

ІНТЭГРАЦЫЯ ВІДЭААРТУ І ВІЗУАЛЬНЫХ МАСТАЦТВАЎ ХХ ст.

У артыкуле разгледжаны асаблівасці ўзаемадзеяння відэаарту і візуальнага мастацтва ХХ стагоддзя як аднаго са шматлікіх яго вытокаў. У залежнасці ад гістарычнага этапу свайго станаўлення відэаарт адчуў уплыў розных мастацкіх кірункаў – авангарднага жывапісу, бодзі-арту, мінімалізму, кінетычнага і канцэптуальнага мастацтва, акцыянізму, – якія і склалі эстэтычную платформу новай мастацкай з’явы.

Ключавыя словы: *візуальнае мастацтва, відэарт, відэатэхналогія.*

This article considered the features of the interaction of Video Art and visual arts of the XXth century as one of his many sources. Depending on the historical stage of its development, art felt the influence of various artistic movements – avant-garde art, body art, minimalism, kinetic and conceptual art, actionism – which actually made aesthetic platform of a new phenomenon.

Развіццё візуальнага мастацтва ХХ стагоддзя знаходзілася ў цесным узаемадзеянні з глабальнымі працэсамі, якія адбываліся ў жыцці чалавека. Гэта, перш за ўсё, станаўленне інфармацыйнага грамадства і фарміраванне працэсу віртуалізацыі мастацтва, які выкарыстоўвае ў якасці сродку перадачы і захоўвання інфармацыі візуальныя каналы. У сувязі з гэтым у сучаснай мастацкай культуры трансфармавалася і само паняцце *візуальнае мастацтва*. Сёння пад візуальным мастацтвам разумеюцца не толькі традыцыйныя віды і формы творчай дзейнасці (выяўленчае мастацтва, скульптура), але і шматлікія сучасныя арт-практыкі, мастацкімі прадуктамі якіх з’яўляюцца разнастайныя тэксты і працэсы, што называюцца “артэфектамі” [2; 3].

Мэта артыкула – адлюстраваць вытокі візуальнага мастацтва ў відэаарце ў культурна-гістарычных умовах другой паловы ХХ стагоддзя.

Відэаарт – гэта з’ява, якая ўзнікла ў другой палове 1960-х гг. і заключае ў сабе інтэграцыю экраннага і візуальнага мастацтва. Перадумовы ўзнікнення відэаарту прасочваюцца ў больш-менш выразных этапах развіцця мастацкай культуры ХХ стагоддзя. Першы этап эвалюцыі мастацкай культуры пачаўся з дзейнасці французскага мастака М. Дзюшана і яго спосабу тварыць – рэдзі-мэйду. Гэты этап, які атрымаў умоўную назву “прадметны”, характарызуецца тым, што ў катэгорыю твора мастацтва ўзводзіцца любы ўтылітарны прадмет, узяты са свайго звычайнага кантэксту і змешчаны ў мастацкае асяроддзе ў статусе сучаснага артэфекта. Другі этап – прадметна-кампазіцыйны – пачаўся з моманту, калі мастакі, выкарыстоўваючы розныя прадметы або іх часткі (дэталі, абломкі і да таго падобнае), сталі ствараць спецыяльныя інсталяцыі, альбо асамбляжы. Гэты этап выявіўся ў творчасці мастакоў І. Бойса, Я. Кунеліса, Р. Хорна і інш. Наступны этап – электронны – узнікае ў выпадку выкарыстання пры стварэнні артэфектаў іх аўдыявізуальных вобразаў. Гэты этап мастацкай культуры адзначаны ўзнікненнем відэаарту, калі на першы план у творчай дзейнасці выходзяць

відэаартэфекты, у якіх электронныя вобразы могуць спалучацца з рэальнымі прадметамі або іх элементамі. Аднак паступова ўсё больш значную ролю пачынаюць набываць разнастайныя віртуальныя аб’екты і актыўныя кіберпрасторы, што ствараюцца ў інтэрнэце.

У такіх няпростых культурна-гістарычных умовах пракладваў сабе шлях відэаарт, пачатак якога прынята звязваць з момантам з’яўлення і шырокага распаўсюджвання партатыўных відэакамер Sony Portapak. Відэатэхналогія не толькі выявіла сябе ў якасці электроннага носбіта для перадачы візуальнай выявы, але і стала прымяняцца як сродак, з дапамогай якога мастак можа выказаць свае канцэптуальныя ідэі ў аўдыявізуальных артэфектах. Практычна адначасова ва ўсім свеце, пачынаючы з апошняй чвэрці ХХ ст., складваецца з’ява, што атрымала назву “відэаарт” [5]. Вызначыць вектар гістарычнага развіцця відэаарту вельмі складана ў сувязі з праблемай неадназначнасці і множнасці вытокаў, сумяшчэння адрозненняў мастацкіх стратэгий і інтэрпрэтацыі яго твораў.

Сувязь відэаарту з візуальным мастацтвам прасочваецца ў ранніх аднаканальных відэастужках і шматканальных відэаінсталяцыях. Тлумачыцца гэта тым, што відэаінсталяцыі, як правіла, дэманстраваліся ў традыцыйнай прасторы візуальнага мастацтва – галерэях і музеях. Акрамя гэтага, самі відэамастакі, як, напрыклад, Нам Джун Пайк, Л. Левайн, В. Васюлка, Д. Бэк, садзейнічалі ідэнтыфікацыі відэаарту з выяўленчым мастацтвам і скульптурай. Відэаарт сапраўды сыходзіць каранямі ў рэчышча выяўленчага мастацтва, а дакладней, некаторых яго кірункаў. Так, часта відэамастакі ў сваіх артэфектах увасабляюць ідэі, блізкія да авангарднага жывапісу першай паловы ХХ ст. – дадаізму, творчасці М. Дзюшана. Немалы ўплыў на станаўленне эстэтычнай платформы відэаарту зрабілі кірункі візуальнага мастацтва другой паловы ХХ стагоддзя – бодзі-арт, мінімалізм, кінетычнае і канцэптуальнае мастацтва, а таксама працэсуальныя практыкі сучаснага для відэаарту мастацтва (напрыклад, мастацтва акцый). Спынімся

больш падрабязна на сувязі відэарту і названых мастацкіх кірункаў.

Як ужо адзначалася, пэўныя відэартэфакты (В. Васюлка, Л. Левайн) маюць падабенства з авангардным жывапісам. Аднак гэтае падабенства носіць знешні характар па-за якімі-небудзь эстэтычнымі ўстаноўкамі. Некаторыя відэартэфакты з'яўляюцца своеасаблівым працягам мастацкіх пошукаў у галіне колераперадачы, формы, святла дзякуючы спецыфічным магчымасцям тэхнікі відэа, яны нясуць у сабе пэўную блізкасць да абстрактнай, супрэматычнай альбо экспрэсіянісцкай карціны.

Інакш адбывалася з авангардным рухам першай паловы ХХ ст. – дадаізмам. Адметным творчым “унёскам” дадаістаў у мастацтва ХХ ст. сталі вынайзены імі прыныцып выпадковай арганізацыі кампазіцыі твора і метады “мастацкага аўтаматызму” ў творчым акце. Гэтыя мастацкія ўстаноўкі пасля былі перанятыя многімі іншымі кірункамі мастацтва ХХ ст., у тым ліку і відэартам. У жывапісе іх выкарыстоўваў мастак Ж. Арп, у літаратуры – Т. Тцара, які, кіруючыся прыныцыпам выпадковасці, выразаў і склейваў у хаатычным парадку словы з часопісаў і газет. Чымсьці падобным займаліся піянеры відэарту В. Фостэл, Г. Барбер і інш. Яны “выразалі” і “склейвалі” выпадковыя кадры ў адно цэлае (перыяд так званага “TV footage” у гісторыі відэарту).

Асаблівае значэнне для дадаізму мае творчасць нямецкага мастака К. Швітэрса. Ён вядомы тым, што складаў калажы, матэрыялам для якіх служылі знойдзеныя ў смеццевых баках прадметы. Абрывкі газет, абгортачнай паперы, выкарыстаныя праясныя квіткі і іншыя адходы паўсядзённага жыцця гараджаніна мастак арганізоўваў паводле законаў класічнага мастацтва, прытрымліваючыся прыныцыпаў рытмічнай арганізацыі, кампазіцыйных законаў і да т. п. Для мастакоў відэарту стала вельмі блізкай эстэтычнай пазіцыя К. Швітэрса, які ўспрымаў мастацтва ў класічным разуменні, як нешта высокае, да канца не вызначанае і неспасціжнае. Разам з М. Дзюшанам яны сталі ключавымі фігурамі ў спробе нівеляваць мяжу, якая падзяляе мастацтва і жыццё, а таксама ў прыманні новых, нетрадыцыйных мастацкіх матэрыялаў. Абодва зрабілі ўнёсак у “адкрыццё” арт-практыкі, што прывяла да эстэтыкі штодзённасці. Акрамя гэтага, ідэя дадаістаў, як ужо неаднаразова адзначалася, сталі адным з галоўных імпульсаў для мастацкіх рухаў у сучасным мастацтве і, у прыватнасці, відэарту. Ідэя выпадковасці, вынайзеная М. Дзюшанам, паўплывала на працы Д. Полака, групы Флюксус, “Тэатра танца Джадсан”, кампазітара Д. Кейджа і, у выніку, на відэа. Так, амерыканскі мастак Нам Джун Пайк у 1959 г., знаходзячыся пад моцным

уплывам творчасці і эстэтычных поглядаў Джона Кейджа, зрабіў сваю першую відэаінсталіцыю ў духу дадаісцкага асамбляжу ў Вуперталі (Германія). Многія з яго ранніх прац сапраўды ўяўлялі сабой кампазіцыі, сабраныя з даступных прамысловых адходаў. Ён усталёўваў тэлепрыёмнікі ў своеасаблівыя скульптуры, падаючы аб'ект штодзённага выкарыстання – тэлевізар – у якасці арт-аб'екта. Аўтара цікавілі ўласцівае тэхнікі як каментара масавай тэлеэстэтыкі і культуры спажывання.

У другой палове ХХ ст. у мастацтве ўзнікаюць кірункі, якія непасрэдна ці ўскосна знайшлі сваё адлюстраванне ў відэарце. Так, у сярэдзіне стагоддзя з'яўляецца кінетычнае мастацтва. Яго арыентацыя на эксперыменты з рухам, прасторай і нетрадыцыйнымі матэрыяламі стала блізкай мастакам відэарту. Нам Джун Пайк прапаноўваў глядачам пры дапамозе магніта паўплываць на змяненне карцінкі на відэаманіторы (“Magnet TV”; “Participation TV”, 1965). Эксперыментамі з тэхнікай відэа займаліся Л. Левайн і В. Васюлка.

Адзін з самых значных кірункаў мадэрнізму і авангарднага руху – канцэптуалізм – узнік у 1960-я гг. Яго прыныцыповае адрозненне ад папярэдніх мастацкіх рухаў і кірункаў заключаецца ў наданні асаблівай мастацкай каштоўнасці задуме твора, якая выяўляецца вербалізаванай ідэяй – канцэптам [1]. Творам мастацтва робіцца яго праект, які патрабуе інтэлектуальнага асэнсавання замест пачуццёвага ўспрымання. Для адэкватнага спасціжэння падобных артэфактаў ад рэцыпіента патрабуюцца спецыяльныя веды ці інструкцыі. Неспрактыкаваны абыяцель, незнаёмы з “правіламі гульні”, застаецца ў гэтым выпадку адзеленым глухой сцяной ад “элітарнага”, замкнёнага ў сабе мастацтва. Блізкасць канцэптуалізму і відэарту ў тым, што многія з яго заснавальнікаў перайшлі з візуальнага мастацтва да відэарту – Д. Грэхэм, Б. Наўман (ЗША), А. Манастырскі, І. Чуйкоў (Расія), а таксама ў тым, што большасць твораў відэарту, нягледзячы на ўяўную прастасць, аказваюцца “недаступнымі” для разумення звычайным чалавекам і патрабуюць спецыяльных навыкаў у чытанні іх канцэптаў.

Практычна адначасова з відэартам выкрышталізоўваўся такі мастацкі кірунак другой паловы ХХ ст., як бодзі-арт. У якасці мастацкага аб'екта бодзі-арту выступаюць альбо цэла чалавека, альбо яго фатаграфіі і муляжы. Мастакі бодзі-арту бачаць у чалавечым целе аб'ект або сродак мастацтва, выкарыстоўваючы ў якасці “сырой рэальнасці” цэла, цялеснасць, позу, жэст – невербальную мову цэла. Бодзі-арт выявіўся ў творчасці відэамастакоў В. Акончы, Дж. Джонаса, М. Абрамовіча і іншых, якія рабілі аб'ектам мастацкага даследавання ўласнае цэла.

Адным з цэнтральных паняццяў, якія абазначаюць творы мастацтва XX ст., стала *інсталіяцыя* (англ. *installation* 'устаноўка, мантаж, размяшчэнне') – мадэляванне, арганізацыя мастацкіх экспазіцый. Тэрмінам *інсталіяцыя* прынята вызначаць прасторавыя кампазіцыі, складзеныя з разнастайнасці прадметаў, часта запазычаных мастаком з іх утылітарнага асяроддзя. Галоўнай мастацкай задачай інсталіявання становіцца імкненне надаць экспазіцыйнай прастору асаблівае мастацка-сэнсавае значэнне, калі дзякуючы новаму кантэксту і кампазіцыйнаму рашэнню ўзнікае шматмерная семантычная прастора. Інсталіяцыя – адзін з самых распаўсюджаных у другой палове XX стагоддзя відаў артэфектаў, паколькі іх стварэннем займаліся мастакі розных кірункаў (І. Бойс, Я. Кунеліс, Р. Раўшэнберг, Р. Хорн, Т. Юкер) [4]. У апошнія дзесяцігоддзі актыўна развіваюцца відэаінсталіяцыі і камбінаваныя інсталіяцыі, што ўключаюць як прадметныя статычныя элементы (аб'екты), так і разнастайныя фота-, кіна-, відэаэлементы, камп'ютарныя аб'екты, лазерныя ўстаноўкі і іншыя навінкі сучаснага навукова-тэхнічнага прагрэсу. Найбольш вядомымі аўтарамі відэаінсталіяцый з'яўляюцца Б. Віэла, Д. Гордан і інш. Ідэя стварэння відэаінсталіяцый блізкая відэамастакам, паколькі іх артэфекты нясуць функцыі рэпрэзентацыі рэчаіснасці, візуалізацыі ідэй і канцэптаў.

Такім чынам, мы можам гаварыць, што відэаарт, які ўзнік у апошняй чвэрці XX ст., увабраў у сябе і творча трансфармаваў мастацка-эстэтычныя ўстаноўкі такіх кірункаў візуальнага мас-

тацтва, як авангардны жывапіс, дадаізм, кінетычнае мастацтва, бодзі-арт, канцэптуалізм, мастацтва акцый. Аднак у адрозненне ад прадстаўнікоў візуальнага мастацтва, відэамастакі выкарыстоўваюць выявы рэчаіснасці, зробленыя відэатэхнікай, з мэтай адлюстравання разнастайнасці і шматаблічнасці сэнсаў візуальных аб'ектаў, а не для традыцыйнага адлюстравання рэальнасці ў звыклых і вядомых формах і вобразах. Акрамя гэтага, практычна любы трансляваны на экране аб'ект можа быць пазбаўлены свайго першапачатковага значэння і надзелены мастаком вялікай колькасцю значэнняў. Гэта звязана з тым, што творы відэаарту нясуць у сабе уласцівасці канцэптуальнасці і філасафічнасці.

Спіс літаратуры

1. Бобринская, Е. А. Концептуалізм / Е. А. Бобринская. – М. : Галарт, 1994. – 216 с.
2. Демшина, А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект / А. Ю. Демшина. – СПб. : Астерион, 2010. – 190 с.
3. Дианова, В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В. М. Дианова. – СПб. : Петрополис, 1999. – 238 с.
4. Bishop, C. Installation Art / C. Bishop. – London : Tate, 2010. – 144 p.
5. Elwes, C. Video Art A Guided Tour / C. Elwes. – London : I. B. Tauris & Co Ltd, 2005. – 168 pp.

Ганна МАКАРЭВІЧ,

старшы выкладчык

кафедры менеджменту сацыяльна-культурнай дзейнасці

Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта

культуры і мастацтваў,

кандыдат мастацтвазнаўства.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 16 студзеня 2017 г.

Старонкі айчыннага кінамастацтва

“ПАРАШУТЫ НА ДРЭВАХ”

Двухсерыйны тэлевізійны фільм “Парашуты на дрэвах” рэжысёра Іосіфа Шульмана быў створаны на кінастудыі “Беларусьфільм” у 1973 г.

У 70-я гг. мінулага стагоддзя тэлевізійнае кіно Беларусі сказала сваё важнае слова пра Вялікую Айчынную вайну. Мастацкія і дакументальныя тэлефільмы пачалі здымацца па прынцыпе “серыяла”. Экран упершыню асэнсаваў магчымасць эпічнага подыху гісторыі. Вялікі метраж, шматсерыйнасць далі магчымасць не спрасоўваць дзеянне ў адзін драматычны вузел, як у кінафільме, а разгарнуць тэлевідовішча са шматлікімі героямі, перакрываючы сюжэт-

ных ліній, шырокім фонам гістарычных падзей. Згадаем такія кінатворы, як “Руіны страляюць” Віталія Чацверыкова, “Час выбраў нас” Міхаіла Пташука, “Доўгія вёрсты вайны” Аляксандра Карпава.

Фільм “Парашуты на дрэвах” прысвечаны гераічнаму подзвігу савецкіх разведчыкаў падчас Вялікай Айчыннай вайны, якія без падтрымкі, амаль без надзеі на вяртанне збіралі звесткі далёка за лініяй фронту ва Усходняй Прусіі. Ён зняты па аднайменнай дакументальнай аповесці Напалеона Рыдзеўскага, удзельніка спецыяльнай дыверсійна-разведчай групы 3-га Беларускага фронту. Гэтая група пад назвай “Джэк” бы-