

## ОБРАЗНО-СМЫСЛОВЫЕ МОДУЛЯЦИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВИДЕОАРТА

**А.В. Цыбина**

*аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры  
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Возникновение проблемы времени в искусствоведческой науке относится к началу XX столетия, импульсом послужила эмансипация субъекта и, как следствие, субъективизация искусства. Время казалось в ту эпоху наиболее полным отражением динамики внутреннего мира противостоящей косной материи-пространству (Бергсон). Одновременно закладывались основы неклассической эстетики и искусствознания.

Ярким выразителем этого умонастроения считается О. Шпенглер, сделавший категорию времени центральной в своей культурологической теории, которая, в свою очередь, оказала огромное влияние на модернистскую теорию искусства. Время, по О. Шпенглеру, неделимо, неизмеримо и, в конечном счете, непознаваемо. Этим оно кардинально отличается от пространства. Фаустовское мировосприятие порождено чувством времени, неумолимой логикой становления, и здесь О. Шпенглер вводит важное, в том числе и для искусствознания, понятие направления, вектора времени, судьбы (которое в искусствоведческой науке использует, например, Б.Р. Виппер). Позднеромантическая концепция Шпенглера, согласно которой время – это иррационалистическая стихия, символизирующая многообразие и непознаваемость жизни, способна пролить свет как на «формалистическое» пространство-время модернизма, так и на постмодернистский культ времени в работах Ж. Делеза и Ж. Деррида (в искусствознании – Р. Краусс).

Отметим наиболее принципиальные для нас положения: Ж. Делез и постмодернисты подчеркивают несинхронный, нелинейный характер восприятия действительности, дробность «Я» и окружающего мира. То, что традиционно именовалось «личностью» или «Я» не только растворяется во временном потоке, утратив всякую стабильность и критерии самоидентификации, но оказывается результатом столкновения различных временных систем (мыслей, зрительных впечатлений, смутных физических ощущений и т. д.) не тождественных друг другу. Время у Ж. Делеза и Ж. Деррида становится источником различия, фундаментального изъяна бытия, превращающего все его явления в не более чем «следы», которые в действительности никогда не «являются» нам непосредственно. Категория времени здесь служит описанию лишённого идентичности, хаотического мира. Время, таким образом, лишилось своего «личностного» измерения, но осталось той иррациональной, анархической стихией, в которой философы видят залог освобождения от «тирании разума» [3].

Изменения, которым подверглись представления о времени и пространстве в XX веке, не могли не оказать влияние на работы художников видеоарта. Для них исследование перцептивных, повествовательных и поэтических возможностей, открывшихся благодаря пространственным и временным свойствам глобальной окружающей среды, созданной новыми технологиями коммуникации (телевидением, массмедиа, Интернетом и пр.), на протяжении нескольких десятилетий является важной темой. Два наиболее весомых концепта – время и пространство – стали основой для формирования специфического дискурса видеоарта, направленного на поиски оснований человеческой субъективности, специфики восприятия «самости» человека и познания им объектов окружающего мира.

Американский художник Д. Айткен в 1999 г. получил приз Венецианской биеннале за свою работу «Electric Earth» (1999). Современный человек, его связь с природой и социальной средой, погруженность в потоки информации, рекламы, медиа – основной лейтмотив работы Д. Айткена. Здесь нет сюжета, нет рассказа. Зритель, попадая в пространство этой видеоинсталляции, модулируется в образ человека, бродящего по пустынному городу, его силуэт проецируется на всех стенах. Герой Д. Айткена пребывает в состоянии непрерывного потока изменений с разным опытом времени – такова его реальность. Субъект в работе Д. Айткена больше не определен единством и единичностью. Напротив, он выглядит частью сети потоков и пульсаций, разомкнутой и непредсказуемой. Как будто «строение субъективности с помощью новых технологий и медиа уязвляет саму телесную суть человеческой идентичности».

Способность видеотехнологии демонстрировать события в реальном времени их совершения дала возможность художникам захватить и передать реальность, сделав настоящее время, опыт проживания настоящего мгновения предметом художественного изображения. Симультанность видео обеспечила такую важную особенность произведений видеоарта как способность объединять одновременно множество времен и пространств в единой работе художника или отражать столкновение различных временных систем (Ж. Делез). Д. Бирнбаум обращает внимание на особые возможности видеоинсталляций в работе со временем: «Одновременность нескольких потоков движущегося изображения обеспечивает возможность не только сжатых и темпорально многослойных образов, но и сложных констелляций и сопоставлений» [1, с. 36]. Таким образом, как считает исследователь, видеоарт позволяет ставить под вопрос линейность времени, исследуя человеческий разум и сознание во всей его сложности.

Инсталляция Эйи Лиизы Ахтилы «The House» (2002) визуализирует состояние рассогласования иллюзии и реальности, фантазии и восприятия действительности. Множество временных потоков живут своей собственной автономной жизнью. Эта инсталляция, состоящая из пяти мониторов и двух экранов, отличается тем, что многомерность пространств и времен тут заведомо превосходит то, что способен охватить зритель. Эта работа представляет собой запутанную смесь из видеоэпизодов, имитирующих

больное воображение, и документальных съемок. Как пишет Д. Бирнбаум: «Гетерогенная кристаллизация времени, которая имеет здесь место, это уже не кристаллизация обычного человеческого опыта, но кристаллизация раздробленного сознания, открытого в бесконечность» [1, с. 34].

Память, как феномен человеческого сознания, всегда связана с проживанием события во времени. Чтобы восстановить в памяти прошлое, мы вынуждены воссоздавать, воспроизводить, переделывать множество фрагментов реальности, которая когда-то была дана нам в опыте. Эти фрагменты составляют, по словам известного художника Стэна Дугласа, «темпоральную полифонию». «Иметь возможность одновременно создавать разные голоса, вот к чему я всегда стремился, при этом вела меня идея не одиночной, статичной идентичности, а такой, которая ставится под вопрос извне и одновременно способна помыслить «Другого». Полифония – это техника, которая как раз для этого предназначена» [1, с. 32]. Например, видеoinсталляция С. Дугласа «Песочный человек» (1995) – тщательно выверенное размышление о механизмах осознания и восприятия времени. Восприятие реального момента субъектом – отнюдь не твердое основание, каковым его традиционно принято было считать, но есть эффект игры темпоральных, пространственных, «действенных» различий, утверждает С. Дуглас. Субъект как множественность повторений и возвратов, никогда не идентичных, находящихся в становлении посредством собственного опыта (в отличие от ницшеанского «порочного круга»), – такова идея инсталляции С. Дугласа. Вечное возвращение как символ становления субъективности, как манифестация собирающей силы раздробленного «я» определяет хронологию современного субъекта.

Неотделима от времени в видеоработах и категория пространства. Еще С. Эйнштейн утверждал в своей теории относительности, что в каждой точке пространства находится бесконечное количество других пространств, существующих в движении и во взаимодействии. Многие художники обращались к идее множественности пространств, например Д. Грэхэм. Своей видеoinсталляцией «Present Continuons Past(s)» (1981) американский художник физически воспроизводит некоторые теоретические тезисы С. Эйнштейна. Инсталляция представляет собой комнату с зеркальными стенами и видеомонитором, встроенным в одну из стен. Отражение пространства комнаты многократно увеличивается благодаря зеркальному эффекту. Скрытая видеокамера в реальном времени записывает и транслирует изображение зеркальной комнаты на видеомониторе. В работе Д. Грэхэма прошлое соединено с настоящим в акте действия зрителя в пространстве инсталляции. Видеoinсталляция «Present Continuons Past(s)» визуализирует, делая физически ощущаемым для зрителя момент перехода события из настоящего в прошлое.

Современные художники видеоарта, такие как Пьер Хьюге, Дуглас Гордон, Стэн Дуглас и другие зачастую с недоверием относятся к смыслу, как он порождается посредством хронологического повествования. В своих работах они, напротив, вводят элементы неопределенности, неясности,

многозначности в плотную паутину значений. Таким образом, время, пространство в видеоработах всегда индивидуальны, детерминированы персональным опытом зрителя. В произведениях видеоарта внутреннее пространство и время, ритм, транспозиция зрителя почти всегда относительны и субъективны. Это способствует своего рода размыванию субъектно-объектных отношений: к снятию противопоставления позиций автора и зрителя.

---

1. *Бирнбаум, Д.* Хронология / Д. Бирнбаум. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 64 с.

2. *Рыков А.В.* Постмодернизм как «радикальный консерватизм» : Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. / А.В. Рыков. – СПб. : Алетейя, 2007. – 376 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ