

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

125009, Москва, Козицкий пер., 5 Телефон: (495) 694-0371 Факс: (495) 785-2406 E-mail: institut@sias.ru

«Утверждаю»
Директор ФГБНИУ
«Государственный институт искусствознания»
МК РФ, доктор искусствоведения
Н.В. Сиповская
2018 г.



ОТЗЫВ

ведущей организации о диссертации А.Д. Старусевой-Першеевой
«Выразительные возможности монтажа в видеоарте», представленной на
соискание учёной степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства

Диссертация Александры Дмитриевны Старусевой-Першеевой представляет собой оригинальное, емкое и серьезное научное исследование. Гипотеза автора заключается в том, что видеоарт существует в принципиально ином дискурсивном поле и экспозиционном пространстве, чем кинематограф. Поэтому в нем стали возможны формальные эксперименты в области монтажа, которые раскрыли новые эстетические горизонты экранных искусств и дали авторам возможность работать со смыслами любой степени сложности.

Работа структурирована в соответствии с теми базовыми типами монтажных решений, которые диссертант выделяет в авторской классификации, созданной с опорой на работы Л. Фелонова, С. Эйзенштейна

и других теоретиков. А.Д. Старусева-Першеева выделяет следующие типы и виды монтажных структур: однокадровое произведение (знаковое отсутствие монтажа), горизонтальный монтаж (включающий в себя: последовательный, параллельный и ассоциативный), вертикальный монтаж и «пространственный» монтаж. Данная классификация, как и другие инструменты анализа монтажа, нуждается в детализации и едва ли может претендовать на роль исчерпывающей модели, однако, в рамках конкретного исследования оказывается полезна для прояснения типологии художественных решений в экранных произведениях.

При формулировке научной новизны автор акцентирует то, что для анализа произведений видеохудожников применяется киноведческая методология. Это существенно не только для данной диссертации, но и для развития методов анализа экранных искусств, так как помогает выявить их общность и расширить поле применения киноведения.

В главе первой «Феномен видеоарта и контекст его восприятия» показано, что видеоарт является сложным, многогранным явлением, для понимания которого важно не только изучать те или иные произведения, но также рассматривать контекст их возникновения и бытования. Крайне важно учитывать особенности музея и галереи современного искусства как пространства экспонирования и коммуникации. Рассматриваются различные определения видеоарта, выделяется два основных вида: узкое определение (по технологическому принципу: видеоарт как нечто, снятое на видеокамеру) и широкое определение (видеоарт позиционируется как экранное искусство, существующее в коммуникативном и дискурсивном пространстве contemporary art).

В параграфе 1.2 «Экспозиционное пространство как контекст восприятия видео» указываются основные стратегии экспонирования видео: белый куб и черный бокс. Белый куб – классический тип галерейного пространства, возникший в период модернизма, работает как нейтральный фон для автономного произведения искусства, как «лаборатория», где

возможны любые эксперименты. Черный бокс представляет собой аналог кинотеатра в миниатюре, который можно выстроить внутри галереи. В черном боксе соблюдаются почти все конвенции кинозала (зрители сидят тихо и неподвижно и затемненной комнате и смотрят на единственный экран от начала до конца сеанса), а в белом кубе они нарушаются.

Диссертант делает вывод, что в белом кубе видео воспринимается фрагментированно и порой хаотично, вследствие чего традиционные монтажные конструкции деформируются.

Параграф 1.3 «Роль зрителя в видеоарте и других экранных искусствах» посвящен анализу тех негласных правил и установок, которые регулируют поведение зрителя в поле современного искусства. В данной части работы автор опирается на концепцию «смерти Автора» Ролана Барта и концепцию «горячих» и «холодных» медиа Маршалла Маклюэна, диссертант показывает, что видеоарт является «холодным» медиа, который предполагает активное соучастие воспринимающего, его интеллектуальный вклад.

Глава вторая «Знаковое отсутствие монтажа» посвящена изучению немонтажных произведений, то есть таких, в которых нет склеек, а внутрикадровый монтаж сведен к минимуму либо отсутствует. На примере однокадровых видео Б. Наумана, В. Аккончи, М. Абрамович и других художников диссертант показывает, какие эстетические возможности открывает принципиальный уход от монтажного мышления.

Автор пишет об онтологической связи раннего видеоарта и искусства перформанса. Далее переходит к анализу произведений, где перформативная составляющая отсутствует, но совершается некое преобразование, за которым зрителю важно следить, не отрываясь. Здесь отказ от монтажа работает на создание впечатления бесхитрости, несконструированности экранного образа. Также диссертант исследует работы, в которых нет склеек, но присутствует движение камеры и смена планов, в результате чего структурно произведение оказывается похоже на монтажное, однако, остается однокадровым и потому сохраняет ауру простоты и не-деланности.

В данной главе акцентируется, что однокадровые произведения воздействуют на зрителя гипнотически, призывая его настроиться на созерцание глубины одного-единственного образа.

В главе третьей «Горизонтальный монтаж» выделяются три базовых варианта монтажного решения, выработанных в ходе эволюции киноязыка: *последовательный, параллельный и ассоциативный*, – и рассматриваются те новые выразительные возможности, которые эти решения могут иметь в контексте видеоарта.

Последовательный монтаж рассматривается как архетип традиционного языка экранных искусств. Диссертант показывает три основные стратегии видеоартистов в его деконструкции: критическая работа с медиумом, ироничная мимикрия под формат телепередач, подражание кинематографу. Исходя из формальных особенностей таких видео, а также многочисленных текстов за авторством художников и теоретиков видеоарта, становится ясно, что задача видеоартистов: взбудоражить зрителя, настроить на критический лад, освободить его от чар «магии экрана». Анализируется параллельный монтаж, который в видеоарте используется по-гриффитовски: для обнажения смысловой связи между различными нарративами.

Ассоциативный монтаж интерпретируется как тип монтажа, организованный интеллектуальной деятельностью автора. Произведения подобного типа зачастую становятся суггестивными и работают на построение субъективного высказывания. Здесь имело бы смысл говорить о перформативной составляющей монтажа как своеобразного речевого акта, что ярко прослеживается уже у С. Эйзенштейна, однако, диссертант говорит об интеллектуальном монтаже лишь несколько слов.

В главе четвертой «Вертикальный монтаж» анализируются те видеоработы, в которых существенную роль в восприятии произведения, играет звуковая дорожка, становясь одной из ключевых фигур знака. Диссертант выявляет три базовых способа вертикального монтажа в видеоарте и дает им образные именованья: вертикальный монтаж как поиск

новой синтетической знаковой системы (§ 4.1), вертикальный монтаж как создание препятствия (§ 4.2), вертикальный монтаж как способ создания аудиовизуальной среды (§ 4.3). Рассматривая соединение экранного искусства с саундартом как видом междисциплинарной художественной практики работы со звуком, автор приходит к выводу, что вертикальный монтаж в видеоарте работает в первую очередь на усиление иммерсивности произведения и создание непривычной зрителю коммуникативной ситуации (остранение посредством звука).

Глава пятая «Пространственный монтаж» посвящена исследованию как вариантов монтажа, оказавшихся невостребованными в кино, так и специфичных для видеоарта монтажных структур. Вводится понятие «пространственный монтаж», который в рамках данной работы определяется диссертантом как соединение в произведении аудиовизуального ряда с трехмерными пластическими элементами, которые усиливают эстетическое воздействие друг друга. Автор показывает, что произведения такого типа ломают паттерны зрительского восприятия, погружая реципиента в перенасыщенную среду и предлагая ему не линейно считывать информацию, как он привык, а прокладывать маршрут в превосходящем его когнитивные возможности потоке образов и реагировать в большей степени телесно, нежели ментально.

Изучая специфику полиэкрана, диссертант исследует многоканальные произведения видеоискусства и показывает, что они работают по модели «фасеточного», «многокурсного» взгляда, который заменяет бинарную оппозицию истинного-ложного бесчисленным числом равноправных версий того или иного события. Зритель волей-неволей должен конструировать свой мысленный образ, свое «монтажное решение» в каждом акте просмотра.

В диссертации анализируются трехмерные произведения, в которых присутствуют экраны, и подчеркивается, что в видеоскульптуре понятие монтажа получает несколько иной оттенок, чем в случае с полиэкраном: здесь монтаж становится сборкой, инженерным термином, предполагающим

фактическое собирание целого объекта из частей. Диссертант показывает, что в данном случае видеоарт оказывается наиболее отдаленным от кинематографа и целиком вписанным в контекст современного изобразительного искусства. Исследуются также интерактивные инсталляции и эстетические возможности новейших технологий виртуальной реальности. Диссертант оперирует небольшим количеством примеров, однако дает визионерский прогноз того, каким образом виртуальная реальность может расширить выразительные возможности экранных искусств и рассуждает о том, каким может быть монтаж в иммерсивном визуальном пространстве, где нет места склейкам. В **Заключении** диссертации обобщаются результаты исследования, формулируются основные выводы. В своей работе диссертант указывает на ризоматическую структуру большинства произведений видео, на принципиальную для видеохудожников установку на остранение аудиовизуального ряда и стремление авторов обращаться к актуальным и конфликтным темам, связанным не только и вопросами искусства, но и с широким социально-политическими аспектами.

Диссертация внятно структурирована, написана хорошим литературным языком. Чувствуется авторская увлеченность темой и готовность рассматривать ее в широком контексте явлений экранной культуры. Вместе с тем, обратной стороной достоинств работы А. Д. Старусевой-Першеевой является некоторое тяготение к энциклопедизму, что несколько размывает жанр диссертации.

Например, автор довольно подробно проговаривает уже далеко не новые идеи о бунтарстве и трикстерско-игровой природе вообще постклассических искусств, одним из которых является видеоарт. Также и обращение к маклюэновской терминологии «холодных» и «горячих» медиа видится скорее данью традиции, не углубляющей в данном случае наши представления о видеоарте – который, кстати, слишком вариативен и свободен в своем нарушении всех и всяческих нормативов, чтобы его было возможно полностью причислить к «холодным» либо «горячим» медиа. Все

дело, на наш взгляд, в бесконечной свободе соотношений элементов «холодного» и «горячего» в каждом конкретном случае.

Несколько наивным представляется видение зрителя видеоарта как элитарного, «проведшего серьезную подготовительную работу и обладающего тонкой чувствительностью» (с. 195). Начиная развиваться как авангардное, элитарное искусство, видеоарт постепенно вступает в сложное взаимодействие с постмодернистским культурным контекстом, разрушающим многие привычные градации и предлагающим зрителю игру в массовое и игру в элитарное, в которой отменяются иерархии как таковые. Да и само деление на элитарное и массовое искусство во многом устарело к началу XXI века, о чем уже неоднократно говорилось в отечественных и зарубежных трудах, вышедших много позже «Дегуманизации искусства», написанной более полувека назад.

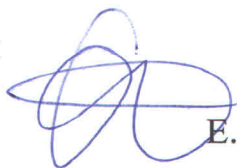
Несмотря на эти небольшие недочеты, диссертация представляет существенную ценность для науки об экранных искусствах, демонстрируя значимость принципов монтажа для формирования эстетики видеоарта, а также разносторонних коммуникационных возможностей данного вида искусства.

Материалы диссертации отражены в ряде докладов на научных конференциях и в 4 публикациях в журналах из перечня изданий, рекомендованных ВАК. Содержание автореферата согласовано с материалами исследования и верно отражает его концепцию и результаты. Все вышеуказанное позволяет признать исследование «Выразительные возможности монтажа в видеоарте» соответствующим требованиям пп. 9-14 "Положения о присуждении ученых степеней" от 24.09.2013 № 842, и признать автора достойным присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства.

Настоящий отзыв подготовлен по поручению дирекции Государственного института искусствознания Сальниковой Екатериной

Викторовной, доктором культурологии, заведующим Сектором художественных проблем массмедиа, обсужден и принят на заседании Сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания 28 февраля 2018 года, протокол № 8.

Доктор культурологии,
заведующий Сектором художественных
проблем массмедиа Государственного
института искусствознания



Е. В. Сальникова

Юридический адрес:
125009, г. Москва,
Козицкий переулок, д. 5
тел.: +7 (495) 694-0371, факс.: +7 (495) 785-2406

