

УДК 7.038.531

ПЕРФОМАНС КАК ПАРОДИЯ

*Л. А. Меньшиков*¹

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

В статье анализируются особенности возникновения перформанса как формы акционистских практик в его специфичном для искусства флюксуса виде. Перформанс не стал основным типом художественной активности флюксус-артистов, но именно на фестивалях флюксуса можно было увидеть наиболее ранние его виды. В рамках движения практиковались особые перформансы, которые основывались на методе пародирования классических произведений искусства. Для флюксус-перформансов характерно бытование в виде партитур, фиксирующих основные особенности их создания и исполнения, связанных с рождением жанра из институциональных форм классического музыкального искусства. По результатам анализа партитур трех наиболее характерных и показательных перформансов (миниопер Бенджамина Паттерсона) делаются выводы об основных художественных особенностях жанра пародийного перформанса и возможностях использования пародии как основного средства выразительности в акционизме. Определяется место жанра в рамках акционистских практик и стилистических поисков авангардного и постмодернистского искусства.

Ключевые слова: акционизм, неоадаизм, перформанс, пародия, мини-опера, опера, жанр, партитура, неоавангард, постмодернизм

PERFORMANCE AS PARODY

*Leonid A. Menshikov*¹

¹ Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 3, Teatralnaya Pl. (Sq.), Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

The emergence of special associated with Fluxus artistic practices in a form of performance is analyzed in this article. Though the performance was not the characteristic of Fluxus artistic activity, one could see its earliest forms on Fluxus festivals. Special ironic performances which were based on the parodying of classical artistic works had been practiced by the artists. The performances existed in forms of scores which in turn were aimed to fix the main steps of a creative process. The mentioned peculiarity was connected with emergence of the performances from classical music institutional forms.

The author analyzed three scores (namely minioperas by Benjamin Patterson) and came to conclusions about the main art features of a parody performance in Action Art. The place of the parodic genre within the Action Art practices was found as well as stylistic characteristics of Avant-Garde and Postmodern art were defined.

Keywords: Action Art, Neo-Dada, performance, parody, miniopera, opera, genre, score, Neo-Avant-Garde, Postmodernity

Становление жанра перформанса в рамках художественных практик группы «Флюксус» связано с именем американского художника Бена Паттерсона. Он стал участником ранних акций флюксуса, считается одним из его основателей: «Паттерсон не только был главным героем в истории рождения флюксуса в 1962 году в Вуппертале и Висбадене, но и до сих пор его партитуры исполняются почти на всех важных событиях флюксуса и поэтому стали символическими для искусства» авангарда [1, р. 27]. Особенностью его творчества стало преимущественное обращение к перформансу, основанному на сюжетах классического искусства и фиксируемому в партитуре.

Открывать эту технологию он начал самостоятельно, поскольку его художественная активность как музыканта — исполнителя и композитора — началась до его знакомства с основателями флюксус-движения: «Бенджамин (Бен) Паттерсон родился в Питтсбурге в 1934 году. Он получил высшее образование в Мичиганском университете в 1956 году как бакалавр музыки. Сделав карьеру артиста-контрабасиста симфонических оркестров в Канаде, он приблизительно в 1960 году переехал в Германию и поселился в Кельне. Там он действовал на радикальной музыкальной сцене, выступая на небольших фестивалях в Кельне, Париже, Венеции, Вене и в других местах. Во время этого периода он создал и исполнил ряд композиций» [2, р. 26]. Приобретая авторитет в музыкальных кругах, Паттерсон оказался вовлеченным в круг художников, заинтересованных в создании интермедиальных форм искусства. Это произошло в значительной степени случайно: «Просто совпало, что многие художники, такие как Нам Чжун Пайк, Джон Кейдж, Бен Паттерсон, Ла Монте Янг и Эмметт Уильямс, в 1962 году по разным причинам находились в Германии» [3, с. 57]. Паттерсон с большим интересом включился в деятельность этих художников, навсегда связав свое имя с неодадаистским движением, тем более что истоки его обнаруживались именно в музыкальном искусстве, и подобная деятельность в целом оказалась вполне соответствующей его профессиональной направленности и интересам: «В 1962 и 1963 годах работы Брехта, Уоттса, Хиггинса, Элисон Ноулз, Маклоу, Эмметта Уильямса, Ичиянаги, Бена Паттерсона и Нам Чжун Пайка (чей первый перформанс, “Оммаж Джону Кейджу”, состоялся в Дюссельдорфе в 1959 году) были представлены в Дюссельдорфе, Висбадене, Амстердаме, Копенгагене, Лон-

доне и Париже, часто на флюксус-фестивалях и вместе с работами их европейских коллег, таких как Вольф Фостелл, Бен Вотье и Роберт Филлю. В основном эти работы представлялись на сцене в концертном формате и больше ассоциировались с музыкой, чем с визуальным искусством» [4, р. 82]. Так музыкальное основание практик флюксуса зафиксировалось как обязательное. Перформативное искусство начало развиваться в рамках музыкальных концертов и воспринималось как посягательство на классическую музыку, но не извне, а изнутри музыкального искусства.

Тесная связь с музыкой сохранялась только на раннем этапе становления этой художественной технологии, когда участниками группы были в основном музыканты. Они причисляются к первой волне флюксуса. Основной единицей их художественной деятельности постепенно стал ивент: «Композиторы, которые создали сеть флюксуса, продвигали общие действия для развития новых способов соединения различных выразительных средств в искусстве. Хиггинс описывал развитие сети флюксуса как волнообразное. Первая волна художников и композиторов флюксуса включала Джорджа Брехта, Дика Хиггинса, Элисон Ноулз, Джорджа Мачунаса, Йоко Оно, Нам Чжун Пайка, Бена Паттерсона, Миеко Шиоми, Роберта Уоттса, Эмметта Уильямса и Ла Монте Янга. Эти художники и композиторы первыми записывали и практиковали ивенты» [5, р. 53]. Для Бена Паттерсона форма ивента оказалась не слишком интересной, сохранилось лишь несколько придуманных им партитур ивентов в духе тех, которые формулировали Джордж Брехт и Ла Монте Янг — ведущие апологеты этого жанра. По большей части эти сочинения Паттерсона так и оставались в виде партитур и достаточно редко представлялись на сцене. Среди них, например, есть произведения, весьма напоминающие отдельные сценки Брехта, в которых уже не оставалось места музыке. Их задача — вовлечь быт в контекст искусства. Такие «работы (как “Инструкция № 2” Бена Паттерсона) часто включали элементы самоуничтожения (кусочек мыла и карточка с надписью “вымойте Ваше лицо”). Они призывали к такой форме участия зрителя, которая вела к изменению предмета» [6, р. 126]. Подобные произведения в наследии Паттерсона являются случайными и преходящими.

Он проявил склонность к созданию более масштабных и сложных, чем ивенты, пьес, опирающихся на исследование многосоставных художественных сюжетов, психологических мотивов, окружающей среды. Например, «в “Туре” (Нью-Йорк, 1963)... исследуются межличностные отношения и экстравизуальное пространственное осознание повседневности. Участников лишают возможности видеть и ведут сквозь специально оборудованное пространство под руководством гида. Гид выбирает маршрут так, чтобы вести участника более сорока пяти минут» [7, р. 91]. Такого рода работы подводили его к созданию сложных с точки зрения сюжета проектов, к реализации которых привлекалось много волонтеров. Увлечение созданием сложных сайт-специфичных перформансов

Паттерсон сохранил до конца своих дней. Он продолжил сочинение такого рода произведений и после распада флюксус-движения: «Паттерсон не утратил интереса к сайт-специфичному искусству в “Ливерпульских песнях” (2002): используя форму австралийской песни для описания Ливерпуля, он создает слуховую карту, по которой ведет слушателя через город, используя как указатели названия трактиров и храмов» [7, р. 91]. Таким образом, творчество Паттерсона последовательно спорило с одним из основных принципов флюксуса — требованием простоты. В его работах уже на раннем этапе начинала складываться технология перформанса, предполагающая вовлечение зрителей в процесс творчества. Он осознал значимость этой технологии уже в рамках первых фестивалей флюксуса потому, что «в постмодерне смысл, значение и сущность предмета организуется в моменте интеракциона, междействия, встречи, речевого акта. Отсюда и возникает эффект радикального возрастания силы воздействия места представления» [8, с. 44]. Именно проблематика места и соучастия интересовала его в художественной деятельности.

В предисловии к изданию серии перформансов под названием «Три оперы» 1997 года [9] Паттерсон изложил свои мысли об этом жанре, дал исторический обзор своей исполнительской практики на протяжении трех десятилетий после написания партитур трех опер (перформансов «Дюжина для Кармен», «Тристан и Изольда», «Мадам Баттерфляй»). В частности, он объяснял причины и способы организации его работы с действием. Первой акцией был перформанс «Тристан и Изольда» (1963) — произведение, которое по своей структуре перекликалось с ивентами и хеппенингами и имело общность с ранними работами флюксуса. К оригинальному тексту в 1992 году были добавлены музыка Вагнера и реквизит в виде риса с палочками для еды. Паттерсон пояснил, почему три первоначально независимых перформанса были объединены в один цикл (публика впервые увидела их как единую работу в трех частях в 1992 году в Сеуле), и названы трилогией: «С тех пор, конечно, я признал это единство. Однако, большой вопрос, что оно означает» [10, р. 149]. Во-первых, были собраны воедино перформансы, основанные на трех великих операх, имевших в свое время весомое значение для развития искусства: «Бизе, Пуччини и Вагнер были не меньшим авангардом в свое время, чем флюксус в свое... Сокращая эти оперы до их скелета, я надеялся развеять предубеждения, окружающие “великие оперы”, и позволить зрителям и участникам увидеть новые перспективы» [10, р. 31]. Во-вторых, вопрос о значении является вопросом о сущности перформанса, который не может иметь закрытого вида, а тяготеет к форме открытого произведения, завершаемого зрителем. Именно необходимость такого ответа вызвала потребность в создании трилогии и в продолжении работы над перформансами. Марсель Дюшан, который разнообразно играл с авторством, «провоцируя парадоксальные, сложные формы сотворчества» [11, с. 102], утверждал, что именно зритель заканчивает

произведение искусства. Эта идея всегда с энтузиазмом принималась художниками флюксуса, к которым принадлежал Паттерсон. Соответственно, у перформанса есть столько значений, сколько у него есть зрителей. Демократическое участие зрителей в творческом процессе характерно для всех трех перформансов. В них «через поступки перформансиста зритель переходит из обыденного состояния в новую сферу бытия — искусство» [12, с. 99]. В партитурах есть указания на это. Они буквально предусматривают участие зрителей в перформансах и их превращение в подготовленных артистов. Эти указания дают возможность объединить все три партитуры в одну группу и рассматривать их как отдельный жанр, противопоставляя его обычной форме партитур флюксуса — партитур ивентов.

Обычно флюксус-партитуры состоят из указаний, которые, как и в других формах новой музыки, могут быть представлены либо словесными примечаниями, либо графическими изображениями. В «Трех операх» нет ни словесных комментариев, ни каких-либо условных обозначений, которые могут быть восприняты как примечания. Только в партитуре к «Мадам Баттерфляй» есть указания дирижеру, как обращаться со звукозаписью. Во всех партитурах к «Трем операм» инструкции, которые Паттерсон написал для перформанса, состоят из трех частей: сценические (описание действий участников, костюмов, освещения) и музыкальные указания, а также описание последовательности событий. Очень точно и по большей части связно прописана последовательность событий. Точно определены музыкальные фрагменты из пародируемых опер, которые должны быть проиграны. Все другие указания носят рекомендательный характер, открыты и вариативны, как, например, в ситуации с костюмом Баттерфляй в соответствующем перформансе, который может быть или изысканным кимоно или одеждой девочки с дискотеки в Токио. Каждый вариант исключает другой, поскольку любое изменение в реализации указаний приводит к новым интерпретациям перформанса. В целом инструкции оперируют «весьма размытым сводом правил... Каждый пришедший... волен устанавливать собственные» [13, с. 29]. Поэтому указания чрезвычайно неопределенны.

Для участников «Дюжины для Кармен» рекомендуется следующее: «Приходите, как Вам понравится (*предпочтительно* по-испански)» [10, р. 150]. Все главные герои этого перформанса могут быть мужчинами *или* женщинами. Человек, сидящий за столом перед миксером, «*может* курить сигарету» [10, р. 150], а *может* и не курить. Другие участники должны разместиться в глубине сцены, «*предпочтительно*, полукругом» [10, р. 150]. В перформансе «Мадам Баттерфляй» есть указание относительно трех мужчин, участвующих в действии: «Трое мужчин должны быть *похожи* на моряков» [10, р. 152]. В то же время говорится, что минимальные костюмы лучше всего подходят им, потому что их предназначение остается открытым. Возраст участников должен быть «между восемнадцатью и сорока пятью (*или больше или меньше*)» [10, р. 152]. О выборе

артистки на роль Баттерфляй Паттерсон говорил, что в премьере она была маленькой корейкой, а в более позднем исполнении высокой швейцаркой. В его инструкциях по поводу освещения во всех трех случаях присутствует характеристика «соответствующее» освещение [10, р. 150–152]. Сцена должна подвергаться изменениям и выглядеть всегда по-разному. В двух операх точно обозначена продолжительность действия. Однако уже после первой постановки точность сменяется приблизительностью (например, в «Мадам Баттерфляй» время действия сократилось, в партитурах появилась запись о возможной средней продолжительности: «В среднем большая часть записей длится около 19 минут и 15 секунд») [10, р. 152]. В инструкциях обнаруживается небольшое число условий, которые чаще всего передаются словами «обычно» [10, р. 151], «может быть» [10, р. 150], «лучше всего» [10, р. 152].

Этот прием характерен не только для работ Паттерсона, но является особенностью многих работ флюксус-движения, из эстетики которого Паттерсон исходил. Но лишь некоторые аспекты, связывающие его с флюксусом, обнаруживаются в этих партитурах. Наряду с открытостью его произведения включают принципы игры, элементы случайности, эфемерность событийной формы (поскольку они изложены как комментарий к музыке «Трех опер» и существуют только в виде перформансов). Таким образом, партитуры состоят из последовательности действий и открытых указаний. Элементы, которые не могут быть исполнены гарантированно (такие, к примеру, как подготовка мизансцен, освещения, выбор участников), менее определены. Точные инструкции касаются элементов, которые могут быть более или менее точно воплощены. Такова, например, последовательность действий.

Все это означает, что действия организуются независимо от автора, однако во время выступления можно избежать хаоса. Точность указаний может быть нарушена в последовательности действий, потому что участники находятся среди публики и отбираются незадолго до начала перформанса. Перформансам обычно предшествовали небольшие репетиции, которые ограничивались необходимым минимумом. Этим одновременно достигались и серьезность, и свобода творчества. Участники включались в процесс с помощью точных инструкций и коротких репетиций, что давало возможность добиться вполне определенного результата. Однако в других ремарках эта точность была не нужна. Их произвольность подерживала ситуативность и изменчивость перформативной практики.

Выступая в качестве варианта игрового, акционистского искусства, перформансы следуют правилам объединения случайных элементов. В них могут участвовать все, публика вносит в перформанс свой вклад. Отношения зрителя, арт-объекта и его представления, работающие в изобразительном искусстве, здесь разрушаются, и возникают «мимолетные события, которые невозможно... купить, спрятать в сейфе или повесить у себя в гостиной. Мимолетность, исклю-

чительность и неповторимость события превратились в одно из центральных положений... эстетической программы» перформанса [14, с. 295]. Перформанс не предъявляет требований исполнения исключительно силами участников, в нем нет соревнования между теми, кто его создает. Он представляет собой «публичное создание артефакта по принципу синтеза искусства и не-искусства, не требующее специальных профессиональных навыков и не претендующее на долговечность» [15, с. 120]. Вместе с тем он не заставляет целенаправленно избегать повторения. Варьирование следует из его ситуативности. Во время выступлений происходит что-то неожиданное. Из непредвиденных реакций вовлеченной аудитории развивается эффект, который описан как автопоззис, обратная связь, петля значения [14, с. 70]. Поэтому перформансы стремятся к разумному балансу между случайностью и запланированностью. Открытость и вместе с тем ограниченность в требовании определенности материала дают краткую, бесстрастную форму. Перформансы Паттерсона миниатюрны и длятся от восьми до двадцати минут. Легко исполняемые указания, которые из-за низких затрат могут воплощаться в любое время и в любом месте, облегчают постановку.

Музыка к «Трем операм» иронически соотносится с инструктивной партитурой, поскольку они являются пародией на оперную форму. Названия перформансов дают более или менее точные повторения названий романтических опер, сигнализируют о серьезных намерениях автора, которые, однако, развенчиваются содержанием партитур. Искусство оказывается в «двойственном положении между игрой и вдохновением» [16, р. 98]. Цитирование объединяет пародию и оригинал. Однако в пародии те же знаки работают иначе, чем в оригинале: «Цитата в пародии подражает, пробуждая в публике ожидание оригинальной работы. Если структура или содержание цитаты вступают в конфликт с оригиналом, эти ожидания обманываются» [10, р. 25]. Паттерсон в своих композициях обращался к лучшим фрагментам из опер, выбирал самые популярные арии, находил записи великих вокалистов прошлого. Иронию он искал в художественном объекте, который становился предметом переосмысления и демонстрировал невозможность продолжения существования традиционной оперной формы из-за происходящей фрагментации.

В целях анализа художественного творчества во второй половине XX века активно употреблялось понятие перформативности [14]. Это понятие в искусстве включает отсылку к физическому действию, чем отличается от понятия перформативности в лингвистике, от которого происходит. Там оно впервые стало использоваться при анализе языка и речи, как категория из теории речевых актов [17], подразумевающая, что через язык выполняется действие. Понятие включает в себя условия успешности языкового действия, которые являются отражением культурного контекста. Эти условия не вкладываются в термин перформативность в случае его применения в эстетике. Для художественного перформанса обязательно лишь наличие обратной связи. Он включает взаимо-

действие и взаимовлияние автора, актеров и публики. Искусство, существующее в границах перформативности, находится в постоянном движении и не сводится к субъект-объектным отношениям между зрителем и произведением.

Перформативность искусства Паттерсона подкрепляется его интермедийностью, то есть наличием «в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [18, с. 101]. Художник был менее последовательным сторонником этой стратегии, чем другие представители флюксуса, поскольку, признавая неизбежность интермедиа в искусстве, он не считал необходимым заботиться об их использовании специально. Причиной интермедийности перформансов является их принадлежность к синтетической линии развития искусства, восходящей к оперному проекту Вагнера, опере вообще, и даже более древним формам — древнегреческим мистериям и театру, фольклорным и первобытным истокам; интермедиа приводит к тому, что «в перформансе существует равенство всех видов искусств» [12, с. 268].

Паттерсон признавал интермедийную природу своего творчества: «Очевидно, интермедиа — неотъемлемая часть моего метода работы, которая является наиболее очевидной в операх, но также проявляется и в других произведениях, таких как визуальные работы и объекты, которые включают звук и тексты (тем самым образуя два-три измерения)» [10, р. 31]. Но при этом он не видел принципиальной разницы между современными и древними перформативными практиками: «Мнение, что интермедиа были изобретением флюксуса, является сомнительным. Где реальная разница между театром и театрализованными представлениями древних греков»? Среди более поздних примеров аналогичного использования интермедиа «нельзя не упомянуть и оперу, и Gesamtkunstwerk Вагнера, и современные интермедийные перформансы» [10, р. 31]. Существенная разница, которая определяет границу современных перформативных практик, заключается лишь в том, что они концентрируются вокруг изобразительного (визуального) искусства, в то время как прежние формы были построены на основании других основных художественных форм (в первую очередь, музыки и слова): «Различие состоит в том, что современные ивенты представляют художники, которые думают о себе как о визуальных художниках, но создают живые ивенты со звуком и действием. Если я показываю подобное опере представление, интермедийное или мультимедийное, — это необходимая отправная точка» [10, р. 31]. Таким образом, Паттерсон органично включился в интермедийные практики флюксус-ориентированных художников, хотя и опирался в своем творчестве на музыкальную основу.

Стратегии пародии играют в перформансе не менее важную роль, чем стратегии интермедийности. Постмодернистская пародия может быть определена как одна из форм интертекстуальности. Перформансу свойственен особый под-

ход к пародии. В начальной стадии перформанс вызывает в зрителе ожидания частичной, иронической имитации оригинальной работы, чтобы затем разрушить эти ожидания. Имитация в перформансе осуществляется как симуляция, подделка, которая противостоит диссимуляции, сокрытию имитации как стратегии преобразования оригинальной работы. Пародия сводится к имитации и комической перестройке подлинного произведения. Пародия может быть понята как двойственный процесс, цель которого больше чем преобразование или дискредитация через смешную имитацию. У пародии также есть возможность модернизировать, усилить старую работу. Этот аспект играет важную роль в перформансах Паттерсона, в которых переделываются репертуарные оперы. «Старые автоматизированные метафоры и клише» [10, р. 11] возвращают себе оригинальную выразительную силу посредством пародии. Оперы избираются в качестве предмета пародии в силу того, что именно они, с одной стороны, ассоциируются с высоким искусством, а с другой стороны, своей излишней серьезностью и драматичностью более других жанров способны вызвать ироническое отношение. Это становится понятным в контексте постмодернистской эстетики, поскольку «все в постмодерне — включая традиции — может становиться поводом для начала игры и превращаться в энергию новых, еще невиданных смыслов, новых ритуалов» [20, с. 267].

В перформансах Паттерсона пародия используется как «критический анализ установившейся системы... и... утверждение... своего мировоззрения» [10, р. 11]. Пародия выражает «соответствие общим критериям взгляда среднего зрителя на искусство» [10, р. 11]. Она не опирается на нормативные понятия ценности или смысла, и что-либо значит только благодаря отсылке к тому, что пародируется. Из-за этого новое произведение не может получиться единым, связным и независимым, поэтому самостоятельная художественная ценность пародии обычно отрицается. Пародия становится искусством через показ «собственной причастности к пространству искусства путем предъявления атрибутов, некогда принадлежавших этому пространству» [21, с. 240]. Понимание пародии зависит от эстетической компетентности зрителей, выявляет их культурный багаж. Поэтому она может быть понята только публикой с достаточным знанием оригинала. Вместе с тем пародия приводит к его измененному восприятию и интерпретации. Аспект культурной компетентности играет важную роль в восприятии перформансов Паттерсона, поскольку они содержат очень скудные намеки на оригинал.

Художник и до создания миниопер неоднократно обращался в своем творчестве к стратегиям пародии в целях выражения социально значимых смыслов: «Некоторые флюксус-пьесы, такие как “Первая симфония” Паттерсона, строились на пародировании жестоких и нестабильных социальных, экономических и политических условий... Его призыв к публике разделиться на группы в соответствии с доверием к нему (афроамериканцу) сопровождался шумом и шуршанием

банки кофе Maxwell House, которые усиливали чувство беспокойства, возникшее во время представления, и напоминали зрителям звуки, сопровождающие общественные беспорядки» [22, р. 343]. Более соответствующим эстетике флюксуса было все же использование пародии в перформансах, опирающихся на классические произведения и исполнительский опыт классического искусства. В этом случае пародия выступала как средство изъятия оригинального произведения, замещаемого частичной симулированной копией из художественного оборота: «Мы живем в мире симуляции, в мире, где высшей задачей знака является заставить реальность исчезнуть и замаскировать одновременно это исчезновение. Искусство не делает ничего другого» [23, с. 31]. В этом в полной мере реализуются акционистские стратегии, предполагавшие «задействование... широкого спектра чувств реципиента, в которые включается, помимо традиционных — зрения и слуха, еще и осязание. Различные практики акционизма... задействуют практически полную гамму чувств, включая и вкусовые ощущения» [24, с. 211]. Принцип всеохватности чувств воплощался и в миниоперах.

Паттерсон описывал свой творческий метод как спонтанный и интуитивный, основанный на игре и случайном интересе к тому или иному художественному факту: «Я начинаю новую работу не в результате долгого, сознательного, аналитического размышления об особой эстетической проблеме. Чаще всего я работаю интуитивно. Я вижу что-то, что зажигает мое подсознание, затем я играю с ним, добавляю некоторые вещи, возможно, несколько слов или инструкций, пока произведение, как мне кажется, не закончено. Иногда это происходит быстро. Иногда медленно. Иногда в результате просьбы о новом сочинении. А иногда просто не происходит ни по какой очевидной причине» [10, р. 30]. Творческий процесс автора перформанса опирался на случайность, возведенную в общий закон деятельности. Искусство может иметь любые причины и любые формы, оно превращается в «искусство действия» [25, с. 53], причем действия спонтанного и случайного. Единственная задача художника — обратить действие к окружающим, то есть облечь его в перформативную форму.

Как пародист, он подражал оригиналу, чтобы использовать устаревший стиль, который, по мнению флюксус-художников, больше не мог существовать вне пародии. У адаптации и имитации как составляющих пародии, которую он производил, есть два следствия. В первую очередь, происходило опошление оригиналов через банальные сценические решения, простые требования к реквизиту и участникам, краткость действий, которые происходили очень быстро. В то же время пародия должна быть расценена как искусственное переосмысление оригинальной работы, которая сохранялась и возобновлялась в структуре пародии как часть нового произведения. Пародия автоматически становилась интермедийальной, поскольку «язык одного вида искусства включается в художественную систему другого вида искусства» [26, с. 211] (фрагменты оперы используются как часть перформанса).

Получается своеобразный коллаж, посредством которого миниоперы «выявляют связи различных феноменов бытия, или, напротив, контрастно-парадоксальным образом сопоставляют их, побуждая к новому осмыслению... Художественный парадокс алогичного соединения элементов приводит к новому осмыслению, знаменуя качественный переход восприятия» [27, с. 362].

Хотя в истории искусств пародии отказывают в самостоятельности, что составляет причину ее изгнания из серьезного искусства, перформансы стали самостоятельными пародийными произведениями, самостоятельным жанром из-за отражения современных художественных проблем и автономизации искусства во время процесса их создания. Решающей для определения ценности произведения искусства в этом случае становилась множественность реконструкций, восприятий и интерпретаций. Это достигалось в перформансах и через пересмотр оригиналов, и через разрушение логической последовательности действий, и через создание нелепости. «Три оперы» Паттерсона благодаря эстетическим технологиям флюксуса спроецировали классическое искусство в другой художественно-исторический контекст. В XX веке этот факт обсуждался в эстетике особенно активно — от крайности авангарда до крайности постмодерна — и сделал явным вопрос о законности эпигонства и плагиата. Смысловое заимствование и взаимосвязь с другими произведениями очевидны в пародии, они стали доступными и распространенными и в других художественных формах, но явно были осознаны именно в этом жанре.

В творчестве Паттерсона переосмыслена не только художественная форма оперы, но и некоторые ее жанровые особенности, заложенные в операх как пародийные механизмы. Во многих классических операх выразительным средством являлся китч, Паттерсон сделал его видимым и очевидным через изменение формы оперы: «Даже священный, бесспорный символ немецкой культуры, Рихард Вагнер, не лишен этой неоднозначности... Если убрать блестящую музыку из “Лоэнгрина”, останется отвратительный китч. То же самое касается “Вольного стрелка”, “Мадам Баттерфляй” и многих других опер. Поскольку искусства в опере должны взаимодействовать, мы получаем типичный пример сосуществования искусства и китча. В упомянутых операх, в которых либретто является китчем, блестящая музыка изменяет все, превращая конечный результат в искусство. Она “декитчирует” сюжетный материал, переводя его на язык музыки. То, что являлось сырой мелодрамой в либретто, представляется тонкой психологической драмой в музыке» [28, s. 20]. Поэтому «Три оперы» Паттерсона могут быть поняты как вторичные пародии. В них пародировались композитор, его оригинальная опера, оперная форма вообще и классическое исполнительство. В результате происходили «эстетические мутации, диффузии больших стилей, сращивание с массовой культурой, эклектическое смешивание апроприированных гетерогенных элементов, пастишизация» [29, p. 162]. Пародия работала в творчестве Паттерсона посредством подражания операм, которые использовались автором и приводили в новой работе к комиче-

скому, снижающему эффекту. Пародия в виде перформанса здесь — открытая, соединяющая текст и действие, сюжет и музыку, форма искусства.

Стратегия Паттерсона состояла в ироническом преобразовании опер с использованием банальности, опошления, разрушения формы. Паттерсон укоротил все три оперы, использовал не оркестр, а только записанную музыку, при помощи которой он также лишь разрушал и упрощал форму оперы. Он использовал образцовые куски, в результате чего отдельные детали получали особенное значение. Фрагменты оригиналов представляли собой клише, которые подчеркивали и укрупняли, гиперболизировали необходимые Паттерсону составляющие их идеи. Преобразование «Тристана и Изольды» привело нас на чувственный банкет. В «Мадам Баттерфляй» главные герои оперы Пуччини превратились в пьющих матросов, а Баттерфляй приобщалась к американской потребительской культуре, символизированной попкорном. Любовный роман, который заканчивался убийством главной героини в «Кармен», у Паттерсона свелся к смешиванию кроваво-красного коктейля. Содержание оригинальных работ в перформансах не распознавалось, но могло быть обнаружено через намеки благодаря предварительным знаниям публики. Исполнительский контекст упрощался. Сцена, реквизит и костюмы сводились к минимуму и состояли из банальных предметов повседневного использования, предметов из контекста, далекого от оперного. Связь между оригинальными произведениями и акциями Паттерсона устанавливалась через названия и музыкальные заимствования. В результате рождался конфликт стилистики акции с используемым классическим материалом высокого стиля.

Арт-деятельность Паттерсона в рамках перформанса происходила в рамках стилистического приема, который выражался в опошлении классического искусства, придании банальным действиям комического эффекта. Он возникал через сопоставление акций с оригинальными произведениями, которое можно считать отличительным признаком его стиля. Его можно назвать «переключением стиля» с возвышенного на банальный, с серьезного на комический. В результате возник новый взгляд на оригинальные произведения, лежащие в основе перформансов, и на оперный жанр в целом, поскольку комизм в нем уже присутствовал как китч и проявлялся в несоответствии банальных сюжетов и великой музыки. В своих перформансах Паттерсон выявил и высмеял скрытую банальность, вульгарность и перегруженность содержания оперы. Это может быть воспринято как покушение на классическую культуру. Многие в перформансах, например, использование рояля как мебели для банкета, подтверждало это впечатление. В то же время Паттерсон проявлял, делал более очевидными признаки кризиса классического искусства. Он демонстрировал смехотворность драматургии опер, непременно основывавшейся на теме неразрывной связи любви и смерти, где любовь неизбежно сближалась со смертью. Возвышенный оригинал у него обращался в па-

родию. Изношенные механизмы классического искусства эпатажно обновлялись в перформансе в практике новой его интерпретации. Паттерсон показывал, что опера, такая, например, как «Тристан и Изольда», не может быть написана во второй половине XX века. Сегодня должны рождаться другие идеи и формы.

Перформансы Паттерсона вели к демократизации искусства. Публика могла принимать в них участие. Отличия предмета искусства, зрителя и произведения аннулировались. Произведение приобретало игровой характер через открытость, каждая реализация партитуры перформанса отличалась от предыдущей. Элемент случайности обязательно становился частью работы: «Перформанс — живой и развивающийся в пространственно-временном континууме вид искусства, ход которого порой грозит выйти за пределы контроля людей, его осуществляющих» [30, с. 13]. Пародия отражает художественный смысл на многих уровнях произведения, в результате чего оно уже более «не соответствует нормативному определению искусства. Единство, компактность и независимость, которые значимы для пародируемого произведения искусства, здесь не могут быть реализованы» [10, р. 28]. Перформансы Паттерсона представляли собой новую форму искусства, в становлении которой он играл главную роль с конца 1950-х годов. В результате стилистические эксперименты, такие как нелепость, нелогичная последовательность действий, соединение музыки с изобразительным искусством, демократизация искусства привели к уничтожению искусства как предмета в перформансе. Перформансы как новый жанр отличались высоким уровнем авторской саморефлексии. Автор высмеивал себя как профессионального музыканта и свободно приспосабливал для новых нужд чужие и свои собственные (более ранние) произведения. Но «в области ценностей это было связано с разрушением жесткой иерархии, ценностным релятивизмом и девальвацией ценности авторства, что отразилось в создании коллажей из ранее несоотносимых предметов и синтезе ранее несовместимых искусств» [31, с. 143] и демонстрировало пародийный статус нового искусства.

В этом как раз и заключена постмодернистская интертекстуальность, которая заставляла искусство пребывать в постоянном движении. Она охватывала перформансы и пародируемые ими оперы, а также более ранние работы Паттерсона. Через иронические ссылки и переработку прежнего искусства он играл с подлинностью, авторством и аурой и не рассматривал их как абсолютные ценности. Через игру он отказывался от производства художественных продуктов и их присутствия на рынке, создавая новый жанр — жанр пародийного перформанса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Benjamin Patterson: Living Fluxus / B. Patterson, E. Gruhn. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2014. 297 p.

2. Theatre of the Object: Reconstructions, Re-creations, Reconsiderations, 1958–1972: May 6 – June 24, 1988, Alternative Museum, New York City / P. Frank, Alternative Museum (New York). N. Y.: The Museum, 1988. 32 p.
3. Fluxus: Расслабьтесь, больно не будет // The Art Newspaper Russia. 2013. Февраль. № 1 (10). С. 57.
4. Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde, 1957–1963 / Ed. by J. Marter; The Newark Museum. Newark; New Brunswick, L.: The Newark Museum; Rutgers University Press, 1999. 194 p.
5. The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game / Ed. by K. Kochhar-Lindgren, D. Schneiderman, T. Denlinger. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2009. 331 p.
6. At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet / Ed. by A. Chandler, N. Neumark. Cambridge; L.: The MIT Press, 2005. 486 p.
7. The Ashgate Research Companion to Experimental Music / Ed. J. Saunders. L.: Routledge, 2009. 412 p.
8. Филиппов С. М. Модернизм / постмодерн в эстетическом дискурсе XX века // Мировая литература в контексте культуры. 2010. № 5. С. 42–45.
9. Patterson B. The Black & White File. A Primary Collection of Scores and Instructions for His Music, Events, Operas, Performances and Other Projects, 1958–1998. Wiesbaden: Erbenheim, 2012. 166 p.
10. Stegmayer B. Ben Patterson: Event Scores. Berlin: Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, 2012. 318 p.
11. Балаш А. Н. Реди-мейды Марселя Дюшана и их репродуцирование // Вестник Санкт-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2017. № 1 (30). С. 99–102.
12. Булычева Д. Ф. Процессуальное искусство в культуре модернизма и постмодернизма: Общее и частное // Каспийский регион: Политика, экономика, культура. 2010. № 1 (22). С. 97–102.
13. Барабаш Н. А. Телевидение и театр: Игры постмодернизма. М.: Мос. гос. пед. ун-т, 2003. 182 с.
14. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Play&Play, Канон+, 2015. 376 с.
15. Маньковская Н. Б. Перформанс // Культурология: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2 / Гл. ред. С. Я. Левит. СПб.: Университетская книга, 1998. С. 120.
16. Hubl M. Trace Elements. Joke, Wit and Irony in Contemporary Art with a Extensive Review of Fluxus // Kunstforum International. The Current Periodical for All Areas within the Visual Arts. Vol. 120. Ruppichteroth, 1992. P. 97–107.
17. Austin J. L. How to Do Things with Words. Oxford: Clarendon press, 1962. 166 p.
18. Тишунина Н. В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы Второй науч.-практ. конф., посвящ. памяти А. Ф. Лосева / Отв. ред. А. Е. Секриеру, науч. ред. И. Г. Минералова. М.: Моск. гос. пед. ун-т, 2002. С. 100–101.

19. Степанова (Гончарова) Е. В. Перформанс и театр: Опыт параллельного исследования // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2011. № 3. С. 268–282.
20. Поморцева А. М. Темпоральность в искусстве постмодерна: Культурно-философский аспект // Вестник Ставропол. гос. ун-та. 2010. № 1 (66). С. 264–270.
21. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2005. 288 с.
22. The Taste of Art: Cooking, Food, and Counterculture in Contemporary Practices / Ed. by S. Bottinelli, M. d'Ayala Valva. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 2017. 350 p.
23. Родионов С. Н. Культура постмодерна и искусство Запада: «Насилие смысла» в пространстве симуляции и имитации // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 3 (28). С. 30–32.
24. Чистякова М. Г. О роли искусства в информационном обществе // Вестник Тюмен. гос. ун-та. 2010. № 5. С. 207–212.
25. Бобринская Е. А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994. 216 с.
26. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петерб. ун-та. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2008. Вып. 3. Ч. 2. С. 210–214.
27. Бергер Л. Г. Эпистемология искусства: Художественное творчество как познание. «Археология» искусствоведения. Познание и стили искусства исторических эпох. М.: Русский мир, 1997. 402 с.
28. Gelfert H. D. What is Kitsch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. 143 s.
29. Афанасьева Т. Ю. Постмодерн — художественный стиль или философия? // Научные ведомости Белгород. гос. ун-та. Серия: Философия. Социология. Право. 2008. Т. 12. № 5. С. 156–163.
30. Киташова О. А. История практик перформанса и бахтинский карнавал // Артикульт. 2012. № 2 (16). С. 11–24.
31. Моргунов А. П. Ценностные ориентиры искусства авангарда XXI века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 2 (16); В 2 ч. Ч. 2. С. 141–146.

REFERENCES

1. Benjamin Patterson: Living Fluxus / B. Patterson, E. Gruhn. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2014. 297 p.
2. Theatre of the Object: Reconstructions, Re-creations, Reconsiderations, 1958–1972: May 6 — June 24, 1988, Alternative Museum, New York City / P. Frank, Alternative Museum (New York). N. Y.: The Museum, 1988. 32 p.
3. Fluxus: Rasslab'tes', bol'no ne budet // The Art Newspaper Russia. 2013. Fevral'. № 1 (10). С. 57.
4. Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde, 1957–1963 / Ed. by J. Marter; The Newark Museum. Newark; New Brunswick, L.: The Newark Museum; Rutgers University Press, 1999. 194 p.

5. The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game / Ed. by K. Kochhar-Lindgren, D. Schneiderman, T. Denlinger. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2009. 331 p.
6. At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet / Ed. by A. Chandler, N. Neumark. Cambridge; L.: The MIT Press, 2005. 486 p.
7. The Ashgate Research Companion to Experimental Music / Ed. J. Saunders. L.: Routledge, 2009. 412 p.
8. *Filippov S. M.* Modernizm / postmodern v esteticheskom diskurse XX veka // Mirovaya literatura v kontekste kul'tury. 2010. № 5. S. 42–45.
9. *Patterson B.* The Black & White File. A Primary Collection of Scores and Instructions for His Music, Events, Operas, Performances and Other Projects, 1958–1998. Wiesbaden: Erbenheim, 2012. 166 p.
10. *Stegmayer B.* Ben Patterson: Event Scores. Berlin: Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, 2012. 318 p.
11. *Balash A. N.* Redi-mejdy Marselya Dyushana i ih reproduktirovanie // Vestnik Sankt-Peterb. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. 2017. № 1 (30). S. 99–102.
12. *Bulychyova D. F.* Protsessual'noe iskusstvo v kul'ture modernizma i postmodernizma: Obshee i chastnoe // Kaspijskij region: Politika, ekonomika, kul'tura. 2010. № 1 (22). S. 97–102.
13. *Barabash N. A.* Televidenie i teatr: Igry postmodernizma. M.: Mos. gos. ped. un-t, 2003. 182 s.
14. *Fisher-Lihte E.* Estetika performativnosti. M.: Play&Play, Kanon+, 2015. 376 s.
15. *Man'kovskaya N. B.* Performans // Kul'turologiya: Entsiklopediya: V 2 t. T. 2 / Gl. red. S. Ya. Levit. SPb.: Universitetskaya kniga, 1998. S. 120.
16. *Hubl M.* Trace Elements. Joke, Wit and Irony in Contemporary Art with a Extensive Review of Fluxus // Kunstforum International. The Current Periodical for All Areas within the Visual Arts. Vol. 120. Ruppichterorth, 1992. P. 97–107.
17. *Austin J. L.* How to Do Things with Words. Oxford: Clarendon press, 1962. 166 p.
18. *Tishunina N. V.* Problema vzaimodejstviya iskusstv v literature zapadnoevropejskogo simvolizma // Sintez v russkoj i mirovoj hudozhestvennoj kul'ture: Materialy Vtoroj nauch.-prakt. konf., posvyasch. pamyati A. F. Loseva / Otv. red. A. E. Sekrieru, nauch. red. I. G. Mineralova. M.: Mosk. gos. ped. un-t, 2002. S. 100–101.
19. *Stepanova (Goncharova) E. V.* Performans i teatr: Opyt parallel'nogo issledovaniya // Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury. 2011. № 3. S. 268–282.
20. *Pomortseva A. M.* Temporal'nost' v iskusstve postmodernizma: Kul'turno-filosofskij aspekt // Vestnik Stavropol. gos. un-ta. 2010. № 1 (66). S. 264–270.
21. *Martynov V. I.* Zona opus posth, ili Rozhdenie novoj real'nosti. M.: Klassika-XXI, 2005. 288 s.
22. The Taste of Art: Cooking, Food, and Counterculture in Contemporary Practices / Ed. by S. Bottinelli, M. d'Ayala Valva. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 2017. 350 p.

23. *Rodionov S. N.* Kul'tura postmoderna i iskusstvo Zapada: «Nasilie smysla» v prostranstve simulyatsii i imitatsii // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2008. № 3 (28). S. 30–32.
24. *Chistyakova M. G.* O roli iskusstva v informatsionnom obschestve // Vestnik Tyumen. gos. un-ta. 2010. № 5. S. 207–212.
25. *Bobrinskaya E. A.* Kontseptualizm. M.: Galart, 1994. 216 s.
26. *Sedyh E. V.* K probleme intermedial'nosti // Vestnik Sankt-Peterb. un-ta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika. 2008. Vyp. 3. Ch. 2. S. 210–214.
27. *Berger L. G.* Epistemologiya iskusstva: Hudozhestvennoe tvorchestvo kak poznanie. «Arheologiya» iskusstvovedeniya. Poznanie i stili iskusstva istoricheskikh epoh. M.: Russkij mir, 1997. 402 s.
28. *Gelfert H. D.* What is Kitsch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. 143 s.
29. *Afanas'eva T. Yu.* Postmodern — hudozhestvennyj stil' ili filosofiya? // Nauchnye vedomosti Belgorod. gos. un-ta. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo. 2008. T. 12. № 5. S. 156–163.
30. *Kitashova O. A.* Istoriya praktik performans i bahtinskij karnaval // Artikul't. 2012. № 2 (16). S. 11–24.
31. *Morgunov A. P.* Tsennostnye orientiry iskusstva avangarda XXI veka // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2012. № 2 (16): V 2 ch. Ch. 2. S. 141–146.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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