

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

Козьяковой Марии Ивановны

на диссертацию Эвалльё Виолетты Дмитриевны

«Феномен полиэкрана в визуальной культуре»,

**представленную на соискание ученой степени кандидата культурологии
по специальности 24.00.01 – Теория и история культуры**

Предложенную В.Д. Эвалльё тему диссертации следует признать актуальной, поскольку исследование посвящено одной из разновидностей экранной культуры – феномену полиэкрана. Экран, экранные медиа представляют собой важнейший компонент современной информационной эпохи. Большие и маленькие, они окружают нас повсюду, выступая посредниками в повседневной коммуникации. Распространение новых технологий коренным образом меняет жизненную среду человека, его поведенческие стереотипы. Внутри экрана рождается иной, виртуальный мир, который все активнее вторгается в обитаемое пространство человека, определяя жизненные реалии. Виртуализация становится знаком времени, приметой глобального дискурса.

Тема диссертации актуализирована и в ином плане. В настоящее время во многом по-новому складывается эстетическая картина мира. Всевластие мультимедийной сферы ставит под вопрос художественный статус творения и творца; искусство в его классическом понимании этот статус постепенно утрачивает, все более растворяясь в повседневной жизни, в быту. Разнообразные художественные практики, покинув центр, дрейфуют в направлении периферии, выходят за пределы классической традиции; искусства перестают быть «изящными»; происходит сращивание повседневной и художественной сферы, бурная «агрессия маргинальных форм». «Начало нового столетия ознаменовалось превращением повседневной реальности в бесконечное полотно для репрезентации артефактов искусства» (с.4), справедливо отмечает автор.

В работе особо отмечено, что автора будут интересовать не технические параметры формирования визуальной материи, но сами полиэкранные композиции и связанное с ними смысловое поле (с. 16). Важной новацией работы стало уточнение дефиниции полиэкрана: «сегментация плоскости, дающей эффект сосуществования различных пространственных и/или пространственно-временных сегментов, или же эффект умножения одного и того же сегмента в рамках единого визуального целого» (с. 20). Интересной представляется сама тема, постановка проблемы: автор рассматривает феномен полиэкрана не как локальный технический прием, а в качестве сложного культурного феномена.

Большое внимание в диссертации уделено научному обоснованию онто-генетических факторов, а также преемственности исторического развития: по гипотезе автора, полиэкранные композиции должны рассматриваться как продолжение развития полисегментированных композиций, которые использовались еще в доэкранный период культуры (с. 18, 27). Для доказательства своей гипотезы автор предпринимает экскурс в далекое прошлое человечества – в эпоху «древних цивилизаций», а также рассматривает Средневековье, Ренессанс, Новое время (в меньшей степени).

В главе 1 «Феномен полиэкрана и его истоки в доэкранных искусствах» В.Д. Эвалльё показывает наличие разнообразных вариантов полисегментированных форм в период, предшествующий «экранной эпохе». В разделе 1.1 полисегментированные композиции древних культур анализируется ею на примере египетской «Книги мертвых», древнешумерского Штандарта из Ура, китайского живописного полотна и рельефа гробницы У-Лян-цы, ацтекского Камня Солнца, греческой вазописи и буддийской тантрической Бхавачакры Колесо Жизни. Предпринятый анализ позволяет сделать заключение о распространенности полисегментированных композиций у разных народов. В.Д. Эвалльё отмечает их структурное разнообразие, выделяет отдельные типы. Так, автором отмечены варианты сочетания в рамках одной

композиции изображения и письменного текста (последний был назван почему-то вербальным); композиций, состоящих только из визуальных объектов; мизанабима, а также сложных вариантов композиций. «Монтаж» мог осуществляться по пространственному, временному, пространственно-временному принципам. Интересно, что, рассматривая древние артефакты полисигментации, автор находила современные композиционные аналоги в кино и телевизионной практике, сопоставляла их.

В разделе 1.2 «Феномен полисегментации в эпоху Средневековья» (очевидно, далее материал для исследования используется уже исключительно европейский, хотя об этом и не говорится в работе) автор справедливо делает акцент на религиозном искусстве. В первую очередь это икона как «модель идеального божественного мира», как некий «переход», только не к внутреннему миру человека (с. 60), добавим мы, а к Божественному. Автор предлагает рассматривать визуальную образность интерьера храма как единую полисегментированную композицию» (с. 61), что, возможно, справедливо, ведь храм являл собой единый сакральный объект. Но автор идет дальше: в своем желании масштабирования исследуемого он уходит от первоначального определения – «плоскости» и предлагает считать полисегментической композицией также и зрелища, средневековые театральные представления, мистерии и миракли, даже те, которые были рассредоточены в пространстве улицы. Эта весьма протяженная «сцена» также должна была быть отнесенной к полисегментичному ряду, поскольку отражала модель мироустройства: Рай, Ад и мир людей (с. 63-65): разные «миры», даже воображаемые, играют роль отдельных сегментов. Представляется, что гораздо эффективнее в данном случае концепцию автора мог бы подтвердить анализ не столько мистерий с их воображаемыми «пространствами», но средневековая книжная миниатюра, витраж, или же одна их важнейших отличительных особенностей православного храма – иконостас, представляющий собой реальноналичествующую, видимую полисегментированную композицию.

В разделе 1.3 «Присутствие полисегментированных форм в последующие столетия, предшествующие экранной эпохе» внимание концентрируется на иных областях. С наступлением Ренессанса, считает автор, принципы полисегментации в искусстве уходят в тень (с.69, 72), поскольку развивается процесс секуляризации. Внимание более обращено на разнообразные светские объекты, артефакты – атрибуты повседневной жизни, где полисегментация служит усилению декоративности, эстетическому оформлению. Область полисегментации смещается: ее продолжают активно использоваться в сфере печатной продукции, которая выходит на первый план, в музейной и выставочной практике, также в жилом интерьере. Возможно, здесь автор мог бы в полной мере отразить и исследовать особенности викторианской эпохи с ее «философией изобилия», особенно – в викторианском жилище.

Закончив с историей полисегментации, автор переходит к собственно полиэкраным практикам и вторую главу «Полисегментация и полиэкраные принципы в культуре конца XIX-XX веков» можно отнести к основной, самой удачной части диссертации, так же, как и первые разделы третьей главы. В первую очередь автор, что совершенно справедливо, обращается к молодому искусству кинематографа, поскольку полиэкранный активно использовался режиссерами-новаторами Ж. Мельесом, Э. Портером, А. Бломом, А. Гансом и другими. В период немое кино полиэкранный используется и в качестве формального приема композиции кадра, и как неотъемлемая часть поэтического языка автора. Многочисленные примеры, обширный ряд привлеченного материала, тщательный анализ подкупают в этом разделе, как и в целом во всей главе: анализировались фильмы «Санта-Клаус», «Жизнь американского пожарного», «Жанна д'Арк», «Волшебный портрет», «Путешествие Гулливера», «Муж индианки», «Атлантида», «Торговля белыми рабынями», «Наполеон» и другие. На основе анализа фильмов диссертант делает выводы, что полиэкранный в кинематографе позволяет решить ряд практических задач, выделяет три основные функции

полиэкрана: формотворческая, смыслообразующая и технико-функциональная. В советском кинематографетого времени внимание привлекает ДзигаВертов, у которого полиэкран становится важной частью авангардного киноязыка.

Вторая волна интереса к полисегментации (полиэкранны)приходится на середину XX в.Автор фиксирует заметное ослабевание интереса к полиэкранны в кинематографе и, напротив, его актуализацию в социокультурной среде (камеры слежения) и изобразительном искусстве (поп-арте).Интересна и насыщена часть работы, посвященная полиэкранны поп-арта (Р. Гамильтон, П. Блейк, Р. Раушенберг, Дж. Розенквист, Э. Уорхол), где раскрывается тема функционирования феномена полиэкрана в качестве не только формального композиционного приема, но и приема философского иносказания. Напротив, в зрелом кинематографе использование полиэкрана в этот период узко-функционально и формально: фильмы второй половины XX века (работы Б. Де Пальмы и Е. Матвеева), а также документальное и научно-популярное кино (К. Домбровский, А. Шейн).Во второй половине XX в. полиэкран востребован всоветской анимации 60-х-80-х гг. (Ф. Хитрук, Ю. Норштейн, В. Тарасов); в авторском игровом кино в работе исследуется работа Р. Быкова «Айболит».

Последняя глава посвящена XXI в.: это эпоха актуализации и востребованности полиэкрана. Автор анализирует это явление в разных сферах: в кинематографе, театре, на телевидении, в социокультурной и в медиасреде. Так же для этой главы характерно подробное, внимательное рассмотрение данного материала, обоснованные выводы, касающиеся непосредственно исследуемого нарратива. Отмечаются различные тенденции развития полиэкранны в кинематографе, на телевидении, в театре, их роль и функции.

Рассматривая формы полиэкрана в социокультурной среде,автор анализирует элементы формирующейся виртуальной художественной

культуры, главной особенностью которой является включение зрителя в пространство произведения. Это мультимедийные выставки, перформансы, мультимедийные и интерактивные инсталляции, виртуальные выставки и экскурсии по музеям. В компьютерном внутриэкранном пространстве полиэкранные композиции могут быть заданы модераторами работы компьютерных ресурсов, а могут варьироваться индивидуальными пользователями, комбинирующими уже заданные возможности. В результате возникает эффект «экраны в экране». Индивидуальный пользователь получает в виртуальной реальности максимум иллюзорности, регулируя режимы восприятия окружающей действительности, подстраивая виртуальность под свои индивидуальные потребности.

Таким образом, для данной работы характерным является теоретическая значимость и новизна диссертационного исследования. Диссертация в определенной степени закрывает исследовательскую лауну, образовавшуюся вследствие отсутствия либо недостаточности разработанных подходов к комплексному анализу феномена полиэкранности, рассматриваемого вплоть до сегодняшнего дня фрагментарно, отдельными блоками. В диссертации представлен как целостная система, дана объемная, стереоскопическая картина, отражена аксиологический ракурс. Кроме того, теоретической значимостью обладает и сам метод моделирования системного порядка, использованный в работе: в нем учитывается исторический контекст, сочетается теоретический и эмпирический дискурс, социокультурная сфера и сфера профессионального художественного творчества.

Диссертация соискателя отвечает важной тенденции в современной гуманитарной науке – стремлению к моделированию и типологизации культурных процессов в контексте их историко-культурологического анализа. Структура диссертации характеризуется продуманной логикой изложения материала, последовательностью постановки и решения задач. Проблематике диссертации, ее целям и задачам соответствует методология

исследования, опирающаяся на принципы интегративности, комплексности, а сам феномен полиэкрана рассматривается в нескольких аспектах – культурологическом, историческом, философско-эстетическом, аксиологическом. В работе используются исследования, принадлежащие как отечественным, так и зарубежным авторам.

В связи с возрастанием интереса к комплексным проблемам медиакультуры, формам ее исследования, выполненная работа может представлять интерес не только для культурологов, эстетиков, искусствоведов, но и для специалистов, работающих на телевидении, в театре, в рекламе, а также при подготовке студентов.

Поддерживая основные положения автора и принимая логику его исследований, вместе с тем, хотелось бы уточнить отдельные положения, а также сформировать ряд замечаний.

1) Весьма спорной представляется попытка расширительного толкования феномена полисегментации как универсального маркера цивилизационного развития. Исходя из материала первой главы – цивилизационного развития всего человечества. Автор пытается доказать это, соотнося распространение полисегментации с неким «мировидением». Если последнее используется в качестве аналога ментальности, то доказательную базу изменения восприятия следовало бы основывать на эволюции сознания, на привлечении большого массива историко-психологической литературы. И к теме данной диссертация эволюция человеческого сознания непосредственного отношения не имеет.

При всей социокультурной, художественной значимости, полисегментация в культуре древних цивилизаций не может считаться «ведущим формотворческим приемом» (с.19), поскольку данное утверждение базируется на анализе 2-4 артефактов, исследованных автором в каждой из древних культур. В лучшем случае, полисегментация наличествует там, возможно, в достаточно широких масштабах. Для «доэкранных эпох» полисегментация не является глобальным явлением, поэтому

цивилизационный дискурс тут едва ли уместен. Безусловно, в медийной среде современного мира полиэкранность приобретает глобальный характер и вполне уместно было бы соотнести ее с клиповым мышлением (Э. Тоффлер), шире – клиповой культурой, характерной для постмодерна.

2) В работе прослеживается тенденция некой «виртуализации» сознания людей предшествующих эпох, их «мировидения», не говоря уже о некоем общем для всех восприятии. Осуществляются такие попытки без должного обоснования, только на примере отдельных примеров полисегментированных структур, без учета огромного количества факторов, определяющих культуру того или иного периода, того или иного региона, страны, народа. В диссертации – просто люди. С такими теоретическими «посылами» следует быть крайне осторожными: научные выводы требуют строгой доказательной базы, которая слишком узка в кандидатской диссертации для построения глобальных «цивилизационных» теорий, тем более, не связанных напрямую с предметом и объектом исследования.

3) Представляется, что автору не следовало бы фрагментарно отвлекаться на постороннюю проблематику, не обусловленную задачами исследования. Так, логически странным представляется привлечение в текст диссертации анализа иммерсивности (231-246), тем более что он не был необходим: сам автор отмечает, что иммерсивность является «способом сопротивления... полиэкранности», а понятие используется «спекулятивно» (с. 245-246).

Еще более странная ситуация с тотемом. В отличие от индустриальной аватары, нашедшей своеобразие продолжение в медиасреде (изменившее ее род и сущность), феномен тотема вообще не имеет никакого отношения к полиэкрану. Тотем – сложный феномен, исследованию которого посвящены многочисленные труды. Изложение теории и истории тотема на двух страницах (255-257), как проходной момент, исключительно с целью представить его как некий вариант практики «проецирования личности, социального устройства», грешит не только поверхностностью, но

и грубыми ошибками. Впрочем, апелляция к аватару, а тем более к тотему, имеют лишь косвенное отношение к объекту исследования, и этот фрагмент не может испортить впечатление от содержательного анализа.

4) Хотелось бы посоветовать автору большей точности и строгости в работе, т.е. более внимательно и тщательно отслеживать лексику, скрупулезно проверять терминологию, ее обоснования, а также выбирать термины, формулировки, цитаты, так как именно достоверность, выверенность текста может служить показателем научной компетенции, а неточности, свободные лексические обороты портят впечатление от работы.

Терминология: что такое «мировидение»? (с. 172); (филос. понятие, разработанное ЧжанЦзюньмаем (1887-1968) на основе иррациональных теорий нем. философов-фихтеанцев Р. Эйкена, Г. Дриша и франц. интуитивиста А. Бергсона?) Что такое «сверхчеловеческое видение» (с.66, 69, 75, 76, 121, 267), «поливидение» (с. 74)? Что такое «многомирие»? (с. 65, 66, 67, 72, 75); «мультивселенная» (с.265)? «Параллельные миры», «коллективные миры», «внутренние миры»? Их сколько?

Лексика: «утолщение картины мироздания» (с. 76); «в культуре тускнеют огни потусторонних миров» (с. 71); «В эпоху античного театра существовало три пространства: мир богов, мир людей и мир драмы» (с. 221); «в эпоху Просвещения тонкая материя потусторонних миров...» (с. 222); «потустороннее пространство становится более интимным» (с.248); «интернет и виртуальная среда являются продолженным бытием иных реальностей, существующих в различных ипостасях на протяжении всей истории культуры» (с. 249); «происходит обособление тела» (с.257); цит. Строеву О. В. «телесный характер древнегреческой эстетики»(с. 258, эстетика – наука!); «в эпоху Средневековья человек позиционировался как дитя Бога, а в эпоху Просвещения стал его блудным сыном» (с.265); «художник может лишь подыгрывать современной вселенной» (с.267).

Высказанные замечания и пожелания не снижают общей положительной оценки рецензируемой работы, они могут быть учтены автором в дальнейших исследованиях.

Характеризуя в целом данную работу, можно констатировать, что диссертация является содержательным, концептуально целостным исследованием, основные выводы в целом логичны и доказательны. Новизна проблематики, неординарность подхода к решению поставленных задач одновременно дополняется новизной особого ракурса исследования, богатством привлеченного материала.

Представленный автореферат и научные публикации полностью соответствуют содержанию диссертации.

Таким образом, проведенный нами анализ позволяет утверждать, что диссертация Виолетты Дмитриевны Эвалльё «Феномен полиэкрана в визуальной культуре» соответствует требованиям ВАК к диссертациям на соискание ученой степени кандидата культурологии, а так же критериям, установленным Положением о присуждении ученых степеней, утвержденным Постановлением Правительство РФ от 24.09.2013 № 842 «О порядке присуждения ученых степеней» (пункты 9-14). Автор диссертации заслуживает присуждения ученой степени кандидата культурологии по специальности 24.00.01 – Теория и история культуры.

Доктор философских наук, профессор
кафедры философии и культурологии
Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина
Козьякова Мария Ивановна *Винос*

Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина при
Государственном академическом Малом театре России. 109012, г. Москва,
ул. Неглинная, д. 6/2, стр. 1,2.

Телефон: 8(495)6231880

Веб-сайт: <http://shepkinskoe.ru>

Электронная почта: shepkinskoe@theatre.ru

Личную подпись *Козьяковой М.И.* подтверждаю
Начальник отдела кадров
Высшего театрального
училища(института) им.М.С.Щепкина
03.09.2019 *Сидорова*