Янга с применением минималистских и серийных стратегий, представляют всякий раз то же самое, но неизбежно отличающееся, потому что изменение фактически бесконечно — поскольку изображение или звук видоизменяются и продолжают бесконечно. В результате ивент сводится к минимуму: простая, базовая структура, которая может бесконечно воспроизводиться в новых контекстах, отличающихся в каждом случае, но с сохранением определённой последовательности. Партитуры Брехта минимизируют язык до объекта, превращают его в своего рода повторяемую, заменяемую структуру, открытую для неограниченной и непредвиденно многообразной реализации.

Флюксус сохранился в истории как серии водевильных фестивалей в Европе и как странные, почти фетишистские, издания. Партитуры ивентов и связанные с ними проекты, включая Ямс-фестиваль, ставший первым крупным и целостным событием, зафиксированным в издании «Водного ямса», в некоторой степени выпадают из этой стилистики, задавая несколько другую модель, которая также распространилась очень широко. Брехт в проектах ивентов активизировал позицию зрителя-читателя-слушателя. Это случилось благодаря его установке, что «нет никакого способа построить ивент неправильно» [26, р. 88], установке, продолжающей эстетику «неопределённости». Поэтому Ямс-фестиваль стал модельным проектом флюксуса, позволившим Брехту сделать выводы о судьбе и истории движения: «Недоразумение [с флюксусом], кажется, появилось из его сравнения с движениями или группами, у участников которых был некоторый общий принцип или согласованная программа. Во флюксусе никогда не было никаких попыток договориться о целях или методах; люди с чем-то неназванным просто естественно соединились вместе, чтобы издавать и исполнять свои работы. Возможно, флюксус был распространением чувства, что границы искусства намного более широки, чем они традиционно казались, или что у искусства были определённые границы, которые теперь больше не нужны» [27, р. 163]. Так Ямс-фестиваль оформил общее направление деятельности художников, собравшихся вокруг него.

Модернистская история искусств часто определяет принадлежность лингвистически ориентированных художественных форм ивента и инструкции, созданных Брехтом в 1960-е годы, как «концептуальное искусство». Эта модель творчества рассматривается в качестве средства радикального разрыва в неоавангардистском

искусстве, когда новации послевоенных междисциплинарных поисков были признаны всеми и затем быстро распространились. Даже хронологию неоавангарда начинают с брошюры Брехта «Случайная образность» [5], утверждая, что некоторые его ранние ивенты являются проектами, которые «предвосхищают концептуальное искусство 1960-х» [28, p. 11]. Критики утверждали, что концептуальное использование Брехтом языка как художественного средства продвигало отказ от визуальности и дематериализацию искусства, ведущую к концептуализму. Но множество партитур ивентов Брехта представляют язык как модель другого вида материальности, структурированную повторением и разрывами. Эта практика имеет огромные последствия для всего искусства конца XX века, которое вслед за Брехтом, опирающимся на наследие Дюшана, воспринимает язык как мультипл.

ЛИТЕРАТУРА

1. George Brecht: Events / Essay by A. M. Fischer; Introd. by K. König. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005. 352 p.
2. *Meigh-Andrews C.* A History of Video Art. N. Y.; L.: Bloomsbury Academic, 2014. 386 p.
3. *Ouzounian G.* The uncertainty of Experience: On George Brecht's Event Scores // Journal of Visual Culture. 2011. Vol. 10. Is. 2. p. 198–211.
4. *Обрусн Х. У.* Краткая история новой музыки. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.
5. *Brecht G.* Chance-Imagery. N. Y.: Something Else Press, 1966. 29 p.
6. *Happening & Fluxus* / eds. H. Sohm, H. Szeeman. Köln: Köelnischen Kunstverein, 1970. 268 p.
7. *Flanagan M.* Critical play: Radical game design. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 353 p.
8. *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University. 1958–1972: Exhibition Schedule* / Ed. by G. Hendricks. New Brunswick: Mason Gross Art Galleries; The Rutgers State University, Mead Art Museum, Amherst College, 2003. 213 p.
9. *Held Jr. J.* Robert Watts: The Complete Postage Stamp Sheets, 1961–1986. Orono: University of Main, 2008. 256 p.
10. *Robinson Y.* From abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s // October. 2009. № 127. P. 77–108.
11. *Robinson Y.* Brecht, George // The Grove Encyclopedia of American Art / Ed. J. Marter. Vol. 1. Aalto-Cutrone. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 2011. P. 326–327.
12. *Martin H.* An Introduction to George Brecht's Book of Tumbler on Fire. Milano: Multhipla Edizioni, 1978. 255 p.
13. *Голдберг Р.* Искусство перформанса: От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем, 2015. 318 с.
14. *Lauf C.* Fluxus soapbox // Sculpture and the Vitrine / Ed. by J. C. Welchman. L.; N. Y.: Routledge, 2016. P. 178–196.
15. *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.
16. *Fluxus Codex* / Ed. by J. Hendricks. N. Y.: H. N. Abrams books, 1989. 616 p.
17. *Dumett M.* Corporate Imaginations: Fluxus Strategies for Living. Berkeley: University of California Press, 2017. 386 p.

18. *Danto A. C. Innatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life.* N. Y.: Columbia University Press, 2005. 385 p.
19. *Higgins H. Fluxus Experience.* L.; Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. 259 p.
20. *Parody and Festivity in Early Modern Art: Essays on Comedy as Social Vision / Ed. by D. R. Smith.* Farnham: Ashgate Publishing, 2012. 213 p.
21. *Kahn D. Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts.* Cambridge, L.: The MIT Press, 1999. 455 p.
22. *Brecht G. Water Yam.* Köln: Thomas Schmit, 1963. 75 p.
23. *Auslander P. Fluxus Art-Amusement: The Music of the Future // Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality / Ed. J. M. Harding.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. P. 110–129.
24. *Петров В. О. Авторское моделирование игровых сценических ситуаций в жанре инструментального театра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2016. № 5 (46). С. 95–106.
25. *Kellein T. George Brecht: Works from 1959–1973.* N. Y.: Gagosian Gallery, 2004. 79 p.
26. *Kotz L. Post-Cagean Aesthetics and the «Event» Score // October.* 2001. Vol. 95. P. 54–95.
27. *In the Spirit of Fluxus / by S. Anderson, J. Rothfuss, E. Armstrong.* Minneapolis: Walker Art Center, 1993. 191 p.
28. *Lippard L. Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.* N. Y.: Praeger Publishers, 1973. 296 p.

REFERENCES

1. *George Brecht: Events / Essay by A. M. Fischer; Introd. by K. König.* Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005. 352 p.
2. *Meigh-Andrews C. A History of Video Art.* N. Y.; L.: Bloomsbury Academic, 2014. 386 p.
3. *Ouzounian G. The uncertainty of Experience: On George Brecht's Event Scores // Journal of Visual Culture.* 2011. Vol. 10. Is. 2. P. 198–211.
4. *Obrist H. U. Kratkaya istoriya novoj muzyki.* M.: Ad Marginem Press, 2015. 280 s.
5. *Brecht G. Chance-Imagery.* N. Y.: Something Else Press, 1966. 29 p.
6. *Happening & Fluxus / Eds. H. Sohm, H. Szeeman.* Köln: Kölnischen Kunstverein, 1970. 268 p.
7. *Flanagan M. Critical play: Radical game design.* Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 353 p.
8. *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University. 1958–1972: Exhibition Schedule / Ed. by G. Hendricks.* New Brunswick: Mason Gross Art Galleries; The Rutgers State University, Mead Art Museum, Amherst College, 2003. 213 p.
9. *Held Jr. J. Robert Watts: The Complete Postage Stamp Sheets, 1961–1986.* Orono: University of Main, 2008. 256 p.
10. *Robinson Y. From abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s // October.* 2009. № 127. P. 77–108.
11. *Robinson Y. Brecht, George // The Grove Encyclopedia of American Art / Ed. J. Marter.* Vol. 1. Aalto-Cutrone. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 2011. P. 326–327.
12. *Martin H. An Introduction to George Brecht's Book of Tumbler on Fire.* Milano: Multhipla Edizioni, 1978. 255 p.
13. *Goldberg R. Iskustvo performansa: Ot futurizma do nashih dnei.* M.: Ad Marginem, 2015. 318 s.

14. *Lauf C.* Fluxus soapbox // Sculpture and the Vitrine / Ed. by J. C. Welchman. L.; N. Y.: Routledge, 2016. P. 178–196.
15. 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.
16. Fluxus Codex / Ed. by J. Hendricks. N. Y.: H. N. Abrams books, 1989. 616 p.
17. *Dumett M.* Corporate Imaginations: Fluxus Strategies for Living. Berkeley: University of California Press, 2017. 386 p.
18. *Danto A. C.* Innatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life. N. Y.: Columbia University Press, 2005. 385 p.
19. *Higgins H.* Fluxus Experience. L.; Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. 259 p.
20. Parody and Festivity in Early Modern Art: Essays on Comedy as Social Vision / Ed. by D. R. Smith. Farnham: Ashgate Publishing, 2012. 213 p.
21. *Kahn D.* Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. Cambridge, L.: The MIT Press, 1999. 455 p.
22. *Brecht G.* Water Yam. Köln: Thomas Schmit, 1963. 75 p.
23. *Auslander P.* Fluxus Art-Amusement: The Music of the Future // Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality / Ed. J. M. Harding. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. P. 110–129.
24. *Petrov V. O.* Avtorskoe modelirovanie igrovyh stsenicheskikh situatsij v zhanre instrumental'nogo teatra // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj. 2016. № 5 (46). S. 95–106.
25. *Kellein T.* George Brecht: Works from 1959–1973. N. Y.: Gagosian Gallery, 2004. 79 p.
26. *Kotz L.* Post-Cagean Aesthetics and the «Event» Score // October. 2001. Vol. 95. P. 54–95.
27. In the Spirit of Fluxus / By S. Anderson, J. Rothfuss, E. Armstrong. Minneapolis: Walker Art Center, 1993. 191 p.
28. *Lippard L.* Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. N. Y.: Praeger Publishers, 1973. 296 p.

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