

УДК 7.038.531

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В ТЕОРИИ
АКЦИОНИСТСКОГО ИСКУССТВАМеньшиков Л. А.¹¹ Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия

В статье рассматривается теория искусства интермедиа, разработанная на материале рождавшегося в 1960-е годы акционизма американским теоретиком и художником Ричардом (Диком) Хиггинсом. Прослеживаются истоки данной теории в практике авангардного искусства середины XX века и в социально-культурном контексте эпохи. Проявление синтетических тенденций в искусстве этого времени выражалось в иных формах, неизвестных ранее в художественной практике. Это требовало нового теоретического осмысления данной тенденции, которое было осуществлено в рамках неоадаистских манифестов. На основании анализа этих манифестов делаются выводы о специфике новых гибридов, возникавших в акционистских практиках. В результате обнаруживается связь трансгрессивности постмодернистского искусства и интермедиальных практик, которые через новые формы синтеза вели к возникновению неискусства как деятельности, разрушавшей границы художественного.

Ключевые слова: интермедиа, интермедиальность, акционизм, неоадаизм, авангард, синтез искусств, интердисциплинарность, постмодернизм, морфология искусства, виды искусства, трансгрессия.

INTERMEDIAL PRACTICES IN THEORY OF ACTION ART

Menshikov L. A.¹¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation

The article discusses the theory of intermedial art, developed on the basis of Action Art in the 1960s by American theorist and artist Richard (Dick) Higgins. The origins of this theory are traced in the practice of Avant-Garde art of the mid-twentieth century and in the socio-cultural context of the epoch. The manifestation of synthetic trends in the art of this time was

expressed in other forms, which was unknown in artistic practices previously. This required a new theoretical foundation of this trend, which was carried out in the framework of Neo-Dada manifestos. Based on the analysis of these manifestos conclusions are drawn. They have shown the specifics of new hybrids that had arisen in actionist practices. As a result, a correlation between the transgressiveness of postmodern art and intermedial practices is found. Its led to the emergence of intermedia as an activity that destroyed the boundaries of art through new forms of synthesis.

Keywords: intermedia, intermediality, Action Art, Neo-Dada, Avant-Garde, synthesis of arts, interdisciplinarity, postmodernity, morphology of art, art forms, transgression.

Термин интермедиа введён в употребление художником и теоретиком флюксуса Ричардом (Диком) Хиггинсом в середине 1960-х годов для описания междисциплинарных художественных форм, которые систематически появлялись в искусстве на протяжении первой половины XX века и стали центральным явлением в искусстве авангарда 1950–1960-х годов; «многие историки доверяют ему приоритет в использовании термина в современном смысле» [1, р. 11]. Он первым объявил, что «сущность интермедиа сводится к преодолению разделения искусств на дискретные формы в соответствии с используемыми выразительными средствами» [2, р. 67], и тем самым положил начало объяснению новых художественных практик, опиравшихся на этот принцип.

Сочетания графики и поэзии, или живописи и театра, возникавшие в это время, не могли быть описаны посредством обычных искусствоведческих терминов, таких как «синтез искусств». В них соединение разных медиа оказывалось гораздо более прочным, эти медиа не могли быть выделены как отдельные и не могли быть восприняты вне целого художественного произведения. Именно поэтому для их характеристики требовался новый термин — «интермедиа» как нечто, существующее между разными выразительными средствами. В рамках интермедиа новые синтезы, возникавшие между жанрами, могли создавать различные формы, которые объединялись общей стратегией слияния разных выразительных средств. Хиггинс видел в этой тенденции самое интересное в современном ему искусстве и определял цель нового поколения художников как пересечение всеми возможными способами границ существующих видов, родов и

жанров и введение в сферу искусства того, что находится за его пределами. В то же время сходные явления в художественной жизни описывали с использованием других аналогичных терминов. Р. Барт употреблял применительно к таким трансгрессивным произведениям термин «интердисциплинарный объект — тот, который не может быть обнаружен, возобновлён, изобретён». «О трансдисциплинарном... как модели для описания того, что существует промежуточное искусство» [3, р. 186], писал Ф. Гваттари. Но в практике флюкса возобладал взгляд Хиггинса.

После него с 1967 года интермедиа стал описывать Джин Янгблуд, который в своей колонке «Интермедиа» в «Los Angeles Free Press» представлял их способом расширения художественного сознания людей. Его задача — превратить всех людей в художников посредством передачи искусства от одного к другому. Её достижение возможно, поскольку интермедиальное искусство будет обращаться к тому или иному человеку в первую очередь через тот канал связи, который ему доступен, и тем самым окажется доступным всем, задействуя разные каналы. А затем искусство будет развивать в каждом и те каналы, к восприятию которых тот или иной человек был не готов. Янгблуд считал, что особенно эффективно интермедиальные связи будут возникать в искусстве, связанном с новыми медиа, поскольку «ни кино, ни его преемники не будут зависеть от конкретной формы оборудования — другими словами, машина не является выразительным средством» [4, р. 19], и поэтому результат восприятия перестаёт быть связанным с каналом передачи информации. Его мысли из газетных колонок были собраны в книге 1970 года Р. Бакминстером Фуллером, также поддерживавшим эту идею [5]. Именно в такой формулировке «термин «интермедиа» входит в оборот в контексте объединения медиа, что далеко от более радикальной формулировки Дика Хиггинса интермедиа как произведения искусства и художественной практики, которая преодолела подразделение произведений искусства на отдельные самостоятельные виды» [4, р. 19]. Благодаря интересам этих авторов понятие расширило своё содержание, поскольку в трактовке Янгблуда и Фуллера «использование термина интермедиа было первоначально связано с кинематографическим андеграундом» [6, р. 14].

Первым теоретическим сочинением, в котором обосновывалась роль интермедиа в искусстве, был очерк Д. Хиггинса 1965 года, ставший одним из манифестов флюксус-движения [7]. В нём автор начинал исследование интермедиальных форм с объявления о том, что

лучшие работы современных художников создаются с использованием разных медиа и «находятся между средствами выражения разных видов искусств» [8, р. 49]. К первым таким работам исторически относились те, что происходили «из новой ветви авангардных художников, появившихся в конце 1950-х годов» и интересовавшихся «гибридизированными видами искусства (такими как почтовое искусство)» [9, р. 2]. Он считал, что разделение выразительных средств между разными видами искусства не было внеисторическим явлением и не имеет абсолютной ценности. Оно возникло лишь в эпоху Ренессанса, до которой такого разделения не наблюдалось. Это значит, что нет никаких препятствий для возникновения такого искусства, в котором не будет разделения выразительных средств. Хиггинс связывал идею отдельных искусств с формой социальной организации, которая составляла основу современного способа производства и восходила к цеховой организации позднего средневековья. По его мнению, «идея, что живопись сделана из красок на холсте или что скульптура не должна быть покрашена, характерна для типа социального мышления, дробящего общество на дворянство с его различными подразделениями, нетитулованное дворянство, ремесленников, рабов и безземельных рабочих» [8, р. 49]. То есть природа разделённых видов искусства, составляющих его систему классического типа, восходит к «феодалной концепции социального бытия». Такой механистический подход к пониманию искусства существовал долгое время, пока сохранялась прямая зависимость искусства от производства, он был релевантным в эпоху промышленных революций. Он не теряет своей актуальности и теперь, оставаясь действенным и во время информатизации, компьютеризации и автоматизации искусства, которая составляет суть третьей и четвёртой промышленных революций, ведущих к разрушению этой системы. Но в художественной сфере эти отличия постепенно стирались, «универсальные ожидания и эстетическая определённость, свойственные конкретному выразительному средству, отрицались» [6, р. 14], чему соответствовали и аналогичные процессы в общественной жизни.

Это происходило потому, что те социальные изменения, которые наблюдались в середине XX века и которые характеризовали жизнь современного общества, вели к тому, что структура общества теряла свою стройность и однозначность и перестала способствовать структурированию и чёткому разделению в области искусств. Социальные теории обнаруживали признаки того, что альтернатива бесклассового общества может стать реальностью. А такому обществу,

по мнению Хиггинса, разделение на устойчивые категории в любой области, в том числе и в сфере художественной, абсолютно не важно. Изменение в системе искусств и в их соотношениях друг с другом явилось следствием глобализации. Оно касалось становящейся «интернациональной» цивилизации в целом. Стирались возникшие было в эпоху авангарда границы между массовым и элитарным: «Кастро работает в тростниковых полях. Мэр Нью-Йорка Линдси идёт пешком на работу во время забастовки в метро» [8, р. 49]. Фактором, стиравшим различия между разными формами культуры (приводящим к эклектизму) или различия между разными формами искусства (приводящим к возникновению интермедиального синтеза), являлся именно социальный популизм как усиливающаяся тенденция в современном обществе. Поэтому неправильно понимать появление интермедиа как изменение только в художественном мире. Это — новая «социально-экономическая структура, решительно отвергающая способ мышления в «категориях» и «рубриках» для утверждения целостности взгляда на мир во всех сферах жизни, включая повседневное», а «ссылки на интермедиальные работы как синтетические работы упускают из вида социально-критическое измерение, без которого интермедиа не могут быть поняты, поскольку включают критику существовавшей системы искусства» [10, р. 263]. Такую взаимосвязь искусства и цивилизации Хиггинс характеризовал как «диалектику веков», в соответствии с которой основная задача в понимании современного искусства заключается в том, чтобы «описывать работу согласно её собственным чувственно воспринимаемым моментам в контексте времени, класса, культуры» [11, р. 3]. Только тогда станут понятными причины тенденций к синтезу или разделению.

Стремление к слиянию обнаруживается в первую очередь в тех произведениях искусства, которые создавались в рамках авангардных направлений и могут быть отнесены к чётко определённой форме — одной или другой. Хиггинс считал, что те из них, в которых эта тенденция не проявляется, не имеют будущего, они представляют собой пережиток прежней культурной и социальной ситуации. Таковы, например, картины, «дорогие объекты ручной работы, предназначенные, чтобы украшать стены домов богачей или чтобы благодаря их (или правительственной) щедрости, быть показанными большому количеству людей и дать им чувство прекрасного» [8, р. 49]. Такое их использование было возможно в рамках строго иерархизованного общества, но во второй половине XX века они перестают работать, потому что не допускают диалогичности.

Столь же исчерпаны, по мнению Хиггинса, и ресурсы поп-арта, которому нет места в искусстве будущего. Его сильной стороной, полезной для становления нового искусства, являлось использование элементов повседневной жизни как цитат, фрагментов, без комментирования, применение многосторонности жизни для создания многостороннего искусства. Но он не имел будущего, потому что ограничивал себя в выборе выразительных средств, которые использовал, явно предпочитая одни из них другим. А кроме того, он воспринимал искусство как социальное явление с прежним статусом, обращаясь к его старым и всем понятным функциям (ведущее место среди которых, как считал Хиггинс, принадлежит украшению и наслаждению), не уделяя внимания потребностям современного меняющегося общества и намерениям художников, участвовавших в этих направлениях. Такая же судьба ждала и другие направления в авангарде, которые следовали аналогичным эстетическим принципам. В изобразительном искусстве, по мнению Хиггинса, появится другое искусство, которое будет «бунтом против давнего сопротивления экспериментированию с сочетаниями различных искусств, которое простиралось, по крайней мере, до «Лаокоона» Г. Э. Лессинга». Этот труд утвердил «требования каждому виду искусства оставаться на своём месте, сохранять эстетическую «чистоту»» [12, р. 62]. Интермедия в момент своего возникновения были экспериментальной площадкой, которая возникала как временная ситуация, как обстоятельства в рамках определённого художественного пространства. В её рамках художник мог попробовать свои силы в том, в чём он не был профессионалом, но что могло вдохновить его на открытие новых творческих горизонтов: «Художник, специализирующийся в одном искусстве, мог работать в другом или использовать структуры другого или работать в нескольких сразу. Музыкант мог рассказывать истории; режиссёр мог сделать фильм из холста, огня идвигающихся человеческих тел; скульптор мог управлять временем; танцоры могли действовать, петь или произносить шутки» [13, р. 5]. Тем самым происходило свободное и ничем не ограниченное перемешивание искусств.

Если пытаться выявлять ведущие тенденции в искусстве XX века, приведшие к появлению интермедиа, то становится очевидным, что наиболее влиятельной и расширяющейся оказалась линия, восходящая к М. Дюшану. По мнению Хиггинса, «одна из причин того, что объекты Дюшана всё больше увеличивают свою аудиторию, в то время как голос Пикассо исчезает, это то, что работы Дюшана действительно находятся между разными выразительными средствами — между скульптурой и

чем-то ещё, в то время как работы Пикассо с готовностью поддаются классификации как раскрашенный орнамент» [8, р. 49]. Для создания нового искусства предлагалось вторгаться во все возможные области между видами искусств, которые могли соединяться. Например, так, как это делал, вторгаясь в пространство между коллажем и фотографией, немец Джон Хартфилд, который создал искусство, являющееся, по словам Хиггинса, самой значительной графикой XX века и вместе с тем самым действенным и сильным политическим искусством. Хиггинс в целом понимал «разрушение границ выразительных средств как следствие политических причин и социальных задач, которые смешивали искусство, эстетику и стремление к изменению мира» [14, р. 28], придавая искусству действенность и ангажированность.

Ценность деятельности Дюшана для теории и практики интермедиального искусства заключалась в том, что редимейд, или найденный объект, в наиболее точном смысле становится интермедиа, так как он изначально не мог соответствовать одному чистому выразительному средству. Поэтому интермедиальные отношения нужно искать в первую очередь в жизни, которая не может быть сведена к одному медиуму. Она заставляла художников делать работы, которые «были открытыми, экспериментальными и бросающими вызов системе искусств — те, которые были расположены в области между художественными медиа и повседневными объектами» [15, р. 13]. Любой готовый объект в силу того, что он представляет собой реальный предмет, превращённый в медиа, предполагает нахождение в области «между» — между художественными выразительными средствами и жизненными медиа. Именно благодаря этому его место в системе искусств оказывается гораздо более неопределённым, особенно в сопоставлении с выразительными средствами разных искусств. И для Хиггинса «искусство существовало в сфере обыденных явлений, возникало через процессы человеческого общения» [16, р. 25]. Это придавало ему интермедиальность, потому что невозможно, например, назвать своим наименованием работу, которая находилась бы между живописью и обувью, или уж тем более определить её место в системе искусств, во всём многообразии выразительных средств. Неодадаистские эксперименты, в частности поп-артистские произведения, отчасти решают эту проблему, поскольку пытаются соединить бытовой предмет и художественный объект, создавая произведения, внешне неотличимые от бытовых предметов, но не являющиеся ими. Например, скульптура Класа Ольденбурга не является скульптурой, которая находится между скульптурой и гамбургерами или скульптурой и мороженым,

не имеет определённого места в системе искусств, а занимает всякий раз новое место. Хоть мороженое Ольденбурга и выглядит, как мороженое, но оно им не является, поскольку несъедобно; хоть оно и выглядит, как скульптура, но ею также не является. Именно в таких необычных сочетаниях разных реальностей, разных медиа, Хиггинс видит путь для художников, на котором многое может быть сделано в направлении открытия эстетических возможностей. Этот путь обнаруживается, если начать «играть с текстом как визуальным средством» [17, р. 2]. Тогда в искусстве должна возникнуть ситуация, в которой в каждом художественном явлении «интермедиа позволили бы тексту функционировать на нескольких уровнях: одновременно как графический элемент и как поэтический текст» [17, р. 2]. Поэтому «флюксус попытался и продолжает пытаться подойти к границам, где выразительные средства разных искусств пересекаются друг с другом» [17, р. 2] и выходят за границы искусства так, что художнику оказывается одинаково возможным «посвятить себя и салатам и рыбе, и политическим выступлениям и фотографической съёмке, и искусству и неискусству» [18, р. 730]. Или — как призывает Хиггинс: «Давайте настойчиво искать искусство, которое кудахчет и заполняет наши кишки» [18, р. 730].

Такая тенденция впервые проявила себя в изобразительном искусстве, она стала определяющей в середине 1950-х, когда многие живописцы начали понимать неуместность живописи, в первую очередь абстрактного экспрессионизма, который был доминирующим направлением. Интермедиальное движение началось из живописи, когда такие живописцы как Роберт Раушенберг и Аллан Кэпроу в США, Вольф Фостелл в Германии актуализировали художественное наследие кубизма и дадаизма и обратились к коллажу или к деколлажу как способам создания живописных работ. Они постепенно уничтожали отдельные элементы живописи и занимали место живописи другими средствами, заменяя и изменяя компоненты визуальных произведений. Следуя идеям и практике Дюшана, они начали включать всё более и более неподходящие медиа и объекты в свои работы. Хиггинс, анализируя эти практики, «описал интермедиа как комбинацию или неожиданный коллаж традиционно разделённых искусств» [19, р. 192]. В этом смысле интермедиальными работами являются произведения Раушенберга, названные им «комбайнами» («объединениями»), в которых он испробовал возможности соединения самых противоречивых и неподходящих друг к другу медиа (вплоть до козы в резиновой шине). В этом же смысле интермедиальными работами являются и произведения Кэпроу,

который, размышляя об отношениях зрителя и произведения, создал интермедиальные формы, названные инвайронментами («окружающей средой»). В них он соединял в одной реальности произведение и зрителя, помещая в свои вещи зеркала так, чтобы «помочь зрителю чувствовать себя более включённым в художественное творчество» [19, р. 192]. Эти «обволакивающие» коллажи «окружали» зрителя, отсюда возникло их название. С весны 1958 года он начал включать в коллаж в качестве составляющей уже не отражения зрителей, а их самих, живых людей, производивших некоторые действия, и назвал это хеппенингом («случаем»). Так авангардный коллаж, который представлял собой «вклеивание» близких к живописи визуальных фрагментов в пространство картины, был переосмыслен как интермедиальный коллаж, как многообразие форм искусства интермедиа.

Другим источником интермедиальности стал театр. Обратившись с критикой к театру как месту рождения интермедиальных форм, Хиггинс начал с критики классического сценического театра, который, по его мнению, также исчерпал себя. Современный сценический театр всё ещё оставался, как он писал, реализацией общественных идеалов XVII века. Есть некоторые незначительные (с точки зрения выхода за рамки драматической формы) структурные различия между классицизмом и современностью, но это различия лишь в рамках одной формы театра, несопоставимые с изменениями, произошедшими за это время в технике, в политической и социальной сферах. Технологические и культурные последствия первых двух промышленных революций полностью исчерпаны, а в искусстве всё ещё заметно наследие XVII века. Драматический театр, как отмечал Хиггинс, в середине XX века всё ещё механически разделён: в нём независимо друг от друга существовали и неестественно соединялись исполнители, отделённая от них публика, технический персонал, декорации, реквизит и чёткий сценарий. Однажды появившись в качестве условного средства, это разделение на протяжении нескольких веков оставалось неизменным и неспособным выразить окружающий мир. Изменения, которые происходили в классическом театре на протяжении его истории, по мнению Хиггинса, не позволяли выйти за его рамки, не позволяли считать ценным что-либо кроме того, к чему мы привыкли в этом традиционном театре. Незначительные инновации не изменяли сути театрального искусства, а вращались вокруг одних и тех же его составляющих: менялось устройство сцены, менялась форма пьесы и прочее. Но театральные школы продолжали выпускать актёров и другой театральный персонал, работавший по-старому. Это не соответствовало

современной культурной ситуации, выразительные средства драмы в новой социальной обстановке оказались странными и искусственными. Причина этого — мобильность и гибкость современного человека, которой традиционный театр не соответствовал: «Он был сделан для Версаля и для сидящих людей, а не для моторизованных живых демонов, которые проезжают по шестьсот миль в неделю. С тех пор, как мы стали думать на уровне восьмидесяти пяти миль в час, театр не говорит нам ничего» [8, р. 50].

С целью достижения соответствия театрального искусства современному мировоззрению началось изменение идеи театра как такового. В 1960–1970-е годы художники объявили войну театральному сценарию, пьесе как цепочке последовательных событий, в чём виделось «перспективное переоткрытие и возобновление традиционно разделённой и механистической западной театральной традиции» [19, р. 192]. Для этого было недостаточно импровизации, поскольку актёры, подготовленные в рамках школы традиционного театра, импровизировали, имитируя существование сценария. Хиггинс предлагал действовать так, как будто художник может остановить время последовательного сценария и разрушить его длительность. Это можно делать путём систематического удаления структурных элементов театра, с последующей их заменой выразительными средствами других искусств, что создаёт «комбинированную структуру синтаксических элементов, которые взяты больше чем из одного искусства, но объединены в одну и таким образом преобразованы в новое состояние» [20, р. 47], которое и есть интермедиа.

В качестве примера такого подхода к театру Хиггинс приводит свою пьесу, написанную им первой, в то время, когда ему казалось, что театр закончился. Это случилось в 1958 году. В пьесе «Многоярусная палуба» в любое время может произойти любое событие, но для того, чтобы оно произошло, должен появиться специальный сигнал. Сигналы производились цветными огнями. Цветные огни могли использоваться где угодно, поэтому реакция неподготовленной публики не могла быть жёстко привязана к ситуации. Это преодолеvalo разделение исполнителей и публики, поскольку ситуация игры возникала случайно, она не была определена в отношении использования конкретных выразительных средств и образов, ни публика, ни исполнители ничего о ней не знали, кроме того, что она происходит по сигналу. К аналогичным экспериментам, где театр заменялся лишь сигналом, обозначавшим начало действия, тем самым переводя участников из одного времени в

другое — из профанного времени повседневности в сакральное время искусства, — в этот период обратились и другие художники. Эл Хансен в то же время пришёл к аналогичному пониманию пьесы от экспериментов в области графической нотации, где средствами графики определялось время звучания. В то же время Нам Джун Пайк и Бенджамин Паттерсон в Германии стали устраивать музыкальные эксперименты, в которых от исполнения музыкального произведения оставалось лишь обозначение места его исполнения, а само музыкальное звучание заменялось немusикальными ивентами и акциями.

Хиггинс это движение называет развитием хеппенинга как интермедиального искусства, как пространства между коллажем, музыкой и театром, неизвестного ранее искусству. Вместе с тем, он подчёркивает отличие интермедиа «от похожих терминов, таких как хеппенинг и ивент» [6, р. 14], объясняя это отличие связью интермедиа с кинематографом, хеппенинга — с театром, а ивента — с музыкой. Для возникновения хеппенинга нужно было лишить театр устоявшихся правил. Освобождённая от правил работа в рамках такого искусства могла самостоятельно определять набор своих собственных выразительных средств и форм из арсенала любых искусств и самой жизни, соединяя их совершенно произвольно согласно потребностям публики и художника. Понятие нового искусства для Хиггинса было неопределённым, его нельзя было описать через чёткое понятие, поскольку это ограничивало бы его. Показать, каким должно быть новое искусство, можно было только, определив, чем оно не является, указав на его отличия от изобразительных искусств, театра, музыки. У такого искусства было много возможностей вокруг устоявшихся форм и не было конкурентов в 1950–1960-е годы. Главным в нём было отрицание возможности чёткого разделения и чёткого определения чего-либо в искусстве.

Так история интермедиа началась с обнаружения его примеров в театре и в изобразительных искусствах. Этим Хиггинс ограничился в своём манифесте, указывая на невозможность краткого описания интермедиальных связей между другими областями искусства. Но, по его мнению, использование интермедиа является универсальным во всех искусствах, так как «непрерывность искусства, а не разделение по категориям является признаком нашей новой ментальности» [8, р. 50]. Он находит многие примеры такого отношения к искусству в середине XX века, считая его главнейшей чертой своего времени. В результате искусство начинает восприниматься как континуум

плавно переходящих друг в друга форм, где для каждого современного Хиггинсу художника находится своё поле для исследований. В работах композиторов Филипа Корнера и Джона Кейджа исследуются интермедиальные связи между музыкой и философией. Джо Джонс, конструировавший самоиграющие музыкальные инструменты, создаёт интермедиальное искусство между музыкой и скульптурой. Попытки создания конструктивистских стихотворений в творчестве Эмметта Уильямса и Роберта Филлю представляют собой поле для исследования возможностей интермедиального искусства в соединении поэзии и скульптуры. Каждый художник находит свою нишу, выбирая различные области для соединения медиа. Для Хиггинса использование интермедиа оказывается показателем нового большого художественного движения, включённого в историю авангарда. Для него дадаизм, футуризм и сюрреализм оказываются предварительными, подготовительными, ранними фазами, а по-настоящему большой всплеск, расцвет его будет происходить, начиная со второй половины XX века, когда в полной мере будут использованы возможности интермедиа как основания для возникновения нового стиля, основанного на этой форме соединения искусств. Интермедиа также нужно расценивать не только стилистически, но и морфологически, как необратимые исторические новации в морфологии, демонстрирующие появление большого числа новых форм — видов и жанров — интермедиального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Young S. P.* The Feminine Musique: Multimedia and Women Today and on Writing for Multimedia. Miami: Florida International University; Sabrina Pena Young; Lulu.com, 2009. 74 p.
2. *Klemm D. E.* Intermedial Being // *Intermedia: Enacting the Liminal* / Ed. H. Breder, K.P. Busse. Dortmund: Dortmunder Schriften zur Kunst, 2005. P. 67–78.
3. *Lovink G.* My First Recession: Critical Internet Culture in Transition. Rotterdam: V2_publishing, 2003. 296 p.
4. *Hegarty P.* Rumour and Radiation: Sound in Video Art. Bloomsbury; N. Y.; L.; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic; Bloomsbury Publishing Inc., 2015. 205 p.
5. *Youngblood G.* Expanded Cinema / Introduction by R. Buckminster Fuller. N. Y.: A Dutton Paperback; P. Dutton & Co., 1970. 433 p.

6. *Furuhata Y.* Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics. Durham; L.: Duke University Press, 2013. 280 p.
7. *Higgins D.* Intermedia // Something Else Newsletter. 1966. Vol. 1. № 1 (February). P. 1–3.
8. *Higgins D.* Intermedia / D. Higgins, H. Higgins // Leonardo. 2001. Vol. 34. № 1. P. 49–54.
9. *Gartner G.* Piano album, short piano pieces, 1962–1984 by Dick Higgins: A D.I.Y. kit for creative people of the non-automaton kind. San Diego: University of California, 2009. 49 p.
10. *Busse K.-P.* Intermedia: The Aesthetic Experience of Cultural Interspaces // Intermedia: Enacting the Liminal / Ed. H. Breder, K.-P. Busse. Dortmund: Dortmunder Schriften zur Kunst, 2005. P. 262–271.
11. *Higgins D.* Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984. 146 p.
12. *Remes J.* Motion[less] Pictures: The Cinema of Stasis. N. Y.: Columbia University Press, 2015. 202 p.
13. *Banes S.* Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York, 1976–1985. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998. 297 p.
14. *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation* / Ed. by D. Fischlin. Toronto; Buffalo; L.: University of Toronto, 2014. 401 p.
15. *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet* / Ed. by A. Chandler and N. Neumark. Cambridge; L.: The MIT Press, 2005. 486 p.
16. *Smith O. F.* Dick Higgins, Fluxus, and Infinite Play: An «Amodernist» Worldview // From Diversion to Subversion: Games, Play, and Twentieth-century Art / Ed. D. Getsy. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2011. P. 118–131.
17. *Revich A.* Fluxus Vision. Toronto: University of Toronto; Lulu.com, 2007. 116 p.
18. *Higgins D.* A Something Else Manifesto // Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings / K. Stiles, P. H. Selz. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 1996. P. 730.

19. *Champion E.* The Nonessentialist Essentialist Guide to Game // *Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries* / Ed. by B. Herzogenrath. Hanover: Dartmouth College Press, 2012. P. 192–210.

20. *Ox J.* Intersences / *Intermedia: A Theoretical Perspective* // *Leonardo*. 2001. Vol. 84. № 1. P. 47.

REFERENCES

1. *Young S. P.* The Feminine Musique: Multimedia and Women Today and on Writing for Multimedia. Miami: Florida International University; Sabrina Pena Young; Lulu.com, 2009. 74 p.

2. *Klemm D. E.* Intermedial Being // *Intermedia: Enacting the Liminal* / Ed. H. Breder, K.P. Busse. Dortmund: Dortmunder Schriften zur Kunst, 2005. P. 67–78.

3. *Lovink G.* My First Recession: Critical Internet Culture in Transition. Rotterdam: V2_publishing, 2003. 296 p.

4. *Hegarty P.* Rumour and Radiation: Sound in Video Art. Bloomsbury; N. Y.; L.; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic; Bloomsbury Publishing Inc., 2015. 205 p.

5. *Youngblood G.* Expanded Cinema / Introduction by R. Buckminster Fuller. N. Y.: A Dutton Paperback; P. Dutton & Co., 1970. 433 p.

6. *Furuhata Y.* Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics. Durham; L.: Duke University Press, 2013. 280 p.

7. *Higgins D.* Intermedia // *Something Else Newsletter*. 1966. Vol. 1. № 1 (February). P. 1–3.

8. *Higgins D.* Intermedia / D. Higgins, H. Higgins // *Leonardo*. 2001. Vol. 34. № 1. P. 49–54.

9. *Gartner G.* Piano album, short piano pieces, 1962–1984 by Dick Higgins: A D.I.Y. kit for creative people of the non-automaton kind. San Diego: University of California, 2009. 49 p.

10. *Busse K.-P.* Intermedia: The Aesthetic Experience of Cultural Interspaces // *Intermedia: Enacting the Liminal* / Ed. H. Breder, K.-P. Busse. Dortmund: Dortmunder Schriften zur Kunst, 2005. P. 262–271.

11. *Higgins D.* Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984. 146 p.

12. *Remes J.* Motion[less] Pictures: The Cinema of Stasis. N. Y.: Columbia University Press, 2015. 202 p.
13. *Banes S.* Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York, 1976–1985. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998. 297 p.
14. *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation* / Ed. by D. Fischlin. Toronto; Buffalo; L.: University of Toronto, 2014. 401 p.
15. *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet* / Ed. by A. Chandler and N. Neumark. Cambridge; L.: The MIT Press, 2005. 486 p.
16. *Smith O. F.* Dick Higgins, Fluxus, and Infinite Play: An «Amodernist» Worldview // *From Diversion to Subversion: Games, Play, and Twentieth-century Art* / Ed. D. Getsy. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2011. P. 118–131.
17. *Revich A.* Fluxus Vision. Toronto: University of Toronto; Lulu.com, 2007. 116 p.
18. *Higgins D.* A Something Else Manifesto // *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* / K. Stiles, P. H. Selz. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 1996. P. 730.
19. *Champion E.* The Nonessentialist Essentialist Guide to Game // *Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries* / Ed. by B. Herzogenrath. Hanover: Dartmouth College Press, 2012. P. 192–210.
20. *Ox J.* Intersences / *Intermedia: A Theoretical Perspective* // Leonardo. 2001. Vol. 84. № 1. P. 47.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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