

УДК 7.038.531

DOI: 10.17223/22220836/39/8

Л.А. Меньшиков

ДЕКОНСТРУКЦИЯ КИНОИСКУССТВА В НЕОДАДАИСТСКОМ ПРОЕКТЕ: «АНТОЛОГИЯ ФЛЮКСФИЛЬМОВ» В КОНТЕКСТЕ АНТИЭСТЕТИКИ

Существенной темой неоавангардного киноискусства было его пересечение с антиэстетикой, которое выражалось в попытках создания средствами киноязыка работ, соответствующих критериям антиискусства. В этом задачи авторов фильмов сближались с теорией и практикой неоадаистской группы флюксус, в деятельности которой нашлось место и кинематографическим проектам. Целью статьи стало изучение преломления идей антиэстетики в неоавангардном кинопроекте этой группы, названном «Антология флюксфильмов». Для достижения этой цели проанализированы общие эстетические предпосылки возникновения этого сборника; сформулирована типология флюксфильмов в соответствии с художественными задачами, стоявшими перед авторами, и на основе выявленных существенных черт наиболее характерных произведений; описаны самые характерные и известные работы, обращенные к проблеме деконструкции киноискусства.

Ключевые слова: неоадаизм, неоавангардное кино, флюксфильмы, антология, художественная провокация.

Выразительные средства киноискусства оказались востребованными в акционистских практиках 1960-х гг. благодаря их значительной пластичности и пригодности к экспериментированию. Не осталось безучастным к использованию технологий кино и фотосъемки и ведущее акционистское движение флюксус. Искусство флюксуса в это время творилось сообществом людей, рассеянных по разным странам, собиравшихся вместе для осуществления разнообразных арт-проектов, выражавших сходное отношение к искусству. Каждый художник был самостоятелен в работе, но занимал подобное другим положение в мире искусства, определявшееся задачами борьбы с глупостью и отсутствием смысла в современном мире. Существенным аспектом флюксуса стала игра, нацеленная на обман зрителя. Флюксус был настроен против идеи искусства, которое казалось слишком сложным, претенциозным, серьезным, интеллектуальным, профессиональным и значащим. Искусство должно было стать игрой – т.е. действием простым, забавным, заинтересованным в неважных вещах и не требующим конкретных умений и утомительных приготовлений. Это обусловило легкость и нетеатральность игр и гэгов, созданных этими художниками. Флюксус, опираясь на свои адаистские корни, свел историю искусств к жизненному фону, шуму. Он строил свою художественную практику как борьбу против официоза. Инакомыслящая позиция флюксуса отвергала философские рассуждения о красоте, для чего требовалось удалить ауру ценности, исчерпывая все возможности и пределы творчества, выходя за рамки художественного, принимая форму неискусства.

Эти черты и задачи в полной мере отразил сборник, названный «Антология флюксфильмов» (Fluxfilm) и ставший проектом, который в очередной раз

объединил художников группы вместе в стремлении создать антикино. Для него, как и для флюксуса в целом, характерна «неукротимая интеллектуальная живость в инициативах, которые часто были иронически провокационными» [1. Р. 80]. Сборник возник первоначально как проект: «В 1965 году... Мачунас и Мекас разработали „Антологию флюксфильмов“ с целью производства и показа коротких экспериментальных фильмов, которые в настоящее время связаны с флюксусом. К 1970 г. в „Антологии“ собралось более сорока произведений, многие из которых стали остроумными откликами на игровой манифест Мачунаса. Некоторые из них были задуманы как элементы в более крупном интермедиальном ивенте, другие придуманы для экспонирования как непрерывные циклы, и только несколько фильмов были отражением лирической серьезности, связываемой с культурой нью-йоркского авангардного кинематографа этого времени» [2. Р. 152]. Флюксфильмы сравнивали с кинохеппенингами, поскольку их многое объединяет с этой формой акционизма: «Материал хеппенингов – исполнитель, физический элемент или механический эффект – с тенденцией быть конкретным... Они берут его из мира повседневной жизни или соотносят с ним. Лишенные контекста или структуры, составляющие хеппенинга отсылают к вещам» [3. Р. 8]. Эти черты стали общими признаками стилистики флюксфильмов. В процессе реализации плана сложился сборник из тридцати семи фильмов, который Мачунас начал собирать в 1966 г., затем он был восстановлен уже после смерти Мачунаса в виде наиболее полной версии, после чего был утрачен, а затем в 1992 г. найден и собран Йонасом Мекасом по материалам его нью-йоркского киноархива. Мачунас во время создания сборника уже «руководил флюксусом из центрального узла расширяющейся международной системы массового производства, продвижения и потребления художественных товаров, в которую росший арт-рынок быстро интегрировался» [4. Р. 91], поэтому он на протяжении жизни часто изменял набор и порядок фильмов, руководствуясь складывающейся конъюнктурой. Летом 1966 г. была создана короткая сорокаминутная версия сборника, зимой того же года эта версия была расширена до ста минут, еще одна версия 1974 г. составляла шестьдесят четыре минуты.

«Антология флюксфильмов» – пример коллективной работы группы художников, созданной флюксусом, фильмы из нее фиксировали музыкальные перформансы, публикации, проекты флюкс-еды, которые создавались на «кулинарных» встречах художников, и другие эксперименты с искусством кино. При создании сборника в полной мере проявился принцип коллективной работы, свойственное флюксусу понимание искусства как игры, вызванное тем, что «частично вдохновленные Дюшаном, флюксус-художники интересовались включением соревновательных и интерактивных элементов игр в свою художественную работу» [5. Р. 124]. «Антология» была показана на независимом кинофестивале в Анн-Арборе в США в 1966 г., где завоевала приз критиков. Художники, которые приняли участие в сборнике, не были известны как режиссеры, за исключением Джорджа Ландоу и Пола Шеритса, работы которых занимают важное место в американском авангардистском кино 1960–1970-х гг., и Йоко Оно, среди разнообразных произведений которой есть и большое число фильмов, не представленных в «Антологии» (она систематически интересовалась выразительными средствами кинематографа

«как сценарист мини-фильмов, шестьдесят из которых были перепечатаны в 1989 году, и как участник трех фильмов из программы флюксфильмов, координированной Мачунасом в 1966 году») [6. Р. 140].

Фильмы «Антологии» значительно отличались от популярного кино и даже авангардных лент хотя бы потому, что технология их изготовления во многом опиралась на акционистские методы творчества художников флюксуса, например, сценарии не всегда осуществлялись: «большинство сценариев... не стали основой для готовых работ, они лишь указывали на характер предполагаемых картин, который отличает их от обычного кино и от большинства авангардных лент» [7. Р. 22]. При этом они вполне отражают общую авангардную тенденцию киноискусства 1960-х гг., заключавшуюся в противостоянии коммерческому кинематографу через уход от нарративности, что заставило их прийти к отказу от монтажа, производству фильмов, состоящих из одного кадра, и тем самым обратиться к истокам кино: «Для поколения кинематографистов, которые производили однокадровые фильмы... Люмьеры были почти романтическими фигурами: простота их съемочных методов рассматривалась не как примитивная ступень на лестнице к подробному сюжетному кино, но как подход, достойный подражания за его ясность и простоту, подход, который стоит изучить именно потому, что это было тем, что потеряла коммерческая киноиндустрия» [8. Р. 241].

Джордж Мачунас часто представлял флюксфильмы на фестивалях флюксуса, причем всякий раз различно определял их жанровую принадлежность, чаще всего называя их «искусством метра». Они могли демонстрироваться как видеоинвайронменты, в этом случае их представляли на фестивалях под рубрикой «Флюксфильм обои» – проецировали на стены галерей, погружая зрителей в атмосферу сборника. Другой вариант представления этих короткометражных фильмов – демонстрация как непрерывных циклов в специально изготовленных кубах, которые Мачунас называл «Флюкс-центрами мироздания», или «Капсулами». Эти кубы были по сути дела видео-боксами, они изготавливались специально для демонстрации сборника фильмов, имели размер приблизительно в три с половиной метра с каждой стороны, делались из белых хлопковых или виниловых листов и защищались от внешнего света. Видеоинвайронменты сопровождалась специально подобранной музыкой, например, «Призыв каньонов и валунов» Дика Хиггинса – «Реквиемом» Вагнера, а «Художественная печать» Мачунаса, «Четыре» и «Моргание» Йоко Оно – уличными звуками.

Ряд флюксфильмов появлялся в форме кинеографов (флипбуков), маленьких книжек, в которых можно быстро перелистывать страницу за страницей – кадр за кадром, так что при помощи большой скорости последовательно сменяемых фотографий воспроизводится иллюзия движения, имитируя принцип, используемый в мультфильмах. Простые для демонстрации кинеографы были оригинальным способом просматривать фильмы, благодаря которому они могли бы стать доступными в любое время и в любом месте, как того требовала эстетическая программа флюксуса. Сначала Мачунас хотел издать как кинеографы все фильмы, но первоначально только «Призыв каньонов и валунов» Дика Хиггинса и «Исчезающая музыка для лица» Миеко Шиоми были выпущены в этой форме. После выхода в свет эти маленькие книги, а также шестнадцатимиллиметровые и восьмимиллиметро-

вые пленки с фильмами были доступны для заказа по почте по достаточно низкой цене. Мачунас считал это попыткой развить распространение фильмов в иной форме, нежели их проецирование на экран в кинотеатрах, т.е. вывести киноискусство за пределы его институционализированной сферы.

Распространение по почте вывело бы искусство флюксуса из музеев и других институций, должно было сделать его широко доступным. Популяризируя флюксфильмы как произведения искусства, Мачунас указывал, что кино при репродуцировании, распространении и воспроизведении сохраняет свою подлинность как произведения искусства (в отличие от, например, репродукций живописи), кроме того, покупатель копий киноработ может свободно давать им иное толкование из-за того, что он самостоятельно обставляет и устраивает их просмотр. Ленты, проданные в отдельных коробках, можно было рассматривать как новые, технологичные и заменяемые обои, т.е. помимо эстетической ценности они могли иметь и дизайнерскую или чисто декоративную полезность. Эта попытка популяризации искусства, продвигавшаяся Мачунасом с начала 1960-х гг., произвела впечатление на его сторонников по искусству флюксуса как утопическое воплощение критики потребительского общества и поэтому вызвала широкий отклик среди художников, которые ко времени возникновения идеи «Антологии» уже создали достаточно большое число кинематографических артефактов.

Постепенно с развитием художественного рынка в области авангардного искусства усилия Мачунаса популяризовать флюксфильмы потерпели неудачу. Это произошло к 1980-м гг. Его желанию найти способы представления фильмов кроме традиционного прямого фронтального проецирования осуществиться было не суждено, разве что фильмы стали редко демонстрировать как многоэкранные инсталляции в галереях (с одновременным показом нескольких фильмов на разных экранах) или как видеоивенты. Жизнь сборника осложнилась также и тем, что дистрибьюторы и фильмотеки не желают показывать свои копии флюксфильмов разрозненно. Сохраняется практика их воспроизведения на выставках в музеях и в центрах искусств, которые обычно проецируют весь сборник целиком в соответствии с порядком номеров фильмов, причем традиционным способом – фронтально через проектор на белом экране или на телеэкране. По мнению историков флюксуса, например Кена Фридмана, фильмы являются всего лишь одной из форм воплощения ивентов как ведущего жанра неодадаистского искусства; он относил флюксфильмы к ивентам, распространяемым посредством «фотографии, кино и видео», включая их в группу, к которой также причислялись «фотографии флюксconcertов... фотографии и слайды, представляющие ивенты в концертах... фильмы (флюксфильмы)... видео... DVD... презентации в PowerPoint... фильмы, основанные на переработке новостей о проведенных ивентах» [9. Р. 59]. Таким образом, фильм рассматривался лишь как вспомогательное средство фиксации художественной активности флюксуса. Но содержательная сторона лент демонстрирует, что это не совсем так, а флюксфильм на самом деле является своеобразным жанром флюксус-искусства, занимающим самостоятельное место в системе его форм.

Картины, собранные в «Антологии», могут быть разделены на несколько типов, основываясь на преимущественно используемых в них выразительных приемах. Первая типологическая группа включает фильмы, наиболее точно

соответствующие тем задачам, которые Мачунас ставил перед художниками. Она посвящена деконструкции кино как вида искусства; авторы помещают в парадоксальные отношения разные выразительные средства кино, различные моменты процесса создания и восприятия этого искусства. К группе относятся наиболее известные и значимые работы. Вторую группу составляют фильмы, принципиально лишённые структуры, в которых она проблематизируется тем, что содержание сводится к некоторым знакам, меткам (например, цифрам), задачей является только создание структуры как таковой, но поскольку ленты не дают никакого иного содержания, то структура выглядит принципиально аструктурно, т.е. деконструируется. Эта группа продолжает проблематику первой, поскольку также проявляет природу кино, но если в первой группе размышления касаются формы киноискусства, то во второй последовательно разрушается его содержательная сторона. Эти работы выглядят наиболее авангардными по причине радикального экспериментирования с формой. Третья группа – самая многочисленная – представляет собой тип, обращённый к реализации антропологического дискурса через демонстрацию различных частей человеческого тела или различных действий, производимых человеком, часто подчеркнутую посредством серийной эстетики – через создание и воспроизведение серий однотипных действий или предметов. Наконец, четвертая группа рассматривает фильм в ключе эстетики ассамбляжа и редимейда, она посвящена организации и проблематизации предметной среды обитания человека; в этом смысле эти работы продолжают и развивают антропологический дискурс. Эта группа может считаться предметным выражением философии, заложенной в основании двух первых групп, реализацией тех теоретических принципов, которые отработаны в них. В соответствии с задачами данной статьи необходимо обратиться к анализу произведений, входящих в первую группу.

Первый и самый знаменитый фильм в сборнике – флюксфильм № 1 продолжительностью восемь минут, задуманный и снятый Нам Чжун Пайком в 1962–1964 гг. под названием «Дзен для пленки». «Дзен для пленки» – единственный известный кинофильм этого корейского композитора и видеохудожника. Оригинальная версия продолжалась двадцать или иногда даже тридцать минут. Фильм – это просто прозрачная пленка, на которой в процессе каждого следующего показа накапливается пыль и которая царапается, когда проходит через проектор. Получается целиком недетерминированная работа, которая возникает абсолютно независимо от творческого замысла автора. Эта идея незаданной пьесы исходит от занятий Пайка музыкальной композицией под руководством Джона Кейджа. «Дзен для пленки» существует и в других формах – его жизнь не ограничилась только формой пленки в составе «Антологии флюксфильмов», он также существовал как «отражение пленки на экране, фильм в кассете и издание флюксуса, а также (в отдельном цифровом боксе) как интерактивная документация его воплощений во флюкс-наборах и как издание „Дзен для пленки“» [10. Р. 69]. Были также попытки его перевода в цифровую форму.

Фильм стал размышлением о природе киноискусства, в процессе создания и воспроизведения которого осуществляется его деформация – «переключение внимания зрителя с внешних, обозримых объектов на внутреннюю работу и самоанализ» [11. С. 38]. Основные предметы для показа (в данном

случае требуется немного пленки, проектор, источник света, кинозал) обычно используются для того, чтобы демонстрировать движущееся изображение. Здесь же они рассматриваются как система кинопроизводства, призванная создавать структуру и форму самой работы, а одновременно и как ее выразительное средство и материал. Все содержание пьесы производится этой системой благодаря случайным повреждениям, которым подвергается пленка, проходя через киноаппарат (пыль, износ, разрывы). Тем самым лента одновременно демонстрируется и создается или, иными словами, демонстрируется в процессе создания как акционистский артефакт. Или иначе: фильм делается на наших глазах, поскольку пленка проходит через проектор. Таким образом, Пайк дает здесь способ размышления по поводу самой сущности кино. Посредством акции он одновременно соединяет и противопоставляет процессы создания и разрушения фильма. Тем самым реализует принцип разрушения искусства как основную задачу эстетики антиискусства. Джордж Мачунас очень ценил этот конкретный подход, даже объяснил его в одном из своих манифестов: «Конкретисты... предпочитают единство формы и содержания, а не их разделение. Они предпочитают мир конкретной действительности, а не искусственную абстракцию иллюзионизма... в конце концов, форма и выражение остаются одновременно содержанием и восприятием» [12. Р. 26]. Этот фильм, в котором полное отсутствие образов должно вызывать только скуку, вынуждает зрителя пересмотреть понятие времени в соответствии с представлениями дзен-буддизма. Процесс просмотра шутливо описал Кейдж: «В дзен они говорят: если что-то кажется скучным через две минуты, попробуй делать это четыре минуты. Если это все еще скучно, попробуй восемь, шестнадцать, тридцать две, и так далее. В конечном счете, каждый обнаружит, что это вообще не скучно, но наоборот очень интересно» [13. Р. 93]. Кейдж одобрял этот фильм, поскольку в нем кинематографически воплощен тот же принцип, что и в его музыке тишины. Дзен-буддистская природа восприятия фильма подчеркивается физической неопределенностью его продолжительности: «„Дзен для пленки“ иногда описывается как бесконечная петля, иногда как часовой фильм или двадцатиминутный, часто как десятиминутный. Версия, включенная в „Антологию флюксфильмов“, работает не более восьми минут. Разнообразие удивляет, потому что время в работах Пайка всегда выверено, а его работы – точный временной механизм. Как и „Дзен для записи“, с его тридцатиминутной длиной, лента Пайка задает определенную продолжительность (даже будучи зацикленной, устанавливает продолжительность цикла)» [14. Р. 135]. Такое отношение ко времени как раз и приветствовалось дзен-буддистской философией. После выхода фильма около 1965 г. Нам Чжун Пайк и Джуд Ялкупт сделали вместе аналогичный по мотивам основного, в нем они также использовали пустую пленку, но кроме этого в некоторых частях ее провели тонкую полосу по краю кадра. Тем самым тема сюжетно пустого фильма была продолжена, она определила первое тематическое направление в рамках «Антологии флюксфильмов».

Другой существенный для философии сборника фильм – флюксфильм № 5 – был снят Джоном Каваной в 1966 г., получил название «Мерцание», имеет продолжительность две минуты двадцать секунд. Джон Кавана пытался зафиксировать в киноискусстве свои опыты расширения сознания, которые, по его словам, «освобождают жизненный поток»; в этом они оказались

созвучны эстетике флюксуса. В 1966 г. он сделал фильм «Мерцание», заявив, что «кино – это йога для получения образцов чистой энергии» [15. Р. 273–274]. По мнению Йонаса Мекаса, подход Каваны к кинопроизводству в среде художников нью-йоркского авангарда конца 1960-х гг. выглядел одним из самых многообещающих, но не имел достаточно заметного продолжения. Более того, в определенный момент Джон Кавана изъясил все свои фильмы из видеоархивов «Антологии», это случилось тогда, когда из-за своих экстремальных психоделических экспериментов он впал на некоторый период в безумие, во время которого был в течение нескольких лет выключен из социальной жизни. Только несколько заметок позволяют понять характер его творчества и отнести его работы к области мистических рефлексий, их он представил Йонасу Мекасу в интервью 1967 г. [Ibid.]. Благодаря этому «„Мерцание“ стало хорошо известным как структуралистский фильм» [16. Р. 73]. Кавана описывал камеру как «машину преобразования энергий, связывающую энергию движения» [15. Р. 273–274]. Он чувствовал психическую энергию как аналогию преобразованиям, которые происходят на пленке в кинематографическом искусстве, он пытался выразить посредством фильма «определенные вещи, которые происходят в теле и напоминают магнитные энергии, магнитное поле» [Ibid.]. Этот параллелизм с физикой и физиологией присутствует и в «Мерцании», в котором он демонстрирует свой интерес к кино как способу испытания пределов восприятия: «Я рассматриваю разум как образец определенной формы энергетических полей. Я хотел бы непосредственно выразить это при помощи камеры» [Ibid.]. Флюксфильм № 5 строится на основе вспышек света; он использует основные выразительные средства кино, такие как кадр, свет и темноту. Перемежающиеся черные и белые кадры производят стробоскопический эффект на протяжении всего фильма. Простым чередованием света и темноты Кавана показывает сущность кино, имитируя часто сменяющимися друг друга кадрами кинематографическое изображение и создавая тем самым иллюзию фильма. Флюксфильм № 5 сравнивали [Ibid.] с фильмом Тони Конрада «Вспышка», сделанном в том же году. В более зрелищном фильме Конрада перерывы между мерцаниями создают иллюзию непрерывности как особый эффект восприятия. Фильм Джона Каваны избегает какого бы то ни было смысла, какой бы то ни было дидактики. Этот фильм может сравниться и с «Морганием» Йоко Оно (флюксфильмы № 9 и 15), с тем существенным отличием, что ведущее выразительное средство у Оно – это замедление действия, в то время как предмет фильма Каваны – это только ритмичное мерцание «механических» век кинокамеры. С одной стороны, «Моргание» – это причина подобного видения мира, а с другой стороны, это и видимый результат такого действия, а «Мерцание» произведено просто механическим повторением этого простого кинематографического эффекта. Вместе с тем именно фильм Каваны дает необычный психоделический эффект в сознании воспринимающего. Фильм Оно строится на замедлении наблюдения времени, Кавана же анализирует реальное время, нарезая его механически посредством кадров разной степени яркости. «„Мерцание“ создает оптический опыт, лежащий вне сферы видимого, где видимое отсылает к объективному миру вещей „за пределами здешнего“, опыт, который может быть воспринимаемым или наблюдаемым глазом в чувственном мире» [17. Р. 20]. Фильмы Каваны становились пред-

методом дискуссий как модель структуралистского фильма, например, на страницах журнала «Культура кино», который издавался Мекасом и Мачунасом и «публиковал важные эссе по истории и теории кино, среди которых „Несколько комментариев по поводу структуралистского кино“ П.А. Ситни» [18. Р. 260], где творчество Каваны рассматривается как эпохальное для развития киноавангарда. Фильм относится к типу, исследующему возможности киноискусства в создании определенного рода психологических состояний, который, в целом, не прижился в рамках иронической эстетики флюксуса, но по форме поставленных проблем, по стремлению обратиться к основам кинематографического языка продолжает первый тип, причем в его самой экстремальной форме.

Еще один знаковый фильм сборника – флюксфильм № 10 – был сделан Джорджем Брехтом в 1965 г., он называется «Вход для выхода», имеет продолжительность семь минут. «Вход для выхода» является производным от «Словесного ивента» Брехта 1961 г., просто перенесенного здесь на пленку. Этот фильм «играет с понятиями входа и выхода, прибытия и отправления» [2. Р. 152], «фокусируется на словах „вход“ и „выход“ как, среди прочего, на движении внутри кинематографического опыта и вовне его» [19. Р. 6]; он – один из трех звуковых фильмов в «Антологии» наряду со флюксфильмом № 29 Пола Шеритса («Словесным видео») и флюксфильмом № 36 Питера Кеннеди и Майка Парра. С началом фильма на экране включается белый цвет, одновременно с этим звучит нота *до* первой октавы (звук частотой в 262 герца). Постепенно изображение все более и более темнеет и переходит в черное, а звуковой сигнал сжимается, становясь в конце фильма белым шумом. Сценарий фильма в некоторой степени аналогичен представлению «Словесного ивента», которое обычно происходило в темной комнате. Публика, находящаяся в затемненном помещении, может разобрать в нем только два знака: «Вход» и «Выход». Такая обстановка производила на зрителей многообразное воздействие; публика реагировала по-разному: некоторые видели указание выйти и покидали комнату; другие поворачивались, чтобы посмотреть на двери, видели зеленые лампы выше них, которые обозначали эти двери в темноте; остальные ожидали указаний самого Брехта, чтобы уехать. В этом ивенте не было никакой иронической или критической дистанции между автором и зрителями, не было никаких объяснений или вопросов; было только вариативное восприятие бытового и одновременно художественного момента зрителями. О своих работах Брехт говорил: «Первичная функция моего искусства – это выражение максимального значения минимальными средствами, т.е. достижение в искусстве множественных результатов посредством простых, даже строгих, средств. Это, как мне кажется, достигается за счет использования всех доступных концептуальных и материальных ресурсов» [20. Р. 333]. Именно этот принцип объединяет ивент Брехта с его флюксфильмом, в их рамках автор предложил выражение наиболее широкого, многократно повторяющегося в реальности события при помощи наиболее конкретных и маловыразительных средств. По структуре кинематографического действия фильм может быть отнесен к первой группе, поскольку является размышлением о средствах киноискусства, показывая переход от света в темноту, от чистого звука в шум, дезавуируя кино как искусство, целиком состоящее из таковых переходов.

Эта тема продолжена во флюксфильме № 20, который был сделан Джорджем Мачунасом, назван им «Художественная печать», имеет продолжительность две минуты сорок секунд, относится к 1966 г. В этом фильме Мачунас продолжает тему психоделического опыта восприятия в кинематографе, предлагая еще один его тип и демонстрируя способ его расшифровки. Фильм сделан без камеры, представляет собой образец графического монтажа, в котором объединены позитивные и негативные варианты, полученные посредством печатания изображения с одной пленки на другую. Разрушая традиционную производственную цепочку изготовления фильма, которая должна включать стадии камера–лаборатория–проектор, Мачунас использовал различные дизайнерские средства (в первую очередь, шрифты), отпечатав их непосредственно на прозрачной пленке, тем самым создавая псевдокинематографическое изображение. Совмещение негативного и позитивного вариантов представления одного и того же предмета давало своеобразную психоделическую аберрацию зрения. Фильм относится к группе работ, экспериментирующих с восприятием.

Участвовал в «Антологии» и еще один художник, стоявший (наряду с Нам Чжун Пайком) у истоков видеоарта, Вольф Фостелл, который сделал флюксфильм № 23 «Солнце в Вашей голове (Телевизионный деколлаж)» в 1963 г. Фильм имеет продолжительность семь минут десять секунд. Он представляет собой изображение, снятое на пленку с экрана. Фильм был изготовлен путем монтажа фрагментов телепередач, записанных с экрана телевизора. Художник Эдо Янсен помогал Фостеллу в качестве оператора. Телевизионные изображения повторялись, кадрировались, переэкспонировались и накладывались друг на друга, в результате чего перед зрителем была поставлена дилемма: наблюдать за очарованием технических сложностей, устроенных авторами, или скучать от созерцания обычных кадров, возникающих благодаря переносу изображения с одного носителя на другой, с подчеркнутой бессмысленностью такого импорта. «Мои фильмы – последовательности психологических опытов и образовательных экспериментов, в которых скучность, задержка, повтор и искажение в искусстве рассматриваются как аналоги событиям в окружающем мире» [21. Р. 245]. Идея фильма состоит в проблематизации перехода от одного медиа к другому, с показом бессмысленности содержания, которое оказывается для искусства абсолютно несущественным. Вынесенное в название фильма «понятие „де-коллаж“, чью теорию мастер в 1962–1969 гг. разработал на страницах собственного одноименного журнала, интерпретировалось как процесс разрушения и перекодирования смыслов продукции современных телевизионно-коммуникативных технологий, а также полиграфической продукции» [22. С. 375], тем самым автор подчеркивал деконструктивную природу своего фильма.

Легендами окружено включение в сборник флюксфильма № 31 «Полицейский автомобиль», который был снят Джоном Кейлом в 1966 г. и имеет продолжительность одну минуту двадцать пять секунд. «Полицейский автомобиль» – загадочный фильм с двумя неопределенными, десинхронизированными, мерцающими источниками света, которые на самом деле являются «просто мигающими огнями полицейской машины» [2. Р. 152]. По словам Даниэля Кокса, Джон Кейл шел однажды ночью по лондонской набережной Челси со своей восьмимиллиметровой камерой и заметил стройплощадку,

отгороженную забором с мерцающими синими лампочками. В то время как он рассматривал огни, полицейский приказал, чтобы он проходил. Этими двумя десинхронизированными источниками света и стали те синие мерцающие огни на барьерах, на ту же тему намекал Кейлу и полицейский автомобиль [2. Р. 146]. Даниэл Кокс говорил, что «Полицейский автомобиль» Кейла стал бы «Бутоном розы» андеграундного кино, поскольку никогда не могло бы быть найдено никакое определенное объяснение предмета этого фильма. Фильм представляет собой типичный для «Антологии флюксфильмов» мотив экспериментов с восприятием различных неопределенных эффектов. Автор фильма – скрипач, пианист, гитарист, композитор и певец Джон Кейл основал с Тони Конрадом легендарную нью-йоркскую рок-группу Velvet Underground («Бархатное подполье») [23]. Он приехал в США в 1960-х, чтобы изучать современную композицию с Янисом Ксенакисом. В Нью-Йорке в 1963 г. он встретил Джона Кейджа. С Тони Конрадом, Ангусом Маклизом и Ла Монте Янгом он участвовал в создании «Театра вечной музыки», продвигая репетитивную музыку. Отсюда Кейл проникся минималистической эстетикой, подобной той, что отразилась во флюксфильме № 31, где Кейлом был предложен своеобразный способ преломления репетитивной техники для создания визуального светового эффекта, вместе с тем он представляет собой абстрактное размышление о световой природе кинематографического изображения.

К тому же типу относится флюксфильм № 36 под названием «Флюкс Фильм (Текущая пленка) № 36», снятый Питером Кеннеди и Майком Парром в 1970 г., имеющий продолжительность две минуты сорок секунд. Австралийские художники Питер Кеннеди и Майк Парр сняли на пленку свои перформансы, которые бросают вызов устойчивой алогичной структуре флюксфильмов. Во флюксфильме № 36 используется необычный ракурс съемки. Камера прикреплена к потолку и снимает прямо вниз. Ноги на голом полу шагают по часовой стрелке вокруг краев экрана, описывая края кадра, ими посредством инструкций управляет закадровый голос. В первом представлении этот фильм может быть понят как фиксация словесного комментария к кадру, содержащему изображение, причем звук и изображение на этот раз содержательно связаны. Но когда мы слышим насмешливое поощрение: «Превосходно! Продолжайте! Вы почти там!» – фильм оказывается вполне соответствующим ироническим настроениям флюксуса, нацеленным на разрушение серьезности авангардистского кино, например фильма «Спецэффекты» Холлиса Фрэмптона, который напоминает его графически и изображает белый прямоугольник из пунктирных линий, который обрамляет контур кадра. Фрэмптон утверждал, что его фильм как «медитация над пустым прямоугольником на экране» должен был «подтвердить и вознести кадр сам по себе» [24. Р. 125], что кадр – прямоугольное окно, через которое мы видим и проживаем все события фильма. Этот вид отношения к кино часто высмеивается в программе флюксфильмов, в частности в данном фильме Кеннеди и Парра, где такая же основная структура фильма высмеивается и разрушается спроецированным на нее повседневным антропологическим сюжетом.

Второй фильм тех же авторов – флюксфильм № 37, названный Питером Кеннеди и Майком Парром также просто, как и предыдущий – «Флюкс Фильм № 37», снят в 1970 г., имеет продолжительность одну минуту трид-

цать секунд. Флюксфильм № 37 играет с возможностью видеть изображение внутри кадра, показывает возможность вмешательства в материальность и насыщенность изображения. Во время съемки фильма последовательно по одному прикреплялись к линзе листы кальки. В результате возникла все усиливающаяся, прогрессирующая непрозрачность. Изображение плавно переходило от прозрачного к белому, что достигалось при помощи повторения простого движения – прикрепления листа бумаги. Плотность дымки в кадрах фильма подвергалась своего рода стратификации – она нарастала хоть и постепенно, но не равномерно, а рывками. Ставился вопрос о парадоксе наличия изображения и отсутствия оно; парадокс коренится в том, что слои имеют «прозрачную непрозрачность», поскольку они не затемняют изображение, а отбеливают его. Фильм представляет собой аналитический жест, ведущий кадр за кадром к белому, фильм подвергает сомнению важное (но обычно вспомогательное в кинематографическом искусстве) понятие экрана. Он делается посредством съемки имитации экрана на пленку, в результате реальный киноэкран спутывается и смешивается с экранами, снятыми на пленку, экранами, которые физически являются листами кальки, т.е. предметом съемки. В этом смысле фильм посвящен деконструкции еще одной составляющей киноискусства – соотношения изображения и предмета, на который оно проецируется. В игровой поэтике флюксуса этот фильм занимает особое место, поскольку показывает, как можно вызвать бесконечный самоотсылающий процесс заполнения кадра самим собой: белый экран содержит кадр, который сам содержит изображение экрана. Исчезновение киноизображения в белом закончило программу флюксфильмов, как она была задумана Джорджем Мачунасом. Оно показывает возможность кинематографа как антиискусства, создавая абсолютное антикино, в котором художественное и повседневное совпадают.

Проект неоадаистского кино, реализованный художниками флюксуса под руководством их организатора и идейного вдохновителя Джорджа Мачунаса в середине 1960-х гг. как «Антология флюксфильмов», позволил им осуществить деконструкцию основных составляющих языка киноискусства и тем самым воплотить идеи антиэстетики на материале кинематографии. Сборник представил новую художественную форму, дополнившую арсенал основных жанров флюксуса. Выразительные средства кино были подвергнуты в нем последовательной деконструкции. Это было сделано в рамках четырех основных способов работы с киноязыком – через создание фильмов, принципиально избегающих использовать какое-либо одно из важнейших выразительных средств кино, через разрушение знаковой природы фильма, через разворачивание антропологического дискурса, через сведение кино к редимейду или ассамбляжу. Благодаря этому возник проект, напоминающий по структуре коробки флюксуса, но сделанный средствами кино, проект, который органично вошел в наследие неоадаизма. В этом проекте существенными оказались две стороны – материальное представление фильмов как массово распространяемых артефактов и содержательная сторона, которая наряду с киноэкспериментальной составляющей отражала и ироническую направленность искусства флюксуса. Концептуальную основу такого подхода к киноискусству заложили авторы фильмов, относящихся к первому типу и создающих особый тип киноязыка, который ассоциируется с флюксусом, –

среди них Нам Чжун Пайк, Джон Кавана, Джордж Брехт, Джордж Мачунас, Вольф Фостелл, Джон Кейл, Питер Кеннеди и Майк Парр. В их числе были и авторы, чья профессиональная деятельность в основном проходила в рамках кино и видео, и авторы, которые посвятили себя разработке теоретических оснований флюксуса. Совместно им удалось сформировать общую структуру и проблематику «Антологии», задав координаты, которые превратили ее в целостный артефакт неодадаизма, воплотив одновременно и новаторские приемы в технологии создания кино, и эстетические принципы, сформулированные в манифестах флюксуса.

Литература

1. *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.
2. *O'Rawe D. Regarding the Real: Cinema, Documentary, and the Visual Arts*. Manchester: Manchester University Press, 2016. 195 p.
3. *Happenings and Other Acts* / ed. by M.R. Sandford. London ; New York : Routledge, 1995. 424 p.
4. *Dumett M. Corporate Imaginations: Fluxus Strategies*. Oakland: University of California Press, 2017. 400 p.
5. *Yoshimoto M. Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. New Brunswick ; New Jersey ; London : Rutgers University Press, 2005. 272 p.
6. *MacDonald S. A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley ; Los Angeles ; Oxford : University of California Press, 1992. 476 p.
7. *MacDonald S. Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1993. 199 p.
8. *MacDonald S. Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays / Interviews*. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2009. 427 p.
9. *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 ; London : University of Nebraska Press, 2009. P. 59–81.
10. *Hölling H. Paik's Virtual Archive: Time, Change and Materiality in Media Art*. Oakland : University of California Press, 2017. 248 p.
11. *Чо Хен Кен. Художественно-выразительные особенности медиаарта Южной Кореи: дис. ... канд. искусств. СПб., 2015. 199 с.*
12. *Maciunas G. Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art // Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection* / ed. C. Phillpot, J. Hendricks. New York : The Museum of Modern Art, 1988. P. 25–27.
13. *Cage J. Four Statements on the Dance // Cage J. Silence*. Middletown : Wesleyan University Press, 1961. P. 86–98.
14. *Dworkin C. No Medium*. Cambridge ; London : The MIT Press, 2013. 218 p.
15. *Mekas J. Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*. London : Macmillan Publishers Ltd, 1972. 434 p.
16. *MacDonald S. A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2006. 451 p.
17. *Higgins H. Fluxus Experience*. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2002. 259 p.
18. *Allen G. Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. London ; Cambridge : The MIT Press, 2011. 368 p.
19. *MacDonald S. Screen Writings: Scripts and Texts by Independent Filmmakers*. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1995. 339 p.
20. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* / ed. by K. Stiles, P. Selz. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1996. 1003 p.
21. *Beech D., Roberts J. The Philistine Controversy*. London ; New York : Verso, 2002. 314 p.
22. *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.*

23. Unterberger R. White Light / White Heat: The Velvet Underground Day-by-day. Minneapolis ; Boston : Jawbone, 2009. 367 p.

24. Sitney P.A. Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2008. 432 p.

Leonid A. Menshikov, Saint-Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Vaganova Ballet Academy (Saint Petersburg Russian Federation).

E-mail: lmensch@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2020, 39, pp. 79–92.

DOI: 10.17223/2220836/39/8

DECONSTRUCTION OF CINEMA IN THE NEO-DADA PROJECT: THE FLUXFILM ANTHOLOGY IN THE ANTI-AESTHETICS CONTEXT

Keywords: neo-dada; neo-avant-garde cinema; fluxfilms; art anthology; art provocation.

Fluxus, a neodadaist group of artists, poets, and musicians is known by its multiples namely cardboard boxes containing surprising objects, editions, scores and other similar works of art. One of such works was the *Fluxfilm Anthology* through which the Fluxus artists were able to express their ideas. Principles of game, irony and art deconstruction were realized in that project as the main aesthetic principles of Fluxus art.

The *Fluxfilm Anthology* as a project involved a lot of Fluxus artists who in turn created more than 70 films. A common search for stylistic forms of avant-garde cinema was expressed in the Fluxfilms when the filmmakers refused of to shoot and to edit the film for the sake of ready-mades and assemblages.

The Fluxus works in cinema are very diverse. They can be subdivided into many purpose types. *The first type* of films makes a deconstruction of cinema as an art form of because its authors abandon principal expressive means of cinema. *The second one* is represented by the films with a broken narrative but recreated sign structures. *The third group* of films includes an anthropological discourse made of a series of similar items and actions. *The fourth group* consists of assemblages and ready-made films which are focused on elements of human environments. More precisely, the film-assemblage is a special technique of filming any performed materials and objects. The ready-made is a mode of filming or showing previously used film loops.

The most famous and important Fluxus films can be assigned to the first of the above types. *Zen for Film* by Nam June Paik is among them. The peculiarity of the film is the way of its creating at the time of the show, coinciding with the passage (and simultaneous deformation by scratching) of the film loop through the film projector. It is an example of 'undetermined' film as well as Paik's thinking about the nature of the motion pictures.

Another example of image experiment is *Blink* directed by J. Cavanaugh. It consists of white and black alternating frames whose flicker postulates the moving image as the basic principle of cinema. G. Brecht's *Entrance to exit* is conceptually identical to the film mentioned before. A smooth linear transition from white, through greys to black is used for making image in it.

Maciunas's experimental films were made without camera. He upgraded the shooting process when replaced the work with the camera to work in the laboratory. It can also be said that he has turned a film into design with a film. W. Vostell's films are illustrations to his original concept of De-collage according to which an image captured by TV should be disassembled into component parts by camera. Another representative of the Fluxus, namely J. Cale, practiced shooting flickering lights, unusually spectacular when viewed. P. Kennedy's and M. Parr's films are indicative for Fluxus for technical experiments with the format of a rectangular frame and its transparency. In such ways, in accordance with aesthetic views of Fluxus artists, a consistent destruction of the 'language' of cinematography carries out in the *The first type* of Fluxfilms.

References

1. Ross, D.A. & Bernardelli, F. (2005) *Video Art: The Castello Di Rivoli Collection*. Rivoli: Rizzoli International Publications.
2. O'Rawe, D. (2016) *Regarding the Real: Cinema, Documentary, and the Visual Arts*. Manchester: Manchester University Press.
3. Sandford, M.R. (ed.) (1995) *Happenings and Other Acts*. London; New York: Routledge
4. Dumett, M. (2017) *Corporate Imaginations: Fluxus Strategies*. Oakland: University of California Press.

5. Yoshimoto, M. (2005) *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. New Brunswick; New Jersey; London: Rutgers University Press.
6. MacDonald, S. (1992) *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press.
7. MacDonald, S. (1993) *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
8. MacDonald, S. (2009) *Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays / Interviews*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
9. Friedman, K. (2009) Events and the Exquisite Corpse. In: Kochlar-Lindgren, K., Schneiderman, D., Delnlinger, T. (eds) *The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game*. Lincoln; London: University of Nebraska Press. pp. 59–81.
10. Hölling, H. (2017) *Paik's Virtual Archive: Time, Change and Materiality in Media Art*. Oakland: University of California Press
11. Cho Hyun Ken. (2015) *Khudozhestvenno-vyrazitel'nye osobennosti mediaarta Yuzhnoy Korei* [Artistic and expressive features of media art in South Korea]. Art Studies Cand. Diss. St. Petersburg.
12. Maciunas, G. (1988) Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art. In: Phillpot, C. & Hendricks, J. (eds) *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*. New York: The Museum of Modern Art. pp. 25–27.
13. Cage, J. (1961) *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press. pp. 86–98.
14. Dworkin, C. (2013) *No Medium*. Cambridge; London: The MIT Press.
15. Mekas, J. (1972) *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*. London: Macmillan Publishers Ltd.
16. MacDonald, S. (2006) *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
17. Higgins, H. (2002) *Fluxus Experience*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
18. Allen, G. (2011) *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. London; Cambridge: The MIT Press
19. MacDonald, S. (1995) *Screen Writings: Scripts and Texts by Independent Filmmakers*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
20. Stiles, K. & Selz, P. (eds) (1996) *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
21. Beech, D. & Roberts, J. (2002) *The Philistine Controversy*. London; New York: Verso.
22. Orlova, E.V. (2008) Foto- i videotekhnologii v tvorchestve khudozhnikov gruppy "Flyuksus" [Photo and video technologies in the works of artists of the group "Fluxus"]. In: Kolyazin, V.F. (ed.) *Germaniya. XX vek. Modernizm. Avangard. Postmodernizm: Literatura, zhivopis', arkhitektura, muzyka, kino, teatr* [Germany. The 20th century. Modernism. Vanguard. Postmodernism: Literature, painting, architecture, music, cinema, theater]. Moscow: Rosspen. pp. 368–385..
23. Unterberger, R. (2009) *White Light / White Heat: The Velvet Underground Day-by-day*. Minneapolis; Boston: Jawbone.
24. Sitney, P.A. (2008) *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford; New York: Oxford University Press.