

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА
на диссертацию
Александры Дмитриевны Старусевой-Першеевой
на тему: «ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ МОНТАЖА В
ВИДЕОАРТЕ»,

представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.03 — «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Диссертационное исследование А.Д. Старусевой-Першеевой посвящено видеоарту как авангардному виду художественной практики и творческой лаборатории для экспериментов в области визуальности. Заполняя пробелы в современных исследованиях видеоарта, А.Д. Старусева-Першеева обращается к анализу отношений видеоарта и других экранных искусств «с точки зрения их языка и структуры» (с. 8). Закономерно, что на первый план выдвигаются вопросы монтажа. Цель соискателя – выявление выразительных возможностей монтажа в видеоарте, а именно: изучение того, как «преломляются классические структуры экранного образа, выработанные в кинематографе, то есть, *знаковое отсутствие монтажа, горизонтальный монтаж* (его разновидности: *последовательный, параллельный и ассоциативный*), и *вертикальный*, а также возникший в видеоарте и не представленный в других экранных искусствах тип *пространственного монтажа* (его разновидности: *полиэкранный, видеоскульптура, интерактивная видеоинсталляция, виртуальная реальность*)» (с. 11-12). Данный подход отличается новизной и актуальностью – в современном искусствоведении нет четкого представления о возможностях монтажа применительно к видеоарту. Соискатель рассматривает большое количество художественных работ, заявляя в качестве основного критерия отбора материала не принадлежность произведения к определенному периоду в истории видеоарта и не известность видеохудожника, а «выразительность монтажного решения» (с. 11). При этом в поле зрения А.Д. Старусевой-Першеевой попадают «нераспространенные или отсутствующие в кинематографе способы работы с аудиовизуальным материалом», в том числе отсутствие монтажа как прием выразительности.

Диссертационная работа А.Д. Старусевой-Першеевой, состоящая из пяти глав, охватывает весьма широкий круг проблем и вопросов: от определения феномена видеоарта до соотношения видео и виртуальной реальности. Стремясь разграничить кино и видео, соискатель обозначает их основные различия: кино «традиционно создается для кинозала», видео – «для галерейного пространства» (с. 26). Исследователь раскрывает специфику «белого куба», требующего от зрителя активности, и тонко подмечает, что «если в кинотеатре аудитории предлагается одно произведение, которое разворачивается последовательно, полностью захватывая внимание зрителя, то в галерейном зале, как правило, представлено несколько произведений, которые одновременно попадают в наше поле зрения, и потому оказываются в “диалоге”» (с. 31). Разрабатывая понятие галереи как коммуникативного пространства, А.Д. Старусева-Першеева отмечает его пластичность, позволяющую художнику «манипулировать экраном и изображением самыми разными способами (от традиционного кинопоказа в «черном боксе» до сложнейших полиэкранных структур и медиаинсталляций)» (с. 36-37). При этом исследователь, отталкиваясь от понятия «остранение» у В. Шкловского, высказывает интересное предположение, что монтаж в видеоарте выполняет в первую очередь острающую функцию, выводя зрителя из состояния автоматического восприятия (с. 49).

Многое в работе является принципиально значимыми достижениями соискателя. Так, А.Д. Старусева-Першеева демонстрирует связь раннего видеоарта и искусства перформанса, следствием которой стали видеоперформансы, снятые одним кадром, в частности работы Б. Наумана, В. Аккончи, М. Абрамович. От внимания соискателя не ускользают и неперформативные однокадровые видео – видео-созерцания, видео-пейзажи. А.Д. Старусева-Першеева утверждает, что «отказ от монтажа как бы дает сигнал зрителю максимально напрячь внимание, неотрывно смотреть на единственный кадр, в котором происходит нечто такое, что нельзя пропустить» (с. 76), то есть опять требует «творческого соучастия зрителя в процессе порождения смыслов» (с. 50). Теоретический посыл соискателя подкрепляется

детальным анализом многочисленных примеров произведений видеоарта, в которых А.Д. Старусева-Першеева с легкостью ориентируется. Эрудиция и хорошее знание исследователем современного видеоарта поражают. Логика изложения и анализа материала выстраивается не как хронологически последовательное движение от более раннего к более позднему, но как продвижение от одних форм монтажа к другим, от знакового отсутствия монтажа – к сложным формам: горизонтальному и вертикальному монтажу, а также монтажу пространственному, предполагающему учет зрительской реакции.

Значение разных форм монтажа в видеоарте раскрываются в третьей, четвертой и пятой главах диссертации. Так, в третьей главе («Горизонтальный монтаж») А.Д. Старусева-Першеева на примере работ Д. Бирнбаум, Д. Гордона, С. МакКуина и др. описывает варианты монтажа, унаследованные видеоартом от кино и телевидения, особое внимание уделяя ассоциативному монтажу как способу «создания условий для нешаблонного восприятия действительности» (с. 123-124). В четвертой главе («Вертикальный монтаж») данный феномен рассматривается как принцип оригинальной работы со звуком, то есть как создание такого звукового ряда, в котором имеет место «затрудненная форма» (В. Шкловский), опять-таки побуждающая зрителей к размышлению. В пятой главе («Пространственный монтаж») в поле зрения находятся формы монтажа или не востребуемые в кинематографе и унаследованные видеоартом, или специфичные для видеоарта: полиэкран, видеоскульптура, интерактивная инсталляция, виртуальная реальность.

Проделанный диссертантом анализ примеров отличается глубиной, изяществом и дает богатый материал для выводов. Следует отметить четкость концептуальной канвы диссертации, широту обзора, тонкость наблюдений над конкретными произведениями видеоарта, убедительность многих интерпретаций. Добавим, что диссертация написана хорошим языком.

Наряду с несомненными достоинствами в диссертации есть некоторые дискуссионные моменты. Так, А.Д. Старусева-Першеева считает, что для однокадровых записей перформансов характерно переживание «живого

контакта» с автором, отсутствующее в монтажных не однокадровых записях перформансов, что тем самым лишает последние статуса произведения видеоарта и переводит их в разряд документаций (с. 66). Представляется, однако, что граница между видеодокументом перформанса и перформативным видео, являющимся произведением видеоарта, не столь однозначна. Например, видео перформансов М. Абрамович в проекте «Отношения» (“Relation Works”) скорее документация, чем произведение видеоарта, так как в них нет переживания «живого контакта» с авторами – Абрамович и Улаем.

Соискатель считает, что с интерактивностью и иммерсией зрителя в происходящее связано в первую очередь искусство видеоарта. Однако интерактивность и энактивность, то есть психофизиологическая или эмоциональная вовлеченность зрителя в происходящее на экране, не чужды и кинематографу; достаточно вспомнить фильмы «Ночная игра» (“Late Shift”, 2016) Тобиаса Вебера и находящийся в процессе создания фильм «Сумеречная дева» (“Maiden of Dusk”) Пии Тикки, работы которой обсуждаются в диссертации А.Д. Старусевой-Першеевой. Добавим, что в новом фильме Пии Тикки кино традиционного формата совмещается с энактивными фрагментами, где у зрителя появляется возможность управлять поведением аватара на экране.

А.Д. Старусева-Першеева сомневается в возможностях кинематографа виртуальной реальности как нарративного медиа, утверждая, что «на сегодняшний день еще не существует VR-фильмов и повествовательного видеоарта в VR» (с. 188). Нарративное VR-кино, однако, существует. Так, в VR-фильме С. Элишки «Излечение эго» (“Ego Cure”, 2017) рассказывается история постановки спектакля, и зритель оказывается на разных уровнях восприятия вовлеченным как в конфликт между хореографом, продюсером и танцорами, так и в борьбу, происходящую в сознании главной героини – хореографа. Драматическое развитие действия связано с переходами от компьютерной графики к стереоскопическим изображениям, от обычного цифрового кино к 360° и сопровождается сложным рисунком звукового оформления. Соискатель, впрочем, справедливо замечает, что кинематограф виртуальной реальности потребует нового типа драматургии.

Не избежала А.Д. Старусева-Першеева и досадных опечаток. В частности, фамилия неоднократно упоминаемого в работе автора книги *Теория видеоарта: сравнительный подход (Video art theory: a comparative approach, 2015)* – Westgeest, а не Westgeet. □

Высказанные замечания не затрагивают сути работы и основных ее положений и не снижают общей значимости исследования. Положения и выводы, выносимые диссертантом на защиту, оригинальны, обладают новизной и представляют интерес как для теории, так и для практики. Полноценная вписанность рецензируемой диссертации в международный научный контекст – одно из важнейших ее достоинств. Список использованной литературы обширен и насчитывает 216 наименований. Большинство из них не просто указаны в библиографии, но конструктивно вовлечены в разворачиваемую картину фундаментального диссертационного исследования. Четко излагающий содержание диссертации автореферат раскрывает основные положения исследования.

Опубликованные работы по теме диссертации в полной мере отражают методологию, основные концепции и выводы исследования. Таким образом, работа А.Д. Старусевой-Першеевой «ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ МОНТАЖА В ВИДЕОАРТЕ» полностью отвечает требованиям, предъявляемым пунктами 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней» Правительства РФ от 24.09.2013 № 842, предъявляемым к диссертационным работам на соискание ученой степени кандидата наук. А.Д. Старусева-Першеева заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства».

Бугаева

Любовь Дмитриевна Бугаева, доктор филологических наук
доцент кафедры РКИ и методики его преподавания Филологического
факультета Санкт-Петербургского государственного университета

6 марта 2018 года



06.03.2018