

В. О. Петров

Новаторские образы искусства XX века: в ракурсе эпатажа

Аннотация: известно, что в образной системе искусства XX в. наблюдается тотализация проблем современного мира. В статье рассмотрены принципиально новые образы искусства этого века, возникшие в результате стремления многих художников, музыкантов, литераторов к эпатажу, оригинальности. Среди таких образов – образ Ничто (тишина в музыке, одноцветные полотна без образной конкретики в живописи, нуль в литературе), гиперболизация неэстетичных на первый взгляд бытовых предметов и аксессуаров, господствующая в веризме, натурализме, дадаизме, реди-мейде, повышенная экспрессивность, спонтанность, возведенная в статус образа в таком знаковом жанре, как хэппенинг и т. д. Отмечается обязательное наличие художественного концепта в подобных произведениях, несмотря на факт их неоднозначной эстетической значимости и ценности. Рассмотрены примеры из наследия М. Дюшана, К. Малевича, А. Капроу, Р. Раушенберга, Э. Уорхолла, Д. Поллока, Д. Кейджа.

Review: It is known that in figurative system of art of the XX century totalization of problems of the modern world is observed. The present article is devoted to the new images of art which have been created during this century as a result of many artists, musicians and writing striving for epatage. Among such images, there is an image of Nothing (silence in music, one-color canvas without images in fine arts, zero in literature), hyperbolization of everyday items and accessories which does not seem that esthetic-looking at first sight, in verismo, naturalism, dadaism, ready-made, expressiveness, spontaneity in the capacity of such significant genres as happening and etc. It is noted that all these work certainly have an art concept, even despite the fact of their controversial esthetic importance and value. The author of the article analyzes examples from Marcel Duchamp, Kazimir Malevich, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Jackson Pollock and John Cage artwork.

Ключевые слова: культурология, музыка, живопись, литература, эпатаж, концепт, синтез искусств, хэппенинг, образ, новации.

Keywords: epatage, art, music, fine arts, literature, concept, synthesis of arts, happening, image, innovations.

В образной системе большинства произведений XX в. наблюдается тотализация проблем современного мира. Еще в 1912 году писатель, теоретик авангарда И. Зданевич говорил: «Искусство должно отражать современность. Иначе — оно не искусство! И, по-моему, пара ботинок, да, обыкновенная пара ботинок — современных — дороже, и выше, и полезней всех Леонардо да Винчи, вместе взятых. Джоконда — к черту Джоконду!»¹. Оставляя в стороне вопрос о правомочности или неправомочности данного высказывания, как и многих других высказываний русских и зарубежных деятелей искусства начала XX века, стремительно отказывавшихся от традиций, отметим сам факт стремления к образам действительности, к желанию бесповоротно поменять ориентиры современного человека. Именно в это время появляются такие направления, как веризм и экспрессионизм, ставящие во главу угла либо воссоздание процессов общественной жизни без проявления субъективистских мнений героев или авторов (веристские романы Л. Капуана), либо, наоборот,

преднамеренное сгущение красок, показ предельно субъективных эмоций героев или авторов (экспрессионистские сочинения Ф. Верфеля, Ф. Кафки).

Натуралистские идеи привели к культу отдельных предметов, в связи с чем в первые десятилетия XX века можно констатировать **эстетизацию определенной бытовой вещи**, которая ранее не могла бы стать основой художественного произведения: «Рельеф с молотком» (1914) И. Пуни, «Компас» (1920) М. Рэя, «Бритва» (1924) Д. Мерфи, «Белый телефон-афродизиак» (1936) С. Дали, уже указанные выше скульптуры М. Дюшана. Подобная тенденция свойственна кубизму с его культом бытовых предметов (скульптура «Рюмка абсента» (1914) и коллаж «Гитара, ноты и стакан» (1912) П. Пикассо), геометрии как основного свойства природы («Обструкция» (1920) М. Рэя). Все это привело к середине XX столетия к появлению таких явлений как «реди-мэйд» и «поп-арт», образовавшиеся в британской и американской культуре. В живописи, например, эти явления представляют собой абстрактную картину, имитирующую вещь, или состоящую из нее («Постель» (1955) Р. Раушенберга, «Расписная бронза» (1960) Д. Джонса, «Спальня» (1963) и «Коробки томатного сока»

¹ Крусанов А. Русский авангард. 1907-1932. Исторический обзор. — СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 60.

(1964) К. Олденбурга, «Бабушкино пальто» (1998) Н. Першиной-Якиманской). В адрес одного из самых ярких представителей поп-арта — Э. Уорхола, знаменитого помимо всего прочего неформальными портретами М. Монро (1964), М. Цзедуна (1972) и М. Джаггера (1978), — разными критиками были

ятии искусства публикой, определить истинную природу художественного акта как исследования, ведущегося индивидуально и применительно к индивиду»³. Аналогичны и иные экспонаты Дюшана — «Велосипедное колесо» (1913), «Сушилка из бутылок» (1913):



выдвинуты обвинения в эпатаже, трюкачестве, киче, в слабости собственных эстетических позиций. Однако, хотелось бы отметить преднамеренность автора к вышеперечисленным обвинениям: Уорхол — во многом личность противоречивая и оригинальная — всегда подчеркивал свою непричастность к традициям, отвергая известные каноны как в области образной системы, так и в области техники письма.

Ряд произведений может не только отрицать эстетическую информацию, превращаясь в антиэстетическую провокацию, но и низвергать каноны того самого искусства, к области которого он, хоть и косвенно, относится. Среди таких примеров — известный образец «реди-мейда», скульптура «Фонтан» (1916) французского дадаиста М. Дюшана², задававшего вопросом «А если я вообще не буду менять материю, возьму готовую форму — это будет искусством?». Так, соглашаясь с мнением ряда ученых, которые отмечают оригинальность идеи этого творения и возносят его роль в развитии авангардных тенденций первой половины XX столетия, укажем на то, что сам факт наличия в качестве основного образа предмета бытовой надобности (писсуара) снижает общехудожественную значимость «произведения» искусства. Нельзя, тем не менее, отрицать его специфический концепт: по мнению Ф. Серса, «Фонтан» Дюшана «...возвращает нас к центральному вопросу авангарда — внутренней свободе. При помощи этого пограничного примера Дада успешно констатирует неспособность эстетики, основанной на воспри-

Все они созвучны времени создания — господству реализма с его проявлениями в разных художественных течениях начала XX века. Однако, в отличие от «Фонтана», два других указанных примера «реди-мейда» не вызывают столь яркого антагонистического восприятия среди любителей искусства, поскольку в своей основе имеют бытовые предметы не столь интимного характера. Сам Дюшан, обосновывая введенный им термин «коэффициент искусства», неоднократно высказывался о том, что само по себе искусство может иметь разные эстетические критерии и может быть как высокохудожественным (хорошим), так и нехудожественным (плохим) вообще. В частности он отмечал: «Во время акта творения художник идет от намерения к осуществлению, проходя через цепь абсолютно субъективных реакций. Борьба за осуществление есть серия усилий, страданий, удовлетворений, отказов, решений, которые не могут и не должны быть полностью сознательными, по крайней мере в эстетическом плане. Результат этой борьбы есть различие между намерением и его осуществлением, различие, совершенно не сознаваемое художником. На самом деле одно звено отсутствует в цепи реакций, сопровождающих акт творения; этот разрыв, представляющий невозможность для художника полностью выразить свое намерение, это различие между тем, что он предполагал осуществить, и тем, что он осуществил, и есть личный «коэффициент искусства», содержащийся в произведении. Иначе говоря, личный «коэффициент искусства» есть как бы арифметическое отношение между «тем, что осталось невыражен-

² Уточним, что «Фонтан» Дюшана возглавляет список самых важных по мнению экспертов шедевров мирового искусства XX века. Далее в этом списке — «Авиньонские девицы» П. Пикассо, диптих «Мерилин» Э. Уорхола, «Герника» П. Пикассо и «Красная комната» А. Матисса.

³ Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запретельного. — М.: Прогресс-традиция, 2006. С. 107.

ным, но было задумано” и “тем, что было выражено ненамеренно”. Чтобы избежать любых недоразумений, мы повторяем, что этот “коэффициент искусства” есть личное выражение “искусства в его первозданном, неочищенном виде” и оно еще должно быть “рафинировано” зрителем, это в точности так же, как патока и очищенный сахар. Показатель этого коэффициента не оказывает никакого воздействия на зрителя»⁴.

Одним из знаков XX века становится **провождение образа Ничего**. Существуют такие произведения, в которых, на первый взгляд, отсутствует самое главное качество любого искусства — образ в его явной презентабельности. Образ заменяется только одним цветом, только одним звуком, только тишиной, другими концептами, не имеющими или имеющими в опосредованной форме отношение к конкретному искусству. Например, как трактовать известный «Черный квадрат» (1915), впервые представленный на футуристической выставке «0.10», и ряд его цветовых модификаций («Красный квадрат», «Белый квадрат на белом») К. Малевича — «живого царственного младенца, дитя четвертого измерения и восставшего Христа»⁵? Хотя идея создания подобных полотен, вероятно, заимствована художником в творчестве А. Алле (картина «Битва негров в глубокой пещере темной ночью» (1893)), непосредственный эмоциональный отклик на произведения Малевича, в большинстве случаев, сводился к «проклятиям» в адрес художника. Малевич, мотивируя цель создания указанного цветового триптиха, отмечал: «Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений... черный как знак экономии, красный как сигнал революции, и белый как чистое действие»⁶. Может ли произведением искусства стать Ничего? Оказывается, может, и, более того, его возможные интерпретации становятся логичными у ряда художников в широком смысле слова. Если ориентироваться на возникший в середине XX столетия концептуализм, видящий в основе любого предмета, ситуации, цвета, звука нечто важное, глобальное, то, безусловно, и черный квадрат может стать явлением искусства. В этом отношении полотно Малевича предвосхитило художественный концептуализм. Неслучайно, «Черный квадрат» является одной из самых дорогих картин в истории изобразительного искусства. Именно образ

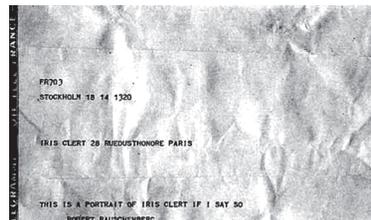
⁴ Дюшан М. Творческий процесс. Выступление на собрании Американской федерации искусств в Хьюстоне (Техас, апрель, 1957) // Электронный ресурс: http://tapirr.narod.ru/art/duchamp/tv_process.htm

⁵ Так представил себя художник на закрытии выставки «0,10» в январе 1916 года.

⁶ Малевич К. Собрание сочинений в 5 томах. Т 1. — М., 1995. С. 187-188.

Ничего, представленный лишь одним безоттеночным цветом, будоражит умы не только исследователей, но и простых людей, до сих пор и по многу раз стремящихся приблизиться к указанным полотнам Малевича. Каждый видит в них собственные образы, а их наличие характеризуется психологическими особенностями человека в момент лицезрения картин: меняются тончайшие оттенки настроения — меняется восприятие полотен. Соответственно, преднамеренный эпатаж обусловлен у художника определенной идеей — спровоцировать изменение видения человека, доказать ему же возможность изменчивости мировосприятия.

Наибольшее распространение образ Ничего получает в период Второй мировой войны и после нее: анализируя наследие М. Хайдеггера, Е. Андреева утверждает, «В работах, написанный перед Второй мировой войной и во время войны, Ничто занимает центр проблематики, причем Хайдеггер утверждает его первородство по отношению к отрицанию, или негации, словно бы резервируя для Ничто возможность истока в позитивность. Эффект выдвижения в Ничто — это катализатор творчества, открывающего реальность, присутствие которой может быть явлено тогда, “когда мы замечаем, что и отсутствие тоже, и именно отсутствие, остается обусловленным присутствием, временами взвинченным до жути”»⁷. Аналогичен, по сути, и ряд полотен американского авангардиста Р. Раушенберга. Приведем в пример его знаменитый «Портрет Ирис Клерт» (1961), в какой-то степени также направленный на эпатирование публики:

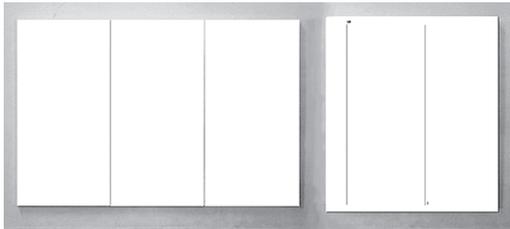


Название не соответствует действительности, поскольку возникает вопрос: где портрет? На «полотне» представлена телеграмма Раушенберга, адресованная И. Клерт и отправленная им из Стокгольма в Париж со словами: «Это портрет Ирис Клерт. Если я так говорю...». Вообще многие исследователи считают Раушенберга и американского композитора Д. Кейджа, речь о котором пойдет несколько позднее, двумя взаимопределяющими пути друг друга личностями. Например, А. Данилова отмечает: «Все творчество Ро-

⁷ Андреева Е. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. С. 41-42.

берга Раушенберга может быть рассмотрено как своеобразный диалог с Джоном Кейджем, как попытка перевести “музыкальную” теорию на язык изобразительного искусства. С Кейджем Раушенберг познакомился, став его студентом в Блэк Маунтин в 1948-1949 годах. К этому времени относится первое произведение, посвященное художником своему наставнику, — “Грязевая живопись” (1948), созданная из живых растений. Композиция требовала ежедневного ухода, оно постоянно изменялось и была смертна подобно человеку. По словам Раушенберга, в основу произведения было положено высказывание Кейджа: “искусство должно соревноваться с природой”⁸. В 50-х гг. Кейджем и Раушенбергом создано несколько совместных акционистских проектов, одним из которых является проведенная в 1953 году акция, условно обозначенная как «Следы Форда».

С именем Раушенберга ассоциируется немало открытий в области изобразительного искусства, так или иначе связанных с понятием эпатажа. Например, в «Белых картинах» (1951) он, возможно, ориентируясь на идеи Малевича, выдал за картину чистое полотно:



М. Эпштейн отмечает относительно работ Раушенберга 1950-х годов: «Поражение живописи, невозможность записать белое место, обернулось ее торжеством, поскольку “ (образ Ничего. — В.П.) само оказалось вписанным в картину. Картина тем самым эксплицирует условия своего существования, обнаруживает, “воссоздает” то, что обычно она заслоняет и прячет собой»⁹. Сам художник эту и подобные этой картины именовал также весьма эпатажно: «один белый как Бог в пластической полноте Ничто».

Принцип «очищения» искусства от самого искусства будет затем продолжен в области музыки Кейджем — другом и соратником Раушенберга. Уже спустя год в творчестве композитора появится знаменитая своей новизной пьеса «4’33”», вызвавшая много споров, но заставившая взглянуть на

музыкальное искусство, на его содержание и форму обитания этого содержания с иной точки зрения. Произведение написано непосредственно под впечатлением выставки Р. Раушенберга¹⁰, состоявшейся в 1950 году. Полотна, выставленные художником, представляли собой абсолютно чистые листы белой бумаги; на некоторых из них, правда, виднелись легкие абрисы теней, теневых рисунков. Цель Раушенберга, несомненно, — предоставить возможность зрителям увидеть смыслы в пустоте, заметить явления окружающего мира.

Партитура Кейджа представляет собой три чистых листа бумаги без нотной записи со всеми вытекающими отсюда последствиями. Указано лишь время «звучания» данного сочинения, каждой из его трех частей. Его идея известна: композитор, утрируя свое мнение о том, что «музыка — это все, что звучит вокруг», предлагает пианисту (отметим, при этом, что опус имеет разную исполнительскую адресацию) сесть за фортепиано, открыть партитуру, поднести руки к инструменту и застыть в этой позе. Однако, каждый из присутствующих при сценической реализации данного опуса не только может воссоздать определенные, близкие ему в данный момент образы посредством внутреннего «проигрывания» авторской идеи, но и услышать за эти 4 минуты и 33 секунды ряд звукообразований, исходящих извне, спровоцированных шумами природного характера, наконец, — негодованием части публики, проявляющемся посредством стуков, криков, смеха, словесного негодования и т.д. Тишины, о которой так часто пишут музыковеды, интерпретируя это произведение Кейджа, не возникает; следовательно, оно не может трактоваться как пример распространенного в указанное столетие явления «silent-music» («музыки тишины»). Г. Орлов считает, что «эта пьеса не вполне лишена смысла: ее длительность, обозначенная в названии, составляет 273 секунды, что, очевидно, должно напоминать об абсолютном нуле по температурной шкале Кельвина»¹¹. То есть, другим словом, — «нулевая» точка отсчета! Великий провокатор XX века Д. Кейдж преднамеренно шел на эпатирование публики, дабы воссоздать картину того самого вечно звучащего мира, повсеместно и ежесекундно окружающего человека. Это лишь на первый взгляд звучащее Ничего есть собственно ничего (достаточно взглянуть в пустую белую партитуру). Скандальное произведение «4’33” Кейджа в силу его особого философского замысла, ко-

⁸ Данилова А. Джон Кейдж и художественная культура 1950-1960-х годов / Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: вопросы истории и теории / ред.-сост. М.В. Переверзева. — М.: МГК, 2008. С. 10-11.

⁹ Эпштейн М. Наброски к экологии текста // Комментарии. — М.; СПб., 1997. № 13. С. 19.

¹⁰ Отмечу, что с Раушенбергом тесно общался и еще один представитель американской музыкальной культуры — Э. Браун, итогом чего стало изобретение композитором новой техники письма — коллажной техники с наложением нескольких графических изображений.

¹¹ Орлов Г. Дерево музыки. — СПб.: Композитор, 2005. С. 237.

нечно, на первый взгляд кажущегося эксцентричным, не только стало открытием в акустическом и пространственно-временном бытии музыкального искусства, но и разделило в середине XX века музыкальную элиту на адептов новых идей и на тех, чьи позиции, по сравнению с кейджевскими, так и остались в русле традиционного мышления.

Укажем, что вслед за изобразительным искусством и музыкой образ Ничего вошел и в литературу: «Нужно много времени, чтобы понять Ничего» — такой эпиграф содержала суперобложка «Книги Ничего» — 192-х страничного издания, выпущенного в США в 1974 году. «Книга Ничего» включала в себя только белые страницы, «читавший» ее мог самостоятельно воссоздавать образы и ситуации, моделировать собственную драматургию происходящих у него в голове событий.

Еще один константный образ произведений искусства XX века — **спонтанность, возведенная в статус образа** (основана на импровизации). Наиболее ярко этот образ присутствует в таком новом для XX столетия жанре, как хэппенинг, изначально зародившийся в художественной среде в творчестве таких американских авангардистов, как А. Капроу, Д. Дайн, К. Олденбург, Й. Бойс. Название «хэппенинг» пошло от представления, показанного еще одним учеником Д. Кейджа — американским художником-абстракционистом А. Капроу¹² «18 хэппенингов в шести частях» в октябре 1959 года в США. Суть происходящего достоверно описывает М. Переверзева: «Капроу разделил пространство зала на 3 “комнаты”, поставив прозрачные пластиковые панели. Посетители, переходя в определенное время из одной комнаты в другую, становились свидетелями следующих событий: в одном помещении танцоры исполняли хореографическую композицию, в другом — молодой человек рисовал картины и зажигал спички, в третьем — оркестр играл музыку на игрушечных инструментах. В хэппенинге участвовали Р. Раушенберг, Дж. Джонс, А. Лесли, Л. Джонсон и другие; актеры импровизировали воображаемую пьесу, художники разбрызгивали краску на стены, а заводные куклы двигались и танцевали. В действе Капроу не было ни сюжета, ни программы, ни запланированной последовательности событий, но смысл его хэппенинга состоял в том, чтобы посетители галереи видели и слышали все происходящее одновременно благодаря прозрачным стенкам и хорошей акустике»¹³. Также в октябре 1959 года Капроу

¹² Капроу учился у Кейджа в «Новой школе социальных исследований» с 1956 по 1958 год. Знаменит своей фразой: «Я предпринял в живописи действие. Этим живопись и устранил!».

¹³ Переверзева М. Хэппенинг // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие. — М.: МГК, 2007. С. 457-458.

провел еще один знаковый хэппенинг: «...в одной из мансард Гринвич Вилледж А. Капроу устроил вечеринку, на которую была приглашена избранная публика. Стены и мебель были декорированы коллажами самого Капроу и фотографиями обнаженных людей. Большую роль играло также освещение, особая игра цветосветовых пятен. Гости, они же и исполнители хэппенинга, получили карточки с указанием того, что они должны делать, чтобы вписаться в эту окружающую среду и в живом соединении с ней создать эстетическое событие, переживаемое “hic et nunc”. Как пояснил сам Капроу, в замысле своем он стремился “сделать границу между искусством и жизнью возможно менее различимой”»¹⁴. Вслед за этим хэппенингом последовал ряд других — «Двор» (1959), «Творения» (1959), «Весенний хэппенинг» (1961), «Вызов» (1962), «Слова» (1962), четырехдневный хэппенинг «Газ» (1966), также организованных А. Капроу. Основное значение в этих театральных действиях отдается не образам и формам, а идее, концепции. Немаловажную роль в этих хэппенингах играло музыкально-звуковое оформление, пусть и состоящее зачастую из ряда шумов, воя сирен, гула транспорта и т.п. Так, в хэппенинге «Слова» «...зритель попадал в помещение, где его со всех сторон окружали написанные на стенах и плакатах слова. Бессмысленные, не связанные друг с другом, они сплошным ковром покрывали стены, спускались на бумажных лентах с потолка. В следующем зале зритель мог дополнить композицию, поскольку ему предлагалось написать свои слова на чистых листах бумаги. Окончательное произведение, таким образом, принадлежало уже не только его творцу, но и публике»¹⁵.

Кроме того, Капроу стал идейным лидером американского акционизма, написав и издав несколько книг, посвященных теории хэппенингов и акций¹⁶. В своих многочисленных манифестах он приводит шесть обязательных пунктов-условий существования хэппенинга:

¹⁴ Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. — М.: Музыка, 1989. С. 74-75. Данная книга содержит ряд принципиальных неточностей. Например, на этих же страницах, после описания хэппенинга Капроу 1959 года, К. Мяло пишет, что «В дальнейшем развитии этого замысла решающую роль сыграла встреча Капроу с композитором Джоном Кейджем» (с. 74). Напомним, что Капроу учился у Кейджа несколько лет до создания своих знаменитых хэппенингов и был знаком с ним еще с середины 50-х гг.

¹⁵ Данилова А. Джон Кейдж и художественная культура 1950-1960-х годов / Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: вопросы истории и теории / ред.-сост. М.В. Переверзева. — М.: МГК, 2008. С. 14-15.

¹⁶ Среди них: *Caprow A. Happening in the New York Scene* // *Art News*, 1961. № 3. P. 36-39; *Caprow A. Assemblages, Environments and Happening*. — N.Y., 1966.

- 1) разнообразная окружающая обстановка, в которой возникает и воплощается замысел,
- 2) неотделимость зрителей от происходящего, их соучастие в процессе,
- 3) непосредственность событий,
- 4) отсутствие заранее обдуманной сюжетной линии и четкого плана,
- 5) фактор случайности, определяющий характер действия,
- 6) кратковременность и неповторимость хэппенинга, возникающего в процессе создания и завершающегося с его окончанием.

При этом, согласно замечанию З. Воиновой, Капроу четко ощущал разницу между театром и хэппенингом: он считал, что эта разница «коренится в своеобразии обстановки, где происходит последний; эта обстановка является как бы контекстом, она отделяет аудиторию от представления... Особая обстановка призвана, в частности, вызвать необходимые ощущения у исполнителя — в отличие от ощущений актера театра, который постоянно чувствует себя “на виду”, на сцене, в центре внимания и обязан соответствующим образом себя держать. В хэппенинге выражен отказ от какого бы то ни было поведения — таким образом, по мнению Капроу, происходит выявление самой природы искусства, то есть самой жизни... Во вторых, хэппенинг отличается от театра тем, что не имеет “очевидной философии” и материализуется в спонтанной форме... Любая пьеса пишется заранее, а хэппенинг рождается в действии, впервые непосредственно перед зрителями из “кучи идей”»¹⁷. Нельзя не отметить, что процессуальность Капроу опиралась на ряд творческих экспериментов, проведенных другим американским художником, поклонником фрейдизма и психоанализа — Д. Поллоком в конце 40-х — начале 50-х гг. XX столетия (абстрактная четырехцветная картина «Собор» (1948), «№ 7» (1952)). Если Капроу ввел в искусствоведческую терминологию понятие «хэппенинг», то Поллок явился первым, кто стал употреблять относительно своих произведений выражение «живопись действия», также явившуюся правомерным объектом акционизма в целом. Суть «живописи действия», по мнению А. Стойкова, «выражается в том, что художник наносит пигмент (краска, лак, песок и т.д.) на холст. Поллок не раз с гордостью заявлял, что он выбросил как ненужные такие обычные инструменты и пособия всякого живописца, как мольберт, палитра, кисть и т.д. Он предпочитал работать тростями, лопатками, ножами, каплями, стекающими из продырявленных банок с краской, или тяжелым красочным месивом с песком, соединяя со всем этим мелкие куски стекла или другие

¹⁷ Воинова З. Хэппенинг и его теоретики // Современное буржуазное искусство: критика и размышления: Сб. статей. — М.: Советский композитор, 1975. С. 194-195.

материалы. Свои огромные холсты он располагал прямо на полу, так как ему нужно было ощущать “сопротивление твердой материи”. Таким образом, он буквально танцевал на своих картинах, работая над ними одновременно, так сказать, со всех сторон»¹⁸. Описанная Стойковым техника работы Поллока повлияла не только на Капроу и его хэппенинги, но и на музыкальное искусство — авторы музыкальных хэппенингов также зачастую «выбрасывали» «стандартные» исполнительские средства, инструменты, привлекали новые «предметы» для звукоизвлечения (например, Кейдж, активно работавший в 40-50-х гг., использовал банки, палочки, корзины, горшки, все, что могло вызывать шумы, звуки). А другой известный живописец второй трети XX века — Вольс — в качестве стилистической основы написания своих полотен избрал движение: он оставлял на холсте следы от рефлексирующих его в данный момент движений. Получалась некая абстракция, созданная внутренними рефлексиями при помощи движения кисти. Такой способ написания картин также повлиял на музыкальное искусство — ритмически оформленные звуковые «гроздьи», пятна можно увидеть в партитурах Г. Коуэлла, Д. Кейджа, С. Буссотти и многих других композиторов середины XX столетия.

Вслед за Капроу хэппенинг как форму акционизма использовали и другие художники, среди которых можно особо выделить И. Кляйна («Пустота. Специализация чувствования в состоянии первовещества как стабилизированной живописной чувствительности» (1958)), К. Олденбурга («Универсальный магазин» (1961)), Н. Джун Пайка («Дзен для головы!» (1962)) и уже ранее упоминавшегося Р. Раушенберга. Олденбург по праву является одним из апологетов хэппенинга и в некоторых источниках его даже считают основоположником, как это делает, например, А. Зверев: «В театре поп-арт утверждал свои принципы посредством так называемого “хэппенинга” — формы, впервые опробованной в 1962 году художником поп-арта Клаэсом Олденбургом»¹⁹. Однако, такое утверждение не является хронологически верным. Олденбург — продолжатель идей Капроу, так же, как, впрочем, и Раушенберг, чьи «полотна» гипертрофированно-акционистские. Наличие концептуализма можно усмотреть в «живописной», по авторскому определению, композиции Олденбурга «Бекон, салат и помидоры» (1963), где на достаточно большом полотне представлены лишь вырезки рекламных плакатов и объявлений, приклеенные обыкновенным клеем.

Одним из ярких примеров музыкального хэппенинга является произведение «Song Books (Solos for

¹⁸ Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий. — М.: Искусство, 1964. С. 153.

¹⁹ Зверев А. Неоавангард в современной литературе Запада // Современное буржуазное искусство: критика и размышления: Сб. статей. — М.: Советский композитор, 1975. С. 119.

Voice 3-92)» (1970) Д. Кейджа. Исходя из комментария композитора, можно понять форму и исполнительский состав произведения — 90 номеров для голосов. Однако, этот цикл более продолжителен: № 1-2 и № 93-97, незаписанные в название, — вступление и заключение. Также применяются электронные микрофоны, усилители и звукозаписывающая/звуковоспроизводящая техника. Здесь Кейдж использует идеи и тексты Торо (литературные) и Э. Сати (музыкальные). В процессе переделки они превращаются в фонетическую музыку, созданную на свойствах и качествах фонетики речи. Это акция, составленная из ряда вокально-театральных номеров. Партитура включает в себя графику, тексты (авторские пояснения и тексты литературные). В целом, — это «открытое» произведение алеаторической сущности. И этим оно близко сочиненной несколько ранее «Арии» (1958), в которой также используются эти же типы композиции. Примечательно, что в «Song Books (Solos for Voice 3-92)» в самом произнесении текстов исполнителями должно усиливаться сонорно-фонетическое начало речи, в связи с чем, в произнесении ослабевает логическое и синтаксическое начало.

Немного о структуре цикла: огромное количество номеров делится на две части: 3-58, 59-93. Каждому номеру предпосланы буквенные заголовки: **S** — исполнение песен (вокалисты без сопровождения), **T** — театральное действие, **E** — использование электронных средств (микрофоны, усилители, техника). Существуют разные способы их применения:

S (№ 12, 13, 14, 27, 20, 34, 45, 48, 52, 53, 58, 59, 60, 66, 68, 71, 73, 74, 75, 83, 85, 92) — только исполнение песен,

T (№ 6, 7, 9, 10, 19, 31, 32, 36, 37, 38, 44, 46, 54, 55, 57, 61, 76, 77, 78, 87, 88, 89) — только театральные действия,

SE (№ 3, 4, 5, 11, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 25, 29, 34, 35, 39, 40, 47, 49, 50, 56, 64, 65, 67, 70, 72, 84, 90, 91) — исполнение песен с применением электронных средств,

TE (№ 8, 15, 23, 24, 26, 28, 41, 42, 43, 51, 62, 63, 69, 79, 80, 81, 82, 86) — театральные действия с применением электронных средств.

Не используются отдельно электронные средства и одновременно пение и театральные действия.

Рассмотрим некоторые варианты **S** — **пения**. В каждом из подобных номеров могут участвовать от одного до восемнадцати исполнителей (№ 45). В № 12 для исполнения представлены ноты с указанием звуковысотности, ритма и времени звучания, но не регламентированные динамически, в следующем за ним № 13 — действует та же система, однако, текст, взятый Кейджем из «Книги о грибах», произносится на разных языках — английском, немецком, французском, латинском. № 27 не имеет оригинальной музыки — здесь Кейджем взяты фрагменты его произведения «Cheap Imitation» (1969),

обычно нотированные и не вызывающие у исполнителей каких-либо затруднений при исполнении. Однако, в этом номере часто возникают паузы — воссоздается образ тишины. К слову сказать, многие из чисто вокальных номеров «Song Books (Solos for Voice 3-92)» имеют в своей основе материал, сочиненный Кейджем ранее. В № 52 в партитуре есть ряд черных квадратов, которые означают, что вокалистам в этих местах необходимо производить немusикальные шумы — стуки, крики и т.д. А в № 58 вокалистка (одна исполнительница) сопровождает пение ритмическими ударами, которые сама производит при помощи малых ударных инструментов. Вокалистам предложено петь в тональности (18, 25, 27, 30, 34, 39, 47), в атональности и микротональности (12, 13, 14, 29, 59, 60, 66, 73, 75, 83, 85, 92), в горловой (народной) манере без вибрато (22, 67, 72, 79, 91). Широко используется импровизация.

T — **театральная часть действия** включает в себя: питание участников-вокалистов (№ 8, 24, 26, 36, 38), приготовление еды (46), написание писем (62, 63, 71), питье воды (82). В № 6 участники акции произносят 64 разных глагола, которые должны тут же быть выражены телесно, выполняться (естественно, что временных границ это действие не имеет). В № 54 совершаются проходы участников через дверь, их преобразование. В № 88 участники покидают сцену через зрительные ряды, а в № 89 возвращаются, даря сидящим в зале яблоки, бруснику и другие съестные предметы. Все эти действия направлены на эпатирование публики.

В номерах, обозначенных Кейджем **SE** и **TE** производятся такие же действия, но с использованием электронных средств звучания. Среди «электронных» звуков есть и звуки немusикального происхождения: пение птиц (№ 4), шум ветра, дождя и грома (№ 5), звуки телеграфных проводов (№ 17) и т.д. В № 15 музыка Сати исполняется на пишущей машинке (получается только ритмическая структура его произведений), усиленной микрофонами.

Возникает естественный вопрос: что же становится для представителей разных видов искусства стимулом обращения к новым образам? Ответом на этот вопрос может стать детальное рассмотрение ряда образцов, в которых *вместе* или *вместо* содержательных и языковых особенностей того или иного искусства используется эпатаж, обязательно обозначенный наличием определенного концепта. Концепт, по сути, — главная, если не единственная составляющая подобных произведений искусства. *Эпатирование априори не может быть нецеленаправленным*: авторы подобных произведений упорно уповают на факт их обязательного сценического воплощения (в области музыкального искусства),

преднамеренно выставляют их на всеобщее обозрение (в области изобразительного искусства), продают по завышенной цене (в области литературы). В последнем случае читатель, купивший огромный том в хорошем твердом переплете с брошкой суперобложкой, мечтающий вникнуть в прозаический или

поэтический мир его автора, либо разочаровывается, либо приходит в полный восторг от самой идеи «чистого» произведения. Любопытно, говорящий о том, что элементы эпатажирования публики не являются первичными в его эпатажном по сути произведении, конечно же, по меньшей мере лукавит.

Список литературы:

1. Андреева Е. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004.
2. Воинова З. Хэппенинг и его теоретики // Современное буржуазное искусство: критика и размышления: Сб. статей. — М.: Советский композитор, 1975. С. 176-214.
3. Данилова А. Джон Кейдж и художественная культура 1950-1960-х годов // Музыкальные пейзажи Америки. Вып 1: Музыка США: вопросы истории и теории. — М.: МГК, 2008. С. 5-16.
4. Дюшан М. Творческий процесс. Выступление на собрании Американской федерации искусств в Хьюстоне (Техас, апрель, 1957) // Электронный ресурс: http://tapirr.narod.ru/art/duchamp/tv_process.htm
5. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. — М.: Музыка, 1989.
6. Зверев А. Неоавангард в современной литературе Запада // Современное буржуазное искусство: критика и размышления: Сб. статей. — М.: Советский композитор, 1975. С. 69-139.
7. Крусанов А. Русский авангард. 1907-1932. Исторический обзор. — СПб.: Новое литературное обозрение, 1996.
8. Малевич К. Собрание сочинений в 5 томах. Т 1. — М., 1995.
9. Орлов Г. Дерево музыки. — СПб.: Композитор, 2005.
10. Переверзева М. Хэппенинг // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие. — М.: МГК, 2007. С. 455-468.
11. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запрещения. — М.: Прогресс-традиция, 2006.
12. Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий. — М.: Искусство, 1964.
13. Эпштейн М. наброски к экологии текста // Комментарии. — М.; СПб., 1997. № 13. С. 3-41.
14. Kaprow A. Assemblages, Environments and Happening. — N.Y., 1966.
15. Kaprow A. Happening in the New York Scene // Art News, 1961. № 3. P. 36-39.

References (transliteration):

1. Andreeva E. Vse i Nichto: Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroy poloviny XX veka. — SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2004.
2. Voinova Z. Heppening i ego teoretiki // Sovremennoe burzhuaznoe iskusstvo: kritika i razmyshleniya: Sb. statey. — M.: Sovetskiy kompozitor, 1975. S. 176-214.
3. Danilova A. Dzhon Keydzh i hudozhestvennaya kul'tura 1950-1960-h godov // Muzykal'nye peyzazhi Ameriki. Vyp 1: Muzyka SShA: voprosy istorii i teorii. — M.: MGK, 2008. S. 5-16.
4. Dyushan M. Tvorcheskiy process. Vystuplenie na sobranii Amerikanskoy federacii iskusstv v H'yustone (Tehash, aprel', 1957) // Elektronnyy resurs: http://tapirr.narod.ru/art/duchamp/tv_process.htm
5. Zhitomirskiy D., Leont'eva O., Myalo K. Zapadnyy muzykal'nyy avangard posle vtoroy mirovoy voyny. — M.: Muzyka, 1989.
6. Zverev A. Neoavangard v sovremennoy literature Zapada // Sovremennoe burzhuaznoe iskusstvo: kritika i razmyshleniya: Sb. statey. — M.: Sovetskiy kompozitor, 1975. S. 69-139.
7. Krusanov A. Russkiy avangard. 1907-1932. Istoricheskiy obzor. — SPb.: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996.
8. Malevich K. Sbranie sochineniy v 5 tomah. T 1. — M.: Gileya, 1995.
9. Orlov G. Drevo muzyki. — SPb.: Kompozitor, 2005.
10. Pereverzeva M. Heppening // Muzykal'naya kul'tura SShA XX veka: Uchebnoe posobie. — M.: MGK, 2007. S. 455-468.
11. Sers F. Totalitarizm i avangard. V preddverii zapredel'nogo. — M.: Progress-tradiciya, 2006.
12. Stoykov A. Kritika abstraktnogo iskusstva i ego teory. — M.: Iskusstvo, 1964.
13. Epshteyn M. Nabroski k ekologii teksta // Kommentarii. — M.; SPb., 1997. № 13. S. 3-41.
14. Kaprow A. Assemblages, Environments and Happening. — N.Y., 1966.
15. Kaprow A. Happening in the New York Scene // Art News, 1961. № 3. P. 36-39.