

Л. А. Меньшиков

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАНИФЕСТЫ 1960-х годов: ПРОГРАММА ФЛЮКСУСА И ЕЁ АВТОР

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3

Манифесты флюксуса составляют важную часть его художественного наследия. Их автор — Джордж Мачунас — был одним из основателей и ведущих участников направления. Он изложил в манифестах общие принципы созданного им антиискусства. Основой флюксуса стали взгляды дадаистов, Кейджа, Дюшана. Их идеи в текстах манифестов переосмысляет Мачунас. Он приходит к мысли о необходимости разрушения границ между искусством и жизнью, между художником и зрителем, между историей и повседневностью и скрепляет эти противоположности простым и незатейливым юмором. Автор статьи рассматривает неисследованные вопросы истории флюксуса. Были ли манифесты Мачунаса манифестами флюксуса в целом? Развивалась ли идея флюксуса от манифеста к манифесту? Как соединяются во флюксусе авангардные и постмодернистские черты? В завершении статьи делаются выводы о роли Мачунаса как организатора и импресарио движения и об изменении деятельности флюксуса после Мачунаса. В статье вводятся в научный оборот основные манифесты Мачунаса, до сих пор не переведённые на русский язык, и даётся их эстетическая интерпретация. Библиогр. 9 назв.

Ключевые слова: флюксус, антиискусство, неискусство, неоавангард, постмодерн, акция, Мачунас, Кейдж, тотальное искусство, неодада, манифест.

THE ART MANIFESTOS IN THE 1960th YEARS: THE FLUXUS PROGRAM AND ITS AUTHOR

L. A. Menshikov

St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 3, Teatrnaya pl., St. Petersburg, 190000,
Russian Federation

The fluxus manifestos make an important part of its art heritage. Their author — George Maciunas — was one of the founders and leading participants in this sphere. He stated the general principles of the created by him anti-art in manifestos. Ideas of dadaism, Cage, Duchamp became a basis of fluxus. Maciunas interprets their concepts in the texts of manifestos. He finds an idea about destruction of borders between art and life, between artist and viewer, between history and daily occurrence. He fastens these contrasts with simple humour. The author of article considers unexplored questions of fluxus history. Are there the Machunas's manifestos at the same time the manifestos of fluxus as a whole? Is the idea of fluxus developed from the first manifesto to the last manifesto? How the vanguard and postmodern features are connecting in fluxus? Some conclusions about Maciunas's role as an organizer and impresario of the movement and about changes in fluxus after Maciunas are drawn in the end of the article. The Maciunas's main manifestos, which are not translated into Russian, are entered into scientific discourse, and their aesthetic interpretation is given in the article. Refs 9.

Keywords: fluxus, antiart, nonart, neovanguard, postmodernity, action, Maciunas, Cage, total art, neodada, manifesto.

Шестидесятые годы XX века стали тем временем, когда в рамках большого количества художественных манифестов постепенно формируются общие принципы и основания постмодернистской эстетики. Одним из её источников оказались программные тексты участников флюксуса — своеобразного течения в искусстве второй половины XX века, развивавшегося иногда параллельно, а иногда и вразрез с идеями и художественной практикой поп-артистов, минималистов, новых реали-

стов. Флюксус стал одним из самых открытых к заимствованиям и влияниям из всех неоавангардных группировок, поэтому его теоретические заявления во многом отражают некую среднюю тенденцию в искусстве шестидесятых. Флюксус кажется рядом отдельных и независимых формальных экспериментов, не имеющих общей идеи. Но такая идея была, она содержится в так называемых «манифестах» флюксуса. Основной задачей течения было стирание границ между искусством и жизнью (своеобразный антииллюзионизм, переданный от дада постмодернистской эстетике). На практике это означало использование банальностей, бытовых событий как предмета и материала художественной деятельности, оборачивавшееся в теории представлением, что всё может быть искусством и любой может делать его. Эти принципы в полной мере выразились как во флюксонцертах, флюксфестивалях, напоминавших музыкально-театральные перформансы, так и в заявлениях, манифестах, иных текстуальных и словесных жестах.

В первых акциях этого направления слово флюксус не употреблялось. Джордж Мачунас (Мациунас, Маккинас, Мачюнас — в отечественной литературе встречаются разные написания фамилии Maciunas; годы жизни: 1931–1978) — организатор, импресарио и конферансье флюксуса — написал первый манифест в 1962 году, назвав его «Неодадаизм в музыке, театре, поэзии, искусстве». Неодадаизм связывался в сознании основателей с культурным нигилизмом и стремлением создавать антиискусство как искусство социального протеста. Термин неодада возник достаточно случайно по причине необходимости как-то называть ранние концерты. Он употреблялся и позднее, но многие участники отмечали его неточность: «Название неодада использовалось для одного из самых ранних флюксонцертов в Европе только потому, что у протофлюксуса не было имени» [1, с. 160]. Речь идёт о концерте Мачунаса и Б. Патерсона «Неодада в Нью-Йорке», состоявшемся 9 июня 1962 года в Галерее Парнас в Вуппертале. Этот концерт проходил в один день с их приношением Кейджу, к которому привлекли также Д. Хиггинса. Представление о случайности названия, конечно же, несколько преувеличено, поскольку идеи дада были целенаправленно принесены во флюксус Кейджем, позднее «иконизированным» участниками движения и признанным многими из них наставником и учителем. Кейдж никогда не отрицал своего интереса к дадаизму, но не считал себя его непосредственным продолжателем. То же можно сказать и об участниках флюксуса, которые приобщились к дада благодаря Кейджу, но восприняли его совершенно иначе. Кейдж относился к дада противоречиво, но не противился своему причислению к нему: «Критики часто кричат: “Дадаизм”, — после посещения одного из моих концертов или прослушивания одной из моих лекций. Другие оплакивают мой интерес к Дзэн. Одна из самых живых лекций, которые я когда-либо слышал, называлась “Дзэн-буддизм и дадаизм”, но ни дадаизм, ни Дзэн не неподвижны. Они изменяются и проявляются различно в различных местах и в разные времена, они участвуют в ходе истории. Что было дадаизмом в 1920-х, теперь, за исключением работ Марселя Дюшана, просто искусство» [2, р. 11]. Флюксус благодаря Кейджу стал ещё одним временем и местом проявления дада — сначала в достаточно непосредственном виде, а затем в переосмысленном, что и заметил Мачунас в своём протофлюксус (или неодада) манифесте. От Кейджа, кроме дада, был заимствован и подход к творчеству, который был подходом не только Кейджа, но и всей западной постмодернистской культуры в целом. Суть его в том, что происходит «замена линейного понятия истории нелинейным, компо-

зиторского (что можно воспринимать как синоним — художественного — Л. М.) замысла самоисследованием и эстетических соображений прагматическими», то есть процесс «культурной креолизации» [3, с. 204]. То же случилось и с флюксомом.

Слово флюксус появилось раньше манифеста — в 1961 году. Придумал его Мачунас, который, эмигрировав из Литвы после войны, прожил несколько лет в Западной Германии, затем в 1948 году оказался в США. Здесь он и пришёл к идее флюксуса, сначала «ткнув пальцем в латинский словарь и обнаружив там “fluere”» [4, с. 146] — течь, отсылающее к гераклитовым «всё течёт, всё меняется» и «в одну реку нельзя войти дважды». Затем философской базой рождающейся новой эстетики стали Гегель с его идеями постоянно меняющегося бытия и борьбы как отца всего сущего и Бергсон, трактовавший природную эволюцию как процесс непрерывного изменения и развития, как поток, в котором моменты составляют континуум («fluxion», в терминологии Бергсона, напоминающий непрерывность процесса слушания музыки). Флюксус как общеприятийский принцип конкретизировался и в физических, химических, биологических, медицинских процессах, которые включают в себя течение, плавление, очищение, изменение — осмысление всего этого было для Мачунаса теоретическим наполнением флюксуса как нового искусства. Философская программа была нужна потому, что флюксус возник на волне отвержения абстрактного экспрессионизма в конце 1950-х годов. В пик ему на щит и были вновь подняты принципы дада. В качестве одного из апологетов игрового принципа в искусстве и помог Кейдж, одним из первых возродивший интерес к Дюшану как представителю дада и задававший новое отношение к повседневности и личности художника. Редимейды и программные заявления дада, соединённые с привезёнными из Литвы отрывочными послевоенными воспоминаниями о советском искусстве и ЛЕФе, натолкнули Мачунаса на идею флюксуса, который изначально строился как парадоксальная смесь противоположных тенденций авангарда. С жизненными перипетиями Мачунаса связана и радикальная критика концепций авторской идентичности и претензий художника на авторство, которая стала знаком флюксуса.

В ранний период флюксуса (в 1962 и 1963 годах) под руководством Мачунаса было проведено семь фестивалей в Европе: в Висбадене (сентябрь 1962), Копенгагене (ноябрь 1962), Париже (декабрь 1962), Дюссельдорфе (февраль 1963), Амстердаме (июнь 1963), Гааге (июнь 1963) и Ницце (лето 1963). Идея большого тура по Европе высказана Мачунасом ещё в конце 1961 года. Причиной тура было желание показать публике работы, задуманные во флюксусе для издания. В начальных планах флюксус замыслился не как направление в искусстве и не как группа, а как новый журнал экспериментальной эстетики и искусства. Но планы изменились, и Мачунас превратил их в программу фестивалей антиискусства. Ранний флюксус ещё очень походит на дадаизм, его считают популярным, постмодернистским отображением авангардного дадаизма. Общее у них — стремление быть сумасшедшим, ополчаться против предрассудков, глобальная негативная тенденция, отвергающая все исторические формы искусства. Но флюксус, в том числе в версии Мачунаса, никогда не воспринимал себя как дадаизм, как прямое продолжение дадаизма, как его исторический наследник. Дадаизм был лишь предметом обсуждения во время первого фестиваля в Висбадене 1962 года, когда Мачунас в разговорах с другими участниками пытался определить, что могло бы стать теоретической основой рождающегося искусства. Из этих разговоров родился «Манифест флюксуса». Он не стал общим манифестом

движения, многие не хотели принимать его, боясь лишиться творческой свободы, которую им предоставляла эстетика флюксуса. Д. Хиггинс даже заявлял впоследствии: «Тот манифест — манифест Мачунаса, а не манифест флюксуса» [5, р. 219].

Этот ранний манифест в полной мере продемонстрировал радикализм художественных идей флюксуса и их происхождение в авангардных теориях дада, сюрреализма и ситуационизма. Манифест датирован 2–3 марта 1963 года и содержит основные теоретические положения, перемежающиеся вырезками из толкового словаря, которые разъясняют смысл и происхождение названия группировки. Манифест излагает задачи искусства, сформулированные в форме приказов-указаний художникам. Написанная лично Мачунасом часть манифеста содержит следующие призывы: «Очищай мир от буржуазной болезни, интеллектуальной, профессиональной и коммерческой культуры, очищай мир от мёртвого искусства, подражательного, поддельного искусства, абстрактного искусства, иллюзионистского искусства, математического искусства, — очищай мир от европеизма... Продвигай революционный поток и потоп в искусство. Продвигай живое искусство, антиискусство, продвигай нехудожественную реальность, которая должна быть понята всеми людьми, а не только критиками, дилетантами и профессионалами... Объединяй культурных, общественных и политических революционеров в единый фронт и движение» [6, р. 463]. Выделяются три основные темы манифеста. Первая — борьба со всеми европейскими традициями в искусстве, со всеми основополагающими концептами европейской классической эстетики, которая трактуется вполне в духе революционных движений 1960-х годов как проявление деспотизма классической — буржуазной — культуры Нового времени. Эта культура больна, признаки болезни называются вполне общепризнанные: её рационализм (антирационализм, логомахия — общее место постструктуралистской эстетики), абстрактность и математичность (проявления той же рациональности), профессионализм (одна из любимых тем авангарда — стремление освободить творчество от профессионализации, от обучения искусству), коммерциализированность (как символ торгово-капиталистической цивилизации, исповедующей культ наживы), миметичность и иллюзионизм (принципы классического искусства, воспроизводящего мир природы и создающего вторую — иллюзорную — реальность искусства). Здесь осуждаются все возможные тенденции европейского искусства, которые проявились в нём до середины XX века, во всём их многообразии и противоречивости, от всех от них художник должен *очищать* искусство. Это негативная программа флюксуса, тот подвиг Геракла — очистка Авгиевых конюшен европейского искусства, — который должны осуществить при помощи своего «потока» его участники. Вторая тема — позитивная программа, она определяется через термин «продвигай» — термин маркетинговой теории, что говорит о своеобразной экономической подоплёке художественной концепции. Идеалом является «поток и потоп», происходящий в искусстве. Потоп — потому, что он смывает на своём пути все предстоящие свершения истории искусств (в этом явная авангардная направленность флюксуса), поток — потому, что неосуществимы претензии на создание в искусстве вечного, неизменного, переживающего своё время, а ценным является лишь процесс творчества, бесконечный и неостановимый. Поток делает искусство живым, поскольку жизнь — изменение, но он же превращает искусство в антиискусство, поскольку лишает его завершённости и замкнутости в произведении. Такое искусство — это жизнь, любое проявление деятельности человека, такое искусство принципиально

нехудожественно и понятно любому, не требует интерпретации, поскольку составляет часть жизненного опыта каждого. Третья тема — разъяснение способа, благодаря которому можно осуществить такую художественную деятельность. Способ этот один — борьба, которой предшествует объединение борцов в общую организацию. Искусство становится борьбой и революцией, поскольку борьба также представляет собой движение, то есть поток, уничтожающий на своём пути то, что составляет предмет нового искусства. Итак, в основании манифеста находятся два важнейших источника — боевой и разрушительный настрой футуризма и авангарда в целом и антииллюзионизм дада. Но дают они принципиально новый результат.

Второй манифест Мачунаса называется «Fluxiosity», что можно перевести как «текучесть». Он, в отличие от первого, не содержит непосредственных рекомендаций относительно способа творчества, а описывает место флюксуса в истории искусств. Вопросы отношения искусства к изменяющемуся капиталистическому обществу, повседневности и желанию составляют основное содержание манифеста. Он представляет собой по целевой направленности рекламную листовку, по форме исполнения — коллаж (множество светлых букв, полностью заполняющих тёмный фон). Такая форма призвана оказывать внушающее воздействие на читателя. Первый манифест из-за простоты и грубости исполнения, из-за откровенно левой риторики был в штыки воспринят художественной общественностью, в том числе американскими участниками флюксуса, поэтому Мачунасу потребовалось выразить свои идеи в более привлекательно-декоративной манере. Новый манифест отвергает авангардное искусство, обвиняя его в том, что оно превратилось в фетиш буржуазного общества, но вместе с тем призывает его самоуничтожиться, чтобы ликвидировать капитализм. Это можно сделать, внося экономические законы обмена в оборот авангардного искусства, соединив художественные мечты о вечном с потребительскими идолами.

Манифест начинается с почтового адреса флюксуса в Нью-Йорке, тем самым прикрепляя искусство к локальному местоположению, затем перечисляются города, связанные с его деятельностью, что позволяет преодолеть локальность направления, обосновать его как всемирное явление — объявляется о перспективах флюксфестивалей и флюксмагазинов в Нью-Йорке, Амстердаме, Ницце, Риме, Монреале, Токио, флюксус начинает претендовать на глобальность. Это искусство, которое пересекает все географические границы, и вместе с тем — входит в каждый дом.

Дальше выстраивается реальность, которая пронизана флюксусом — реальность, которая составляет повседневную жизнь каждого и которая должна превратиться в искусство. Она состоит из «флюксмашин, флюксмузыкальных шкатулок, флюкснаборов, флюксавтомобилей, флюкспочты, флюксмедикаментов, флюксфильмов, флюксменю, флюксрадио, флюксоткрыток, флюкспазлов, флюксodeжды, флюксорганов, флюксрубашек, флюкскоробок, флюксоркестра, флюксшутки, флюксигр, флюксдыр, флюксаппаратов, флюкскостюмов, флюксшахмат, флюксфлагов, флюкспоездок, флюксводы, флюксконцертов, флюксмистерий, флюкскниги, флюксзнаков, флюксчасов, флюксцирка, флюксзверей, флюксспросов, флюкскаменной, флюксмедалей, флюкспыли, флюксканистр, флюксскатерти, флюксводевиля, флюксленты, флюксспорта» [7, p. 181]. В этом хаотически-юмористическом списке чётко выделяются три группы терминов, которые характеризуют эстетическую программу флюксуса. Во-первых, это термины, связанные с музыкальными претензиями, со стремлением освободить музыку от профессионализма и узурпировать её

художественные средства, подчинив их целям разрушения тоталитарных практик в искусстве и обществе. Музыка как средство наибольшего суггестивного воздействия на человека и общество должна быть первой захвачена флюксусом, с тем чтобы, сопоставив её с повседневной реальностью, освободить сознание человека от непосильной для него ноши серьёзности, которую навязывает ему буржуазная культура. Вторая группа терминов связана с игровой и юмористической составляющей природы флюксуса. Все сферы культуры и искусства, которые причастны к смеховой стихии, должны стать частью флюксуса, поскольку лучшее средство борьбы с буржуазностью — её осмеяние, выставление в парадоксально-абсурдной ситуации. Такова знаковая природа флюксуса: он есть пародирующий серьёзность знак. Эта природа станет обязательной творческой стратегией флюксуса — чувство юмора должно быть единственным чувством, которым человек эстетически реагирует на реальность. Любое восприятие искусства должно быть юмористически окрашено. Задача флюксуса — формировать в людях способность парадоксального ответа на любое событие или предмет. Третья группа описывает реальность, составляющую материальную опору флюксуса — реальность повседневности и быта. Предметы, входящие в неё, станут элементами представлений флюксуса, своеобразными знаками, которые открывают нам мир обыденности. Они будут присутствовать во многих сценках, созданных художниками, и отсылать к теоретическим построениям Мачунаса. В этом мире важны две группы предметов — отображающие заполонивший жизнь человека быт и отображающие механистичность индустриальной жизни, то есть предметы, связанные с каждодневными поступками человека, которые повторяются с ужасающей и вместе с тем комичной назойливостью изо дня в день, и связанные со всё нарастающей механизацией, дегуманизацией и автоматизацией жизни. Эти две темы будут пародироваться и раскрываться в своей неподлинности в акциях флюксуса.

За перечислением составляющих флюксуса следует третья часть манифеста — перечисление имён участников движения — и четвёртая — собственно теоретическая часть, в которой представлено последовательное изложение эстетических установок нового искусства. Приведём эту часть целиком: «Флюксус (как поток — искусство — неискусство — развлечение) воздерживается от различения искусства и неискусства; воздерживается от незаменимости, исключительности, индивидуальности и амбиций художника; воздерживается от всех претензий на то, чтобы иметь значение, редкость, вдохновение, умение, сложность, глубину, величие, базовую и товарную стоимость. Он борется за то, чтобы достичь одномерности, нетеатральности, невычурности, безличности, которые свойственны простому природному явлению, объекту, игре, пазлу или гэгю. Он представляет собой сплав Спайка Джонса, гэггов, игр, водевиля, Кейджа и Дюшана» [7, р. 181]. В этих фразах сформулированы основы отношения к искусству, которое свойственно флюксусу как типу художественного творчества. Во-первых, флюксус, окончательно связавшись в сознании своих создателей с идеей потока, объединяет в этом потоке искусство и неискусство, границы между которыми становятся неразличимыми, они поставлены в манифесте рядом, пишутся через тире, как взаимозаменяемые формы. Сутью любого искусства, равно как и неискусства, объявляется развлечение. Деятельность флюксусистов должна развлекать, внося в повседневность чувство парадоксальности и напряжённости — флюксус как развлечение становится причиной, источником жизненного потока,

который направляется из искусства в неискусство и растворяет первое в последнем. В манифесте широкими мазками формируется новый образ художника, его статус, его отношения с культурой и обществом. Основой нововведений становится то, что его творческие способности лишаются основных своих характеристик. Во-первых, художник более не является незаменимым, его деятельность может быть освоена кем угодно, она более не является элитарной и не требует особой подготовки (ведь развлекать можно чем угодно). Во-вторых, художник более не обладает исключительными качествами, нет ничего, что отличает его от других людей — всё, что должен делать художник, обыденно и не отделяется ни в количественном, ни в качественном отношении от того, что обычно делают обычные люди, для творчества не требуется ни умений, ни вдохновения. В-третьих, для занятий флюксом не нужно обладать индивидуальностью; основанием творчества является лишь то, что составляет общепринятые взгляды и общераспространённые предметы, индивидуальность в таком случае лишь вредит и не позволяет художнику относиться к своей деятельности как к моменту в потоке действительности, лишённому отличий от других моментов. Поэтому, в-четвёртых, художник, занятый искусством, теряет малейшую амбициозность, поскольку его деятельность — лишь фрагмент бытовой жизни. Соответственно изменению образа художника меняется и содержание произведения искусства. Содержание и предназначение его подвергаются радикальному пересмотру. Произведение не может ничего значить, коль скоро оно — лишь момент в потоке жизни, то глупо пытаться передать посредством его какие-то всеобщие значения и смыслы. Произведению не свойственна редкость — оно многократно повторяется в деятельности зрителей, которые могут воспроизвести то, что создаётся художником. Отсюда следует, что сложность, глубина, величие искусству не нужны, поскольку оно не должно ничего выражать, а должно лишь служить высказыванием, жестом, фрагментом, воспроизводящим действительность. Поэтому чем проще, тем лучше, чем менее глубокомысленно, тем лучше. Результатом изменения творческих установок становится то, что искусство должно перестать быть товаром, оно не может иметь ни культурной, ни, как следствие, экономической ценности, не может продаваться и покупаться. Ценности нет в творческой энергии, которая заложена в момент создания. Ценность не обретается и в процессе обращения, такое искусство при восприятии не обрастает новыми смыслами, не приобретает дополнительных значений и ценностей. Так флюксус приходит к идеальной форме произведения искусства. Оно должно быть одномерным — в противовес глубокомысленной многослойности художественного текста, выходящей в XX веке из символистской и модернистской эстетики. Образ должен быть лишён сложного спектра выразительных средств, которые свойственны театру как наиболее многосоставному искусству и театральности как качеству, приходящему из театра в другие виды искусства — ничего показного не должно быть во флюксусе, всё совершенно просто, естественно, природно. Морфологически одномерность является противоположностью театру, поэтому театр должен быть изгнан из флюксуса. Исторически одномерности противостоит барокко, поэтому флюксус нападает на вычурность, причудливость, витиеватость художественного текста — с ними также нужно бороться. Возникает простой рецепт «приготовления» такого произведения искусства, которое строится по принципу игры (основному постмодернистскому творческому принципу) как пазл (соединение бесформенных кусков реальности), как гэг (очевидная нелепость в поведении). Эти принципы свойственны

природным объектам и обнаруживаются в них творцами флюксуса. Составляющие рецепта флюксуса не случайны: это джазист Спайк Джонс (учившийся игре на ударных на кухне, где его инструментами были столовые приборы и кухонные принадлежности, а затем экспериментировавший в оркестре со звуковыми эффектами, эксцентрикой и элементами конкретных звучаний; про него говорили, что он мог извлекать музыку из любых бытовых предметов), это Кейдж (бывший непосредственным предшественником и в чём-то участником флюксуса, его звуковые эксперименты активно использовались другими участниками группировки), это Дюшан (от которого флюксус заимствовал идею реди-мейда — использования бытовых предметов как готовых произведений искусства). Эти три элемента составили с одной стороны естественно-бытовую, а с другой — комически-юмористическую структуру произведений флюксуса (по сути — водевиля постиндустриальной эпохи).

Ещё один манифест, своеобразное «официальное заявление» о развитии флюксуса, Мачунас опубликовал в 1965 году. Называется он «Флюксус как развлечение искусством». Этот манифест имел характер революционного заявления, которое должно было завершить процесс депрофессионализации и выхода произведения искусства в область природных и бытовых процессов. Здесь Мачунас обобщает принципиальные расхождения классического искусства и своего представления об искусстве как развлечении. Этот манифест, как и первый, не был подписан участниками движения и многими из них трактовался исключительно как художественное высказывание Мачунаса, не имеющее права претендовать на роль манифеста. Споры по поводу этого манифеста были наиболее ожесточёнными. В нём, как и во всех предыдущих, но с ещё большей силой и чёткостью, в качестве действующего средства искусства выдвигается смех. Осмеяние в самых разных, зачастую наиболее радикальных и эпатажных формах, служит для разрушения власти тоталитарного дискурса и освобождения человека от тенденциозных и излишне торжественных форм искусства, возникавших как в классическую эпоху, так и в авангардную — особенно сразу после войны. Мачунас видел средство против этого в гэггах и водевилях, содержанием которых должны стать все возможные проявления жизни. Здесь зафиксирована ещё одна очень важная черта флюксуса: шутка, вызывающая смех, должна быть краткой, точной и резкой, иначе её эффект будет смазанным. Об этом позднее будет вспоминать Д. Хиггинс, один из наиболее последовательных критиков Мачунаса: «В конце концов, говорит Мачунас, у Вас не может быть шести шутников, стоящих и говорящих Вам шутки одновременно. Это просто не работало бы. Должна быть одна шутка за один раз» [8, р. 119]. Мачунас был, по-видимому, уверен в правильности своих идей и поэтому со вполне диктаторской последовательностью воплощал их в манифестах и заявлениях. Приводим текст последнего: «Чтобы превратить статус художника в обществе в непрофессиональный, флюксус должен продемонстрировать ёмкость и независимость мышления художника, флюксус должен продемонстрировать самостоятельность аудитории, флюксус должен продемонстрировать, что всё, что угодно, может быть искусством, и что все, кто угодно, могут создавать его. Поэтому развлечение искусством должно быть простым, забавным, непретенциозным, связанным с чем-то незначительным, не требующим для своего создания ни минимального умения, ни бесчисленных репетиций, не имеющим никакой товарной или базовой стоимости. Ценность художественного развлечения должна быть снижена, путём к этому будет созидание его в неограниченном количестве, серийный выпуск, который обеспечит его доступность и, в конечном

счёте, позволит всем создавать его. Флюксус как развлечение искусством — арьергард такого искусства, который не высказывает ни единой претензии или желания участвовать в соревновании за первенство с авангардом. Флюксус борется за одномерность и нетеатральность простого живого события в искусстве, игры или гэга. Флюксус — сплав Спайка Джонса, водевиля, гэга, детских игр и Дюшана» [6, р. 458].

В этом манифесте Мачунас повторяет ряд своих идей, сформулированных ранее, дополняя их новыми и помещая в иной контекст, что расширяет и уточняет программу флюксуса. Специфична задача манифеста, выраженная в заголовке. Мачунас вводит сопоставление флюксуса и некоего «art-amusement» — художественного развлечения, развлечения искусством, искусства-развлечения. Для него теперь искусство и сводится исключительно к развлечению, это его основная и, пожалуй, единственная функция в условиях суровости и катастрофичности современной общественной жизни — больше сегодняшнему человеку от искусства не нужно ничего, всё остальное лишь вредит и угнетает. И манифест посвящается тому, как делать из искусства развлечение. Здесь хоть и сохраняется прежняя логика Мачунаса, но аргументация становится более стройной и последовательной, за ней видна чёткая и однозначная позиция. Чтобы искусство развлекало, художник должен быть непрофессионалом, иначе оно становится либо работой (для художника-профессионала), либо обманом и фальшью (для зрителя-непрофессионала). В том, чтобы создать художника-непрофессионала и состоит задача участников флюксуса. Сделать это можно, только радикально изменив отношение общества к художнику. Чтобы изменение произошло, необходимы три составляющие — и любое произведение обязано их отражать. Во-первых, организатор акции должен мыслить нетипично, парадоксально и предлагать соответствующие сценарии флюксаций. Во-вторых, необходимо вовлекать в эти акции зрителя, чтобы он чувствовал, что не художник, а он сам создаёт то, что кажется искусством. Наконец, в-третьих, использовать в этих акциях всё, что угодно, с тем, чтобы расширять представление аудитории о том, что может быть искусством. Для выполнения этих трёх задач Мачунас практически дословно повторяет качества флюксуса, выведенные им в первых двух манифестах — простота, незначительность, отсутствие затрат на изготовление (чтобы каждый мог сделать), забавность и непритязательность (чтобы все развлекались). В новом манифесте впервые открывается путь создания такого произведения — путь массовости, серийности, повторяемости, то есть тот путь, который сближает флюксус с иными течениями 1960-х годов, прежде всего с поп-артом, и делает его ещё одним вариантом искусства-пародии на индустриальное общество, ставшим начальной формой постмодернистской эстетики. Мачунас высказывается в манифесте и относительно своей позиции по поводу авангарда: флюксус отделяется, отграничивается от авангардного искусства, но не стремится с ним бороться или соревноваться, не стремится радикально противопоставляться ему — проявляет типично постмодернистскую позицию умолчания в этом вопросе. Завершается манифест традиционной для флюксуса апелляцией к его основным авторитетам и кумирам, перечень которых не изменился — это авторитеты, открывшие ценность простой, нетеатрализованной, но живой и забавной бытовой жизни. Таким образом, в этом, последнем манифесте даётся законченная картина флюксуса как постмодернистского искусства, суть которого — заимствование, пародирование, превращение неискусства в искусство, а искусства в неискусство.

После выхода манифестов флюксус становится культурной реальностью. А Мачунас между 1962 и началом 1970-х годов превратился в центральную фигуру течения и организатора фестивалей. В 1970-е годы уже другие стали выходить на первый план благодаря своим более привлекательным акциям, контроль со стороны Мачунаса стал мешать развитию движения. Мачунас хотел оставить его в прежних границах, но это было невозможно. В 1966 году он назначил несколько соруководителей: на юге (в Ницце) Вотье, на востоке — Книжака, на западе — Фридмана. В результате первый флюксус закончился и наступил второй — более многообразный и оторвавшийся от ранних манифестов. На протяжении всей своей творческой деятельности Мачунас боролся против институционализации флюксуса. Для этого и создавались манифесты — они навязчиво и назойливо говорили об опасности этого. Но время не пощадило флюксус, он поддался общей тенденции постмодернизации, свойственной искусству второй половины XX века: «Одна из насмешек нашего времени — то, что одноразовое искусство становится сберегаемым, предметом коллекционирования, дорогой вещью... институционально соблазнительной» [9, р. 41]. Это случилось уже после пришедшей 9 мая 1978 года смерти Мачунаса, который всей жизнью стремился обеспечивать действенность своих манифестов. После него флюксус, который был хаотическим предприятием, несовместимым с основными принципами классического, авангардного и модернистского искусства, пришёл к переосмыслению своего статуса, поскольку «история искусств ненавидит грязный ящик в художественной кухне... так что территория полного хаоса, известного как флюксус, начала очищаться» [9, р. 41]. И проект флюксуса, формально продолжающий существовать до сих пор, умер вместе со своим основателем, уйдя в историю с его манифестами.

Литература

1. *Milman E.* Fluxus History and Trans-History: Competing Strategies for Empowerment // *The fluxus reader* / Edited by K. Friedman. Chichester: Academy editions, 1998. P.155–165.
2. *Cage J.* Silence: Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. 276 p.
3. *Эммерик П.* Джон Кейдж и «креолизация» сериализма // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 201–205.
4. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 487 с.
5. *Higgins D.* Fluxus: Theory and Reception // *The fluxus reader* / Edited by K. Friedman. Chichester: Academy editions, 1998. P.217–236.
6. *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism* / H. Foster, R. Krauss, Y. Bois and others. L.: Thames and Hudson, 2004. 704 p.
7. *Sell M.* Avant-garde performance and the limits of criticism: Approaching the Living theatre, happening / fluxus and the black arts movement. Ann Arbor: University of Michigan press, 2005. 327 p.
8. *Doris D. T.* Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus // *The fluxus reader* / Edited by K. Friedman. Chichester: Academy editions, 1998. P.91–135.
9. *Higgins H.* Fluxus Fortuna // *The fluxus reader* / Edited by K. Friedman. Chichester: Academy editions, 1998. P.31–60.

Статья поступила в редакцию 26 мая 2013 г.

Контактная информация

Меньшиков Леонид Александрович — кандидат философских наук, доцент; lmensch@mail.ru

Menshikov Leonid A. — Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor; lmensch@mail.ru