

ХЕППЕНИНГ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

В статье рассматриваются вопросы истории и теории хеппенинга, прослеживаются особенности его трактовки в изобразительном искусстве, театре и музыке. На смысловой интерпретации хеппенинга выстроена концепция статьи, цель которой – дать обоснование функционирования данного феномена, выявить его семантико-языковые особенности. Хеппенинг представлен как художественный интертекстуальный феномен, как явление, синтезирующее в себе смыслы, тексты и языки разных видов искусства.

Ключевые слова: хеппенинг, синтез искусств, акционизм, случайность в искусстве, импровизация.

В широком понятийном смысле хеппенинг – вид театрального представления, в котором события и действия являются *самоцелью*, а не частью какого-либо драматургически выстроенного сюжета. Поскольку хеппенинг является разновидностью акционизма, главной его чертой становится сочетание в нем основных закономерностей разных видов искусства. Акция – ключевой выразитель хеппенинга – может «вбрасывать» в себя использование слова, пантомимы, мимики, других театральных эффектов, акробатики, графики, музыки и т.д.

Зародился хеппенинг в рамках популярнейшего на Западе в 1950–1960 гг. концептуализма, проявляющегося, например, в живописи таким образом, что «художник начинает мазать не по холсту, а по зрителю» (И. Клебанов). Концептуализм наиболее характерен для театрального и изобразительного искусств, но также весьма четко обозначил свои позиции и в музыке. Произведения концептуалистов (например, картины Д. Кошуга, Р. Раушенберга, Д. Грэхема, музыкальные сочинения Д. Кейджа, М. Кагеля, К. Штокхаузена, Э. Брауна) перечеркивают стандартное восприятие, традиционные эстетические оценки, во многих случаях показывают современную жизнь с ее беспорядочностью, сиюминутностью, спонтанностью. Особенность произведений, представляющих это направление, – наличие концепции, как правило, глобальной, без четкой художественной реализации. *Автор предстает здесь как генератор идей, а не создатель произведений.*

В. Турчин отмечает, что хеппенинг является ответвлением поп-арта: «хеппенинг – определенная форма действий, акций, поступков, когда художники стремятся завлечь зрителей в хитроумную игру, контуры сценария которой намечены приблизительно. Хеппенинг включает удивитель-

ные импровизации... Все это продолжение симультанных декламаций дадаистов, скандальных выступлений футуристов, эпатирующих выходов сюрреалистов... А хеппенинг на самом деле – стихия, непредсказуемость, импровизация. Тут соединены пантомима, клоунада, приемы экспрессионистического театра, восточный символический ритуал... Для всех – это выход энергии, пробуждение неожиданных эмоций, проверка своей реакции на непредсказуемые события» [9, с. 218–219]. К основным идейным ориентирам концептуалистов можно причислить абсурдность, импровизационность, спонтанность выражения, направленные, однако, на конкретный *смысл*, пускай даже зачастую и *отрицающий сам смысл*.

Хеппенинг появился в художественной среде. Название «хеппенинг» пошло от представления, показанного **Алланом Капровым** «18 хеппенингов 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 хеппенинге 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 хеппенинга состоял в том, чтобы посетители галереи видели и слышали все проис-

ходящее одновременно благодаря прозрачным стенкам и хорошей акустике» [6, с. 457–458].

Вслед за этим хепенингом Капроу последовал ряд других – «Двор» (1959), «Творения» (1959), «Весенний хепенинг» (1961), «Вызов» (1962), «Слова» (1962), четырехдневный хепенинг «Газ» (1966). Основное значение в этих театральных действиях отдавалось не образам и формам, а идее, концепции. Немаловажную роль в этих хепенингах играло музыкально-звуковое оформление, пусть и состоящее из ряда шумов, воя сирен, гула транспорта и т.п. Кроме того, Капроу стал идейным лидером американского акционизма, написав и издав несколько книг, статей, посвященных теории хепенингов и акций [10; 11]. В своих многочисленных манифестах акционизма он приводит шесть обязательных пунктов-условий существования хепенинга:

- 1) соответствующая 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 хепенинга, возникающего в процессе создания и завершающегося с его окончанием.

Основные закономерности концептуализма проникают и в хепенинги более позднего времени. В мире достаточно известным является искусствовед и художник **Маурицио Каттелан**, совершивший в 1996–1997 годах несколько акций: 1) «Воскресенье в Риваре» – накануне своей персональной выставки он проник в помещение, где она должна была состояться, оставил следы «убегавшего человека» от ботинок, перепачканных перед этим краской и свисающие из окон связанные простыни; 2) «Амстердам» – ночью художник взломал известную в Голландии картинную галерею Блум, вынес оттуда все вещи, перенес в другое помещение, где на следующий день должна была состояться его выставка, и выдал все предметы за свои собственные, сконструировав из них «единую свалку»; 3) на крыше центра искусств в одном из французских городков М. Каттелан сконструировал маленькую копию колокольни, стоящей напротив этого здания и в течение следующего дня позволил все желающим отслужить собственную мес-

су. Известен и другой хепенинг-акция, проделанная группой «**Радек**» во Франкфурте-на-Майне в 2002 году: лидеры этой группы читали лекцию «Новая коллективность», а другие участники ходили между зрителями и обматывали их скотчем. В конечном итоге все присутствовавшие в зале оказались спаянными в единый клубок – символ «новой коллективности». Именно таким образом была достигнута авторская идея, выраженная средствами хепенинга.

Хепенинги также охотно используются в театральной сфере такими, например, режиссерами, как **Л. де Берардинис**, **Р. де Симоне**, **М. Перлине**, **Л. Ронкони**. Вот описание одного из театральных хепенингов: «...Исполнение шло таким образом, чтобы создать у зрителя ощущение соучастия, сопричастности происходящему. Актеры обращались прямо, непосредственно к зрителям, как бы ожидая от них ответной реакции... Зрители незаметно для самих себя втягивались в действие, невольно становясь соучастниками событий, которые в итоге и приводили к трагическому финалу... Только тогда, когда все заканчивалось, общая картина событий выстраивалась в нечто цельное, да и то в результате определенной интеллектуальной работы каждого зрителя по сведению воедино разрозненных событий, фактов, явлений, представленных в сценах этого спектакля» [8, с. 121] (о спектакле «XX» в «Casa-Teatro» режиссера Л. Ронкони, 1970). В современной России существует театр «**Тень**», спецификой которого является вовлечение в театральное действие графики, музыки (исполнение и пение), естественно, литературного слова и театральной игры. Наиболее примечателен в этом отношении их спектакль «**Метаморфозы**».

Помимо художнической и театральной среды хепенинг стал неотъемлемой частью музыкального искусства второй половины XX столетия. Музыкальный хепенинг, впрочем, как и хепенинг вообще, появился в то время, когда в обществе установилась неприязнь деления искусства на массовое и элитарное. В музыке хепенинги представляют собой, согласно высказыванию С. Летова, «некую активность с ограниченным количеством запланированного материала, в которой значительная часть носит непредсказуемый характер. Показательно, что хепенинг и перформанс рождаются в западной композиторской среде. Именно в западной музыке сложилось положение, при котором автор-композитор составлял задание

(партитуру) музыкантам, осуществлявшим исполнение» [4]. Причем составление программы не предполагает создания единой партитуры, выписанного музыкального и немзыкального текста. Вся работа исполнителей на сцене подчинена воплощению *театрализованного действия*.

Среди истоков музыкального хеппенинга современные исследователи называют *алеаторику*, ярко представленную во второй половине XX столетия. Так, С. Савенко отмечает, что «импровизированные опыты поставангарда, чисто музыкальные или театрализованные, абсурдистские действия-хеппенинги несомненно выросли из алеаторических приемов, сформировавшихся в глубинах авангардного мышления» [7, с. 105]. Близкую Савенко точку зрения высказывает Т. Кюреган, считая, что хеппенинг в музыке – «некая *алеаторная акция* (курсив мой. – В.П.), так или иначе инициируемая в изначально заданном направлении, но с непредсказуемым течением событий и с обязательным участием присутствующих. Это своего рода “движущееся произведение”, где окружающая среда и предметы (в том числе музыкальные инструменты, трактуемые часто лишь как предметы) играют не меньшую роль, чем живые участники, свободно ими манипулирующие. Цель хеппенинга – помочь “раскрепоститься” в процессе импровизации и дать выход бессознательным побуждениям “сопричастных” ему. Допуская подчас немалую долю юмора, хеппенинг вместе с тем выражает серьезную (и отнюдь не случайную) тенденцию к слиянию искусства с течением самой жизни» [3, с. 422–423].

Как известно, каждое искусство имеет свои смыслы. Сочетание искусств дает сочетание смыслов, принадлежащих каждому из них. В такого рода синтезе «произведение... рождается на основе сочетаний элементов, принадлежащих разным кодам (смысл любого искусства имеет свой код. – В.П.). Эти элементы, хорошо известные и привычно воспринимаемые в традиционном контексте, решительно не соотносимы вне данной конструкции, а возникающие при этом смыслы специфичны именно для этой художественной структуры. Включенные художником в произведение, такие элементы не отменяют базовых значений друг друга, а вступают с ними в новые отношения и выявляют в них черты, прежде не читаемые... В такой форме угадывается и некоторая риторическая упорядоченность, и ритмы в проявлении смыслов, но все это мерцает в бесконечном наложении фраг-

ментов различных кодов, отсылающих к разным сферам смыслов. Сменяясь и поддерживая друг друга, они рождают ощущение ландшафтности художественной мысли – и в целом составляют развернутое многоплановое художественное пространство» [1, с. 58–59].

Такое пространство могло возникать где угодно и как угодно. В творчестве известных композиторов XX века есть и «произведения», «исполнение» которых могло происходить в любом месте земного шара. При этом от принимавших участие в этих акциях людей не требовалось никакой подготовки. Таких примеров достаточно много в творчестве **Д. Кейджа**. Его хеппенинги могли проводиться на городских улицах («Демонстрация звуков окружающей среды» (1971) – 300 человек ходили в окрестностях Висконсинского университета и слушали звуки природы), в парках («Environne METZmen» (1981) – люди ходили по парку французского городка Метц и воспроизводили любые звуки, прислушиваясь к общему стоящему в эти минуты гулу), в поездах («Il treno» (1978), во время которого люди должны ехать на поезде и на каждой станции слушать определенную музыку), в радиостудии («Воссоединение» (1968) – Д. Кейдж и М. Дюшан в течение шести часов играли в шахматы на звуковой доске – каждая клеточка доски имела свою высотность, благодаря чему создавалась некая звуковая комбинация). Хеппенинг является основной константой и известнейшего кейджевского цикла «Европеры».

Зачастую музыкальный хеппенинг называют *коллективной импровизацией*. Так, Ю. Давыдов отмечает, что в данном случае искусство музицирования рассматривается «уже не в познавательном, “гносеологическом”, а в “онтологическом” аспекте: как едва ли не космический акт “саморазвертывания” бытия – единого целого, состоящего из музыки, неотрывной от поведения людей, и наоборот, – поведения людей, неотделимого от музыки... Процесс коллективной импровизации оказывается тождественным – в своей “бытийственности” и “онтологичности” – реальному процессу жизни» [2, с. 48]. Огромную ролью импровизационности отличаются музыкальные хеппенинги европейских композиторов М. Кагеля («Матч», «Финал»), С. Буссотти («5»), Д. Крама («Черные ангелы»), Ф. Ржевски («Дорога»), К. Вульфа. Последний являлся также и ученым, разрабатывавшим теорию хеппенинга. Вульф следующим образом формулировал его творческие принципы: 1) ком-

позиция хеппенинга должна предоставлять свободу исполнителю; 2) она допускает как сознательные, так и бессознательные творческие действия; 3) любой звук или шум равноправен с остальными; 4) слушатели, так же как и исполнители, должны быть свободными [об этом: 5, с. 131].

Если в мировой музыкальной практике хеппенинги появились еще в 50-х гг. XX столетия, то в России (СССР) – лишь в начале 70-х гг., благодаря инициативной группе в составе В. Мартынова, А. Любимова и М. Пекарского. Так, в творчестве Мартынова появляются первые подобные опыты – «Варианты» для скрипки и фортепиано, «Музыка для фортепиано и ударных» (1974) и «Музыка для фортепиано, двух скрипок и ударных» (1974). Все эти произведения – в духе акционизма раннего М. Кагеля. В сотрудничестве с М. Пекарским, известным широкой публике «музыкальным провокатором», были также созданы «Иерархия разумных ценностей» (1976), «Распорядок дня» (1978) и «Обретение абсолютно прекрасного звука» (1993) В. Мартынова. С именем Пекарского связана и череда произведений, написанных в духе хеппенинга, С. Губайдулиной – «Юбилея» (1979) для четырех ударников, «В начале был ритм» (1984) для ансамбля ударных с семью исполнителями.

Примеры хеппенингов в русском музыкальном искусстве второй половины XX века весьма многочисленны и разнообразны как по содержанию, так и по способам своего воплощения. Среди них – Композиция 14 («Balletto», 1974) для дирижера и любого ансамбля **В. Екимовского**. Почему для дирижера и...? Ответ – в эпиграфе к сочинению: «Дирижер – главная фигура любого концерта. Он трудится как пчела, выбиваясь из сил, в отличие от автора, который преспокойно сидит в зале, лишь созерцая его мучения... И вот, каденция дирижера solo, его агония и последний вздох...». В партитуре не обозначена звуковысотная организация материала; исполнители играют, что хотят и как хотят, однако повинуюсь воле дирижера. Сама партитура представляет собой линии движения частей тела дирижера. Дирижер, в свою очередь, при помощи активной жестикуляции и мимики (его движения рук и ног, головы, глаз, локтей, плеч выписаны Екимовским в отдельную строку партитуры при помощи специальной графической символики). В «Balletto» Екимовского нет музыки, нет формы, нет динамики, есть только идея, как и в вышерассмотренных хеппенингах Капроу.

Хеппенинги не изжили себя как вид искусства и в начале XXI века; до сих пор являются весьма популярной формой выражения акционистских идей во всех сферах искусства, у многих современных авторов. Интертекстуальность хеппенингов предполагает, что их авторы не просто сочиняют музыку, пишут тексты или рисуют полотна, но и создают особое поле для межличностных общений. На этом и базируется успешное существование данного явления акционизма.

Библиографический список

1. Булычева Е. Тема человека в интерпретации нонконформистов (на примере творчества нижегородских художников) // Искусство XX века как искусство интерпретации: Сборник статей. – Нижний Новгород: ННГК, 2006. – С. 57–71.
2. Давыдов Ю. Вульгарно-потребительский гедонизм в кризис художественного восприятия // Кризис буржуазной культуры и музыка. – М.: Музыка, 1973. – С. 5–64. (Сборник статей. Вып. 2).
3. Кюрегян Т. Алеаторика // Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2007. – С. 412–430.
4. Летов С. Актуальный перформанс «Коллективных действий» // Поездки за город. Том 4. Режим доступа: <http://www.letov.ru>
5. Переверзева М. Основные тенденции развития авангардной музыки США в творчестве композиторов второй половины XX века // Музыкальные пейзажи Америки. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – С. 127–152. (Музыка США: вопросы истории и теории: Сборник статей. Вып. 1).
6. Переверзева М. Хэппенинг // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. – С. 455–468.
7. Савенко С. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. – М.: Музыка, 1973. – С. 96–112. (Сборник статей. Вып. 5).
8. Скорнякова М. Реформа театрального пространства (Эксперименты Луки Ронкони) // Западное искусство. XX век. Между Пикассо и Бергманом. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. – С. 99–128.
9. Турчин В. По лабиринтам авангарда. – М.: Издательство МГУ, 1993. – 248 с.
10. Kaprow A. Happening in the New York Scene // Art News. – 1961. – №3. – P. 36–39.
11. Kaprow A. Assemblages, Environments and Happening. – N.Y.: Agon, 1966. – 112 p.