

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ФОРМЫ ВИДЕОАРТА: НАМ ДЖУН ПАЙК И ФЛЮКСУС-ЭСТЕТИКА

*Л. А. Меньшиков*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, г. Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье осуществлено исследование взаимного влияния, которое оказывали друг на друга зарождавшийся в 1960-е годы видеоарт и эстетика западной неоавангардной группы «Флюксус». Их отношения описаны через призму творчества знаменитого корейского художника Нам Джун Пайка, который одновременно явился основоположником видеоарта как направления западного авангарда и одним из активных участников неодадаистских экспериментов группы «Флюксус», тем самым соединив эти два явления в художественной культуре Запада. Контакты Нам Джун Пайка и ведущих художников группы оказываются существенным фактором, определявшим эволюцию творческих поисков основоположника видеоарта. В его работах сформировались ведущие жанры этой формы искусства, имевшие воплощение и в творчестве других авторов, использовавших эти медиа. Особое внимание уделяется сборникам видеоработ Пайка, поскольку такой формат бытования произведений (мультипл, содержащий ряд работ) был наиболее адекватным арт-практикам неодадаизма. На материале видеоработ художника оказывается возможным произвести классификацию жанровых форм видеоарта, отличающихся друг от друга структурой художественного текста, формой представления материала, отношением формы работы к её содержательной или сюжетной стороне, предметом изображения. На основании указанных принципов выделяется ряд художественных форм, устойчиво бытовавших в творчестве Пайка — видеоинвент, видеоинсталляция, видеоперформанс, видеоколлаж, видеоживопись и другие. В заключении делаются выводы о воплощении и утверждении флюксус-эстетики на разных этапах творчества Пайка посредством видеотехнологий.

Ключевые слова: акционизм, неодадаизм, неоавангардный кинематограф, видеоарт, Нам Джун Пайк, концептуализм, редимейд, флюксус, ирония

GENRE AND STYLISTIC FORMS OF THE VIDEOART: NAM JUNE PAIK AND FLUXUS-AESTHETICS

*Leonid A. Menshikov*¹

¹ Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Teatralnaya Square, 3, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The research of mutual impact which arised in the 1960th years videoart and fluxus aesthetics exerted at each other is conducted in this article. Its relations are described through a prism of works of the famous Korean artist Nam June Paik who was at the same time a founder of a videoart as the movement of the western avant-garde and one of active participants of neodadaist experiments, thereby he have connected these two phenomena in the art culture of the West. Contacts of Nam June Paik and famous artists of Fluxus group is the main factor defining the evolution of creative searches of the videoart founder. All leading genres of this art form which had the embodiment in other authors using these media creativity were founded in his works. Special attention is paid to collections of video works by Paik as multiples containing number of works which was the most adequate to art experiments of neodadaism. It is possible to make classification of the genre forms of videoart on the material of artist's videoworks. These forms differ from each other by the structure of the text, by the representation of the material form, by relations of form to its substantial or subject part of the work, by the subject of the image. Some art forms is allocated on the basis of these specified principles. They were steadily occurring in Paik's works. These forms are video event, video installation, video performance, video collage, video painting and others. In the last part of article conclusions about the embodiment and the statement of a fluxus aesthetics at different stages of Paik's creativity by video technologies are drawn.

Keywords: action art, neo-dada, neoavant-garde cinema, video-art, Nam June Paik, conceptual art, ready-made, fluxus, irony

В 1965 году была создана и поступила в свободную продажу первая бытовая видеокамера «Sony Portapak». Благодаря этому простому в применении и доступному устройству видео быстро стало средством художественного творчества, оно оказалось удобным для использования в проектах акционистского искусства, получивших название «видеоарт». В рамках этой формы художе-

ственной деятельности создавались экспериментальные фильмы, продолжившие развивать выразительные тенденции авангардного кинематографа. Видео сохранило стремление экспериментального киноискусства к отказу от сюжета, актеров и прочих составляющих традиционного кинопроизводства. Видео сохранило и концептуальный подход, свойственный, например, структуралистскому кино. На возникновение видеоарта повлияли художественные эксперименты группы «Флюксус» и музыкальные новации близких ей по духу композиторов-авангардистов – конкретиста П. Шеффера, минималиста Ла Монте Янга и ставшего учителем многих адептов видео Д. Кейджа. Нахождение в контексте «экспериментальных фильмов Э. Уорхола, а также творчества режиссеров экспериментального кинематографа 1950–1960-х годов М. Ле Гриса, П. Гидала, Т. Конрада» [1, с. 36–37] явилось определяющим в самом начале исторического пути видеоарта, что привело к формированию его стилистики как направления в акционизме. В раннем видео зачастую отсутствовала видимая логика, а ведущим качеством становилась перформативность. Алогично мерцающие визуальные образы, созданные видеокамерой, воспринимались критиками и зрителями как чисто изобразительные эффекты, лишённые значения. Смысл их виделся современникам только в чистом экспериментаторстве. Видео соединялось с кинематографической техникой, с телевидением, со скульптурной инсталляцией, с инвайронментом, с перформансом, тем самым превращаясь в универсальное средство акционизма.

Одним из первых стал экспериментировать с видео и телетехникой Нам Джун Пайк. Его заслуга состоит в том, что, «взяв в руки портативную видеокамеру, он создал множество крупных проектов, посвященных теме телевизионной диктатуры в обществе» [2, с. 54]. Он стал одним из основоположников видеоарта; «его называли в американской прессе “Джотто видеоарта”» [3, с. 341]. Пайк родился в 1932 году в столице Кореи Сеуле. Во время войны он с семьей переехал в Японию из Кореи, спасаясь от опасности. Там он в 1956 году окончил университет Токио. «В 1956–1958 годах он изучал музыку, философию и историю искусства в Мюнхенском университете, Фрайбургской консерватории и университете в Кельне» [3, с. 341].

Пайк пришел к видео достаточно сложным путем. После изучения музыки и философии в Японии он сотрудничал с Карлхайнцем Штокхаузенем в Кельне и принимал участие в первых фестивалях флюксуса в Германии, используя необычные музыкальные инструменты, такие как препарированное фортепиано, и доработанное телевизионное оборудование. Пайк применял препарированное фортепиано в своих флюксус-акциях, например, он «в работе под названием “Модифицированное пианино” не стал играть на пианино, а обмотал его колючей проволокой, прикрепил куклу, игрушки, бюстгальтер, разбитое яйцо» [4, с. 34]. Именно в Германии, во время первых опытов

флюксуса, Пайк встретился и начал сотрудничать с Йозефом Бойсом и Вольфом Фостеллом, эта встреча спровоцировала их совместный интерес к видео. Вместе с ними он боролся с иллюзионизмом классического искусства, выступая против его миметичности. Он «превращал в художественное творчество все интересующие его вещи, от “искусства действия” до “спутникового искусства”, он использовал новые средства и методы для интерпретации и осмысления искусства. Используя телевизор в качестве медиа-средства, он через создание и организацию [видеоряда] представил публике новое визуальное отражение действительности» [5, с. 125–126]. Творчество Пайка и Фостелла часто расценивают как наиболее радикальную художественную практику, поскольку именно эти художники «своими в высшей степени провокационными акциями эпатировали буржуазную публику» [6, с. 121]. Интерес Пайка к различным экспериментальным явлениям в новой музыке способствовал формированию его эстетики, в которой центральное место заняли «нелинейная структура музыкальных произведений, нестандартное использование инструментов, отрицание канонов и манифестация “случайного”» [7, с. 10]; эти принципы составили своеобразную творческую программу, воплощенную Пайком в его видеотворчестве, в этом обнаружилась его близость к эстетике флюксуса.

Поэтому в конце 1950-х годов он стал единомышленником Джона Кейджа и его учеников из группы «Флюксус». Знакомство с Кейджем дало Пайку новый взгляд на искусство. В 1958 году, встретив Кейджа и попав под обаяние его идеи «препарированного фортепиано» уже в теоретическом плане, он мысль о «препарации» музыкального инструмента применил к телевизионной технике: «Пайк изменял электронику телеприемников, создавая “подготовленные” телевизоры по примеру Кейджа и его “подготовленных” роялей» [1, с. 115]. Именно благодаря таким экспериментам с техникой художник стал известен в художественных кругах и закрепился в истории искусств как «основатель видеоарта, сыгравший ключевую роль в приобщении художников и аудитории к возможностям использования видео для творческого самовыражения. Нам Джун Пайк одним из первых начал трансформировать видеоизображение, переходя от буквальной репрезентации объектов и событий к выражению их художественного видения» [8, с. 85]. Внедрение новых медиа в арсенал выразительных средств визуального искусства привело Пайка к пониманию природы искусства, которое сыграло решающую роль в определении акционистской стороны художественного творчества: «Его работы затрагивают темы времени и памяти, природу музыки и искусства, суть сенсорного опыта» [8, с. 85]. Принципы открытости произведения, синтеза искусств и перформативности были объединяющей основой творчества Пайка и художников флюксуса, поскольку они обращались «к событийному

в искусстве, обычно включали в свои выступления импровизации, хеппенинги и перформансы, экспериментировали с электронной музыкой, стремились синтезировать в едином произведении (в творческом экспромте) театр, поэзию, живопись, музыку» [7, с. 10]. Пайк соединил эти принципы с использованием телевизионной техники и видео, разнообразных современных визуальных технологий, придя к созданию медиаарта как формы визуального искусства, опирающейся на эксперименты с различными техническими устройствами. Это был начальный этап интереса к медиатехнологиям, впоследствии «Пайк прошел все стадии манипулирования с телевизором: была чистая “электронная живопись”, записи перформансов и их демонстрация в специально организованном пространстве, много “видеоскульптур” – “роботов” и “портретов”, инсталляции из нескольких и множества телевизоров и инсталляции с включением, помимо телевизоров, других “объектов быденной жизни”» [4, с. 35].

Видеоарт в его творчестве начинался с экспериментов с телевизионной техникой: «В 1962 году Пайк покупает тринадцать старых телевизоров в магазине подержанных вещей и меняет их настройку так, что нормальное прохождение электронного сигнала искажается и изображение становится вертикальным» [3, с. 342]. Видео использовалось им как инструмент разрушения логоцентрических артефактов изобразительного искусства, кинематографа и телевидения. Видео казалось ему эффективным средством культурной трансформации. «Пайк сменил в 1962 году дадаистскую творческую ориентацию и перешел к теле- и видеоинсталляциям – в область высоких технологий и информационной культуры» [9, с. 108] благодаря идеям Кейджа. Видео стало противопоставляться телевидению, поскольку оно немиметично – не повторяло существующую реальность, искажая ее, подобно телевидению, а только искажало, создавая новую реальность. Художник изготавливал эпатажные и иронические композиции с использованием простейших средств – видеокамер, телеприемников, несложных дополнительных технических устройств. Основным содержанием его творчества «было представление бытовых, каждодневных поступков и обыденных объектов в артистической и эстетической среде с целью изменить и расширить их восприятие» [10, с. 172]. Преследуя такую цель, он ввел в язык изобразительного искусства элементы экспериментирования с телевидением и телевизионной техникой [10, с. 172]. Его композиции рождали смысл процессуально, в момент восприятия их зрителями. Это же придавало им элемент случайности, непредсказуемости. Пайк последовательно и преднамеренно использовал телевизоры в качестве редимейдов, создавая из них как из фабричных объектов программные композиции, тем самым превращая их в артефакты, «самодостаточные машины, способные генерировать образы самостоятельно

без вмешательства художника, механически, благодаря своим собственным механизмам и процессам, происходившим в электронно-лучевой трубке» [1, с. 115]. На выставке «Экспозиция музыки: Электронное телевидение» (1963) он использовал множество мониторов, подготовленных с тем, чтобы посетители галереи могли изменять картинку на экране в момент просмотра. Путем искажения записей телевизионных передач получались визуальные абстракции, которые синхронизировались со звуком, производимым зрителями, говорившими в микрофон. В них «поток электронов оставляет след на экране лишь как свидетельство своего присутствия... свидетельствуя об экзистенциальном мгновении – не более» [11, с. 179].

После прибытия в 1965 году в Нью-Йорк Пайк одним из первых художников приобрел портативную видеокамеру «Sony Portapak» и начал снимать с ее помощью видео. Иронически и критически относясь к искусству кино, Пайк создал подход, который заключался в деструкции и смешении различных потоков видеоизображений, искажении языка телевидения. Он, как и другие художники флюксуса, устанавливал взгляд на искусство, предполагающий глобализацию креативности. Он стал использовать одним из первых технику «замкнутого контура» как способ организации видеопространства. Наглядным воплощением этой технологии вовлечения зрителя в творческий процесс с помощью видео стала известная инсталляция «TV-Будда». В этой работе Пайка «скульптура Будды, поставленная лицом к телемонитору, демонстрируется на нем в режиме реального времени. Это не отражение, это воспроизведение себя. Техноизображение выступает в роли окна в мир процессов медитации» [12, с. 38]. Видеоизображение позволяет переместить зрителя в художественное пространство, включить его в процесс бытования искусства, где он сам формирует смысл и структуру произведения. Это сопровождается игрой со временем: фиксация изображения (совершившаяся в прошлом) совмещается с восприятием произведения (происходящим в настоящем); «вовлекая зрителя в своеобразную игру темпоральностей, Пайк заставляет его на своем опыте испытать нетождественность времени художественного и времени реального» [13, с. 102]. Средствами телевидения и видео он исследовал взаимопереходы и соединения массового искусства и классической, даже древней культуры, вынуждая «зрителя приостановить поток сознания, ощутить тревожное величие тишины, задуматься о том, как важно вглядеться в себя» [4, с. 41]. Кроме того, следуя подобным его инициативам, «выражая протест против развлекательных и пропагандистских функций TV, художники стали использовать телевизионную технику как средство для создания нового типа изображений... позволяющих работать с образом непосредственно во время демонстрации. Сами TV-приемники стали использоваться как объекты в художественных инсталляциях» [14, с. 198].

Параллельно с первыми попытками использовать видео как редимейд, Пайк развивал технологию изменения телевизионной картинки с помощью подковообразного магнита («Magnet TV», 1965): он «манипулирует картинкой при помощи электромагнита, который ползает по корпусу телевизора (в литературе обычно указывают, что Пайк разрушал на экране рекламные ролики)» [3, с. 342]. Многие его произведения создавались с использованием преобразований электронного сигнала посредством магнитов, помещенных в телевизор, который «использовался как скульптурный элемент» [15, р. 437]. Тем самым, следуя идеям Кейджа, Пайк стал создавать «препарированные телевизоры». Продолжением их стали его эксперименты по визуализации звука. В том же 1965 году он создал перформанс «Participation TV», который был построен на том, что в видео превращался «любой звук, издаваемый в присоединенный к телевизору микрофон, в форме пучка линий, меняющихся в зависимости от объема звука, его громкости» [16, с. 131]. В этих работах продолжается создание видеопроизведений во флюксус-стилистике. Несмотря на то, что формально художник с сентября 1964 года не участвовал в акциях и фестивалях, организуемых флюксус-движением (поскольку «Мачунас выгнал Пайка из флюксуса» [17, р. 186]), фактически именно он стал внедрять флюксус-эстетику в сферу видеоарта. И наоборот, Пайк стал первым, кто спровоцировал внедрение в художественное пространство флюксус-практик техники видеозаписи ивентов и перформансов. Помимо этого, и сам он фиксировал реальные события на видеопленку, а затем демонстрировал их как артефакты, подобные фильмам флюксус-художников. Одной из первых таких работ была следующая: «15 октября 1965 года папа римский Павел VI на один день приехал в Нью-Йорк (этот визит Уорхол назвал самым поповым событием 1960-х), и Пайк записал его выступление на видео... Вечером того же дня он уже прокручивал запись в кафе» [3, с. 342]. Работы наподобие этой отражают «сардонический юмор Пайка... как намек на конец истории (искусства) в электронной живописи» [18, р. 79]. Видеозапись как новое выразительное средство изобразительного искусства и искусства кино делает ауру художественного, вносимую автором в изображаемое, настолько минимальной, что она практически исчезает.

С подобных экспериментов начинается сотрудничество художника с режиссером Джадом Ялкутом, совместно с которым он создал жанровую разновидность видеофильма, дадаистскую по сути, представляющую собой разнообразные издевательства над классическими художественными ценностями, над профессионализмом как основой европейского искусства – видеопародию. В сотрудничестве с Ялкутом сделано большое количество видео и киноработ Пайка в стилистике флюксуса. В таких работах (например, как «Этюд № 3») Пайк соединял архаику, классику и современные видеотехнологии,

в них он обнаруживал истоки своего творчества «в Монголии, на Урале, где в доисторические времена охотники на лошадях спустились с гор Алтая и рассеивались по всему миру... Эти люди не были привязаны к исходному центру. Они смотрели вперед, вдаль, и когда видели впереди новые горизонты, устремлялись туда, а затем снова смотрели вперед и шли еще дальше» [19, с. 99]. Соединение архаики с современными технологиями, приводящее к своеобразной деконструкции оснований классической культуры, которую можно было осуществлять через первобытность, через номадизм, через восточные практики (дзен), через повседневность, становится общераспространенным приемом флюксус-искусства. «Начав с опытов “визуализации музыки”, он перешел к созданию подобий живых существ с головой, руками и туловищем из мониторов разных размеров и соответствующими изображениями, называя их “Мама”, “Папа”, “Ребенок”, “Тетя”, “Дядя”» [1, с. 114]. Подобными своими экспериментами Пайк создал весь спектр возможных и известных форм видеоарта, опираясь на «перформансы флюксуса, идеи Кейджа о музыке и искусстве и представления о формах потока сознания, заимствованные из литературы и кинематографа» [1, с. 116].

Среди работ Пайка значительное место занимает ряд видеоинсталляций, собранных из мониторов телевизоров, создающих сложные визуальные эффекты. Например, в инсталляции «Телевизионный сад» («ТВ-джунгли»), в которой телевизоры помещены в пространство наподобие оранжереи, «телевизионные экраны, бессистемно размещенные среди буйной растительности, излучают знакомое, но совершенно неуместное здесь сияние. Обращенные вверх, они кажутся зловещими цветами из другого мира. Для этой работы особое значение имеет знаменитое утверждение Пайка: “Телевидение атаковало нас всю нашу жизнь; пришло время дать ему отпор”» [20, с. 356]. Инсталляция отражает настойчиво выражавшийся социальный пафос творчества Пайка, направленный на борьбу с господством телевидения как нового всепроникающего и наиболее агрессивного средства массовой информации.

Работы Пайка во флюксус-стилистике включают в себя в первую очередь ряд видеосборников, в которых задокументированы различные события с участием художников группы. Такие сборники создавались в Нью-Йорке, где он начал сотрудничать с виолончелисткой Шарлоттой Мурмен, с которой создал многочисленные перформансы, в то время считавшиеся крайне скандальными (в них «телеэкраны для Пайка были частью более сложных инсталляций с использованием музыкальных инструментов... природных структур, бытовых и технических приспособлений») [21, с. 63–64]. С ней он сделал большое число проектов, задачей которых была «визуализация музыки». Видео как искусство, соединяющее звук и изображение, вполне подходило для реализации этой задачи. Вместе с тем это было принципиально

отличающееся от кинематографа искусство, поскольку «смена звуков, слов, движений, переключение визуального фона в режиме он-лайн создавали ощущение смещения времени и пространства, увлекая зрителей за видениями и звуками» [7, с. 11], в которых не было сюжетности, нарративности, в которых разрушалось логоцентристское начало кинематографа. Сборник «Редкая документация перформансов 1961–1994 годов. Том 1. Сотрудничество Пайка и Мурмен» содержит ряд видеоработ, собранных в 2000 году, черно-белых и цветных, немых и звуковых, общей продолжительностью более двадцати пяти минут, представляющих собой смонтированные записи совместных выступлений Пайка и Мурмен. Сборник показывает перформативные акции этих художников. Работа из этого сборника «Документация перформансов в Аахене, Германия, 1965 год» представляет записи в форме видео, черно-белые, продолжительностью более четырех минут. Это беззвучные кадры подготовки музыкальных и перформативных ивентов, проведенных Пайком и Мурмен в Университете Аахена в 1965 году. Среди них запись «Шарлотта Мурмен в галерее Ховарда Вайса», видео 1969 года, цветное, немое, продолжительностью в одну минуту сорок три секунды, содержащее короткие цветные фрагменты игры Мурмен на виолончели и различных ударных инструментах во время ее выступления в галерее. Фрагмент «ТВ-кровать» представляет собой видео 1972 года, черно-белое, звуковое, продолжительностью в одну минуту десять секунд, содержит изображение Мурмен, играющей на виолончели, разговаривающей с публикой и лежащей на поверхности в форме кровати, которая составлена из телевизионных мониторов. Запись «ТВ-виолончель», видео 1973 года, черно-белое, немое, продолжительностью в одну минуту сорок две секунды, содержит фрагменты перформанса с участием Мурмен, которая «играет» на виолончели, в то время как Пайк курит рядом. Виолончель, на которой «играет» Мурмен, составлена из экранов телевизоров. Перформанс «Ожидание рекламы» был снят на видео в 1972 году, это черно-белая, звуковая работа продолжительностью восемь минут двадцать секунд. Мурмен с ее виолончелью и Дэвид Берман за фортепиано играют классические пьесы на фоне телевизоров, в которых показывается видео Пайка, сделанное из фрагментов рекламных роликов. Перформанс «Новая телевизионная студия» 1971 года представлен в формате цветного звукового видео продолжительностью семь минут двадцать пять секунд. В нем Мурмен, одетая в военную форму, выползает на сцену на четвереньках, вынося на спине виолончель. Сначала она играет на своем инструменте, затем на бомбе, затем – на спине Пайка. Сборник представляет собой, таким образом, видеофиксацию, определенным образом переработанную, упомянутых перформансов с участием Пайка и Мурмен, в которых они используют нетрадиционные способы работы с телевизионной техникой и музыкальными ин-

струментами. Тем самым в данном случае мы имеем дело с жанровой формой «видеоарта в квадрате», или пародийного видеоарта, предметом обработки в котором становится произведение видеоарта. Вместе с тем в нем продолжены эксперименты флюксуса, связанные с деконструкцией музыкального искусства. Этим интересны этот и иные сборники Пайка, дающие возможность проследить возникновение вторичного художественного продукта.

Второй аналогичный сборник «Редкая документация перформансов 1961–1994 годов. Том 2» собран и записан на видео в 2000 году, содержит работы общей продолжительностью более восемнадцати минут, переведенные с черно-белой и цветной киноплёнки, немые и звуковые. Среди них видео «Рука и лицо», 1961 года, черно-белое, немое, продолжительностью в одну минуту сорок две секунды, в нем крупным планом снят на белом фоне Пайк, который проводит рукой по лицу, лбу и глазам в состоянии полного самопогружения. Работа «Флюксус-соната» документирует на видео перформанс 1975 года в черно-белой звуковой записи продолжительностью более шести минут; в нем Пайк на нескольких проигрывателях и граммофонах проигрывает старые пластинки, которые затем ломает на куски. Работа «Волочение скрипки по Бруклину, Нью-Йорк» содержит видео 1965 года, цветное, звуковое, продолжительностью в одну минуту тридцать семь секунд, демонстрирующее акцию, в процессе которой художник тащит по улицам Бруклина за струны скрипку. Видео «Приношение GM (или Видео-Венера)» снято в 1978 году, цветное, звуковое, продолжительностью две минуты пятьдесят шесть секунд, в нем автор играет на фортепиано, в то время как на этом же фортепиано сидит обнаженная женщина. Видео 1991 года «Нам Джун Пайк с The Bad Brains» – цветная, звуковая работа продолжительностью в одну минуту двенадцать секунд, в ней снято, как Пайк сидит в одном ряду с барабанами во время концерта группы The Bad Brains в Американском музее кино и телевидения 14 сентября 1991 года. Видео 1994 года «Вечер с Нам Джун Пайком на кухне» представляет собой цветную, звуковую фиксацию перформанса продолжительностью четыре минуты тридцать пять секунд, в котором художник играет на фортепиано, в то время как на большой экран проецируется видеозапись этого процесса, снимаемая микровидеокамерой, установленной на инструменте. Работа «Кнопочный хеппенинг», видео 1965 года, черно-белое, немое, продолжительностью две минуты, демонстрирует процесс застегивания и расстегивания художником его куртки перед видеокамерой. Видео становится для Пайка полноценным средством переработки перформативных практик, которое оказывается весьма эффективным при применении для деконструкции этих практик с целью недопущения их превращения в законченное произведение. Перечисленные видеоработы представляют собой краткие фиксации перформансов, выполненных во флюксус-стилистике. Тем самым

они составляют жанр видеоперформанса, продолжающий в новой медиаформе традиционную практику флюксус-фильмов.

Ряд аналогичных видеоработ создавались Пайком и как отдельные произведения, без включения их в сборники. Видео «Ранние манипуляции с цветным телевизором» выполнено в 1965–1971 годах, это цветная, немая работа продолжительностью более пяти минут, на протяжении которых представлены разнообразные искажения цветов в записанных телевизионных трансляциях. Видео 1966 года «Цифровой эксперимент в Bell Labs» – черно-белое, немое, продолжительностью четыре минуты – стало следствием того, что допущенный в лабораторию Bell Company Пайк стал производить короткие, почти минималистические видеоэксперименты с электронными изображениями, в кадрах которых числа и точки перемещались по черному фону. Видео 1971 года «Премьера ТВ-виолончели» – цветное, немое, продолжительностью семь минут двадцать пять секунд – документирует первое телевизионное исполнение Мурмен «ТВ-виолончели» Пайка в галерее Bonino в Нью-Йорке в 1971 году. Благодаря видеофиксации образуется целая серия разных работ, сюжетом которых становится представление этого перформанса. Тем самым ряд самостоятельных произведений демонстрируют, что Пайк с использованием этой технологии совершал самые разные эксперименты с изображением.

Пайк активно использовал технику и для создания жанра видеоивентов, представляющих собой способ видеофиксации нехудожественных событий. Большое число таких работ связаны с документированием обыденной жизни художественных групп, и в этом также весьма ярко проявляется воздействие флюксус-эстетики на творчество Пайка. Так, фильм 1972–1992 годов «Видео-коммуна (Битлз от начала до конца)», цветное, немое видео продолжительностью более восьми минут, представляет собой фиксацию отдельных моментов социальной жизни музыкантов группы «Битлз». Записи этого периода, снятые в соавторстве с Джадом Ялкутом, представляют собой пример самой ранней документации видеоэкспериментов Пайка в области ивента. Эти видео сделаны с использованием разных простейших технологий видеоарта: сначала это было расположение телевизионных мониторов в магнитном поле, затем использованы интерактивные выступления Пайка в телевизионной студии в Бостоне. «В этом видео также зафиксирован дебют видеосинтезатора Пайка, который был представлен публике в действии в августе 1970 года совместно с видеоинженером Шуйя Абе» [22, р. 193].

Эксперименты в области новаторской работы с видеосинтезатором, который разрабатывался им с 1969 года совместно с инженером-электроником Шуйя Абе, были важной составляющей творчества Пайка. С помощью этого инструмента Пайк смешивал сигналы нескольких видеокамер, создавая раз-

нообразные сочетания цвета и формы. В частности, с его применением было создано визуальное сопровождение к музыке Л. Бетховена, состоящее из абстрактных видеоизображений. Путем переработки разнородных материалов в духе неодадаизма и иронизма, Пайк создал радикальный синтез видео и телевидения, преобразовав, в то же самое время, их язык и выразительные средства. В частности, в этой работе он создал визуальные образы, основываясь на музыкальных записях «Битлз», преобразуя их хиты в разнообразные сочетания цветов [3, с. 344]. Подобные фильмы дают примеры своеобразного жанра «рисования» на экране телеприемника, или жанра видеоживописи, который стал впоследствии самой популярной формой видеоарта наряду с видеодокументацией перформансов. Вместе с тем эти работы находятся в русле поисков концептуального искусства, поскольку их «суть... усматривается... не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой “идее”, в ее конкретной презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов типа кино-, видео-, фонозаписей» [23, с. 40]. Так работы Пайка оказались «между желанием грандиозного символического зрелища и эзотерическими дзенбуддистскими практиками флюксусовского перформанса» [3, с. 345]. То есть Пайк успешно соединял стилистические принципы эстетики флюксуса и концептуализма.

Вместе с Джадом Ялкутом сделан также и поэтически окрашенный сборник 1966–1969 годов «Кино-видео работы № 3», который содержит созданные Пайком два видео, немое и звуковое, состоящие из смеси черно-белых и цветных кадров и переведенные в видеоформат с шестнадцатимиллиметровой пленки, общей продолжительностью более пяти минут. Эта технология – перевода кинематографических произведений в видеоформат с одновременной доработкой их – оказалась очень актуальной в первые годы развития видеоарта. Первая работа сборника – «Дзен-месса», черно-белое и цветное, немое видео продолжительностью две минуты двадцать восемь секунд. В нем фрагментарные изображения, дающие ощущение призрачности присутствия, появляются на телевизионном экране, снятом под углом. Их движение дает чувство неопределенности, усиленное большим расстоянием до них и темнотой, которая их окружает. Второе видео – «Электронная луна», черно-белое и цветное, звуковое, продолжительностью три минуты восемь секунд. В нем искусственно окрашенные изображения луны демонстрировались в сопровождении «Серенады лунного света» Гленна Миллера. Эти видео показывают разнообразие стилистических поисков Пайка, который, используя от жанра к жанру разные видеосредства, также производил в своих работах и стилистическое варьирование, стилистические эксперименты, воплощая в видеоискусстве принципы полистилистики. В частности, в этом сборнике активно

используются стилистические приёмы дзен, что также можно рассматривать как результат влияния на Пайка его связей с флюксус-движением.

Стилистически пестрым произведением является сборник работ «Видео-концерт», созданный Пайком в 1966–1972 годах (также в сотрудничестве с Джадом Ялкутом) и содержащий шесть видеоработ, черно-белых и цветных, звуковых, общей продолжительностью около тридцати пяти минут. Первое видео – «Исследование видео № 5», снятое в 1966–1969 годах, черно-белое, звуковое, продолжительностью четыре минуты, – представляет собой искаженную запись пресс-конференции президента США Линдона Джонсона и мэра Нью-Йорка Джона Линдси. Второе видео сборника – «Электронные Битлз» – выполнено в те же годы, является черно-белой и цветной звуковой работой продолжительностью три минуты. В этом коротком видео Пайк искажает отдельные кадры изображений из записей выступлений музыкальной группы в 1960-е годы. Третье видео в сборнике – «Электронная луна № 2», снятое в 1969 году, цветное, звуковое, продолжительностью четыре минуты тридцать секунд, – показывает обработанные в цвете изображения луны, подзвученные пьесой Дебюсси. Четвертая работа – видео «Электронные басни», снятое на протяжении 1966–1992 годов, черно-белое и цветное, звуковое, продолжительностью восемь минут сорок пять секунд. В ней Пайк смешивает обработанные изображения лекций Джона Кейджа с их звуковыми фрагментами, причем соединение производится алогично. Пятое видео – «Электронная йога» – снято в 1972–1992 годах, черно-белое и цветное, звуковое, продолжительностью семь минут тридцать секунд, в нем видеоизображения человека, сидящего в позе лотоса, чередуются с цветными абстрактными геометрическими фигурами. Последняя работа в сборнике – видео 1972 года «Ожидание рекламы», цветное, звуковое, продолжительностью шесть минут сорок пять секунд, – построена как сборник японской телевизионной рекламы начала 1970-х годов. Эта работа – один из первых примеров иронического подхода Пайка к адаптации телевизионных изображений потребительских товаров, который представляет их как объекты поп-арта. Пародийная критика общества потребления стала ведущей темой видеоэкспериментов Пайка, его творчество в коллаборации с флюксусом «пропитано левой идеологией анархического противостояния системам производства и потребления», это приводит к тому, что «жест простого отрицания усложняется и эстетизируется, а сопротивление власти медиа приобретает форму поклонения этой власти» [24, с. 109].

Отражением этой идеи является большое число видеоработ, выполненных в эстетике флюксуса и представляющих собой быстро движущиеся видеоколлажи, составленные из различных по-разному искаженных изображений. Работа «9/23/69: Эксперимент с Дэвидом Этвудом» сделана Пайком

в 1969 году в сотрудничестве с режиссерами Дэвидом Этвудом, Фредом Барзиком и Оливией Тэппен как цветное, звуковое видео продолжительностью 80 минут. Название относится к дате телепередачи: 23 сентября 1969 года. Это видео – визуальный коллаж – сборник манипуляций с телевизионными изображениями, являющимися фрагментами телепередачи. Результат этих манипуляций – крайне разнообразная визуально-звуковая «симфония», представляющая собой хаос изображений и звуков. Этот хаос может складываться как из однородных элементов, взятых из одного материала, как в этом видео, так и состоять из большого числа фрагментов, принадлежащих разным произведениям, разным жанрам, разным видам искусства, что создает интермедialное пространство видеоарта. Так было в видео 1973 года «Глобальные ритмы», сделанном Пайком в сотрудничестве с Джоном Годфри, цветном, звуковом, продолжительностью двадцать восемь минут тридцать секунд. Это видео характеризуется сложным звуковым и визуальным ритмом, изображение в нем демонстрирует ряд танцовщиков, исполняющих танцы различных стилей – от рок-н-ролла до джаз-модерна, от современного до традиционных корейских танцев, рядом с которыми неожиданно появляются Аллен Гинзберг, Джон Кейдж и Джад Ялcut, берущий интервью у Шарлотты Мурмен. Непрерывный ряд переработанных электронным способом и перекрывающих друг друга изображений сопровождается таким же путем преобразованной и организованной музыкой.

Видеоколлажем является и видеоработа «Приношение Джону Кейджу», снятая в 1973 году, переделанная в 1976 году, представляющая собой цветное, звуковое видео продолжительностью более двадцати девяти минут. Среди участников этой съемки оказались Джон Кейдж, Шарлотта Мурмен, Дэвид Берман, Дэвид Тюдor, Джад Ялcut, Фрэнсис Ли, Стен Фандербек и другие. В этом портрете Джона Кейджа Пайк собрал живые выступления, интервью и воспоминания друзей и коллег музыканта, соединив их с рядом исполнений музыкальных сочинений Кейджа и с произвольно накладывающимся на них телеизображением. Видеоработы, объединенные вокруг фигуры одного из художников из круга Пайка, стали определенным знаком его творчества. В данном случае был сделан музыкальный портрет, выполненный средствами видео. Портрет танцовщика, близкого кругу художников флюксуса, – Мерса Каннингема – сделан Пайком в форме видео в работе 1978 года «Мерс Мерсом Пайком», снятой им в сотрудничестве с Чарльзом Атласом, самим Мерсом Каннингемом и Шигеко Куботой. Это цветное, звуковое видео продолжительностью более двадцати восьми минут, посвященное исследованию танца и состоящее из двух частей. «Часть первая: Синяя Студия. Пять Сегментов» снята в 1975–1976 годах с участием Чарльза Атласа и Мерса Каннингема, содержит серию коротких хореографических номеров, выполненных

Каннингемом в синей студии специально для видеосъемки. Оно показывает движения танцовщика, многократно повторенные на экране, наложенные друг на друга и сопровождающиеся звуковым коллажем из голосов Джона Кейджа и Джаспера Джонса. «Часть вторая: Мерс и Марсель» – видео, снятое в 1978 году Шигеко Куботой и Пайком. Вторую часть работы они посвятили исследованию отношений изображения, движения и жеста. В видео повторяется вопрос «является ли это танцем?», заданный применительно к различным изображаемым ситуациям. Среди ситуаций присутствуют изображения улиц Нью-Йорка, первых шагов ребенка и многие другие.

В своем видеотворчестве в рамках взаимодействия с группой «Флюксус» корейский художник Нам Джун Пайк выступил не только как основоположник видеоарта, что представляет собой факт, установленный многочисленными исследованиями этой формы акционизма. Он стал известен и как художник, выразивший средствами видео основополагающие идеи эстетики флюксуса. Эти идеи имели до Пайка воплощение только в других медиа, производных от традиционной системы искусств. Пайку удалось применить видеотехнологию к основным жанрам флюксуса, тем самым расширив арсенал его выразительных средств и предложив ряд художественных форм (видеоинвент, видеоинсталляцию, видеоперформанс, видеоколлаж, видеоживопись, пародийный видеоарт и ряд других), использующих телевизионную и видеотехнику. Он показал, что средства медиаарта органично дополняют систему жанровых форм флюксус-искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деникин А. А. Американское и европейское видеоискусство 1960–2005: Дис. ... канд. культ.: 24.00.01 / Гос. ин-т искусствознания. М., 2008. 216 с.
2. Шустрова О. И. Пространство медиа искусства. СПб.: Алетейя, 2013. 132 с.
3. Андреева Е. Ю. Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века: Дис. ... д-ра филос. н.: 17.00.09 / Санкт-Петерб. гос. ун-т. СПб., 2005. 438 с.
4. Чо Хен Кен. Художественно-выразительные особенности медиаарта Южной Кореи: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2015. 199 с.
5. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.04 / Научно-исследовательский ин-т теории и истории изобразительных искусств РАХ. М., 2008. 212 с.
6. Москва. Berlin. Moskau. 1950–2000. Искусство: Современный взгляд. Мартин-Гропиус Бау, Берлин, 28 сентября 2003 / 5 января 2004; Государственный исторический музей, Москва, 3 апреля 2004 / 15 июня 2004 / Науч. ред.

- Е. Ю. Деготь, В. А. Мизиано. М.: Трилистник, 2004. 352 с.
7. Чо Хен Кен. Художественно-выразительные особенности медиаарта Южной Кореи: Автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2015. 23 с.
8. Рутман В. М. Американский независимый кинематограф: Историко-тематический анализ: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.09 / С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб., 2012. 188 с.
9. Переверзева М. В. Джон Кейдж: Жизнь, творчество, эстетика: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. М., 2005. 272 с.
10. Деникин А. А. Медиа-арт: Развлечение как искусство и образ как действие // Развлечение и искусство: Сб. статей / Под ред. Е. В. Дукова; Гос. ин-т искусствознания. СПб.: Алетейя, 2008. С. 164–177.
11. Конфедерат О. В. Концептуальный видео-арт: Опыт чистого восприятия // Вестник Челяб. гос. ун-та. 2008. № 12. С. 177–181.
12. Филиппов М. В. Компьютерные средства визуальной информации в современной графической культуре: Скрин-дизайн: эволюция, основные характеристики, структура: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.06 / Санкт-Петерб. гос. худ.-пром. акад. СПб., 2003. 216 с.
13. Деникин А. А. Иммерсивные и интерактивные художественные стратегии в видеоинсталляциях и видеоэнвайронментах // Вестник Вятск. гос. гум. ун-та. 2008. Т. 2. № 4. С. 101–104.
14. Яцюк О. Г. Мультимедийные технологии в проектной культуре дизайна: Гуманитарный аспект: Дис. ... д-ра искусств.: 17.00.06 / Всеросс. научно-иссл. ин-т техн. эстетики и дизайна. М., 2009. 447 с.
15. Hanhardt J. G. Video Art: Expanded Forms // Leonardo. 1990. Vol. 23. № 4. P. 437–440.
16. Югай И. И. Телевидение: Между арт-практикой и социальной деятельностью // Вестник Томск. гос. пед. ун-та. 2014. № 7 (148). С. 130–134.
17. Cuauhtemoc M. The «Kulturbolschewiken» I: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and «Pure Amusement» // RES. 2005. № 48. P. 179–192.
18. Birringer J. Video Art / Performance: A Border Theory // Performing Arts Journal. 1991. Vol. 13. № 3. P. 54–84.
19. Листова Е. Пайк-дайджест / Е. Листова, В. Хан-Магомедова, А. Хренов // Искусство кино. 1994. № 2. С. 99–101.
20. Шедевры искусства 20 века. Альбом / Ред. Н. А. Борисовская. М.: АСТ, 1997. 512 с.
21. Шустрова О. И. Проектирование мультимедийного арт-пространства средствами современного дизайна: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.06 / Санкт-Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна. СПб., 2009. 261 с.
22. 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.

23. Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2001. 556 с.
24. Фомичева Н. В. Взаимоотношение теории и художественной практики в ситуации постмодерна: На примере российского актуального искусства и постмодернистской философии: Дис. ... канд. филос. н.: 24.00.01 / Рос. ин-т культурологии. М., 2004. 146 с.

REFERENCES

1. Denikin A. A. Amerikanskoe i evropejskoe videoiskusstvo 1960–2005: Dis. ... kand. kul't: 24.00.01 / Gos. in-t iskusstvoznaniya. M., 2008. 216 p.
2. Shustrova O. I. Prostranstvo media iskusstva. SPb.: Aletejya, 2013. 132 s.
3. Andreeva E. Yu. Formal'no-tematicheskaya evolyutsiya aktual'nogo iskusstva vtoroj poloviny XX veka: Dis. ... d-ra filos. n.: 17.00.09 / Sankt-Peterb. gos. un-t. SPb., 2005. 438 s.
4. Cho Hen Ken. Hudozhestvenno-vyrazitel'nye osobennosti mediaarta Yuzhnoj Korei: Dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.04 / Ros. gos. ped. un-t im. A. I. Gertsena. SPb., 2015. 199 s.
5. Van Fej. Sovremennoe iskusstvo Kitaya v kontekste mirovogo hudozhestvennogo protsessa: Dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.04 / Nauchno-issledovatel'skij in-t teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv RAH. M., 2008. 212 s.
6. Moskva. Berlin. Berlin. Moskau. 1950–2000. Iskusstvo: Sovremennyy vzglyad. Martin Gropius Bau, Berlin, 28 sentyabrya 2003 / 5 yanvary 2004; Gosudarstvennyj istoricheskij muzej, Moskva, 3 aprelya 2004 / 15 iyunya 2004 / Nauch. red. E. Yu. Dyogot', V. A. Miziano. M.: Trilistnik, 2004. 352 s.
7. Cho Hen Ken. Hudozhestvenno-vyrazitel'nye osobennosti mediaarta Yuzhnoj Korei: Avtoref. dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.04 / Ros. gos. ped. un-t im. A. I. Gertsena. SPb., 2015. 23 s.
8. Rutman V. M. Amerikanskij nezavisimyy kinematograf: Istoriko-tematicheskij analiz: Dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.09 / S.-Peterb. gumanitar. un-t profsoyuzov. SPb., 2012. 188 s.
9. Pereverzeva M. V. Dzhon Kejdzh: Zhizn', tvorchestvo, estetika: Dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.02 / Mosk. gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo. M., 2005. 272 s.
10. Denikin A. A. Media-art: Razvlechenie kak iskusstvo i obraz kak dejstvie // Razvlechenie i iskusstvo: Sb. statej / Pod red. E. V. Dukova; Gos. in-t iskusstvoznaniya. SPb.: Aletejya, 2008. S. 164–177.
11. Konfederat O. V. Kontseptual'nyj video-art: Opyt chistogo vospriyatiya // Vestnik

- Chelyab. gos. un-ta. 2008. № 12. S. 177–181.
12. *Filippov M. V.* Komp'yuternye sredstva vizual'noj informatsii v sovremennoj graficheskoy kul'ture: Skrin-dizajn: Evolyutsiya, osnovnye harakteristiki, struktura: Dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.06 / Sankt-Peterb. gos. hud.-prom. akad. SPb., 2003. 216 s.
 13. *Denikin A. A.* Immersivnye i interaktivnye hudozhestvennye strategii v video-installyatsiyah i videoenvajronmentah // Vestnik Vyatsk. gos. gum. un-ta. 2008. T. 2. № 4. S. 101–104.
 14. *Yatsyuk O. G.* Mul'timedijnye tekhnologii v proektnoj kul'ture dizajna: Gumanitarnyj aspekt: Dis. ... d-ra iskusstv.: 17.00.06 / Vseross. nauchno-issl. in-t tekhn. estetiki i dizajna. M., 2009. 447 s.
 15. *Hanhardt J. G.* Video Art: Expanded Forms // Leonardo. 1990. Vol. 23. № 4. P. 437–440.
 16. *Yugaj I. I.* Televidenie: Mezhdru art-praktikoj i sotsial'noj deyatel'nost'yu // Vestnik Tomsk. gos. ped. un-ta. 2014. № 7 (148). S. 130–134.
 17. *Cuauhtemoc M.* The «Kulturbolschewiken» I: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and «Pure Amusement» // RES. 2005. № 48. P. 179–192.
 18. *Birringer J.* Video Art / Performance: A Border Theory // Performing Arts Journal. 1991. Vol. 13. № 3. P. 54–84.
 19. *Listova E.* Pajk-dajdzhest / E. Listova, V. Han-Magomedova, A. Hrenov // Iskusstvo kino. 1994. № 2. S. 99–101.
 20. *Shedevry iskusstva 20 veka. Al'bom* / Red. N. A. Borisovskaya. M.: AST, 1997. 512 s.
 21. *Shustrova O. I.* Proektirovanie mul'timedijnogo art-prostranstva sredstvami sovremennogo dizajna: Dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.06 / Sankt-Peterb. gos. un-t tekhnologii i dizajna. SPb., 2009. 261 s.
 22. *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.
 23. *Bychkov V. V.* Estetika. M.: Gardariki, 2001. 556 s.
 24. *Fomicheva N. V.* Vzaimootnoshenie teorii i hudozhestvennoj praktiki v situatsii postmoderna: Na primere rossijskogo aktual'nogo iskusstva i postmodernistskoj filosofii: Dis. ... kand. filos. n.: 24.00.01 / Ros. in-t kul'turologii. M., 2004. 146 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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