

Леонид Меньшиков

МИНИОПЕРЫ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ПАРОДИЙНОГО ПЕРФОРМАНСА

Серия перформансов «Три оперы» американского художника-акциониста Бенджамина Паттерсона¹ представляет собой пародию на признанные шедевры музыкального театра. Чужие сочинения, известные репертуарные оперы, стали материалом для формирования постмодернистского художественного текста, имеющего в своей основе ироническую эстетическую программу. В трёх вариациях Паттерсона объектами пародии стали «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера, «Кармен» Жоржа Бизе и «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччини. Большая опера способствовала возникновению своеобразной акционистской формы — пародийного перформанса, названного Паттерсоном миниоперой. Опера «уменьшалась», «сжималась» до пародии². В статье анализируются художественные особенности пародийного перформанса как формы акционистского искусства, исследуются стиль и жанровые признаки «миниопер».

Написанные в разное время, «Три оперы» были объединены в трилогию после многократного исполнения двух из них по отдельности. Первой в 1961 году была создана партитура пародии на оперу Вагнера.

Впервые представленная в рамках флюксус-фестиваля в Музее современного искусства в Париже, она многократно исполнялась впоследствии и на других мероприятиях движения, причём отдельные детали представлений менялись. Идея спародировать «Кармен» возникла спустя почти 30 лет, перформанс был показан в 1989 году в галерее Харви в Нью-Йорке, партитура записана в 1990 году. Последней была написана «Мадам Баттерфляй», причём исключительно для того, чтобы трилогия обрела законченный вид. Целиком она была показана в 1992 году на фестивале, посвящённом тридцатилетнему юбилею флюксуса, в Сеуле, а партитура записана в 1993 году уже как часть серии перформансов «Три оперы». Автор видел в перформансах выражение общей идеи — потребности вернуть ускользнувший из-за репертуарной востребованности подлинный смысл великих произведений. Он намеревался очистить их от сценических условностей и стереотипов, возникших в результате многочисленных постановок: «После премьер “Кармен”, “Мадам Баттерфляй” и “Тристана и Изольды”

получилось быстро и легко сформировать трилогию. Почему? Возможно, потому что я всё ещё испытывал большое уважение к этим операм и полагал, что их гениальность ускользала от публики только из-за репертуарности их обычных представлений. Понадобилось сделать обзор лучших опер, чтобы таким способом повторно довести их до современной (обычно презрительной) публики» [21, 31]. Миниоперы задумывались как обзор классического наследия, переведённый в краткую форму перформанса. Поэтому пародийное начало представлено в них в его постмодернистском значении — не как форма комического, целью которой является высмеивание каких-либо черт произведения, но как спонтанно возникающий эффект сопоставления, без которого не может существовать современное искусство по причине его вторичности. В перформансах воплощался «принцип деконструкции <...> непрекращающийся процесс интерпретаций» [11, 480]. Сам факт того, что при восприятии опер мы опираемся на исторический контекст, придаёт им пародийность, заставляя нас этот контекст деконструировать, очищать первоначальное пародируемое произведение от возникших прочтений. Миниоперы по своей эстетической программе были «связаны с “машинностью” — сборкой-разборкой машины как целого для транспортировки в другое место» [12, 177] — важнейшим

принципом постмодернистского искусства. В перформансах Паттерсона таковой процедуре подверглись классические оперы с целью высвобождения их из перенасыщенного исполнениями культурного контекста.

Каждая из опер уже отражала культурные стереотипы, а в случае с вагнеровским произведением — опиралась на миф, сакральный символ, который явно раскрывался в перформансе посредством пародии: «Перформансы <...> надстраиваясь над <...> символом-предшественником, подрывают основы последнего, лишают его сакрального содержания путем вырывания из контекста» [9, 75]. Пародия работала в них как средство осуществления перехода от опер к перформансам. Основой для ее возникновения служило найденное Паттерсоном эпатажное «отличие от оригинального произведения, которое фиксировалось в контрастном ему образе, являющемся центральным компонентом пародийного перформанса» [21, 10].

В подходе Паттерсона к созданию партитур главным принципом работы стало сокращение оригинала, урезание сюжетов опер. Сокращение отражает общий мировоззренческий принцип постмодернизма, обозначившийся как «недоверие в отношении метарассказов» [7, 10], в результате которого «глобальная, единая, общечеловеческая история заменяется маленькими мифоэпическими рассказами» [14, 73].

Именно маленький рассказ, как и миниопера, наиболее адекватен современному пониманию искусства. «Кармен» и «Мадам Баттерфляй» привлекли Паттерсона яркой музыкой, позволившей через краткий фрагмент создать сильный образ. Арии «L'amour est un oiseau rebelle» («Любовь — мятежная птица») из «Кармен» и «Un bel di vedremo» («В ясный день желанный») из «Мадам Баттерфляй», использованные в перформансах, относятся к числу самых известных для женского голоса. Драма «Тристан и Изольда» менее репертуарна, но легко узнаваема, что также делало ее подходящей для пародирования.

«Кармен» Бизе для Паттерсона стала средством художественной реконструкции стереотипного образа испанской страсти и преувеличенных эмоций, которые превратились в застывшее клише благодаря популярности постановки. Смысловый центр оперы — «Хабанера» Кармен — является шлягером, символом, по которому массовый слушатель опознает это сочинение. Именно ее Паттерсон использовал в адаптации «Кармен» в форме перформанса. Он создал собственную партитуру инвента, которая состоит из кратких музыкальных и сценических инструкций. В дополнение к этому он изменил название на «Дюжина для Кармен». Произведение Паттерсона длится приблизительно восемь минут.

Перформанс характеризуется как «одна из наиболее изящных поэтических работ флюксуса», в которой, «пока играет запись “Кармен” Бизе, дюжина исполнителей выходит на сцену по одному, и каждый бросает красную розу в блендер, полузаполненный водой» [19, 173].

Структура миниоперы быстро сложилась по причине известности произведения. Паттерсон описал возникновение партитуры следующим образом: «В случае моей миниоперы “Кармен” (первой из <...> миниопер), это просто попало в мою голову, откуда ни возьмись <...> почти готовое! С детства я слушал радиопередачи по субботам, знал почти каждую оперу из репертуара нью-йоркской Метрополитен опера и позже играл их в оркестре» [21, 30]. Миниопера стала результатом своеобразной кристаллизации и «просеивания» музыкального материала, которые осуществляло сознание Паттерсона вследствие его многократного участия в исполнении этого произведения.

Во время перформанса человек сидел за столом посреди сцены. На столе стоял блендер с прозрачным контейнером, наполненным смесью «определенного количества воды, водки и т. д.» [21, 150]. Двенадцать исполнителей с розами, зажатыми в зубах, выходили на сцену один за другим, приветствовали человека в центре и располагались полукругом на за-

днем плане под марш из увертюры к опере. После увертюры звучала «Хабанера», с каждой ее фразой один из двенадцати выходил на середину сцены и опускал розу в блендер. Партитура устанавливает, что «смесь изменяет цвет от прозрачного до темно-пурпурно-красного. Когда все двенадцать роз смешиваются в напиток, исполнитель за столом выливает его в сосуд с шампанским и выпивает в честь Кармен» [21, 150].

Пародия на оперу заключена уже в названии перформанса. Его изменение на «Дюжина для Кармен — Бизе / Паттерсон 1990» заставляет задуматься о смысле использования слова «дюжина». В первую очередь, оно отсылает к двенадцати розам, которые измельчаются в блендере. Их легко интерпретировать как намёк на двенадцать любовников. Жидкость в блендере становилась всё более и более красной, что может быть понято как отсылка к крови и намекает на финал оперы. Название возможно прочесть и как «когда злой бываю, семерых убиваю». Частичная имитация оригинала с преднамеренной его порчей — стратегия, благодаря которой пародия «пробуждала ожидания в читателе, а затем их разрушала» [21, 13], чтобы проявить себя как пародия. Любовная драма, разыгрывавшаяся в опере, в перформансе сводилась к смешиванию кроваво-красного коктейля.

Обозначив в названии перформанса соавторство с Бизе, Паттерсон показал серьёзность понимания своей роли в создании миниоперы. В сопоставлении перформанса с оперой — как столь же серьёзного сочинения — уже заключалась пародия. В то время как опера Бизе содержала четыре действия и продолжалась несколько часов, перформанс Паттерсона свёлся к манифесту, основанному на оригинале. «В случае имитации и преобразования оригинала, пародия создает несоответствие между оригиналом и его новым контекстом и подрывает читательское ожидание точной имитации оригинала» [21, 14], поэтому «Дюжина для Кармен» следовала по пути предельного упрощения.

Та же тенденция просматривается и в сценографии. Реквизит был сведен к набору простых предметов на сцене, к легко подбираемым материалам. Сцена была почти пустой, единственные предметы, стоявшие на ней, — стол, стул, блендер с контейнером из прозрачного стекла, сосуд с шампанским и двенадцать роз — создавали ощущение простоты и понятности. Любая комната могла бы подойти для постановки. Для музыкального оформления была заимствована увертюра и самая популярная ария. Последнюю, как указал Паттерсон, лучше всего использовать в исполнении легендарной примадонны. Костюмы не декоративизировались, но для исполнителей

предпочтителен испанский стиль одежды. Главный герой мог курить, напоминая аудитории о сигарной фабрике (одном из мест действия в опере) — или не курить. Автор указал на необязательное выполнение сценических инструкций и музыкальных ремарок в партитуре, оставляя за исполнителями свободу действия. Открытость перформанса противостояла строгой форме оперы. Зрители пародии могли бы смотреть перформанс, не зная оперы, как новое самостоятельное произведение. Однако они должны были знать оба текстовых прототипа (оперу и новеллу П. Мериме), чтобы чувствовать комическое несоответствие между ними и миниоперой. Перформанс работал как пародия только в том случае, если публика знала оперу и могла распознать намек на нее: «Распознавание этого преобразования в пародию может шокировать <...> как покушение на каноническое оригинальное произведение» [21, 14]. Пародия Паттерсона на «Кармен» является вторичной как в классическом, так и в постмодернистском ее понимании. Во-первых, поскольку оригинал включал отдельные элементы жанра комической оперы, но не в полной мере соответствовал им. Во-вторых, по причине того, что первичной пародией, или собственно пародией на новеллу являлась опера, которая отражала, пародировала произведение Мериме, поскольку зритель оперы, знающий новеллу, воспринимал

ее иначе, чем тот, который с литературным первоисточником знаком не был. Перформанс стал постмодернистской пародией, поскольку «характеризуется плюрализмом культур, течений, мнений <...> выражающим себя не через синтез, а как эклектичное сосуществование разнородных элементов» [17, 168].

Процесс осуществления перформанса был изначально распланирован. Паттерсон составил партитуру, которая должна была точно реализоваться по времени. Короткие репетиции (в ходе которых актёрам объяснялся момент их выхода и отработывались действия, им предписанные) гарантировали правильное течение действия и, таким образом, успех постановки. Перформанс предполагал четкую последовательность музыкального сопровождения. Актёры выходили на сцену в определенные для каждого моменты увертюры, а во время установленных моментов хабанеры шли к столу и помещали розы в блендер. Результат — не только совпадение всех знаков в перформансе, но и многообразие возможностей их понимания аудиторией. Как однозначная отсылка к опере интерпретировались только несколько деталей. Таковы название с добавлением «Бизе / Паттерсон» и музыка. Розы во рту исполнителей и сигара главного героя за столом устанавливали ассоциативные связи с оперой.

Возникал эффект многозначности, свойственный жанру перформанса. Каждое значение в нем могло давать противоположные ассоциации, в основе которых лежит «смысл, выявляемый, а точнее порождаемый актом восприятия» [15, 258]. Стереотипное обозначение любовно-трагической проблематики символом розы, который использовался в «Кармен», здесь стало центральным, поскольку весь перформанс замкнут на нем.

Ещё более радикальна адаптация «Тристана и Изольды», осуществленная Паттерсоном. Рассуждения художников флюксуса об интермедийности были близки идеям Р. Вагнера о музыкальной драме как «тотальном произведении искусства»³. Он хотел достигнуть связи музыки, театра, литературы и сценографии с целью преодоления разделения искусств. Цель же акционистских практик была другой, но средства — аналогичными. Более того, миниоперы скорее противоположны эстетике Вагнера, чем соответствуют ей. Хотя и они, наряду с другими перформативными практиками, используют разнообразные выразительные средства. Контраст обусловлен тем, что сведение оперы до крошечного формата не позволяет рассматривать их как тотальные произведения искусства, каковыми должны быть акционистские работы. Поскольку в основе их лежат популярные оперы — оказывается нетрудным

привлечь большое количество зрителей на ремейки этого «массового» репертуара, всегда интересующего публику и легко потребляемого ею. Оперы Вагнера были пафосными драмами, требующими добросовестного исполнения, эти требования отражали его страх перед ненамеренной пародией. Ф. Ницше подверг критике претензии Вагнера на серьезность, на роль творца, в своём отречении от композитора в «Казус Вагнер» клеймя их как декадентство. Он ставил «Кармен» в оппозицию музыкальным драмам Вагнера: «Я слышал вчера <...> в двадцатый раз шедевр Бизе <...>. Как совершенствует такое творение! Становишься сам при этом “шедевром”. <...> Слышали ли когда-нибудь более скорбный трагический тон на сцене? А как он достигается! Без гримас! Без фабрикаций фальшивых монет! Без лжи высокого стиля!.. Эта музыка заставляет слушателя быть интеллектуалом, как и самого музыканта» [8, 51–52]. Художники флюксуса, и среди них Паттерсон, также объединяли различные художественные средства, но с целью преодоления «лжи высокого стиля». Результатом стала сжатая, остроумная открытая форма, совершенно лишённая пафоса. В выступлениях Паттерсона отсутствует трагедийное начало, и это (при наличии трагических прототипов) приводит его перформансы к абсурду.

«Тристан и Изольда» является вторичным произведением, поскольку использует оперу, опирающуюся на литературный источник, в основе которого — известный сюжет индоевропейского (кельтского) фольклора. Паттерсона привлекли темы оперы — любовный напиток, экстаз, любовная игра, смерть. Оперный финал с преображением умирающей, склонившейся над телом Тристана Изольды в заключительной арии «*Isoldes Verklärung*» («Вот он нежно улыбнулся»), граничит с безумием. Трудная для воплощения идея Вагнера в случае неудачного исполнения угрожала обернуться комическим эффектом. В этом состояла давно сформулированная «вина Вагнера», дискредитировавшего музыку своими опытами манипулирования чувствами человека средствами искусства. Пришлось отказаться от классических идеалов серьезности, «безнадежно скомпрометированных <...> вагнеровской религией искусства», которая открыла, что «торжественный тон неизбежно делает произведения искусства смешными так же, как и жесты власти и величия» [1, 61].

Партитура перформанса Паттерсона «Тристан и Изольда» состоит из точных директивных инструкций и ремарок. Название оперы в ремейке осталось неизменным. Средняя продолжительность перформанса приблизительно девятнадцать минут и пятнадцать секунд.

Как и в «Дюжине для Кармен», это привело к замене оперы коротким перформансом. Паттерсон обращался к «Тристану и Изольде» и раньше — в рамках первых флюксус-акций: «В одном из кельтских исполнений “Поэмы” [“Поэмы для стульев, столов, скамеек...” Ла Монте Янга — Л.М.] в 1960 году Дэвид Тюдор жарил в определённом порядке гвоздику, корицу, горошины перца и семена горчицы, чтобы произвести задуманную последовательность ароматов; Крисчен Вулф вздремнул; Бенджамин Паттерсон играл выдержки из “Тристана и Изольды” на контрабасе; композитор и теоретик Ганс Хельмс печатал; Корнелиус Кардью передел рубашку; Джон Кейдж воспользовался случаем, чтобы вычистить портфель» [20, 72]. Благодаря участию Паттерсона в таких представлениях текст оперы стал входить в арсенал работ, исполняемых в рамках флюксус-концертов, и уже подвергался иронической интерпретации, будучи представленным в контексте перечисленных действий.

В перформансе использовался скромный реквизит: на сцене стоял длинный стол (или рояль), покрытый белой тканью. Тристан был одет в вечерний костюм, Изольда — в белую визитку. Паттерсон описывал освещение сцены как «соответствующее» [21, 151]. После начала прелюдии Тристан подводил Изольду к столу или фортепиано и помогал ей стать на него.

Изольда раздевалась и ложилась, Тристан начинал покрывать ее вареным рисом и взбитыми сливками. В инструкции художник предлагал в качестве альтернативы рису и сливкам использовать рисовый пудинг с корицей. Эта церемония длилась почти до конца увертюры, когда шесть помощников выходили на сцену и располагались рядом. Тристан и помощники ждали конца увертюры. Как только начиналась ария «*Isoldes Verklärung*», помощники выходили к публике и выводили зрителей на сцену. Тристан раздавал палочки для еды, приказывая есть рис с тела Изольды. Перформанс заканчивался с завершением арии.

Через соавторство с Вагнером, которое Паттерсон зафиксировал в названии «*Тристан и Изольда*» Вагнер / Паттерсон. 1961–1993», художник сформулировал своё постмодернистское кредо. Уточнение названия оперы в названии перформанса имеет существенное значение. В пределах акции, которая соединяет ритуал и спектакль, преобразование оперы происходило согласно теории перформативности. «Игра с различными жанрами и, как следствие, их столкновение, является важным фактором в перформансе <...> и играет большую роль в трансформации участников» [15, 45], становясь его постоянной чертой. В то время как у Вагнера существует огромная дистанция между публичной и действием, перегруженным

мистицизмом, Паттерсон полностью аннулирует это расстояние. Он выводит публику на сцену и заставляет её участвовать в спектакле. Посредством привлечения к действию, одновременного приобщения к великой опере (через музыку и аллюзии на нее) и новым художественным результатам, зритель освобождался от роли пассивного получателя информации, испытывающего мало сочувствия к процессу. Перформанс создавал ситуацию физического взаимодействия участников и зрителей через совместное действие. Возможность сделать это дал Вагнер: его идея преобразования позволила Паттерсону увидеть и вычленил из оперного текста символическую связь магической пищи, тела и эротики. Мотивы любовного напитка и смерти от любви упрощены и заменены чувственным представлением процесса поглощения еды. Реальная нагота молодой героини в перформансе Паттерсона дана в параллель духовному томлению Изольды. Духовное начало оперы Вагнера у Паттерсона становится физическим.

Примечателен отбор материала для заимствования в «Тристане и Изольде». Мифологический сюжет анахроничен для современного искусства и используется как утрированно повторяемая форма: «В границах имитации и переосмысления оригинальной работы пародия создаёт несоответствие между оригиналом и его новым кон-

текстом и в то же время подрывает ожидания зрителя» [21, 18]. В отличие от пародии в «Кармен», обращение с оперой Вагнера представляет собой покушение на серьезность оперного жанра в целом, и это может быть как принято, так и отвергнуто публикой. «Причины неприятия пародии, признанной <...> критикой, скрыты не в эстетических качествах перформанса, а в его критической направленности. Пародия может, поэтому, означать критику и институционализированной перспективы, и самой институции, и ее сторонников» [21, 18]. Превращение рояля из предмета элитарной культуры в подиум для чувственного банкета в перформансе было сродни разрушению музыкального инструмента во время фестиваля флюксуса в Висбадене в 1962 году. В зависимости от позиции зрителей — это или атака на культуру, которая вызывает шок и негодование, или освобождение от нее. Эффект отчуждения творчества должен был освободить оперу от автоматизма исполнения и восприятия, от неизменности. Так предполагалось вернуть ей подлинную выразительность. Пародия выступала как диалектический процесс, поскольку цель комической имитации другого текста состояла не в том, чтобы выставлять негативно и дискредитировать старый оригинал, а чтобы осуществлять его изменение, переосмысление и модернизацию.

Реквизит служил тем же целям. Использование риса и палочек для еды могло быть воспринято как норма, поскольку является традиционным в Восточной Азии. Однако будучи примененным к произведению Вагнера, оно производило культурный переворот, освобождало его от условностей нагруженного национальными символами мифа. Смена ролей, благодаря которой Тристан становился главным героем, а Изольда оставалась бездействующей, искажала смысл финала: Тристан в такой ситуации мог и не умереть, равно как и Изольда. Фабула оперы корректировалась, практически устранялась из перформанса, сохранялись только основной мотив и выводы — и только благодаря записанной музыке. Поэтому можно говорить о том, что имело место радикальное сокращение текста и смысла. Драма Вагнера частично использовалась и упрощалась Паттерсоном. Причём всё метафизическое становилось физическим.

«Мадам Баттерфляй» — еще одна любовная трагедия. Ее существенные отличия от оперы Вагнера заключены в исходном материале. Пуччини сознательно взял бродвейскую мелодраму, написанную для развлечения публики, и использовал ее в том числе и для достижения коммерческого успеха. Опера Пуччини строилась на несоответствии японской и американской культур, которое в разных ситуациях могло быть причиной как пародии, так и трагедии.

Женитьба американца (в немецком переводе либретто и в партитуре Паттерсона он назван Линкертоном, в опере — Пинкертоном) на гейше происходит в соответствии с японским законом. Это означает, что брак ограничен девятьсот девяноста девятью годами и его можно расторгнуть в любой момент. Поскольку американец с самого начала принимает во внимание эту возможность, он имеет преимущество перед героиней, которая рассматривает свадебный закон лишь как дань благопристойности, не предполагаю возможности его применения. Серьезность закона для Чио-Чио-Сан, для Пинкертона — лишь повод для игры. В этом — источник трагедии, который приводит к гибели Баттерфляй. Но в этом же — источник пародии, возникающей из несоответствия точек зрения двух персонажей.

Интрига, заложенная в основе перформанса, опирается на сложную систему отсылок от одного источника к другому. В основу оперы была положена популярная бродвейская мелодрама Давида Беласко. Её сюжет, взятый из рассказа Джона Лютера Лонга, был представлен последнему сестрой, жившей в течение многих лет в Японии. Параллели с точки зрения содержания и формы есть между рассказом Лонга и «Мадам Хризантем» Пьера Лоти. Таким образом, материал передавался и перерабатывался много раз.

Драматургия его постепенно упрощалась, адаптировалась к вкусам публики. Даже после выхода мелодрамы Пуччини, её материал был использован для мюзикла Ж.-М. Шенберга и А. Бублиля «Мисс Сайгон». Паттерсон включился в эту игру упрощений. Важными для раскрытия сюжета стали декорации, в которых использован традиционный японский дом (может быть интерпретирован как карточный домик) с переставляемыми, как захочется, стенами. В опере он стал местом диалога о возможной игре и обмане, намёком на нарушение брачного договора, а в перформансе использовался как организующий центр действия.

Для осуществления перформанса «Мадам Баттерфляй» потребовался дирижер, который мог бы прочесть партитуру Пуччини. Эту роль Паттерсон обычно исполнял сам. Другие участники — Баттерфляй и мужчин (Пинкертон, Шарплесс и Гро) — должны быть похожими на моряков, в связи с чем Паттерсон отметил в партитуре, что для них «наилучшими являются простые костюмы» [21, 152]. Для Баттерфляй он предложил или экстравагантное и изысканное кино, или «нечто полностью противоположное». Она могла выглядеть, например, как «девочка с дискотеки в Токио» [21, 152]. На сцене стояли дирижёрский пульт, стол и три стула, пять электрических плиток с кастрюля-

ми, масло и зерно, а также щётка и совок.

Перформанс начинался с того, что дирижер ставил магнитофонную ленту или диск записи оперы с триста шестьдесят пятого такта партитуры Пуччини, трио Пинкертон, Шарплесса и Горо «E soffitto... e pareti» («И потолок, и стены»). Три главных героя выходили на сцену с пивом и сигаретами, садились за стол и разговаривали. В тактах четыреста девятым и четыреста десятым на сцену выходила Баттерфляй и делала попкорн в открытых кастрюлях до тех пор, пока он не начинал из них выскакивать. Остальные участники не обращали на нее внимание. На шестьсот четвертом такте музыка резко останавливалась, и мужчины застыли без движения. После короткого перерыва включалась ария «Un bel dì vedremo» («В один прекрасный день») — наиболее драматический и напряженный фрагмент в опере. Актеры до конца арии оставались в тех же позах. Героиня собирала попкорн и подавала им: «Баттерфляй подметает попкорн в совок и рассыпает его на столе» [21, 152].

Как и в «Тристане и Изольде», и в «Дюжине для Кармен», адаптация Паттерсоном оперы Пуччини ограничена выбором нескольких фрагментов из первоисточника. Наличие дирижера придавало пародийность ситуации, поскольку он управлял не оркестром, а звучащей записью. Комичность была

заключена в нелепости: «Комедия заключается, с одной стороны, в структуре самой пьесы... и, с другой стороны, в неспособности зрителя соглашаться с пьесой, которая проявляется как смех» [21, 20]. Дирижер не имел возможности воздействовать на ход исполнения музыки и был привлечён только для имитации ее исполнения. Он лишь подчинялся записи, тем самым деконструируя посредством механического действия ситуацию с оперой, музыка которой была «изношена» и низведена до набора популярных мелодий. «Внушать представление о механическом — таков должен быть один из излюбленных приёмов пародии» [2, 28]. Он обнаруживался в неизменности и заштампованности музыкальных средств оперы. Это имело комический эффект в том случае, если механичность искусства сталкивалась с пустотой. Дирижер влиял не на музыку, но на действие, указывая другим участникам порядок выхода. Тем самым он заполнял пустоту, усиливал комизм и абсурдность ситуации.

Три персонажа на протяжении перформанса разговаривали жестами под запись пения. Можно было бы говорить о синхронизации пения и жестов, но пантомима не соответствовала тексту, а происходила параллельно, независимо от содержания оперы и перформанса. Несоответствие между перформативной формой и словесным содержанием было очевидно.

Этим Паттерсон демонстрировал произвольность текста в перформансе. Поскольку опера содержала банальный текст, свободная его имитация оправдывала особый путь Паттерсона. В перформансе пародировалась стереотипная фигура американца, который везде чувствует себя хозяином. Отмечая в партитуре, что для трех персонажей наилучший эффект дали бы простые костюмы моряков, Паттерсон хотел минимизировать отрыв от оперы, требовал воспроизведения стереотипов. При этом он перенес персонажей в таверну, где они пьют пиво и курят. У Пуччини консул и морской офицер тоже пьют, но виски. Они ощущали высокомерное культурное превосходство над окружением, но детали говорили об обратном. Хотя комизм персонажей был заложен уже Пуччини благодаря банальному сюжету, перформанс Паттерсона делал юмор, присутствующий в опере, очевидным благодаря тому, что проектировал переход от банального к великому: «Переложение торжественного в тривиальное, лучшего в худшее комично... Переложение обратное может оказаться ещё более комичным» [2, 80].

Как только завершался музыкальный номер, Паттерсон имитировал действие из оперы неподвижной сценой. Вследствие замиранья актеров возникал эффект отчуждения. Все трое оставались на сцене в неу-

добных и комичных позах, сидя как статуи до самого конца перформанса, они были смешны до карикатурности. Баттерфляй продолжала сосредоточенно готовить попкорн, в то время как звучала ее ария, «Un bel dì vedremo», одна из самых популярных арий для сопрано. В этот момент она сосредоточивала все внимание публики на себе как единственный действующий персонаж. Ее действия соответствовали клише покорной гейши. Находясь на заднем плане, в то время как другие персонажи развлекались перед глазами публики, она делала попкорн, типичный американский продукт, распространение которого сопровождало успех кинематографа в США. Используемый в качестве «закуски» к фильму, он воспринимается во всём мире как знак американской культуры и искусства. У Пуччини Баттерфляй принимала христианство, у Паттерсона Баттерфляй принимала американскую культуру развлечения и потребления. Опошление стало эстетической формой, которая использовалась в авангардных практиках и представляла собой отличительную особенность постмодернистского искусства: «Снова и снова художники возвращаются к мелочам повседневной жизни, которые, как предполагается, представляют зрителю мир напрямую» [21, 22]. Дюшан и Уорхол были инициаторами использования банальности в искусстве XX века, но вклад флюксуса в этот процесс

не менее значим, хоть и менее ярко, «во флюксус-перформансах действия из повседневной жизни представлялись на сцене и переоценивались» [18, 119]. Для Паттерсона эта технология была второстепенной и вспомогательной. Он не использовал ее как основу самостоятельных произведений, как это было в ивентах, но применял как дополнительное средство для выражения более широкой программы перформанса. Акции Паттерсона не обходили стороной показ «переживаний, состояний сознания, социально-психологических явлений, возникающих в процессе человеческого общения. Средством и материалом творчества» служили «тело, внешний вид, жесты, поведение художника, берущего на себя роль актера» [10, 99]. Тем самым Паттерсон со своими миниоперами вполне вписывался в контекст перформансов в том виде, в котором они существовали с 1960-х годов.

Согласно второму варианту развития сюжета, в котором Баттерфляй была участницей дискотеки в Токио, происходило его осовременивание, которое вело к еще большему опошлению оперы. Целью пародии являлось не просто комическое ниспровержение её, но также модернизация и усиление, которые предлагаются Паттерсоном как один из вариантов интерпретации пародийного начала. Баттерфляй превращалась в потребителя развлечений (что стало актуально в кон-

це XX века, времени, к которому относится создание перформанса). Такой подход в целом являлся специфической особенностью партитур Паттерсона и может рассматриваться как его авторское переосмысление теорий флюксуса.

Его способ создания перформансов вписывался в эстетику флюксуса, в рамках которой «идеи-концепции авторов искусства действия, поданных в динамичной форме перформанса, часто жесткого и неприличного, не могли содействовать образованию большого круга потребителей этого вида искусства» [6, 13–14], но шокировали публику. Они становятся вполне точным отражением постмодернистской эстетики в такой её стилистической черте как пародийное отношение ко всему предшествующему художественному наследию. Пародия делается стилиобразующим принципом, она «уже не трактуется как контастация, искажение, протест, где серьезные драматические тона заглушают комическое начало, — теперь пародия связана скорее с образом мирного сосуществования стилей и идей», она действует как «повторение с отличием» [4, 189].

Паттерсон начинал работать с перформансами, ставя перед собой цели, в полной мере соответствующие классическому пониманию пародии, в котором «обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы — огромная эволюционная работа,

проделываемая пародией» [13, 310], становится средством для развенчания стереотипности, клишированности, неизменно возникающих на определенной стадии развития любого художественного жанра. Структура его миниопер направлена на те стороны произведений классического репертуара, которые, рассматриваясь как наиболее ценные, утрачивают свой смысл в современной ситуации исполнения. Восстановление смысла производится путём сопоставления узнаваемых знаковых элементов великих опер с бытовыми действиями и реквизитом, которые демонстрируют парадоксальность обыденного восприятия привычных сюжетов, создавая перформанс как пародийную форму, причем в этом случае «пародией называется подражание, при котором величественная форма наполняется ничтожным содержанием» [16, 490].

В пародии, которая представляет собой «общий художественный принцип, проявляющийся в семантическом и структурном переосмыслении пародируемого оригинала» [3, 207], происходит переработка как содержания, так и структуры оригинального произведения. В первом случае мы получаем сокращение фабулы, сюжета, изменение системы выразительных средств, во втором — происходит жанровый «сдвиг», приводящий к возникновению принципиально иной художественной формы. Но для восприятия этой новой формы обязательно требуется ее

сопоставление с оригиналом, отдельно от него она может быть прочитана: «Пародия всегда воспринимается и оценивается на фоне этого оригинала, представляя своего рода его отражение» [3, 207]. Подобное восприятие пародии приводит не только к жанровому, но и к стилевому перекодированию, поскольку сопоставление перформанса с оперой основывается не только на различии их структурно-функциональных особенностей, но и на различиях культурного контекста, которые остро воспринимаются в результате создания пародийного произведения.

Можно говорить о наличии в перформансах Паттерсона признаков не только классической пародии, но и пародии постмодернистской, в которой происходит «постоянное пародическое сопоставление двух (или более) “текстуальных миров”, т. е. различных способов семиотического кодирования эстетических систем, под которыми следует понимать художественные стили» [5, 222]. Пародийный перформанс обнаруживает свою неопределенную жанровую природу, вызванную принадлежностью к стилевой парадигме постмодернистского искусства, благодаря которой пародийные перформансы-миниоперы Паттерсона составили отдельную и самостоятельную форму в рамках флюксус-практик. Для них характерны и специфические особенности перформанса как формы акционизма, и существенные

принципы постмодернистской эстетики с её ироническим и пародийным дискурсом, опирающимся на цитирование произведений классического искусства.

Используя стратегии сборки-разборки, сокращения оригинала, пародийного снижающего осмеяния,

Паттерсон осуществил проект, соединяющий черты авангардного и постмодернистского искусства и вполне отвечающий эстетическим устремлениям и художественным особенностям флюкс-движения, его стилистическим характеристикам и морфологическому многообразию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Эстетическая теория. Москва: Республика, 2001. 527 с.
2. Бергсон А. Смех. Москва: Искусство, 1992. 127 с.
3. Денисов А.В. О феномене пародии в музыкальном искусстве // Человек и культура. 2012. № 1. С. 206–227.
4. Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. Москва: ИНИОН РАН; Интрада, 2001. 483 с.
5. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада, 1996. 253 с.
6. Каткова М.В. Искусство действия: Перформанс — художественное явление второй половины XX века: Дис. <...> канд. искусств: 17.00.04. Москва, 2000. 164 с.
7. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Москва: Ин-т эксперим. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
8. Ницше Ф. Казус Вагнер: Туринское письмо в мае 1888 // Ницше Ф. Казус Вагнер; Сумерки кумиров; Антихрист; Эссе Номо. Москва: Олма-пресс, 2001. С. 51–74.
9. Савкина А.В. Сакральное в современном искусстве // Система ценностей современного общества. 2011. № 20. С. 75–79.
10. Тарасов А.Н. Постмодернистские арт-практики: Хепенинг, перформанс // Аналитика культурологии. 2009. № 15. С. 99–101.
11. Тарасов А.Н. Постструктурализм как философская основа художественной культуры постмодернизма // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. 2008. № 74–1. С. 478–483.
12. Тарасов А.Н. Теория деконструкции как философско-теоретическая основа эстетики постмодернизма // Философия и общество. 2009. № 1. С. 174–187.
13. Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977. С. 284–310.
14. Усовская Э.А. Постмодернизм. Минск: ТетраСистемс, 2006. 256 с.

15. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. Москва: Play&Play, Канон+, 2015. 376 с.
16. *Фрейденберг О.М.* Происхождение пародии // Учёные записки Тартуского университета. Вып. 308: Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1973. С. 490–497.
17. *Шиканова В.В.* Система производства современной духовной культуры в перспективе постмодернизма // Вестник Твер. гос. ун-та. Серия «Философия». 2014. № 1. С. 165–173.
18. *Dumett M.* Corporate Imaginations: Fluxus Strategies for Living. Oakland: University of California Press, 2017. 385 p.
19. *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. N. Y.: Schirmer Books, 1997. 400 p.
20. *Grimshaw J.* Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young. Oxford: Oxford University Press, 2011. 264 p.
21. *Stegmayer B.* Ben Patterson: Event Scores. Berlin: Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, 2012. 318 p.

REFERENCES

1. *Adorno T.* Esteticheskaya teoriya [Aesthetic Theory]. Moskva: Respublika [Moscow: Publishing house «Republic»]. 2001. 527 p.
2. *Bergson A.* Smekh [Laughter]. Moskva: Iskusstvo [Moscow: Publishing house «Art»]. 1992. 127 p.
3. *Denisov A.V.* O fenomene parodii v muzykal'nom iskusstve [About Parody in Music]. Chelovek i kul'tura [Man and Culture]. 2012. № 1. P. 206–227.
4. *Il'in I.P.* Postmodernizm: Slovar' terminov [Postmodernism: Terminological Dictionary]. Moskva: INION RAN; Intrada [Moscow: Institute of Science Information in Social Studies; Russian Academy of Sciences; Publishing house «Intrada»]. 2001. 483 p.
5. *Il'in I.P.* Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm [Post-structuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moskva: Intrada [Moscow: Publishing house «Intrada»]. 1996. 253 p.
6. *Katkova M.V.* Iskusstvo deystviya: Performans — khudozhestvennoe yavlenie vtoroy poloviny XX veka: Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Action Art: Performance as the Art Phenomenon of the second half of the 20th century: Thesis for the degree of PhD]. Moskva [Moscow]. 2000. 164 p.
7. *Liotar Zh.-F.* Sostoyanie postmoderna [The Postmodern Condition]. Moskva: Institut eksperimentalnoy psikhologii; SPb.: Aleteyya [Moscow: Publishing house «Institute of Experimental Psychology»; Saint-Petersburg: Publishing house «Aletheia»]. 1998. 160 p.
8. *Nitsshe F.* Kazus Wagner: Turinskoe pismo v mae 1888 [The Wagner Case]. Nitsshe F. Kazus Wagner; Sumerki kumirov; Antikhrist; Ecce Homo [The Wagner Case; Twilight of the Idols;

Antichrist; Ecce Homo]. Moskva: Olma-press [Moscow: Publishing house «Olma-press»]. 2001. P. 51–74.

9. *Savkina A.V.* Sakralnoe v sovremennom iskusstve [The Sacred in the Modern Art]. Sistema sennostey sovremennogo obshchestva [Values of modern society]. 2011. № 20. P. 75–79.

10. *Tarasov A.N.* Postmodernistskie art-praktiki: Kheppening, performans [Postmodern Art Technologies: Happening, Performance]. Analitika kulturologii [Analytics of Cultural Science]. 2009. № 15. P. 99–101.

11. *Tarasov A.N.* Poststrukturalizm kak filosofskaya osnova khudozhestvennoy kultury postmodernizma [Post-structuralism as Philosophical Basis of Postmodernist Art]. Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science]. 2008. № 74–1. P. 478–483.

12. *Tarasov A.N.* Teoriya dekonstruktsii kak filosofsko-teoreticheskaya osnova estetiki postmodernizma [Theory of Deconstruction as Philosophical and Theoretical Basis of Postmodernist Aesthetics]. Filosofiya i obshchestvo [Philosophy and Society]. 2009. № 1. P. 174–187.

13. *Tynyanov Yu.N.* O parodii [About Parody]. Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Cinema]. Moskva: Nauka [Moscow: Publishing house «Nauka»]. 1977. P. 284–310.

14. *Usovskaya E.A.* Postmodernizm [Postmodernism]. Minsk: TetraSistems [Minsk: Publishing house «TetraSistems»]. 2006. 256 p.

15. *Fisher-Likhte E.* Estetika performativnosti [Aesthetics of Performativity]. Moskva: Play&Play, Kanon+ [Moscow: Publishing houses «Play&Play» and «Kanon+»]. 2015. 376 p.

16. *Frejdenberg O.M.* Proiskhozhdenie parodii [The Origin of Parody]. Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta. Vyp. 308: Trudy po znakovym sistemam. T. 6 [Scientific Notes of Tartu University. Issue 308. Works in Semiotics. Volume 6]. Tartu: Izdatel'stvo Tartuskogo universiteta [Tartu: Publishing house of Tartu University]. 1973. P. 490–497.

17. *Shikanova V.V.* Sistema proizvodstva sovremennoy dukhovnoy kultury v perspektive postmodernizma [System of Modern Non-material Culture Production in the Long Term of Postmodernism]. Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Filosofiya» [Bulletin of Tver State University. Philosophy]. 2014. № 1. P. 165–173.

18. *Dumett M.* Corporate Imaginations: Fluxus Strategies for Living. Oakland: University of California Press, 2017. 385 p.

19. *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. N. Y.: Schirmer Books, 1997. 400 p.

20. *Grimshaw J.* Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young. Oxford: Oxford University Press, 2011. 264 p.

21. *Stegmayer B.* Ben Patterson: Event Scores. Berlin: Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, 2012. 318 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бенджамин (Бен) Паттерсон (1934–2016) — американский музыкант и художник, один из основателей художественного движения «Флюксус», родился в Питтсбурге (США), учился в 1952–1956 годах в Мичиганском университете игре на контрабасе и кинорежиссуре. На протяжении 1956–1960 годов работал контрабасистом в Галифакском симфоническом оркестре, 7-м армейском симфоническом оркестре ВС США, Филармоническом оркестре Оттавы. В 1960 году переехал в Германию, поселился в Кёльне, там познакомился с К. Штокхаузеном и стал участвовать в проектах в студии М. Бауэрмайстер. В этой студии он встретил Нам Джун Пайка, затем привёл туда же Д. Мачунаса, с которыми стал у истоков фестивалей флюксуса в Европе. В 1960–1962 годах участвовал во всех фестивалях флюксуса, начиная с первого, в Висбадене (1962). Затем вернулся в Нью-Йорк, получил степень магистра в Нью-Йоркском университете в конце 1965 года, после чего решил закончить художественную карьеру. Деятельность его продолжилась в качестве арт-продюсера и менеджера — в оркестрах Нью-Йорка, департаменте культуры, других музыкальных организациях, причём параллельно он продолжал создавать проекты акционистских пьес в духе флюксуса, которые оформлял в виде партитур, передавая их для исполнения прежним соратникам. В 1988 году официально вернулся к художественной деятельности индивидуальной выставкой ассамбляжей и инсталляций в галерее Харви в Нью-Йорке, вновь стал участвовать в мероприятиях флюксус-группы. В 1988–2003 годах участвовал в тринадцати выставках. Оставил большое наследие, состоящее, в основном, из партитур ивентов и перформансов, проектов инсталляций, иронических графических и дизайнерских работ. Значительная часть ивентов выполнена в стилистике флюксуса, представляет собой пародирование известных музыкальных произведений.

² Процесс «уменьшения оперы» не только нашёл отражение в перформативных практиках, он имеет некоторую аналогию и в истории оперной музыки. В середине XIX — XX вв. опера по большому счету прошла путь от постепенного «увеличения» (через романтическую оперу, оперный проект Р. Вагнера, его мечты о тотальном искусстве и даже через проекты А. Скрябина и К. Штокхаузена) до «сокращения» (предельно — в операх-минутках Д. Мийо, представляющих собой «музыкальную» аналогию операм-перформансам Б. Паттерсона и не лишённых иронических модернизирующих аллюзий на классику в виде античности, но также и в оперных экспериментах Ф. Пуленка, Д. Кейджа, Д. Лигети). Причём в сочинениях двух последних композиторов — «Европерах» Кейджа и «Приключениях» Лигети — в значительной степени используются те же технологии, что и у Паттерсона. В новой музыке процесс переосмысления наследия указанных композиторов принимал разные формы, например, опера С. Шаррино «Лоэнгрин» написана с использованием звуковых моделей Вагнера — это ещё один путь к интерпретации наследия.

³ Термин А. Капроу, художника-акциониста, посредством которого он возводил теорию акционистского искусства к Gesamtkunstwerk Вагнера.

