

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

ИРОНИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В НЕОДАДАИСТСКОМ КИНО

Л. А. Меньшиков¹¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 3, Санкт-Петербург, 190000, Россия

В статье проведен анализ иронического дискурса, свойственного эстетике западной неоавангардной группы «Флюксус» и отраженного в ее проекте «Антология флюксфильмов». Рассмотрена проблема использования средств киноязыка для реализации технологических новаций в рамках акционистской практики. Пародийное воплощение форм ассамбляжа и реди-мейда стало основой проекта. Автором реализовано типологическое исследование подборки флюксфильмов, снятых художниками в середине 1960-х годов. В результате выявлен тип ленты, в наибольшей степени отражающий все аспекты иронического дискурса неодадаизма, выделены фильмы, относящиеся к этому типу. Было осуществлено описание таких работ сборника, сделаны выводы относительно их роли в формировании мультипла. В поле исследования оказались фильмы Мачунаса, Риддла, Уоттса, Фандербека, Джонса, Андерсена, Файна, представляющие собой знаковые или предметные ассамбляжи и реди-мейды, на основании изучения которых делаются выводы о месте иронических лент в типологии флюксфильмов.

Ключевые слова: акционизм, неодадаизм, мультипл, флюксфильм, неоавангардный кинематограф, ассамбляж, реди-мейд

IRONIC DISCOURSE OF NEODADAIST CINEMA

Leonid A. Menshikov¹¹ Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 3, Teatralnaya Square, St. Petersburg, 190000, Russian Federation

In this article the analysis of an ironical discourse in Fluxus project of the Fluxfilm Anthology is made. This discourse was peculiar to aesthetics of the western neo-avant-garde Fluxus group activity. The using of the cinematographic language for technological innovations of Action art is considered. The ironical realization of assemblage and ready-made became a project basis. The author realized a typological research of the fluxfilms made by artists in the 1960s. The film type which is most reflecting all aspects of a neo dadaist ironical discourse is revealed as a result of the research. The description of all works from this collection relating to this type has been carried out. The conclusions about its role in the formation of multiple are drawn. In the field of research there were Maciunas, Riddle, Watts, Vanderbek,

Jones, Andersen, Fayne's movies representing sign or subject assemblages and ready-mades. On this basis the conclusions about the place of ironical films in typology of fluxfilms are drawn.

Keywords: Action art, Neo-Dada, multiple, short film, neo-avant-garde cinema, assemblage, ready-made

Проект неодадаистского кино разрабатывался в рамках художественной деятельности участников группы «Флюксус» в середине 1960-х годов. Средства языка киноискусства оказались востребованными для реализации творческих задач программы антиэстетики, актуальной в рамках данной художественной практики. Важным и употребительным принципом стало использование форм ассамбляжа и реди-мейда в ряде лент, входящих в сборник «Антология флюксфильмов», принадлежащий группе. В них авторы, «участники группы “Флюксус”, одни из первых попробовали продемонстрировать критическое самосознание и независимость от визуальных ценностей и тематических мотивов эпохи авангарда... Обращение к принципиально новым средствам творческого процесса... являлось свидетельством переосмысления, обработки, искажения авангардного искусства» [1, с. 374]. Флюксфильмы часто трактуются историками искусства как особая форма акционистской практики, поскольку выразительные возможности киноискусства подвергаются в них радикальной деконструкции, и их зачастую достаточно трудно причислить к какому-либо жанру кинематографа. При этом они весьма органично занимают определенную нишу в системе форм флюксус-искусства, поскольку «флюксус имел энциклопедический размах: он включал игры, художественные вечеринки, опубликованные проекты, флюксфестивали, флюксфильмы и флюкснаборы (наполненные флюксобъектами)» [2, р. 149]. Используя от противного выразительные средства кино, флюксфильмы как особый жанр авангардного, структуралистского киноискусства часто строятся по принципу пародийного ассамбляжа, они «играют с простыми, элементарными — теперь знакомыми по практике флюксуса — понятиями: улыбкой, жестом, числами, измерениями, датами, словами» [3, р. 152]. Такое многообразие выразительных средств вызвано, в частности, тем, что время их появления совпадает с расцветом движения в «период между 1964 и 1970 годами», который «был вторым... во флюксусе, когда групповая деятельность сосредоточилась на публикациях и создании мультиплексов. В течение этого периода осуществлены издания газеты V TRE, флюкснаборы (собрания индивидуальных флюксус-работ и публикаций, сложенные в чемоданы), серии флюксфильмов и антологии публикаций» [4, р. 120]. Фильмы оказались весьма востребованной формой творчества наряду с другими, в частности, они помещались в мультипли, выходявшие одновременно с ними. Например, «ежегодная флюкс-коробка № 2 состояла из кинеографов и восьмимиллиметровых колец пленки, ручного окуляра, печатных работ и партитур, помещенных в коробку» [5, р. 261]. То есть фильмы активно использовались в качестве обычных флюксус-артефактов, точно также как и другие. Они среди прочих назывались Мачунасом флюксус-продуктами и были

включены в систему художественного оборота. Поскольку «с начала флюксуса его объекты предназначались для продажи, отсюда следует их название “флюксус-продукты”. Большое разнообразие этих продуктов создавалось через систему, которую Мачунас называл флюксус-изданиями. Это подчеркивает их неуникальный статус — многие художники создавали мультипли в 1960-х» [6, р. 115]. Пленки были частью этого оборота. Флюксфильмы с самого начала — со времени своего объединения в сборник работ в 1966 году, — равно как и вся «Антология» в целом, не рассматривались как неизменные объекты. Например, первоначально снятая на восьмимиллиметровую пленку, она сегодня представлена в музеях как «Антология флюксфильмов, 1962–1970, перенесенная с шестнадцатимиллиметровой пленки, черно-белая, продолжительностью сто двадцать минут» [7, р. 81], так что форма ее могла подвергаться изменениям, что влияло, например, на способ представления в пространстве музея или галереи.

Фильмы, входящие в «Антологию», неоднородны. Они могут быть разделены на несколько типов, одним из которых является тип, «работающий» с кино по принципу ассамбляжа (собирая однотипные предметы или факты как основу формы или содержания фильма) и по принципу реди-мейда (используя подручные, созданные не для того, чтобы быть фильмом, предметы и материалы). Работы этого типа делаются по большей части без камеры, то есть изображение на пленке создается не традиционным кинематографическим способом, а каким-либо иным. В этом проявляется ироническое разрушение выразительных средств киноискусства, приводящее к появлению «антикино».

Одним из способов реализации такого проекта являются работы, содержание которых составляют однотипные знаки, в первую очередь, цифры, задача которых заключается в том, чтобы обозначить движение, изменение изображения как сущностной составляющей искусства кино. Первый такой фильм — флюксфильм № 3 — был снят Джорджем Мачунасом в 1966 году. Его название звучит как «Конец после девятки», продолжительность составляет одну минуту. Картины Мачунаса имели особое значение в становлении стилистики сборника. Йонас Мекас назвал его «Metro-Goldwyn-Mayer» [8, р. 33] флюксфильмов. Мачунас как организатор проекта «Антологии» формировал ее программу, определял идеи и содержание работ, делал заказы на все фильмы и регулировал их порядок в сборнике. В качестве режиссера он разрабатывал свою собственную типовую форму юмористического кино, делая фильмы без камеры и почти из ничего. Его работы можно считать абстрактными текстовыми размышлениями, которые, хотя и кажутся на первый взгляд серьезными, на самом деле были наиболее точным выражением свойственного направлению юмора. «Конец после девятки» является кинематографической шуткой. Его название, появляющееся на экране в течение непропорционально длинного (по сравнению с краткостью всего фильма) отрезка времени, принуждает зрителя задаваться вопросом о его значении. Действие заканчивается тогда, когда после демонстрации названия на экране последовательно показываются цифры от единицы до девятки. Пленка принадлежит к группе фильмов-шуток, в которых осуществлялись манипуляции с разного рода знаками, например, с цифрами, как в данном случае.

Флюксфильмы Джорджа Мачунаса 1966 года (№ 7 «Десять футов», продолжительностью двадцать три секунды, и № 8 «Тысяча кадров», продолжительностью сорок три секунды) представляют собой эксперименты по материализации времени в киноискусстве. Эти две бескамерные работы демонстрируют конкретный метод, который Мачунас исследовал и который использовался в «Дзен для пленки» Нам Чжун Пайка (флюксфильме № 1), «Конце после девятки» Мачунаса (флюксфильме № 3) и в его же «Художественной печати» (флюксфильме № 20). Название «Десять футов» определено длиной пленки, которая становится единицей измерения и преобразуется в различные кадры. На экране мы видим примеры длины в десять футов (приблизительно три метра). Дополнительно к этому можно измерить время, которое требуется, чтобы десяти футам пленки пройти через проектор на «нормальной» (двадцать четыре кадра в секунду) скорости. Числа от одного до десяти, отмечающие проход от одного до десяти футов пленки через проектор, появляются на каждой полуторной секунде как определенные знаки времени. Пространство и время соединяются. Идея произведения «не содержит ничего другого кроме десяти футов чистой кинопленки, пронумерованной числами от одного до десяти» [3, р. 152]. Во втором фильме тысяча аналогичным образом построенных кадров пробегает через проектор за сорок одну секунду. Эти две картины показывают взаимопроникновение двух реальностей — пространственной реальности пленки и временной реальности фильма, которые, представляя собой один и тот же материальный предмет, могут строить в нашем сознании большое число принципиально разных реальностей смысла.

К этому же типу можно отнести флюксфильм № 6 Джеймса Риддла «Девять минут», снятый в 1966 году, продолжительностью десять минут. Находясь под влиянием интереса к опытам экстрасенсорного восприятия, Джеймс Риддл приносил в деятельность группы психоделические мотивы. В 1961–1965 годах он принимал участие в акциях, которые называл «уличными пьесами» [9, р. 189], среди них были «Ивент на Бруклинском мосту» и «Все». В этих коллективных перформансах авторы давали публике возможность высказывать и претворять в жизнь самые неожиданные идеи. В 1965 году он участвовал в концерте в Малом Карнеги-холле с перформансом «Экстрасенсорное событие». С этой акцией связано начало использования в его творчестве разных фабричных объектов — резиновых печатей, стульев, фотографий, бутылок и других. Объекты стали основными темами и участниками его так называемых «скорых событий» [10, р. 214] (таких как «Событие мысли в бутылке», «Бутылки утренних семян славы» и многих других работ, порожденных действием галлюциногенов, которые, по мнению Риддла, пробуждали активное воображение художника и были полезными для стимуляции творческого начала, для «модификации идей в пространственном и временном восприятии» [10, р. 214]. После ряда мистических духовных опытов 1960-х годов, которые Риддл испытал в Нью-Йорке, он бросил свои артистические занятия и поехал в Индию, чтобы изучать йогу и медитацию. После случившегося с ним там духовного перерождения он довольно редко показывал свои работы (одним из исключений была акция 1973 года в Университете Ричмонда). Мало отличавшиеся от конкретной поэзии 1960-х годов,

его флюксус-объекты того времени были выполнены в виде небольших обрезков цветной бумаги, на которых он писал слова, считая их «коллекцией идей», «органическими, свежими, натуральными семенами мысли» [11, р. 63]. Один из таких объектов — слово «свет», написанное черным карандашом на черной бумаге, — делал свет сразу и средством передачи, и сообщением. На эту же тему — соотношения сообщения и его носителя, — тему, которая была постоянным источником вдохновения для многих художников, Риддл снял фильм, вошедший в «Антологию». Похожий по форме и содержанию на сатирические ленты-шутки Джорджа Мачунаса (например, «Конец после девятки» и «Десять футов»), флюксфильм «Девять минут» Джеймса Риддла высмеивает идею кинопроизведения как осмысленного высказывания. Кадры представляют посекундную нумерацию — с первой минуты до девятой, секунда за секундой, как на электронных часах: «Простая запись течения времени лежит в основе “Девяти минут” Риддла... Единственными героями “Девяти минут” являются натуральные числа, идущие последовательно. Их поток упорядочен серией от одного до шестидесяти в соответствии с ритмом течения времени; одно число в секунду появляется на экране до достижения первой минуты... Затем последовательность проходит еще восемь раз. Время реальное и время воспроизведения фильма совпадают, измерение времени становится единственным повествовательным сюжетом работы» [12, р. 552]. Для рассмотрения предлагается, по словам Риддла, «поперечное сечение пространства-времени» [13, р. 349], а название используется как единственное осмысленное высказывание, которое показывают на экране. Риддл предлагает нам изменить восприятие времени за время просмотра. Движение времени вынуждает нас начать считать, начать ожидать каждый новый кадр, ритмично возникающий в посекундном темпе.

Эта картина отсылает к другой работе Джеймса Риддла, вышедшей под названием «Один час», в которой руководящим принципом также была заявлена идея подсчета времени. Здесь Риддл сфотографировал наручные часы шестьдесят три раза в течение шестидесяти минут. Фиксирование движения физического времени производилось посредством фотографического приема длинных выдержек, характеризующегося ощущением бесконечной продолжительности, которая говорит только о своем собственном течении и более ни о чем другом. Концентрация на временной протяженности разрушает наше восприятие длительности и приостанавливает его. Эта «умственная работа» ломает границу между искусством и жизнью, открывая принцип напряженного проживания времени, к которому может быть сведено существование и которое является особой формой искусства — искусства проживания, открытого дзен. Автор стирает границы между кино и фото. «В дополнение к размытию линий между киноискусством и фотографией, эти эксперименты позволяют сделать доступными для восприятия промежуточные формы, которые обычно скрыты от восприятия» [14, р. 61]. Работы Риддла, таким образом, соединяют линию психоделических фильмов с линией фильмов-шуток, оперирующих группами последовательных знаков — в данном случае обозначений интервалов времени. Ленты Мачунаса и Риддла средствами кинематографа отражают идею, общую для всех временных искусств этого периода, идею, связанную с особой знаковой фиксацией времени в произведе-

нии. Эти «работы связаны с современной музыкой таких композиторов, как Д. Кейдж и К. Вольф, которые были пионерами в использовании временных опор в своих партитурах — рамок длительности, в которых может происходить множество неназванных событий» [15, р. 135].

В качестве подтипа в рамках типа серийного антропологического кино (либо в рамках особого подтипа иронического дискурса) можно рассматривать работы, в которых антропологический сюжет иронически передается через серии предметов, включенных в бытовую среду. К таковым относятся фильмы-ассамбляжи и фильмы-реди-мейды. Флюксфильм № 11, продолжительностью три минуты, был снят Робертом Уоттсом под названием «След № 22» в 1965 году. Уоттс был единомышленником Джорджа Брехта. Многие проекты они делали вместе, но в сфере кино Уоттс предлагал другую стратегию, не связанную с ивент-эстетикой Брехта. На технологию повлияли знания Уоттса, полученные им в период освоения инженерного дела и в годы изучения истории искусств в Колумбийском университете в Нью-Йорке, где он в 1951 году получил диплом. Уоттс испытал сильное влияние абстрактного экспрессионизма. В итоге в своих работах он пришел к смешанным изобразительным техникам с использованием разнообразных тем и предметов — в том числе электрического света и живых растений и животных. Вместе с Брехтом он посещал выступления Кейджа и музыкальные классы в Новой школе социальных исследований. Это случилось до его встречи с Мачунасом и начала работы с ним над ивентами и флюксфильмами. Уоттс как флюксус-художник наиболее известен своими коробками и объектами, хотя им была также сделана серия из восьми работ, пять из которых не входят в «Антологию»: это «Каскад» (1962, двадцать шесть минут), «Чтение Ямса» (1963, тридцать минут, перформанс для четырнадцати исполнителей, включая Джорджа Брехта), «Восемьдесят девять видео» (незаконченный, с 1965 года, тридцать минут), «G. W. и сыновья» (1963, пятнадцать минут). Частью они навеяны сюрреалистической эстетикой, частью документируют перформансы. В 1987 году, за год до смерти, Уоттс написал: «Я продолжал исследовать методы и отношения искусства к жизни с помощью моих знаний и опыта античного искусства, археологии, эзотеризма, науки и технологий, природных явлений и печатной техники. Сначала я работал с понятиями, затем с методами, так я выбирал себе опору в потоке мысли» [3, р. 146]. Фильм «След № 22» был снят без логичного сюжета, без переходов между кадрами. Он воспринимается как «эротический фильм-поэма» [3, р. 146], как серия несвязанных изображений, отснятых на пленку. В каталогах он появляется также как флюксфильм № 13 «След № 24», эти две работы отсылают друг к другу. В той же стилистике сделан Робертом Уоттсом флюксфильм № 12 «След № 23», продолжительностью три минуты, снятый в 1965 году. «“След № 23” начинается с кадра, следующего линии на асфальте теннисного корта. Рука указывает на отдаленный пейзаж, затем числа четыреста восемь и четыреста девять появляются на женском торсе. Женщина передает раскрашенные пластмассовые хот-доги, бананы и другие предметы. Наконец, демонстрируется яйцо, плавающее на воде» [16, р. 249]. Уоттс таким образом ввел в киноискусство ассамбляж в духе нового реализма. Его работы в некоторой степени напоминали и об эстетике флюксуса, например, о его ивенте «F/H След», в котором

он «берет классическую музыку и переворачивает ее с ног на голову, дразня серьезных музыкантов. Во время поклона, который и является пьесой, вместо того, чтобы произойти после ее исполнения, из валторны высыпаются мячи для пинг-понга. Этим простым действием пьеса снимает границу между музыкой и азартными играми, впечатлениями детства (перестуком мячей, прыгающих по полу) и юмором водевиля» [17, р. 91]. Вариант флюксфильма № 13 Роберта Уоттса «След № 24» продолжительностью четыре минуты двадцать секунд, снятый в 1965 году, отсылает к фильму под № 11. Это — безымянная медицинская пленка, найденная Уоттсом в мусорном ведре его дантиста. «След № 24» демонстрирует рентгеновскую съемку головы человека в профиль во время питья, еды, разговора и слюнотечения. Применяется технология реди-мейда — в данном случае понятого как «найденная пленка». Уоттс во время своих ивентов часто показывал реди-мейды, такие как эта «найденная пленка». Ее также демонстрировали в форме петли, склеивая начало и конец и показывая запись головы в непрерывном режиме, как и другие работы «Антологии». В каталогах эта пленка иногда появляется и как флюксфильм № 11 «След № 22», меняясь местами с соответствующим фильмом. Группа картин Уоттса в целом соответствует эстетике антропологического дискурса. Она дополняет его характерными для направления в целом и творчества Уоттса в частности мотивами реди-мейда и ассамбляжа. Работы Уоттса содержат новые приемы работы с кадром, разрушающие кино как вид искусства, а перечисленное далеко не исчерпывает его новаторство. Считая Уоттса изобретателем ряда художественных приемов, нельзя забывать, что «любой историк авангардного кино... всегда находится в опасности ошибиться, когда утверждает, что тот или иной конкретный фильм был первым примером той или иной тенденции» [18, р. 241], поскольку аналогичные тенденции в шуточной форме появляются в творчестве многих художников одновременно.

В подобном положении находится и флюксфильм № 17. Единственный в сборнике, снятый в 1966 году Питером Фандербеком, он носит название «Пять часов утра». Его продолжительность составляет пять минут двадцать секунд. Название отсылает ко времени, в которое он был снят ночью 22 января 1966 года в нью-йоркской квартире Питера и Барбары Мур. Питер Мур той ночью снял на высокоскоростную камеру несколько картин, включая флюксфильмы № 4 («Исчезающая музыка для лица») Миеко Шиоми, № 14 («Один»), № 9 и № 15 («Моргание») Йоко Оно, а также № 18 («Курение») Джо Джонса. Этой ночи предшествовала идея Мачунаса о своеобразной мастерской флюксфильмов, которая должна была состояться в такой форме. Он говорил, «что предполагает арендовать высокоскоростную камеру, и что все флюксхудожники собираются сделать фильмы за один день, и что это не будет стоить почти ничего... Это был путь для флюкс-группы стать звездными режиссерами, не затратив практически никаких усилий или средств» [19, р. 73]. Фандербек и сегодня остается самым загадочным и непонятым художником из числа участвовавших в мероприятиях флюксуса. Кроме указанной работы, пожалуй, единственное, что говорит о его участии в движении — это его имя в титрах к «Четырем» (флюксфильму № 16), в котором он был снят и в котором «камера движется вслед за голыми ногами различных мужчин и женщин» [20, р. 139]. Картина «Пять часов утра» де-

монстрирует своеобразный движущийся натюрморт, в котором камни и каштаны падают на стол. Это действие дано в чрезвычайно замедленной съемке, которая разворачивает натюрморт в виде непрерывного движения, создающего эффект очень медленного и постепенного изменения. Это кинематографический ассамбляж, собрание однотипных предметов. Он вызвал большой интерес со стороны М. Маклюэна, который «также приобщился к флюксусу и познакомился с Мачунасом благодаря фильму Фандербека» [21, р. 290]. Близок к нему флюксфильм № 18 — «Курение», — сделанный Джо Джонсом в 1966 году, имеющий продолжительность в пять минут десять секунд. «Курение» — это вторая пленка из серии, снятой камерой Питера Мура в январе 1966 года. Колечки выдыхаемого дыма создают извилистые, танцующие формы на экране. Чувственность, исходящая от этой картины, — ощущение времени, захваченного и зафиксированного в пространстве. Это «замороженный дым», как назвала его Йоко Оно, которая, по ее словам, особенно любила эту работу, «изумительную и прекрасную» [22, р. 146]. Мимолетное появление и исчезновение дыма схвачены посредством замедленного движения пленки; есть ощущение, что дым «замораживается» во время полета. Вклад автора Джо Джонса во флюксус был главным образом музыкальным. В начале 1960-х годов он создавал звуковые инвайронменты с помощью «самоиграющих» музыкальных инструментов — специально собранных механических систем, соединенных с музыкальными инструментами и другими звучащими предметами. Системы приводились в действие ротационными двигателями с резиновыми ремнями. Катящиеся твердые шарики ударяли по скрипичным струнам или били в барабан. Позже Джо Джонс связал свои звуковые объекты с солнечными батареями, таким образом, наладив прямую энергетическую связь между объектом и окружающей средой. Работа по стилистике и технике напоминает фильм Фандербека, относится к тому же типу.

Еще один фильм-ассамбляж — флюксфильм № 19 — был сделан Эриком Андерсеном в 1966 году и назван им «Опус 74, Версия 2». Его продолжительность составляет одну минуту тридцать пять секунд. Художник, кинокритик, независимый кинорежиссер Эрик Андерсен работал во флюксусе с 1962 года. Флюксфильм № 19, изготовленный в его квартире, был сделан из одной катушки пленки, снят одним кадром при помощи высокоскоростной камеры. Основной художественный прием заключался в съемке одним кадром. Катушка пленки без склеек, вырезок и монтажа показывалась точно в том виде, в каком вышла из камеры. Снимая разнообразные объекты друг за другом с двух углов, Андерсен создавал стробоскопический эффект, переводящий восприятие происходящего на подсознательный уровень. Снятая пленка демонстрировалась в виде петли, которая во время показа повторялась три раза, тем самым усиливая стробоскопическое восприятие предметов. Фильм относится к типу, представляющему серии предметов, выстроенные по принципу ассамбляжа.

Флюксфильм № 24 «Реди-мейд», снятый Альбертом Файном в 1966 году, представляет собой кино-реди-мейд продолжительностью две минуты двадцать секунд. Он сделан без камеры. Единственное изображение, присутствующее на пленке, — это цветная тестовая полоса от проявочного бачка, которая появилась в процессе проявки пустой пленки. Это почти совершенный фрагмент, иллюстри-

рующий искусство потребительского общества. Такой реди-мейд, как подтверждает его название, стал искусством благодаря апроприации предмета промышленного производства, изготовленного как материальная основа для создания искусства. Оказывается, что медиа постепенно захватывает искусство и претендует на то, чтобы занять его место. Лента является примером конкретного кино с абстрактным изображением. Она выполнена в стилистике «пустого фильма», как и некоторые другие работы, входящие в сборник. Файн сделал также и две другие картины, близкие по замыслу к «Антологии»: «Улица Ньюбери» (1965, восьмимиллиметровая пленка, цветной, продолжительностью шесть минут) и «Ноги» (1966, восьмимиллиметровая пленка, немой, продолжительностью сорок минут). Фильм «Улица Ньюбери», озаглавленный так по названию проезда через район галерей в Бостоне, является ироническим высказыванием об артистической среде города. Показывая уличные сценки и предметы, фиксируя окружающую городскую реальность, Файн строит свою работу как «чистый музыкально-поэтический живописный манифест» [23, р. 349]. Пленка становится изобразительной зарисовкой о городе и передает его настроение. «Ноги» — шуточный фильм, показывающий в духе «Четырех» Йоко Оно (флюксфильма № 16) каталог анонимных ног. Сменяющие друг друга идущие ноги становятся одновременно и главным действующим лицом картины, и фоном для демонстрации окружающей среды. Выпускник Джульердской музыкальной школы в Нью-Йорке, Файн испытывал интерес к французской музыке, изобразительным искусствам, литературе, поэзии, философии, социологии и математике, отразившийся в содержании его произведений. Флюксус-работы представляют собой найденные объекты, которые он заимствовал на улице, в повседневной жизни, а затем превращал в рисунки и кинофрагменты. Как художник, он интересовался всеми объектными формами, собирал бытовые предметы, среди которых были сломанные ложки, поврежденные карандаши, банки и обломки металла. Его картины передавали атмосферу индустриального общества. Флюксфильм № 30 «Танец», снятый Альбертом Файном в 1963 году, имеет продолжительность в две минуты сорок секунд. Эта пародийная пленка изображает исполнителя, имитирующего движения боксера. Своего рода пародия на современный танец, она в юмористическом ключе раскрывает неадекватность представления других видов искусства средствами кино. Флюксус-кодекс приписывает эту работу Дикю Хиггину [24].

Многие художники флюксуса, не участвовавшие в «Антологии», при создании ивентов использовали выразительные возможности искусства кино. Так, одна из инструкций Джексона Маклоу 1961 года предлагает использовать кинокамеру для создания «медленного кино», посвященного фиксации одного объекта. В этом нет авангардного пафоса флюксфильмов, но метод работы с предметом съемки как реди-мейдом сохраняется: «Выберите дерево. Настройте и сфокусируйте камеру, чтобы дерево заполнило большую часть изображения. Включите камеру и оставьте ее без движения в течение нескольких часов. Если камера уже закончила работу, замените ее на камеру со свежей пленкой. Две камеры можно чередовать таким образом любое количество раз. Звукозаписывающее оборудование можно включать одновременно с видеокамерами, начиная с любой точки в фильме, любая часть

звукозаписи может проецироваться при показе. Слово “дерево” можно заменить на слово “горы”, “море”, “цветок”, “озеро” и т. д.» [25, р. 61].

Иронический дискурс неоададаизма оказался актуальным при осуществлении проекта флюксус-искусства средствами кинематографии. Флюксфильм как новая форма искусства флюксуса — жанр, оказавшийся на грани кино, ассамбляжа, реди-мейда, ивента, — был воплощен в большом количестве работ, вошедших в издание флюксуса на кинопленке — «Антологию флюксфильмов». Стилистически «Антология» неоднородна — она отражает и постмодернистски-деконструктивные тенденции, и авангардно-структуралистские, и постмодернистски-иронические. Существенную часть фильмов, вошедших в «Антологию», составляют ленты, осуществляющие разрушение знаковой структуры кино посредством создания серий знаковых изображений, посвященных игре со временем, и построенных как предметные ассамбляжи и реди-мейды. В таких картинах наиболее полно выразилась эстетика флюксуса, позволившая данному мультиплю стать ярким, необычным и уникальным в своем роде ироническим артефактом искусства неоададаизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Орлова Е. В. Фото- и видеотехнологии в творчестве художников группы «Флюксус» // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм: Литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр / Ред.-сост. В. Ф. Колязин. М.: Росспэн, 2008. С. 368–385.
2. Larson K. The Flux Stops Here // New York Magazine. 1989. Vol. 22. № 9. P. 149–150.
3. O'Rawe D. Regarding the Real: Cinema, Documentary, and the Visual Arts. Manchester: Manchester University Press, 2016. 195 p.
4. Yoshimoto M. Into Performance: Japanese Women Artists in New York. New Brunswick; New Jersey; L.: Rutgers University Press, 2005. 272 p.
5. Allen G. Artists' Magazines: An Alternative Space for Art. L.; Cambridge: The MIT Press, 2011. 368 p.
6. Dumett M. Corporate Imaginations: Fluxus Strategies. Oakland: University of California Press, 2017. 400 p.
7. Video Art: The Castello Di Rivoli Collection / D. A. Ross, F. Bernardelli; Castello di Rivoli; Eds. M. Beccaria, I. Gianelli. Rivoli: Rizzoli International Publications, 2005. 286 p.
8. Wollen P. Paris Hollywood: Writings on Film. L.; N. Y.: Verso, 2002. 314 p.
9. Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University. 1958–1972 / Ed. by G. Hendricks. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003. 211 p.
10. When Pain Strikes / Eds. B. Burns, C. Busby, K. Sawchuck. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 1999. 287 p.
11. Dixon W. W. The Exploding Eye: A Re-Visionary History of 1960s American Experimental Cinema. N. Y.: State University of New York Press, 1997. 250 p.
12. Applications of Mathematics in Models, Artificial Neural Networks and Arts: Mathematics and Society / Ed. V. Capocchi, M. Buscema, P. Contucci et al. Heidelberg; L.; N. Y.: Springer, 2010. 617 p.
13. Film Culture Reader / Ed. by P. A. Sitney. N. Y.: Cooper Square Press, 2000. 438 p.
14. Remes J. Motion [less] Pictures: The Cinema of Stasis. N. Y.: Columbia University Press, 2014. 208 p.
15. Dworkin C. No Medium. Cambridge; L.: The MIT Press, 2013. 218 p.
16. Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989) / Ed. by

- J. Bazin, P. D. Glatingy, P. Piotrowski. Budapest; N. Y.: Central European University Press, 2016. 530 p.
17. *Higgins H.* Fluxus Experience. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. 259 p.
 18. *MacDonald S.* Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays / Interviews. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 2009. 427 p.
 19. *MacDonald S.* A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 2006. 451 p.
 20. *Ono Y., Iles C.* Yoko Ono: Have You Seen the Horizon Lately. N. Y.: Museum of Modern Art, 1997. 165 p.
 21. *Cavell R.* McLuhan in Space a Cultural Geography. Toronto; Buffalo; L.: University of Toronto Press, 2003. 322 p.
 22. *MacDonald S.* A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992. 462 p.
 23. *Sitney P. A.* Film Culture Reader. Westport: Praeger, 1970. 438 p.
 24. Fluxus Codex / J. Hendricks. N. Y.: H. N. Abrams, 1988. 616 p.
 25. *Friedman K.* Events and the Exquisite Corpse // The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game / Ed. by K. Kochlar-Lindgren, D. Schneiderman, T. Delnlinger. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2009. P. 59–81.

REFERENCES

1. *Orlova E. V.* Foto- i videotekhnologii v tvorchestve hudozhnikov gruppy «Flyuksus» // Germaniya. XX vek. Modernizm. Avangard. Postmodernizm: Literatura, zhivopis', arhitektura, muzyka, kino, teatr / Red.-sost. V. F. Kolyazin. M.: Rosspen, 2008. S. 368–385.
2. *Larson K.* The Flux Stops Here // New York Magazine. 1989. Vol. 22. № 9. P. 149–150.
3. O'Rawe D. Regarding the Real: Cinema, Documentary, and the Visual Arts. Manchester: Manchester University Press, 2016. 195 p.
4. *Yoshimoto M.* Into Performance: Japanese Women Artists in New York. New Brunswick; New Jersey; L.: Rutgers University Press, 2005. 272 p.
5. *Allen G.* Artists' Magazines: An Alternative Space for Art. L.; Cambridge: The MIT Press, 2011. 368 p.
6. *Dumett M.* Corporate Imaginations: Fluxus Strategies. Oakland: University of California Press, 2017. 400 p.
7. Video Art: The Castello Di Rivoli Collection / D. A. Ross, F. Bernardelli; Castello di Rivoli; Eds. M. Beccaria, I. Gianelli. Rivoli: Rizzoli International Publications, 2005. 286 p.
8. *Wollen P.* Paris Hollywood: Writings on Film. L.; N. Y.: Verso, 2002. 314 p.
9. Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University. 1958–1972 / Ed. by G. Hendricks. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003. 211 p.
10. When Pain Strikes / Eds. B. Burns, C. Busby, K. Sawchuck. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 1999. 287 p.
11. *Dixon W. W.* The Exploding Eye: A Re-Visionary History of 1960s American Experimental Cinema. N. Y.: State University of New York Press, 1997. 250 p.
12. Applications of Mathematics in Models, Artificial Neural Networks and Arts: Mathematics and Society / Ed. V. Capecchi, M. Buscema, P. Contucci et al. Heidelberg; L.; N. Y.: Springer, 2010. 617 p.
13. Film Culture Reader / Ed. by P. A. Sitney. N. Y.: Cooper Square Press, 2000. 438 p.
14. *Remes J.* Motion [less] Pictures: The cinema of Stasis. N. Y.: Columbia University Press, 2014. 208 p.
15. *Dworkin C.* No Medium. Cambridge; L.: The MIT Press, 2013. 218 p.

16. Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989) / Ed. by J. Bazin, P. D. Glatingy, P. Piotrowski. Budapest; N. Y.: Central European University Press, 2016. 530 p.
17. *Higgins H.* Fluxus Experience. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. 259 p.
18. *MacDonald S.* Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays / Interviews. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 2009. 427 p.
19. *MacDonald S.* A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 2006. 451 p.
20. *Ono Y., Iles C.* Yoko Ono: Have You Seen the Horizon Lately. N. Y.: Museum of Modern Art, 1997. 165 p.
21. *Cavell R.* McLuhan in Space a Cultural Geography. Toronto; Buffalo; L.: University of Toronto Press, 2003. 322 p.
22. *MacDonald S.* A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992. 462 p.
23. *Sitney P. A.* Film Culture Reader. Westport: Praeger, 1970. 438 p.
24. Fluxus Codex / J. Hendricks. N. Y.: H. N. Abrams, 1988. 616 p.
25. *Friedman K.* Events and the Exquisite Corpse // The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game / Ed. by K. Kochlar-Lindgren, D. Schneiderman, T. Delnlinger. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2009. P. 59–81.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Leonid A. Menshikov — Cand. Sci. (Philosophy); lmensch@mail.ru