

Л. А. Меньшиков

МИСТЕР «ФЛЮКСУС» И ПЕРИПЕТИИ ЕГО БИОГРАФИИ
В ИСТОРИИ АВАНГАРДА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА:
АМЕРИКАНСКИЙ ПЕРИОД ПОСЛЕ 1963 ГОДА

Факты биографии основателя движения «Флюксус» Джорджа Мачунаса имеют прямое отношение к истории авангардного искусства второй половины XX в. и проясняют в ней многое. Если ранний период жизни художника, начавшийся в США, а затем имевший продолжение в Европе, можно определить как время формирования теории авангардного искусства и выработки основных принципов концептуалистской эстетики, то второй период, охвативший последние пятнадцать лет его жизни с 1963 по 1978 гг., стал временем реализации художественных планов, эксплуатации сложившихся ранее идей.

После отъезда в 1963 г. из Германии Мачунас стал работать в графической студии дизайнера Джека Маршада в Нью-Йорке, получив, тем самым, некоторые средства к существованию. Благодаря этой работе он смог открыть офис флюксуса на Кэнел Стрит, 359, где начал готовить публикации и мультипли. «Пространство на Кэнел Стрит, 359 стало точкой представления флюксус-искусства и местом, где Мачунас окончательно сформулировал своё видение искусства как предметов массового производства, распространяемых через структуру, которую он назвал флюкс-магазином» [1, р. 73]. Этот офис стал центром художественного движения, давшего толчок для превращения флюксуса в транснациональную корпорацию, задачей которой должна была стать продажа произведений флюксуса через флюкс-магазин и почтовый каталог флюксус-товаров. Разрабатывая общие технологии распространения произведений, Мачунас считал, что «создаётся потенция для процесса массового творчества и возникновения феномена “коллективного автора”» [2, с. 28]. Магазин, как и другие коммерческие предприятия Мачунаса, оказался неудачным проектом.

Открыв магазин, Мачунас создал систему распространения и продажи художественных объектов во время ивентов флюксуса. Цены были низкими, но никто не покупал объекты. Мачунас постоянно терпел денежные убытки, но посвящал всё своё время и деньги этой деятельности. В интервью, данном Ларри Миллеру, он оценил расходы на эти проекты в 50 тыс. долларов, подчеркнув особо, что художественная деятельность не приносила никакого дохода: «Никто не покупал это тогда. Мы открыли магазин на Кэнел Стрит в ... 1964 году. Он работал почти год. Но мы не продали ни одного предмета за этот год» [3, р. 190]. Уже в конце 1970-х гг. коллекции флюксуса появились на художественном рынке, картинные галереи начали продавать их, цены выросли, и произошло то, чего боялся Мачунас, разделявший идеи «освобождения искусства от рынка» и «изменения существующего в буржуазном обществе отношения к произведениям искусства как к предметам роскоши» [4, с. 676].

При жизни Мачунаса флюксус оставался коллективным способом творчества, избегавшим индивидуального авторства. При нём работы не подписывались и не нумеровались, многие даже не были сопоставлены с именами определённых художников, оставались анонимными. Это создавало ситуацию хаоса в исполнении, но только так можно было обеспечить депрофессионализацию процесса творчества, придание ему характера коллективного действия. Эта идея была в полной мере выражена позже в проекте «Двенадцать знаменитостей» 1973 г., в котором публика, позарившаяся на обещание показа двенадцати знаменитостей, смотрела фильм, состоящий из последовательной демонстрации на экране двенадцати имён художников (Уорхола, Оно и др.), каждого в течение пяти минут. Тем самым было деконструировано стремление художников творить самостоятельно, независимо от коллективного движения.

Отсюда выросли другие направления деятельности Мачунаса — защита авторских прав участников движения, издание коллективной газеты, создание жилищно-строительного кооператива и поддержка художников. В мае 1964 г. был организован и затем продолжался весь год Йам-фестиваль (Ямс-фестиваль, *Yam festival*) — первый фестиваль флюксуса в США (название «*Yam*» появилось следующим образом: английское слово «*May*», означающее в переводе «май», то есть месяц проведения фестиваля, было превращено путём написания букв в обратном порядке в «*Yam*», означающее «ямс»). Фестиваль включал в себя хеппининги, лекции, концерты и акции почтового искусства (мейл-арта). Позже в рамках фестиваля начала издаваться газета флюксуса.

Издательская деятельность была второй важной областью деятельности Мачунаса. Желая сделать движение более популярным, он придумал и стал выпускать дешёвые издания о деятельности флюксуса, форма которых, размер и частота выхода постоянно менялись. Издательский процесс впервые был запущен ещё в Висбадене, где можно было свободно и бесплатно использовать печатное оборудование. «Первый выпуск “Новостной рассылки флюксуса” вышел в 1962 году и был позже назван VTRE (в честь повреждённой неоновой вывески; те же буквы были сохранены и в дальнейшем в постоянно изменяющихся заголовках “Новостной рассылки флюксуса”)» [5, р. 13]. Издание, получившее форму газеты, состояло из текстовых и визуальных шуток, объявлений и фотодокументации ивентов, а также рекламы и каталогов работ, предлагавшихся для продажи.

Работы, выставленные на продажу, со временем превращались в предметы коллекционирования. Они включали в себя как личные, так и коллективные публикации отдельных участников флюксуса. Коллективные работы часто возникали благодаря Мачунасу. Поскольку большинство авторов не были художниками, они просто давали свои идеи Мачунасу для последующего визуального воплощения. На протяжении 1960-х гг. он формировал, развивал и оберегал от посторонних посягательств своеобразный стиль флюксуса, в котором экстравагантный дизайн соединялся с графикой в стиле модерн или в духе рекламных объявлений конца XIX в., почтовых карточек, писем и журнальных изображений начала XX в. В результате многие материалы флюксуса создают впечатление хаотичности и анахронизма; значение рождается в них из провокационного взаимо-

действия изображения и текста. Мачунас как графический дизайнер отвечал за оформление практически всех объектов флюксуса, что обеспечивало им стилевое единство, придавая узнаваемость всем произведениям, создававшимся участниками движения. Подчёркивая единство группы, он спроектировал серию визитных карточек с именами художников флюксуса, выполнив их в едином стиле и создав тем самым классический перечень авторов.

Традиционная форма книжного или журнального издания слишком ограничивала интерес Мачунаса к интермедийному творчеству. В 1963 г. он сделал первый шаг к интермедиа, создав Флюксус I — деревянные ящики, заполненные конвертами и материалами разных художников; затем последовали ежегодные коробки с работами, задуманными и выполненными художниками в течение года. В 1964 г. он подготовил чемодан «Флюксус-принадлежностей», включавший коробки с работами разных художников: «Пальцевую коробку» Аи-О, «Стихотворения-паззлы» Бена Паттерсона, «Игры и паззлы» Джорджа Брехта, «Катящиеся бобы» Элисон Ноулз, фильм «Дзэн на плёнке» Нам Джун Пайка и «Грязную бутылку с водой» Бена Вотье. Вещи, в которых были воплощены концепты, покупались на блошинных рынках и в лавках старьевщиков, поскольку Мачунас требовал малобюджетных работ. Он считал, что дорогие художественные материалы (холст, краска, бронза) являются отходами буржуазной культуры, от которых нужно отказаться. Чемодан с коробками разных художников был своеобразным художественным музеем флюксуса. Его прототипом был портативный мини-музей «Коробка в Вализе», собранный М. Дюшаном в 1941 г.

Чемодан флюксуса представляет собой ироническое переосмысление дадаистского шедевра. Мачунас среди всех работ особенно ценил «мультипли». Он полагал, что работа художников флюксуса должна сводиться к их изготовлению, и сделал большое количество копий флюксус-объектов для их сборки. Массовое художественное производство было важным эстетическим принципом для него. Он отрицал уникальность как свойство искусства, поскольку уникальные произведения были доступны только элите, чем дискредитировали себя. Искусство не должно быть коммерческим объектом, источником прибыли, оно должно быть доступно всем и везде, считал Мачунас, а подобными произведениями-мультиплиями может владеть любой. Такое искусство должно освободить людей, научить их создавать остроумные загадки и объекты-инструкции, ломающие стереотипы мышления, помогающие найти новое художественное значение в повседневности и наслаждаться процессом творческой работы. Такие работы можно также причислить к жанру «мультимедийной инсталляции», использующей «смешанную технику» [6, с. 268].

Приблизительно в 1966 г. он открыл ещё одно направление деятельности, связанное с проектированием и строительством флюксус-домов. Идея возникла при проведении семинаров и воркшопов флюксуса в Сохо в Нью-Йорке. Сохо — район, в котором в XIX в. начиналась американская промышленная революция. В веке XX он состоял из «промышленных соборов» — зданий заводов, фабрик и лофтов. Когда район потерял своё прежнее промышленное значение, его стали обживать художники, поскольку жильё здесь было дешевле, чем в других районах Нью-Йорка, а помещения бывших фабрик и условия освещения в них наилучшим

образом подходили для организации студий. Мачунас стал скупать здания и проектировать организацию строительных кооперативов для художников флюксуса. Он хотел разместить здесь замкнутое художественное сообщество, и сам переехал в Сохо, на Вустер-Стрит, 80, в 1967 г.; туда же переехал со своей синематкой его друг, поэт и авангардный режиссёр Йонас Мекас.

Как дизайнер и архитектор Мачунас продвигал в жизнь модульный принцип строительства. Ещё в 1958 г. он запатентовал изобретенные им сборные конструкции зданий из алюминиевых колонн и балок, а в 1961 г. получил патент на модульную строительную систему. Сборная модульная система нашла применение в строительстве массового жилья, названного «Флюксдом» (*Fluxhouse*). Флюксдома напоминали советские блочные дома — хрущёвки. Это была дешёвая серийная модульная система, предназначенная для фабричного производства жилья. Предполагалось использовать модули для строительства объектов разного размера — из разного количества модулей — в зависимости от индивидуальных потребностей. Так дешевизна и стандартизация соединялись со свободой комбинирования и надстройки. Был создан кооператив для строительства флюксдомов, благодаря чему Мачунас стал известен как «отец Сохо». По его инициативе началось обновление обветшалой недвижимости лофтов. Но завершить проект ему не удалось, поскольку «продолжавшиеся проблемы с раздражёнными покупателями кооператива заставили его уехать из Сохо» [7, р. 19]. Тем не менее, Мачунас предложил преобразовать эти здания в жилые дома и подсобные строения, где могли бы разместиться рабочие мастерские художников.

Переезд в Сохо оказался небезопасным для Мачунаса, так как проблемы со строительством испортили отношения с властями. Проживать там официально разрешили только в 1974 г. К тому же, в соответствии с законом, нужно было отчитываться об организации всех мероприятий на территории Сохо, что было неудобно и дорого. Невзирая на юридические ограничения, Мачунас покупал здания при финансовой помощи Национального фонда искусств и Фонда Д. М. Каплана. С 1966 г. он основал больше десяти кооперативов, не имея на то разрешения властей, а также нарушил закон о зонировании (предполагавший строительство на месте Сохо автомагистрали). В связи с этими противоправными действиями был выписан ордер на его арест, и Мачунас вынужден был скрываться от полиции. Началась борьба за сохранение Сохо, в которой он принял самое активное участие, возглавив движение художников против строительства дороги. Борьба в целом носила художественный характер, учитывая, что перформанс как ведущая форма выражения идей флюксуса «был тесно связан с политическим дискурсом, выступая сплавом театральной деятельности и политического события, которые поодиночке были явлениями повседневной жизни... а вот их соединение уже стало новым и неожиданным действием» [8, с. 150]. Борьба превратилась в серию перформансов с участием Мачунаса, художников и властей. Продажи купленных лофтов с целью их переустройства в жилые помещения и мастерские привели к конфликту с Генеральным прокурором Нью-Йорка. Из-за преследований Мачунас стал носить маскировку, скрываться и выходить из убежищ только по ночам. Заметая следы, он просил друзей и партнёров посылать ему

открытки из-за границы от его имени, чтобы полицейские думали, что он находится не в городе. В качестве радикальной (и вместе с тем иронической) меры защиты на дверь его дома было повешено лезвие (наподобие гильотины), призванное останавливать нежелательных гостей. Также он вступил в конфликт с районной мафией и даже пострадал в результате мафиозных разборок. В 1975 г. он был жестоко избит, потерял глаз, получил повреждения лёгкого и четырёх рёбер, вследствие чего надолго попал в больницу. Всё это вдохновило его на создание «Больничного инвента».

В 1976 г., после лечения, он уехал из Нью-Йорка и купил дом в Нью-Мальборо в Массачусетсе. Оттуда он продолжил руководить созданием общественного центра для артистов в Сохо. Несмотря на то, что «Битву за Сохо» он на тот момент проиграл, его усилия оказались весьма значительными для развития американского искусства. По словам Питера Франка, «совместное владение лофтами и их превращение в общественные некоммерческие места для художественной деятельности — это идеи, которые определили сегодняшнее существование художественных сообществ, изменение способа их деятельности, приведшее к расширению их влияния, распространению его на весь мир, появлению международного художественного пространства. Это были идеи, время которых настало в 1970-е гг. Они, возможно, появились бы и без Мачунаса и Мекаса, но Мачунас и Мекас создали их первые модели, были изобретателями этих социальных структур» [9, р. 172]. Сохо стал известен вечеринками в студиях артистов, где идеи распространялись и обсуждались, формируя мнения и взгляды артистического сообщества. В 1970-е гг. Сохо стал центром американского искусства, местом, где собиралась авангардная молодёжь из Америки и Европы. С 1980-х — это Монмартр Нью-Йорка, с отремонтированными зданиями, магазинами, ресторанами, галереями и студиями; Сохо сегодня перестал быть средоточием полуразрушенных лофтов и дешёвых магазинов, где Мачунас когда-то незаконно жил, «ныне во многом благодаря художникам эти районы числятся богемными и дорогими» [10, с. 133]. И толчком, который запустил процесс его изменения, была деятельность Мачунаса.

В 1970-х гг. политическая и культурная ситуация в мире изменилась. Появились новые тенденции в искусстве, и резонанс флюксуса, который имел место в начале 1960-х гг., к этому времени значительно утих. Однако его лидер продолжал свои эксперименты. Он исследовал различные сферы жизни, классифицировал их и превращал в искусство. В это время он считает, что «любой, произвольно взятый фрагмент повседневности изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутом виде в пространство, понимаемое как художественное» [11, с. 100].

Так Мачунас проявил себя не просто как новый художник, но ещё и как коллекционер. Он собирал бесполезные и банальные вещи, подчёркивая противоположность своих собраний дорогим коллекциям искусства и антиквариата. С целью создания коллекций он экспериментировал с музыкальными инструментами (изготавливал их из бумаги и деталей от насосов), медицинскими инструментами (сделал шприц с 64 иглами), измерительными приборами (сделал часы с десятью

часовыми делениями, часы с обратным расположением чисел), киноматериалами (киноплёнка дорабатывалась путём приклеивания к ней различных предметов), мебелью (сделал электрический стул флюксуса, акустическую систему флюксуса, шкаф со многими ящиками, содержащими внутри работы артистов) и многими другими предметами. Стремление всё систематизировать и делать работы сериями становится основным ироническим принципом флюксуса.

Часто оригинальные идеи не принадлежали самому Мачунасу; он лишь исполнял идеи других людей. Так, например, Фестиваль флюксуса 1970 г. в Нью-Йорке на Вустер-Стрит, 80 был задуман Йоко Оно и Джоном Ленноном (центральным событием стал совместный ивент Мачунаса, Й. Оно и Д. Леннона «США побивают все рекорды геноцида»), равно как и их выставка «Это не здесь» в Художественном музее Эверсона в Сиракузах, штат Нью-Йорк. Однако Мачунас оказался центральной фигурой этих событий, выступив в качестве организатора, координатора и идейного вдохновителя мероприятий. В середине 1960-х гг. у Оно возникла идея сделать дистиллированный кофе. Мачунас развил её, в ходе экспериментов изменяя цвет и прозрачность различных напитков, но сохраняя при этом их вкус. В «Пищевом ивенте» 1968 г. чай, молоко и томатный сок были дистиллированы в прозрачную жидкость. В 1969 г., продолжая эту идею и развивая серию, он изобрёл «моноеду», представляющую собой наборы блюд (например, кремы, пудинги и напитки), сделанных из одного продукта (например, рыбы). Эти изготовлявшиеся по рецептам Мачунаса продукты сервировались на «Пищевых ивентах» флюксуса. Такое искусство закладывало основания искусства проекта, которое «не передаёт действительности, а проектирует её, создаёт будущее, иную реальность вымышленного (мнимого) бытия» [12, с. 142].

Наряду с общераспространёнными жанрами флюксуса, изобретением Мачунаса стало почтовое искусство (мейл-арт), которое включало в себя необычного вида переписку между художниками, имевшую художественные цели, и концептуальные почтовые действия: например, в определённый день из различных уголков мира письма посылались одному человеку (это действие, в том числе использовалось и в практических целях, — когда Мачунас скрывался от полиции). В начале 1960-х гг. Боб Уоттс хотел начать изготавливать почтовые марки флюксуса (*Fluxstamps*). Это впоследствии натолкнуло Мачунаса на мысль расширить идею и превратить её в большое разнообразие почтовых действий, которые и составили мейл-арт. Мачунас купил печатную машину и начал изготавливать филателистскую продукцию. Он спроектировал серию почтовых марок «Улыбка», по мотивам искусственных улыбок из рекламных объявлений. Для пропаганды смеха он изобрёл и изготовил «машинку для улыбки», спираль, которая, когда вставлялась кому-то рот, растягивала губы в улыбку. Серия фотопортретов художников с этой машинкой во рту составила серию марок флюксуса.

Во время ивентов 1960-х гг. художники в соответствии с идеей Мачунаса начали концептуально использовать развлечения, игры и спорт. Первые Олимпийские игры флюксуса прошли в 1964 г. в Нью-Йорке. Спортивный инвентарь использовался так, чтобы сделать игру более трудной, чем обычно, или вывернуть наизнанку её правила: в футбол играли на ходулях, в боксе использовали огром-

ные перчатки. Для игры в шахматы каждый участник флюксуса сделал собственные шахматные фигуры (*Fluxchess*); сам Мачунас изготовил шахматные фигуры из песочных часов с резиновыми пробками различной формы. В 1973 г. он организовал фестиваль флюксус-игр в Нью-Йорке, где продемонстрировал посетителям гигантское крутящееся колесо с человеком, идущим в нём, и мультивелосипед, сделанный из нескольких соединённых велосипедов. Эти ивенты стали шумными событиями для Сохо, к участию в которых привлекались дети, случайные прохожие и полицейские. Таким образом реализовались установка на вовлечение в искусство как можно большего числа участников и принцип, согласно которому автор должен «выступать в роли организатора события в целом, не только “проектируя” текст произведения, ситуацию исполнения, но и “режиссируя” процесс созерцания-слушания» [13, с. 90–91].

Понимая, что «ежемоментное существование, “определение ситуации” человеком в социуме уникально, связано с его личной историей и всем предшествующим опытом», художники постмодернистской эпохи зачастую стали понимать «свои композиции как некий алгоритм, программирующий пространственное поведение тела» [14, с. 172], тем самым делая собственную жизнь и тело фактом искусства. В этом Мачунас не был первым: «Ещё в 1962 году один из зачинателей актуального искусства А. Бен прожил в лондонской галерее “One” в течение пятнадцати дней... он хотел показать, что область искусства постоянно расширяется и включает в себя даже периоды приёма пищи и сна художника» [15, с. 30]. Личная жизнь Мачунаса также стала материалом для ивентов. Принципиальное отличие его деятельности от предшественников состояло в стремлении превратить в искусство *всю* жизнь, а не небольшой её отрезок. Его усилия, направленные на то, чтобы избежать судебного преследования и ареста, превратились в проблему изменяющейся идентичности, и опыт перевоплощений неоднократно использовался им при создании ивентов. Чтобы изменить свою внешность, он проектировал различные фотографии и документы, в частности использовал маски с изображением гориллы, с лицом без кожи и другие. Он интересовался изучением необычных психологических и духовных особенностей человека, анатомических и медицинских параметров, составляющих человеческую идентичность. С целью выявления факторов влияния на собственную идентичность, он составлял диаграммы продуктов питания и напитков, употреблённых им в течение года, также ставил эксперименты по употреблению одних продуктов и отказу от других.

Важные события в личной жизни других художников флюксуса тоже стали предметом для художественных акций. «Когда Джеффри Хендрикс развёлся со своей женой Бики Форбс в 1971 г., они организовали флюксус-развод: документы и одежда были разорваны напополам, мебель была разделена на двоих — так была выражена идея разделения» [5, р. 18]. В феврале 1978 г. Мачунас женился на поэтессе Билли Хатчинг: 28 февраля была сыграна флюксус-свадьба, проведённая на основе традиционных свадебных ритуалов; после свадьбы была организована распродажа свадебной одежды, ивент был записан на плёнку.

Последние ивенты и акции 1970-х гг. Мачунас проводил уже в очень болезненном состоянии. После избиения он постоянно болел, что привело к развитию

рака поджелудочной железы и печени. Серьёзно проболел больше года, Мачунас умер 13 мая 1978 г. в больнице в Бостоне. После смерти друзья организовали последний ивент с участием ушедшего из жизни художника — флюксус-похороны, которые состояли из обычных похоронных ритуалов и ряда перформансов.

И после смерти Мачунас остаётся загадочной фигурой. «Мечтатель. Дитя. Утопист. Фашист. Мессия. Демократ. Сумасшедший. Реалист, реализм которого всегда нуждался в другой реальности. Его концепция мира никогда не совпадала с принятыми. Он был прекрасен, глуп, догматичен, очарователен. Он был невозможен», — писал о нём Милан Книжак [16, р. 322]. Джеффри Хендрикс вспоминал о его позднем творчестве, проходившем под знаком глобального иронического конфликта с миром: «В работах последних восьми лет осуществилась эволюция от более ранних ивентов флюксуса к его ритуальным формам. Флюксус-мессы, конфронтация с судебными органами, следовавшие затем флюксус-хэллоин, флюксус-развод, флюксус-свадьба, флюксус-похороны (то есть пересмысленные и разыгранные ритуалы социального перехода) озаменовали изменение в его творчестве в направлении более глубокого самоанализа в поздних работах по сравнению с более ранними» [17, s. 157]. Развитие от поверхностного восприятия творчества до более глубокого понимания социального контекста очевидно, но главные принципы флюксуса остаются: это сплав жизни и искусства, осмысленных юмористически. Паттерсон заметил: «Я полагаю, что флюксус не только пережил Джорджа, но теперь он наконец свободен быть флюксусом, он становится чем-то или ничто, которым Джордж должен быть доволен» [16, р. 332]. Паттерсон был во многом прав, потому что при жизни Мачунас не давал свободы своим художественным изобретениям, стремясь всё держать под контролем, после его смерти же все они свободно вошли в арсенал современного искусства. Во многом благодаря Мачунасу сформировался общий стиль деятельности флюксуса, который «обычно определяют как единство выразительных форм, наблюдаемое в некотором множестве произведений искусства на протяжении того или иного исторического периода» [18, с. 163] и который явно виден на всём протяжении деятельности Мачунаса.

Стиль определён в первую очередь тем, что взгляды Мачунаса развивались под влиянием молодёжной культуры 1960-х гг., пронизанной левой идеологией, направленной против холодной войны, консервативной американской политики и пуританской морали. Очень большое влияние на Мачунаса оказывал марксистски мыслящий участник флюксуса Генри Флинт. В 1966 г. они написали совместную политическую брошюру о Вьетнаме «США бьют все нацистские рекорды геноцида». Мачунас с симпатией относился к Советскому Союзу. Он даже написал письмо Н. С. Хрущёву, в котором предложил советскому руководству поддержать своё искусство, вдохновлённое социалистической экономической системой, её социальной и антикапиталистической направленностью (эта направленность выразилась в организации коммуны художников, практиковавшей принципы общежития в лофтах). Старшее поколение литовской эмиграции, которое бежало из Литвы в Америку после присоединения её к СССР, не могло терпеть революционных идей Мачунаса и относилось к ним резко критически. На этой почве

у него постоянно возникали разногласия с соотечественниками-эмигрантами. Он не хотел видеть себя в их сообществе и поддерживать их национально-окрашенные цели, так как ценил открытость и исповедовал космополитизм. Он хотел быть гражданином мира в коммунистическом, марксистском смысле.

Его взгляды осложняли его отношения не только с литовскими эмигрантами, но также и с другими участниками флюксуса. Его принципы соответствовали лозунгам российских конструктивистов и участников ЛЕФа: искусство должно служить социальной цели, художники должны отбросить индивидуальность, должны стать анонимными. В соответствии с представлениями Мачунаса группа «Флюксус» должна была стать структурой с отделениями в разных частях мира. Как председатель американского отделения флюксуса он требовал, чтобы художники подписывали свои работы коллективным названием группы, удалял нарушителей этого требования (называя их «непослушными примадоннами») из своих флюксус-диаграмм за нарушение этого правила. Кому-то не нравилась его авторитарность, но все восхищались его харизмой, чувством юмора и преданностью идеям флюксуса.

Мачунас не преуспел в распространении нового искусства на все слои общества. Он также не смог превратить каждого человека в художника. Ему не удалось уничтожить художественный рынок, искусствоведов и профессиональное образование художников. Однако он повлиял на новую волну западного искусства в целом, радикально изменил его выразительность и систему художественных ценностей в конце XX в. Модернистская эстетика была заменена концептуальным искусством, принявшим за основу принцип отражения в искусстве современных людей и современного мира так, как они виделись послевоенному радикальному молодёжному движению. Новые выразительные средства, заимствованные из повседневной среды, начали доминировать над прежними медиа. Появились новые виды и жанры искусства, такие как хеппенинги, ивенты, перформансы, мультипли, инсталляции, джанк-арт, боди-арт и другие, сочетающие различные выразительные средства, существующие в окружающей среде. Мачунас, без сомнения, повлиял на современное искусство: ивенты флюксуса сыграли важную роль в развитии перформанса, принципа одномерности (предшествующего минимализму), его коробки и объекты стимулировали рождение эстетики супермаркета. «Европейские художники второй половины 60-х годов, которые достигли некоторого критического подхода по отношению к институализации культуры... вышли из fluxus» [19, с. 10]. Эти и многие другие идеи и действия Мачунаса были важны: сыграли свою роль в истории искусства и организация движения флюксус, и дизайн публикаций, и развитие социальной структуры художественного мира Сохо в Нью-Йорке, и по-настоящему «авангардистский проект — возвращение искусства в жизненную практику» [20, с. 67].

Всё это началось в современном искусстве с серьёзных шуток Мачунаса, едва ли не самого существенного вклада художника в историю современного искусства, который он сделал во время второго американского периода своей жизни, иронического и трагического одновременно, наполненного событиями и действиями, ставшими полноценными фактами искусства. Что реализовало на практике главную мысль Мачунаса: он превратил свою жизнь в искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Robinson Y. Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s // Grey Room. 2008. № 33. P. 56–83.
2. Валеева З. Р. Реалии художественной культуры на рубеже XX–XXI веков // Вестник Майкоп. гос. технолог. ун-та. 2015. № 1. С. 24–31.
3. Transcript of the videotaped interview with George Maciunas by Larry Miller, 24 March 1978 // The Fluxus Reader / ed. by K. Friedman. N. Y.: Academy Editions, 1998. P. 183–198.
4. Югай И. И. Арт-практика fluxus — соединение творчества и социальной деятельности // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 2. С. 676.
5. Lauckaite L. George Maciunas: The Fluxus Leader // George Maciunas and Jonas Mecas: Two Lithuanians in the International Avant-Garde. Vilnius: Organization Committee; Frankfurt: Inter Se, 2002. P. 6–23.
6. Поморцева А. М. Темпоральность в искусстве постмодерна: Культурно-философский аспект // Наука. Инновации. Технологии. 2010. № 1. С. 264–270.
7. Gray C. Streetscapes: 80 Wooster Street; The Irascible «Father» of SoHo // The New York Times. 1992. March 15. P. 19.
8. Булычева Д. Ф. Использование политического дискурса в перформансе // Вестник Самарск. гос. ун-та. 2010. № 81. С. 150–154.
9. New York, Downtown Manhattan: SoHo / Akademie der Künste; by R. Block, K. Thöricht, U. Block; Berlin Festwochen, 1976, 5 September — 17 Oktober. Berlin: Akademie der Künste, 1976. 427 p.
10. Лукин А. Уличное искусство Бруклина // Декоративное искусство стран СНГ. 2014. № 1. С. 132–135.
11. Бычков В. В. Постнеклассическая эстетика: К вопросу о формировании современного эстетического знания // Философский журнал. 2008. № 1. С. 90–108.
12. Моргунов А. П. Ценностные ориентиры искусства авангарда XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. 2. С. 141–146.
13. Кисеева Е. В. Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX — начале XXI веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 2 (15). С. 88–96.
14. Курюмова Н. В. Современный танец как культурный микрокосм: Телесные модели на рубеже модернистской / постмодернистской культур // Вестник Гуманитарн. ун-та. 2014. № 1 (4). С. 165–176.
15. Ткач Е. Г. Актуальное искусство как область социального экспериментирования // Вестник Рос. ун-та дружбы народов. Серия Философия. 2002. № 3. С. 28–38.
16. Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas, 1931–1978 / eds. E. Williams and A. Noel. L.: Thames and Hudson, 1997. 352 p.
17. Wiesbaden Fluxus 1962–1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen. Wiesbaden — Kassel — Berlin: Katalog zum 20. Bestehen der Fluxus-Festspiele in Wiesbaden. Wiesbaden: Harlekin Art, 1982. 377 s.
18. Даниэль С. М. Искусство видеть. СПб.: Искусство, 1990. 223 с.
19. Махлина С. Т. Семиотика искусства в XXI веке // Вестник Санкт-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2013. № 3 (16). С. 6–14.
20. Смолянская Н. В. Зачем снова говорить об авангарде? // Вестник Рос. гос. гуманитарн. ун-та. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2016. № 1 (3). С. 63–72.