



Видеоарт: знаковое отсутствие монтажа как художественный прием

А.Д. Старусева-Першеева

УДК 778.5.01(014)

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются особенности художественного решения в однокадровом видеоарте. Автор показывает, что опущение такой фигуры знака, как монтаж, дает художнику возможность ослабить сюжетную составляющую экранного образа и выстроить специфическую коммуникацию со зрителем, при которой тот становится не пассивным реципиентом, а активным интерпретатором визуального текста, соавтором произведения видеоарта. Отказ от монтажа как художественного приема позволяет художнику упрочить связь со зрителем, усилить его эмпатию, активизировать размышление.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

видеоарт, монтаж,
кино, нарратив,
перформанс

Справедливо ли назвать монтаж основой киноязыка? Дать неоднозначный ответ весьма затруднительно по причине нехватки данных: в нашем распоряжении не так много фильмов, сделанных без использования монтажа, чтобы можно было сравнить их с традиционными монтажными картинами. Говоря о фильме без монтажа, мы имеем в виду не просто ленту без склеек, но ленту, где нет и внутрикадрового монтажа, где отсутствует смена планов, а такие случаи в современном кинематографе крайне редки.

Однако вопрос можно поставить шире: является ли монтаж основой языка экранных искусств? Возможно ли экранное искусство без монтажа? Здесь мы уже имеем значительно больший материал для анализа, потому как в видеоарте существует достаточное количество произведений, снятых одним кадром и без смены планов. Художественный эффект в этих видео создается не чередованием и не сочетанием изображений, а длительностью одного-единственного плана. В данной работе мы проанализируем выразительные возможности, которые открывает подобное художественное решение.

Понятие «знаковое отсутствие» монтажа

¹ Понятие «фигура знака» в семиотике кино не определено однозначно. Наше рассуждение опирается на подход Кристиана Метца, который выделил монтаж как одну из главных фигур знака в кино. — *Прим. авт.*

В семиотике под термином «знаковое отсутствие» понимается намеренное опущение одной из фигур знака. В контексте нашего краткого исследования таким опущением будет отказ режиссера от использования монтажа, одной из основных фигур знака в кино¹.

Отсутствие монтажа в первых фильмах Эдисона и Люмьеров нельзя считать знаковым, потому что на тот момент монтаж еще не возник ни технически, ни концептуально, он еще не был изобретен, потому и отсутствие его нельзя воспринимать как намерение авторов. Совсем иной случай: серия однокадровых короткометражек, снятых в рамках проекта «Люмьеры и компания» («Lumières & co», 1995). Здесь отсутствие монтажа считается знаковым, потому что режиссеры сознательно ограничили свои технические возможности и сняли фильмы без склеек, поставив себя в те же условия, в каких творили пионеры кино.

Вопрос о знаковом/незнаковом отсутствии монтажа в видеоарте нельзя решить так же просто, как в кино. Может показаться, что история видеоарта делится на две фазы: до появления технологии видеомонтажа и после — соответственно, кажется, что можно говорить об эстетике домонтажного и монтажного видео. Как пишет исследователь видеоарта Кэтрин Элвс: «Нам Джун Пайк снимал кортеж Папы римского в реальном времени отчасти потому, что на тот момент монтаж был художнику недоступен. Позднее, в 1970-х, простые инструменты монтажа стали доступны, и видео из грубого медиума для записи перформанса превратилось в проводник психологической и образной игры»².

Подобное разделение неверно с семиотической точки зрения. Мы можем говорить о том, что технология редактирования видео внесла заметные изменения в работу художника, но мы не можем утверждать, что монтаж видео появился одновременно с этой технологией (в 1970-х). Монтаж уже существовал как концепция, знакомая художникам из опыта просмотра кинофильмов и телепередач. И монтаж технически возможно было осуществить, оперируя кнопками “rec”/“stop”, которые были уже на первых портативных видеокамерах.

Поэтому выбор однокадровой структуры в случае, например, с упомянутым первым видео Нам Джун Пайка³, мы не можем считать естественным, а должны отнести к намеренному, следовательно, мы вправе говорить о знаковом отсутствии монтажа. Этот вывод можно обобщить: поскольку монтаж мог использоваться уже в первых видео, в искусстве видеоарта в целом отсут-

² Elwes C. Video art: a guided tour. London: I.B. Tauris & Co Ltd, 2005. P. 19–20.

³ Имеется в виду видеозапись пробки, образовавшейся из-за проезда по городу кортежа Папы римского. Это видео 1965 г. считается одним из первых примеров видеоарта. — *Прим. авт.*

ствие монтажа всегда должно считаться знаковым. И знаковый характер этого авторского решения дает нам основание говорить о его значениях как художественного приема.

Отсутствие монтажа и однокадровое видео

Как уже отмечалось, отсутствие монтажа в современном кино встречается редко. Весьма эффектными примерами фильмов, где монтаж отсутствует полностью, где нет ни чередования кадров, ни внутрикадрового монтажа, являются ленты Энди Уорхола «Сон» (“Sleep”, 1964) и «Эмпайр» (“Empire”, 1964), которые длятся часами без смены плана. Эти картины, впрочем, находятся на пересечении экспериментального кино и видеоарта.

Для видеоарта однокадровая композиция весьма характерна, существует множество работ, снятых вне монтажной логики повествования. Порой исследователи объясняют это неумением и нежеланием художников монтировать, но с этой точкой зрения нельзя полностью согласиться. Правильнее было бы рассмотреть знаковое отсутствие монтажа в этих работах как художественный прием и выявить его специфику.

Возьмем в качестве объекта исследования несколько характерных видео, где монтаж полностью отсутствует, и проанализируем их, условно разделив на три типа по содержанию:

- а) событие во времени (видеодокументация перформанса);
- б) пластика во времени;
- в) запечатленная длительность.

В каждом из этих случаев отсутствие монтажа имеет несколько разную специфику, поэтому будет целесообразно рассмотреть каждый тип однокадрового видеоарта по отдельности.

Событие во времени

Видеоарт возник в середине 1960-х годов и практически сразу оказался на пересечении с искусством перформанса, благодаря тому, что многие авторы занимались обеими практиками параллельно (Вито Аккончи, Вали Экспорт, Марина Абрамович и другие). Художники не ограничились простой технической фиксацией перформансов на видео, но сделали камеру своим медиумом и начали создавать произведения, специально рассчитанные на видеосъемку.

Одним из первых в этом жанре стал работать Брюс Науман, в 1967–1969-х он снял серию перформансов в своей мастерской⁴. Эти работы были нарочито просты: камера ставилась на штатив, включалась запись, и перед объективом Науман осуществлял нехитрые повторяющиеся движения, исследуя выразительные воз-

⁴ В данном случае мы не делаем различия между съемкой на пленку 16-мм и на видео, потому как структурно эти работы ничем не отличаются. — *Прим. авт.*

возможности собственного тела и пространства мастерской. На примере работы «Медленное хождение под углом» (“Slow angle walk”, 1968) можно увидеть, как реализовывался замысел художника.

Сценарий прост: Науман ходит, поднимая ногу вверх на 45 градусов и держа руки за спиной. В этой работе нет монтажа, нет повествования, нет развития событий — художник просто шагает по мастерской, и за этим ничего не следует.



Брюс Науман.
«Медленное
хождение под углом»,
1968

Это похоже на подготовительную работу, на создание эскиза, на игру — этому Науман посвящает 60 минут экранного времени. И время в данном случае выходит на первый план.

Зритель постепенно погружается в особое медитативное состояние и концентрируется на изображении так же, как художник концентрируется на своих движениях. Отсутствие монтажа сигнализирует зрителю о том, что автор не стремится увлечь или развлечь его, а приглашает к созерцанию, к фокусированию на одном пластическом мотиве. И благодаря этому возникает любопытный психологический эффект: зритель начинает «вчитывать», привносить смыслы в произведение, создает собственные размышления. Происходит это благодаря подвижности, свойственной человеческому сознанию: «упо-

рядоченность и стабильность, накладываемые перцептивными процессами на сенсорные данные, в лучшем случае являются делом времени. Любое сенсорное поле, если оно пристально рассматривается достаточно длительное время, начинает изменяться на наших глазах, обнаруживая свой действительно неоднозначный характер. Когда сенсорная информация нарочито делается двусмысленной, как, например, в случае обрастающих фигур, эта тенденция становится просто более отчетливой. Можно рассматривать любой сенсорный объект как потенциально способный вызывать множественную перцептивную организацию»⁵.

Зритель начинает расшифровывать видео, искать возможные интерпретации. *Первая* из них: перед нами разработка концепции неоадаистов, представляющая собственное тело как ready-made, найденный объект для искусства. *Вторая* возможная интерпретация: Науман ведет диалог с эстетикой минимализма, ставя на место абстрактных фигур тело человека. *Третья* воз-

⁵ Осгуд Ч. Точка зрения гештальт теории. Общая психология. Тексты: в 3 т., т. 3: Субъект познания. Книга 1 / ред.-сост.: Б.Ю. Дормашев, С.А. Капустин, В.В. Петухов. М.: Когито-Центр, 2013. С. 486.

⁶ Название перформанса полностью: "Slow Angle Walk (Beckett Walk)" — «Медленное хождение под углом (Походка Беккета)». — Прим. авт.

можная интерпретация: художник продолжает исследования Сэмюэля Беккета⁶, раскрывая возможности абсурда, выраженного в бесцельности упорно повторяющихся действий, и так далее. В данном случае вопрос о содержании остается открытым, анализ смыслов, которые можно уловить в видео Брюса Наумана, не является предметом нашего исследования, куда более важно обратить внимание на механизм, подталкивающий зрителя к интерпретированию.

Отсутствие монтажа играет ключевую роль, подсказывая зрителю необходимость проявить активность: нет ни режиссера, ни оператора, которые создают визуальный текст и расставляют в

нем акценты, приводя аудиторию к определенной мысли, а есть лишь визуальная данность как таковая, и зрителю предстоит самому разгадать смысл художественного высказывания, без кинематографических «подсказок».

Призыв зрителя к активности является стержнем видеоарта Вито Аккончи «Центры» ("Centers", 1971). Художник стоит прямо перед камерой и



Вито Аккончи.
«Центры», 1971

направляет указательный палец в центр кадра. Этот жест, восходящий к знаменитому агитационному плакату "I want you for the U.S. army", рассчитан на то, чтобы вызвать зрителя на диалог, взбудоражить, нарушить границу между произведением и личным пространством человека.

Видео «Центры» длится двадцать две минуты, и все это время кадр остается совершенно неизменным: художник вытянул руку перед собой и указывает в центр объектива. С точки зрения сюжета, в данном случае не было бы разницы между видео и фотографией этого жеста. Но с точки зрения художественного образа разница оказывается значительной: временной компонент играет важную роль в работе Аккончи, подчеркивая серьезность его высказывания. Проходит несколько минут, и вытянутая под прямым углом рука художника начинает дрожать, с течением времени дрожь становится все более заметной. И благодаря ощущению усилия, совершаемого Аккончи, его

жест приобретает характер испытания, а каждая новая минута, которую он готов выдержать, усиливает впечатление значимости и драматизма его высказывания о постоянно преодолеваемой и все же сохраняющейся дистанции между художником и произведением, о невозможности «совпасть» с собственным отражением в видеопространстве.

Пластика во времени

Вторым типом однокадровых видео, который мы условно выделили в этом исследовании, будут работы, где художник запечатлевает некое действие, которое однако не является перформансом, так как на первый план выходит не событие, а визуальная пластика. Яркий пример такого типа видео — «Чернила на бумаге» (Силь Флуае, “Ink on paper”, 1999), где художник помещает фломастер в центр бумажного листа и наблюдает, как в течение двух часов чернила впитываются в бумагу, образуя синий круг все более широкого диаметра.

Работы такого типа характерны для творчества Джона Бальдессари, знаменитым примером является его видео «Сминая шляпу» (“Folding hat”, 1970–71), сюжет которого заключается в том, что художник мнет фетровую шляпу, размещенную в центре кадра. В течение 30-ти минут Бальдессари всевозможными способами сминает фетр, пытаясь открыть в заданной форме нечто новое, освободить шляпу от ее «шляпности».

Эта интрига, составляющая суть опыта, раскрывается далеко не сразу. Зрителю требуется внимательно наблюдать за процессом формообразования вместе с художником и анализировать свои визуальные впечатления от облика шляпы на протяжении всей длительности видео.

Отсутствие смены планов принципиально важно, так как оно обеспечивает «прозрачность медиума»: за камерой нет оператора, который формирует наиболее выразительное с его точки зрения изображение, а есть лишь строго объективная фиксация работы художника. Мы видим все фазы сминания шляпы с одного и того же ракурса и можем быть уверены, что если заметим или не заметим момент радикальной трансформации шляпы, то это открытие не будет навязано оператором-постановщиком.

Запечатленная длительность

Третьим типом однокадрового видео, который мы условно выделили в исследовании, является видеоарт, в котором полностью отсутствует действие как таковое, и сюжет можно свести к одному слову, например: «Эмпайр».

⁷ Фильм снят за 6 часов 36 минут, но для воспроизведения выбрали не 25 кадров в секунду, как при съемке, а 16 кадров в секунду, в итоге хронометраж увеличился. В этой работе склейки присутствуют, но поскольку они выполняют сугубо техническую функцию и не влияют на изображение, мы вправе, с семиотической точки зрения, считать этот фильм однокадровым. — *Прим. авт.*

Знаменитый экспериментальный фильм Энди Уорхола «Эмпайр» («Empire», 1964) представляет собой восьмичасовое⁷ наблюдение «тихой жизни» небоскреба, зеркальные стекла которого отражают сперва закат, потом рассвет. В данном случае использование длинного плана in extremis обостряет ощущение длительности физического времени, а полное отсутствие действия акцентирует момент эстетического созерцания, очищенного от интереса к сюжету. По тому же принципу выстраивает видео Фрэнсис Алиса в своем городском пейзаже «Зокало» («Zócalo», 1999).

Информационная и развлекательная составляющие видео такого типа сводятся к нулю, зрителю предлагается наслаждаться чистой формой, которая подобна “Stilleben” в живописи.



Энди Уорхол.
«Эмпайр», 1964

Знаковое отсутствие монтажа в этом случае приближает искусство экрана к изобразительному искусству: «тихая жизнь», переданная в классическом пейзаже и натюрморте, ярко, а может быть даже и значительно ярче, проявляет себя во временном искусстве видео, в статичном, но представленном в длительности изображения. Эту тему эффектно

раскрывает Сэм Тейлор Вуд в своих однокадровых видео-натюрмортах, посвященных традиционному для живописи мотиву vanitas («Маленькая смерть»/“A little death”, 2002).

Заключение

В данном исследовании мы выделили три типа однокадровых видео, в которых полностью отсутствует монтаж (в том числе и внутрикадровый), и, проанализировав каждый из них, пришли к выводу о том, какие свойства может иметь знаковое отсутствие монтажа как художественный прием:

а) знаковое отсутствие монтажа, в первую очередь, работает как подтверждение подлинности происходящего на экране. Это особенно важно для видеодокументации перформанса, где художник идет на физическое или духовное испытание, и зритель должен верить в искренность художника. Отказ от

монтажа повышает ощущение реалистичности экранного образа;

б) отсутствие монтажа создает ощущение «прозрачности медиума», которое оказывается важным для видео, посвященным процессу формообразования;

с) однокадровое видео подчеркивает течение времени, отождествляет хронометраж с физическим временем и тем самым обостряет зрительское восприятие длительности;

д) в случае отказа автора от монтажа экранный образ отчасти сближается с живописным.

Здесь следует вспомнить классический вопрос семиотики: как осуществить членение кинематографического знака на минимальные единицы? Наиболее продуктивным кажется членение на эпизоды, сцены и кадры. Этот подход оправдан для монтажного видеoarта и в целом может работать для однокадровых видео, где происходит какое-либо действие, так как можно добавить членение на кадрики, характеризующие фазы действия. Но как расчленить совершенно однородный видеопоток? В данном случае, с семиотической точки зрения, вернее всего будет расчленить изображение на пластические элементы — как в случае с живописным полотном. Отказ от монтажа дистанцирует видеoarт от кинематографа и возвращает его в поле современного искусства;

е) последнее и самое значимое, на что мы хотим указать в данном исследовании, — это связь однокадрового построения и ненарративности видеoarта.

Программный отказ от монтажа дает зрителю сигнал о том, что перед ним произведение, выстроенное не по знакомым ему принципам визуального кинематографического повествования. Исчезает привычная схема прочтения каждого следующего кадра в контексте предыдущего, зритель сталкивается с новым перцептивным опытом. Художник дает понять, что его произведение не является историей, рассказанной с помощью кинематографических фраз, а должно рассматриваться как своеобразное бытие во времени, как пластическая и временная метафора. Из пассивного реципиента, ведомого режиссером по цепочке кадров-фраз, зритель переходит в положение активного чтеца, самостоятельно отыскивающего возможные трактовки произведения и таким образом становящегося его соавтором.

Приступая к данному исследованию, мы задались вопросом, можно ли создать произведение экранного искусства, полностью отказавшись от монтажа. И теперь вправе дать утвердительный ответ. Более того, можно сказать, что избегание монтажа это эффективная художественная стратегия.

Отказ от монтажа как художественного приема предлагает автору способ упрочить связь со зрителем: сконцентрировать его внимание, усилить эмпатию, активизировать размышление, но главное — открыть путь к диалогу. В этом исследовании мы показали, как эти возможности реализуются в видеоарте, и предполагаем, что и кинематограф может быть обогащен внедрением подобного опыта. Возможно, отсутствие монтажа и ослабление повествовательного начала оттолкнут массового зрителя, но тот, кто даст себе труд всмотреться и вчувствоваться в фильм, построенный на одном-единственном плане, быть может, увидит в нем гораздо больше граней смысла, чем в истории, рассказанной традиционным способом. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Деникин А.А. *Время, пространство и действие в зеркальных отражениях экранных проекций видеоарта* // Знание, понимание, умение, 2008, № 3. — С. 165–169.
2. Метц К. *Проблемы денотации в художественном фильме* // *Строение фильма. Сборник статей* / ред. К.Э. Разлогов — М.: Радуга, 1986. — 268 с.
3. Никитина И.П., Ивин А.А. *Киноведение как нормативная наука* // *Вестник ВГИК*, 2014, № 4 (22). — С. 8–24.
4. *Parfait F. Video: un art contemporain*. — Paris: Regard, 2001. — 368 p.
5. Wollen P. *Making time: considering time as a material in contemporary video & film (exhibition catalogue)* // *Palm Beach Institute of Contemporary Art*, 2000. — 98 p.

REFERENCES

1. Denikin A.A. *Vremia, prostranstvo i deistvie v zerkalnyh otrazheniyah ekrannyh proektsii videoarta* [Time, space and action in mirror reflections of screen projection in video art] // *Znanie, ponimanie, umenie*, 2008, № 4. — P. 165–169.
2. Metz C. *Problemy denotatsii v hudozhestvennom filme* // *Stroenie filma*. [The problem of denotation in feature film // *Film structure*]. — M.: Raduga, 1986. — 268 p.
3. Nikitina I.P., Ivin A.A. *Kinovedenie kak normativnaya nauka* [Film studies as a normative science] // *Vestnik VGIK*, 2014, № 4 (22). — P. 8–24.
4. *Parfait F. Video: un art contemporain*. — Paris: Regard, 2001. — 368 p.
5. Wollen P. // *Making time: considering time as a material in contemporary video & film (exhibition catalogue)*. *Palm Beach Institute of Contemporary Art*, 2000. — 98 p.

Video-Art: Significant Absence of Editing as an Artistic Tool

Alexandra D. Staruseva-Persheeva

Post-graduate student

UDC 778.5.01(014)

ABSTRACT: The phenomenon of a one-shot video art is viewed as a specific narrative structure, persuading a spectator not to concentrate on the actual meaning of a video but to plunge into variety of interpretations. The author analyzes specific features of design in a one-shot videos and the means of expression, such a structure can provide. The author argues that omitting the basic cinematographic sign figure of editing may provide an artist with an opportunity to depreciate the story-line and install a particular communication with a viewer who becomes not a passive recipient guided by a director but an active interpreter of the visual text, a co-author of a video.

In the first part of the article the author defines the term “significant absence of editing” and determines the range of videos analyzed. She outlines three types of one-shot videos concerning their content and qualities.

The second part of the article is devoted to analysis of representative videos of all three types; the conclusion is made about the way each affects a spectator. The author uses methodology of film studies together with semiotics and psychology of perception.

The author argues that significant absence of editing should be regarded as an artistic technique which allows an artist to ensure the liaison with his audience, to gain attention and reinforce empathy, to make meditation more profound and open the way to a dialogue. From this point of view, the author suggests, the experience of one-shot videos can be appropriated by contemporary cinema.

KEY WORDS: video art, editing, cinema, narrative, performance