

Мария Александровна Баландина
Maria Alexandrovna Balandina
магистр истории искусств,
MA in Art History,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
balandinam99@gmail.com

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ВИДЕОАРТА В РОССИЙСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ THE METHODOLOGY OF VIDEOART STUDIES IN ART HISTORY IN RUSSIA

Статья посвящена обзору методологического инструментария, используемого отечественными специалистами в искусствоведческих исследованиях видеоарта. В работе выявляются ключевые проблемы ведения познавательной активности в отношении видеоарта внутри концептуальных и предметно-концептуальных дискурсов, а также классифицируются различные подходы, применяемые российскими искусствоведами при исследовании произведений видеоарта. Полученные результаты позволяют зафиксировать имеющуюся на актуальный момент амплитуду вариативности исследовательской рефлексии в отношении видеоарта в рамках российского искусствоведения. Полученные результаты могут быть использованы как для упрощения входа начинающих исследователей видеоарта в существующую исследовательскую традицию, но в то же время и для ее дальнейшей проблематизации и поиска более оптимальных познавательных стратегий для постижения рассматриваемой специфической формы экранного искусства.

Ключевые слова: видеоарт, методология видеоарта, методология искусствоведения, теория видеоарта, концептуальные дискурсы, познавательная ситуация, исследовательская рефлексия, исследования медиа

Для цитирования: Баландина М.А. Методология исследований видеоарта в российском искусствоведении // Артикульт. 2024. №2(54). С. 5-16. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-5-16

The article is devoted to the review of methodological tools used by Russian specialists in videoart studies. The paper identifies key problems of conducting cognitive activity regarding videoart within conceptual and subject-conceptual discourses, as well as classifies various approaches used by Russian art historians in the study of video artworks. The results obtained allow us to record the current amplitude of variability of researchers' reflection in relation to video art within Russian art history. The conclusions reached can be used to simplify the entry of novice scholars who are focused on videoart into the existing research tradition, but at the same time, to further problematize it and search for more optimal cognitive strategies for understanding this specific form of screen art.

Keywords: videoart, methodology of videoart, methodology of Art History, theory of videoart, conceptual discourses, cognitive situation, reflection of researches, media research

For citation: Balandina M.A. "The methodology of videoart studies in Art History in Russia." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 5-16. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-5-16

Познавательную активность отечественных исследователей видеоарта, ее характер, ключевые принципы и итоговый продукт (научный текст, далеко не всегда отражающий именно *теоретические* разработки исследователя [Анисов, 2018]) наиболее полно характеризует положение, которое легло в основу данной работы: информация о видеоарте, поданная в большинстве отечественных исследований, не является *знанием* – она представляет собой совокупность исследовательских *представлений*, сформированных в рамках выбранного субъектом концептуального/предметно-концептуального дискурса, то есть в условиях познавательной ситуации, допускающей явное доминирование личностного начала исследователя над общими, принципиально объективными, нормирующими научную деятельность компонентами, и произвольность в ведении познавательной активности и выражении ее результатов [Штейн, 2017, с. 32].

Познавательную ситуацию такого рода следует обозначить как *дискурсивную*, и она, в отличие от противоположной ей *дисциплинарной*, максимально уничижающей личностное начало исследователя и имеющей строгие предписания по нормированию научной деятельности и выражению

M.A. Balandina *The methodology of videoart studies
in Art History in Russia*

ее результатов, дает весьма небольшие перспективы получить знание в строгом смысле этого слова [Штейн, 2020, с. 124].

Первое, что доказывает это – характер полученной дискурсантом информации, ее противоречивость, несовместимость с информацией, полученной другим исследователем в рамках той же, или иной познавательной ситуации.

Дополнительную проблему представляет то, что видеоарт, как, впрочем, и любая иная форма экранного искусства, может выступать в гуманитарных исследованиях не только в качестве *предмета исследования*, но и как *материал*, на котором может исследоваться нечто другое, вследствие чего во многих случаях то, что принимается за *знание об исследуемом*, полученное внутри различных дисциплин – искусствоведения, культурологии, философии и т.д. – на самом деле будет являться знанием о чем-то ином – том, что постигается на материале «исследуемого» [Штейн, 2021(а), с. 7], в данном случае – видеоарта. В отечественных искусствоведческих исследованиях видеоарта, разбору методологии которых посвящена данная статья, видеоарт далеко не всегда предстает как *предмет исследования* – нередко внутри того или иного концептуального/предметно-концептуального дискурса на нем, как на избранном *материале*, исследуется другое: восприятие человеком визуальной/аудиовизуальной информации в различных экспозиционных средах [Першеева, 2017, с. 41], феномен авторства [там же, с. 40] и проч.

Во многом именно этим обусловлена разрозненность сведений, представляемых искусствоведами как знание о видеоарте, которая свидетельствует об отсутствии полноценного *дискурсивно-конвенционального* знания о видеоарте в отечественном *искусствоведении* – в данной статье фиксируется информация об *искусствоведческих исследованиях* видеоарта, но существуют также и *культурологические* [Деникин, 2008] и *философские* [Гук, 2010; Чащина, 2013]. Указанная проблема заслуживает отдельной статьи, поэтому здесь ограничимся лишь упоминанием о ней и ее значении в формировании объективного *научного знания* об исследуемой специфической форме экранного искусства.

Основная же сложность при работе с исследованиями о видеоарте связана с тем, что авторы, работая с эмпирическим материалом, естественно делают затем некие обобщения, которые затем – сами, или обращаясь к обобщениям коллег – используют в качестве теоретического знания, тогда как они не являются таковыми. В отсутствие формально-логических построений (в данном случае подразумевается использование определенного принципа формализации выражаемого знания) – а в работах, посвященных видеоарту, таковые отсутствуют – результат любого исследования не является теорией, но текстом. Рассматривать две формы представления знаний – текст и теорию – как одно и то же некорректно. Текст, физически реализованный набор символов, конечен [Анисов, 2018, с. 28]. Текст принадлежит автору – после его завершения его нельзя изменить, добавив новые элементы или исключив что-то. Если попытаться внести изменения в данную формосодержательную целостность, получится иная формосодержательная целостность – другой текст. Специфика текста как формы представления знаний и аргументации предполагает его замкнутость, невозможность трансформации после завершения.

Теория не может быть замкнута в определенных границах. Теория не является авторским построением, в отличие от текста, поскольку выводить следствия способен не только ее автор, но и иные лица. Следствия теории существуют объективно, расширяя ее как организованную системно целостность – бесконечное множество следствий теории разрывает границы текстовой формы представления знаний [там же, с. 29].

Работа с теорией, таким образом, не может подразумевать цитирование. В теории не цитируют, а выводят следствия [там же, с. 28]. Цитировать можно текст, в котором отражены компоненты избранной теории. Сам текст при этом, помимо положений теории, может содержать и составляющие концептуальной природы – рефлексию исследователя, варианты интерпретации рассматриваемого и т.п. Подобный текст больше похож на художественный, чем на научный – он фиксирует главным образом мысли исследователя, рассуждения о чем-либо, которые далеко не всегда имеют прямое отношение к процессу выстраивания теории.

В искусствоведческих исследованиях работа с текстом рассматривается как работа с теорией – текст принимают за теорию и не проблематизируют возможное наличие в нем мировоззренческих, концептуальных и установочных наслоений. Ведение научно-исследовательской деятельности в условиях дисциплинарной познавательной ситуации предполагает обязательное отделение подобных наслоений от положений теории, выраженных в тексте. Решение этой задачи позволит исследователю анализировать непосредственно теории в отношении различных форм современного искусства и обрабатывать информацию, которая может являться объективным знанием, заместительным в отношении познаваемого.

Наличие в научных текстах концептуальных, мировоззренческих и иных составляющих субъективного характера является крупной проблемой, однако сложности взаимоотношений теории и концепций ей не исчерпываются. Главная проблема искусствоведческих исследований состоит в том, что концептуальные элементы примешиваются к самой теории, проникают в нее – в результате все теоретические построения оказываются сомнительными. За аксиомы и выведенные из теорий следствия выдают исследовательские концепты и мысли – зачастую сам искусствовед не осознает, что порождения его мыследеятельностной активности могут являться чем угодно, но только не полноценной теорией.

На произвольных допущениях могут быть основаны *концепции* в отношении видеоарта и отдельных его аспектов. Формируются подобные построения концептуального характера в условиях дискурсивной познавательной ситуации с использованием специфической исследовательской методологии, представляющей собой совокупность подходов и методов, произвольно выбранных специалистом.

Определение методологического инструментария исследователем в данном случае обусловлено личными предпочтениями последнего, а также возможностью абстрагироваться от имеющегося на данный момент в отношении рассматриваемого институционализированного знания, что невозможно в условиях дисциплинарной познавательной ситуации. В условиях дискурсивной познавательной ситуации предоставленная исследователю видеоарта исключительная свобода выбора методологического инструментария делает принципиально невозможным определение нормативной «рамки» использования методологии в искусствоведческих исследованиях данной формы искусства. Таким образом, необходимо обозначить, что алгоритма формирования методологии отечественных искусствоведческих исследований видеоарта, уже проведенных внутри дисциплинарной предметности «искусствоведение», не существует, поэтому методико-методологические основания научной деятельности российских исследователей видеоарта могут быть представлены только через описание и анализ конкретных, используемых в исследованиях, основных подходов и методов.

Методологический инструментарий российских искусствоведов, ведущих познавательную активность в отношении видеоарта, может быть классифицирован в соответствии с принятым делением исследовательских подходов на 3 группы [Штейн, 2017, с. 35]:

- *стратегические* (указывающие на стратегию ведения познавательной активности в отношении предмета исследования);
- *методологические* (указывающие на исходное рассмотрение предмета исследования как чего-то формально определенного);
- *интерпретационные* (указывающие на исходное рассмотрение предмета исследования как чего-то содержательно/контекстуально определенного).

Учитывая заявленные авторами исследований обоснования определения методологического инструментария и общую ситуацию с нормированием искусствоведческих исследований на уровне логики и методологии, необходимо выделить четвертую группу подходов – *специфически сконструированные*, не зафиксированные в науке, существующие независимо от субъекта научные подходы, а фантомные конструкты, не имеющие определенных функций, но при этом влияющие на статус исследования.

К наиболее распространенным среди исследователей видеоарта стратегическим подходам относятся сравнительный, контекстуальный, сравнительно-исторический, исторический. К методологи-

M.A. Balandina *The methodology of videoart studies
in Art History in Russia*

ческим – семиотический, структурно-семиотический. К интерпретационным – постмодернизм, постструктурализм, психоанализ. Специфически сконструированные подходы – теоретико-аналитический, культурно-исторический, психологический (таб. 1).

Стратегические	Методологические	Интерпретационные	Специфически сконструированные
Сравнительный	Семиотический	Постструктурализм	Теоретико-аналитический
Контекстуальный	Структурно-семиотический	Постмодернизм	Культурно-исторический
Сравнительно-исторический		Психоанализ	Психологический
Исторический			

Таб. 1.

Методология российских искусствоведов-исследователей видеоарта. Основные подходы.

Использование *стратегического подхода* при реализации познавательной активности является обязательным, поскольку последняя не может осуществляться без использования той или иной стратегии, характеризующей ее специфику. В исследовании возможно одновременное использование автором нескольких стратегических подходов применительно к рассматриваемому при условии, что выбранные подходы не противоречат друг другу, а также использование любого набора стратегических подходов на различных масштабах в отношении рассматриваемого или на разных этапах познавательной активности [там же, с. 36].

Применение *сравнительного* подхода в концептуально обусловленных исследованиях видеоарта подразумевает изучение видеоарта через его сравнение с чем-то другим – как правило, с кинематографом [Самарай, 2000; Потемкин, 2007; Неретина, 2008; Марченкова, 2013; Буров, 2014; Старусева-Першеева, 2017; Разлогов, 2024] или телевидением [Исаев, 2002; Томашвили, 2010; Иоскевич, 2012; Данилькевич, 2013]. Специалисты выявляют признаки схожести и различия видеоарта, кино, телевидения и т.д., рассматривая факторы, которыми обусловлена возможность принимать каждую из вышеуказанных форм экранного искусства как самостоятельную формосодержательную целостность. Среди таких факторов:

- повествовательность;
- сюжетосложение;
- функции изображения;
- специфика исходного материала;
- специфика средств;
- специфика формирования внутрикадрового содержания;
- функции автора;
- функции зрителя;
- специфика демонстрации;
- специфика восприятия произведения.

В исследованиях, основанных на концептуальной точке зрения, при использовании сравнительного подхода внутри того или иного дискурса авторы формируют специфические положения в отношении свойств рассматриваемых предметов и их различий, содержание которых актуально только в рамках разделяемого дискурса. В качестве примеров таких положений стоит привести выдержки из диссертации А.Д. Першеевой «Выразительные возможности монтажа в видеоарте»: «... провести грань между кино и видеоартом, анализируя только форму, язык произведений, едва ли возможно. Однако, между двумя этими видами экранного искусства есть существенное различие в том, как происходит коммуникация, «встреча – зрителя с произведением» [Старусева-Першеева, 2017, с. 26]; «...принципиальная разница между кино и видео состоит в том, что первое традиционно создается для кинозала,

а второе – для галерейного пространства» [там же]; «он [зритель] не потребляет текст, а участвует в его создании путем интерпретации» [там же, с. 40].

Вышеприведенные высказывания базируются на специфических теориях или концепциях, относящихся к области киноведения, исследований медиа, психологии, литературоведения и т.п. Коммуникация зрителя и произведения – и как идея, и как специфическая формулировка, а также определение функции зрителя как соавтора произведения – продукты специфических представлений о коммуникативных процессах в видеоарте, отраженных в диссертации А.А. Деникина «Американское и европейское видеоискусство 1960 - 2005» [Деникин, 2008]. Согласно им, восприятие зрителем произведения видеоарта – часть акта коммуникации художника и зрителя, основанной на передаче концептуальных идей. Зритель в рамках этих представлений – лицо, наделяемое статусом сотворца по факту принятия делегируемой ему функции генерирования смыслов в процессе восприятия видео-произведения. Эти построения основаны, в свою очередь, на концепциях «смерти автора» (Р. Барт) [Barthes, 1967], «остраненного взгляда» (В. Шкловский) [Шкловский, 1919] и определении видеоарта как «оригинальной коммуникационной системы, в которой акт действия художника всегда интенционально направлен на внимание зрителя» (М. Раш) [Rush, 1999], что характеризует их как комплекс представлений из самых разных областей гуманитарных исследований, порождений исследовательской рефлексии, искусственно объединенных вокруг абстракции «зритель». Строго говоря, построения в отношении коммуникации художника со зрителем, основанные на синтезе разнородных субъективных идей, не могут рассматриваться в качестве теории, системы знаний, непротиворечивых и принципиально встраиваемых в единую знаниевую сетку. По этой причине положения о существовании специфических коммуникативных процессов в видеоарте необходимо воспринимать как концепцию, отражение не наличествующего, а совокупности некоторых взглядов в отношении него. В более поздних отечественных искусствоведческих исследованиях в отношении видеоарта данная концепция также не проблематизируется, а принимается в качестве основания для рассуждения о технико-технологических аспектах создания произведений видеоарта [Луговцев, 2020; Карцева, 2020].

Построения на основании оппозиции «кинозал – галерейное пространство» [Старусева-Першеева, 2017] также являются специфической концепцией, сформированной на базе концепций психоанализа, «институциональной теории искусства», Новых медиа и рассуждений ирландского художника и критика Б. О’Догерти внутри дискурса «модернизм» о пространстве галереи в контексте экономики, исторического и социокультурного развития общества и эстетики [О’Догерти, 2015]. Сравнение видеоарта и кинематографа по способу экспонирования исследователь проводит с опорой на конструкты из концептуальных построений в отношении Новых медиа «белый куб» и «черный бокс», представляющих собой модели формализации галереи и кинозала внутри постмодернистского дискурса, рассматривая при этом не только технологические аспекты демонстрации форм экранного искусства в различных пространствах, но и специфику восприятия зрителя, роль и функции последнего во взаимодействии с произведением искусства в определенных обстоятельствах, обращаясь к терминам психоанализа «бессознательное», «архетипы», концепции «смерти автора» Р. Барта [Barthes, 1967] и к вышеупомянутым представлениям о существовании специфических коммуникативных процессов в видеоарте.

Так, исследователь отмечает, что в кинозале зритель сидит неподвижно, он отчужден во время просмотра от остальных людей, глубоко погружен в происходящее на экране, при этом, несмотря на то, что роль зрителя при просмотре фильма в затемненном зале «существенна», «роль автора все же главенствует» [Старусева-Першеева, 2017, с. 38]. «Сценарист и режиссер, которые выстраивают «синематическую архетипическую последовательность» фильма, становятся проводниками, «жрецами» в воображаемом мире кинокартины. И автор позиционируется как всевидящий, всезнающий, своей волей отделяющий главное от второстепенного и с помощью монтажа ведущий зрителя по цепочке кадров и сцен» [там же, с. 38-39]. При восприятии видеоарта в пространстве галереи зритель, наоборот, должен двигаться, переходя от одних экспонатов к другим, он находится в состоянии социальной включенности, и поэтому, «когда видеохудожник показывает нечто вызывающее, например,

M.A. Balandina *The methodology of videoart studies
in Art History in Russia*

относящееся к эротике или насилию, зритель, смотрящий на это, становится как бы соучастником действия, его свидетелем», от этого «может испытать дискомфорт, который не знаком зрителю в кино-театре» [там же, с. 30]. Зритель при этом рассматривается как соавтор произведения: он «здесь более самостоятелен, он сам отвечает за «монтаж» (набор и порядок) впечатлений, которые останутся в его памяти» [там же, с. 27], «он не потребляет текст, а участвует в его создании путем интерпретации» [там же, с. 40], его мыследеятельностная активность в процессе восприятия видеоарта максимально важна, ведь «фильм является итогом размышления субъекта высказывания на определенную тему, а видео чаще позиционируется как отправная точка для совместных размышлений, как процессуальное произведение» [там же, с. 41]. Сконструированная исследователем модель восприятия зрителя не функциональна в иных условиях ведения научной деятельности в отношении экранных искусств – в рамках иного дискурса или дисциплинарной познавательной ситуации, поэтому различные опирающиеся на нее построения не могут рассматриваться как знание, адекватно отражающее реально существующее.

В рамках *контекстуального* подхода видеоарт могут рассматривать в связи с различными внешними компонентами, связанными с условиями человеческой деятельности. В исследованиях использование этого подхода отдельно не указывается, однако необходимо отметить, что в публикациях отечественных авторов по видеоарту рассмотрение последнего всегда происходит в каком-либо одном контексте или в нескольких: историческом и социальном, в контексте общей истории искусства или медийных искусств. А.Д. Першеева в диссертации анализирует восприятие зрителем видеоарта в контексте условий его демонстрации и через это выявляет выразительные возможности различных типов монтажа в видеоарте в соответствии с целью исследования [там же, с. 12]. В.Г. Марченкова во введении диссертации «Особенности языка нарративного видеоарта России и Китая» после определения предмета исследования указывает, что «при анализе отдельных работ будет учитываться локальный контекст не только страны, но и города» [Марченкова, 2013, с. 13].

В рамках *сравнительно-исторического* подхода видеоарт рассматривается через определение общего и частного на протяжении разных периодов его существования. Использование *исторического* подхода в исследованиях в отношении видеоарта подразумевает его изучение в связи с историей его существования. В отечественных исследованиях видеоарта данные подходы как составляющие методологии не заявлены – вместо них указаны «культурно-исторический подход» [Старусева-Першеева, 2017] и специфические фантомные *методы* и *методологические конструкторы*: «метод сравнительно-исторического анализа» [Марченкова, 2013], «кросскультурное сравнение» [там же], «методологическая база культурно-исторического анализа» [Старусева-Першеева, 2017], «методики из области искусствознания» [там же], «метод культурно-исторического анализа» и «сравнительно-описательный метод» [Югай, 2018], культурно-исторический метод [Краснослободцева, 2022; Фадеева, 2023], сравнительно-исторический метод [Меньшиков, 2020; Луговцев, 2020].

Методического представления указанных составляющих специфической методологии – определения их исходного материала, процедур реализации и продукта – в исследованиях нет: под произвольно сформулированными понятиями скрываются сравнительно-исторический и исторический подходы и используемые в их рамках методы описания, анализа, соотнесения, сопоставления, аналогии и методологический конструктор «сравнительный анализ».

Использование *методологических подходов* при реализации познавательной активности в отношении рассматриваемого не является обязательным, однако в отечественных исследованиях по видеоарту некоторые методологические подходы – в основном, семиотический и структурно-семиотический – применяются в рамках разработки концептуальных построений. Явного указания на использование данных подходов отечественными исследователями в текстах последних нет – ввиду отсутствия единства мнений в вопросе научной классификации подходов и методов отнесение того или иного инструмента к категории «подход» или «метод» носит характер совершенно произвольного действия, выбора, не обусловленного объективными причинами, поэтому применяемый исследователем методологический подход может быть им назван методом, практикой, принципом.

М.А. Баландина *Методология исследований видеоарта
в российском искусствоведении*

В рамках *семиотического* подхода предмет исследования рассматривается как знаковая система или ее элемент/элементы. При использовании *структурно-семиотического* подхода производится рассмотрение изучаемого как знаковой системы или элемента/элементов знаковой системы, образующей структуру. В публикациях искусствоведов по видеоарту использование семиотического и структурно-семиотического подходов, как правило, не заявлено – исследователи указывают «отдельные методики из области семиологии», «методы из области семиотики», «принципы структурного анализа», «совмещение элементов структурного и феноменологического анализа» [Старусева-Першеева, 2017], «семиотические методы, взятые из киноанализа» [Марченкова, 2013], структурный метод анализа [Луговцев, 2020].

Методического представления данных методов/принципов в исследованиях не содержится – под указанными конструктами скрываются:

- методы описания, анализа, сопоставления, соотнесения;
- идеи из области семиотики – «симулякр» Ж. Бодрийяра [Бодрийяр, 2015], «смерть автора» Р. Барта [Barthes, 1967], концепции Р. Якобсона [Якобсон, 1984], Ж. Митри [Митри, 1984] и др.;
- концепции киноведения Г. Мюнстерберга, Ж. Делеза, А. Базена, З. Кракауэра, Р. Барта, Л. Кулешова, В. Пудовкина, С. Эйзенштейна, А. Пелешяна, М. Мартена, Б. Юхананова.

На основании последних А. Першеева *вырабатывает* классификацию типов монтажа в экранном произведении («условно выделены три варианта организации пространственно-временного континуума в экранном произведении» [Старусева-Першеева, 2017, с. 78]):

- последовательный монтаж;
- параллельный монтаж;
- ассоциативный монтаж.

Типом монтажа, представленным лишь в видеоарте, исследователь называет «пространственный монтаж», в качестве разновидностей которого определяет «полиэкранный», «видеоискусство», «интерактивную видеоинсталляцию», «виртуальную реальность» [там же, с. 12]. Монтаж в концепции исследователя – инструмент, использование которого в отношении видеоарта доступно не только художнику, но и зрителю – поскольку видеоарт исходно определяется как то, что традиционно создают для показа в галерее, «окончательный монтаж» экранного произведения «напрямую зависит от зрителя» [там же, с. 41]. В связи с этим монтаж в исследовании рассматривается не только как инструмент формирования внутрикадрового наполнения произведения, но и как средство выстраивания коммуникации со зрителем. Внутри данных концептуальных построений каждая из вышеперечисленных форм экранного искусства теряет статус самостоятельной формосодержательной целостности – без подобного допущения исследовательские построения разрушаются: сама классификация типов монтажа в видеоарте, разработанная А. Першеевой, оказывается неэффективной, что не позволяет признавать ее нужным инструментом для формирования объективного знания в отношении видеоарта – знания, получаемого в условиях дисциплинарной познавательной ситуации.

Выбор *интерпретационных* подходов исследователем видеоарта осуществляется в соответствии с условиями концептуального дискурса, внутри которого он находится. Интерпретационный подход – заявление исследователя о том, что он изначально решил интерпретировать предмет исследования определенным образом или рассматривать его в каком-либо социокультурном или идейном контексте; таким образом, научным подходом он считаться не может.

Первичным интерпретационным подходом в отечественных исследованиях видеоарта является *постмодернизм*. О его использовании авторы заявляют открыто: видеоарт обозначают «одним из видов постмодернизма» [Маньковская, Бычков, 2011] при попытках дать ему определение, отражающее его специфику как самостоятельной уникальной формы экранного искусства; называют «художественной практикой культуры постмодерна» [Воеводина, Мурзаева, 2019]; идеи из области постмодернизма включают наравне с другими инструментами в методологию искусствоведческих исследований – «влияние на выработку подходов к изучению оказали теоретические разработки исследователей видео- и медиаарта Джина Янгблада, Кэтрин Элвс... положения постмодернистской теории, изложенные в текстах

M.A. Balandina *The methodology of videoart studies
in Art History in Russia*

Жиля Делеза и Феликса Гваттари, тексты Елены Петровской» [Марченкова, 2013]; историю возникновения самого медиаискусства (и его практик, к которым исследователь относит видеоарт) освещают непосредственно через данный конструкт: «медиаискусство относится к арт-практикам, возникшим на волне постмодернизма, со свойственными им особенностями творчества, спецификой художественного мышления» [Югай, 2018].

Данный интерпретационный подход в российских исследованиях видеоарта представляет собой рассмотрение видеоарта в целом и отдельных его аспектов через оппозицию двух обусловленных социокультурным контекстом концептов «модернизм – постмодернизм». Искусствоведами данные конструкты не проблематизируются, принимаются за объективное отражение существующего в реальности. В рамках постмодернизма объясняется вариативность видеоарта как формосодержательной целостности (появление *нарративного видеоарта* связывается «с парадигматическим сдвигом от искусства модернизма, важным для которого являлось изучение специфики медиа, к постмодернизму с его потерей веры в большие нарративы, демократизацией искусства и гибридной образностью» [Марченкова, 2013, с. 5]) и эстетические особенности произведений отдельных видеохудожников («в коротких ранних видеозарисовках Виолы немаловажную роль играет эстетика постмодернистского театра...» [Мартынова, Агеев, 2022]).

Внутри постмодернистского дискурса исследователь может обращаться к различным построениям, содержащим как объективное знание, так и рефлексию в отношении аспектов деятельности художника и зрителя. Признание существования особого типа сознания – постмодернистского, для которого «характерна эпистемологическая неуверенность, утрата иерархической системы ценностей и «целостной картины» мира, и восприятие информационного потока как принципиально дискретного текста» [Старусева-Першеева, 2017, с. 148] позволяет исследователю, оставаясь в рамках выбранного им дискурса, использовать при ведении познавательной активности другие интерпретационные подходы – *структурализм* и *постструктурализм*.

Использование структурализма и постструктурализма в качестве интерпретационных подходов в отечественных исследованиях по видеоарту подразумевает обращение к специфическим концепциям «смерти автора» Р. Барта, «остранения» В. Шкловского, «открытого произведения» У. Эко [Эко, 2018], концепции связи нарциссизма и технологии видео Р. Краусс [Krauss, 1976] при рассмотрении вопроса определения сущности произведения видеоарта, функций художника и зрителя [Югай, 2018; Селиванова, 2020].

Авторы отечественных исследований в отношении видеоарта включают элементы структурализма и постструктурализма в собственные построения концептуального характера, уделяя особое внимание вопросу восприятия зрителем произведений различных экранных искусств. Для освещения аспектов восприятия в рамках дисциплинарной предметности «искусствоведение» дискурсанты обращаются также к интерпретационному подходу «психоанализ».

В рамках психоаналитического концептуального дискурса в диссертации А. Першеевой «Выразительные возможности монтажа в видеоарте» [Старусева-Першеева, 2017] для обоснования концепции восприятия, основанной на оппозиции «белый куб – черный бокс», и связанной с ней идеи «зрителя, являющегося соавтором произведения видеоарта», предложены специфические представления о противопоставленном видеоарту кино, сформированные с использованием конструктов «бессознательное», «архетипы» [там же, с. 38]. Выражение этих представлений выполнено в форме обращения к специалистам в области психологии: «в психоаналитических исследованиях кино (фрейдистских, юнгианских и т.д.) уделяется значительное внимание роли зрителя, его взаимоотношениям с экранном образом и той внутренней работе, которую стимулирует просмотр фильма. Психологи проводят аналогию с театром или мистерией, где зритель также глубоко погружается в сюжет, отождествляет себя с персонажами и благодаря этому переживает катарсис. Немалую роль в этом процессе играет и атмосфера кинозала. Психоаналитики показывают, что кинозал вызывает у зрителя ожидание чудесного и таинственного, погружения как бы в иную реальность» [там же, с. 37]. Подобным образом представлено осмысление деятельности авторов фильма и суть созданного ими произведения экранного искусства:

«опираясь на веру зрителя, авторы обращаются не только к сознанию, но и к бессознательному, в том числе к глубинным архетипическим структурам. Психоаналитики часто рассматривают фильмы как современные мифы, обладающие столь же сильным воздействием, как древние сказания» [там же, с. 8].

Обозначение *специфически сконструированных подходов* в исследованиях по видеоарту должно указывать на стратегию ведения познавательной активности в отношении рассматриваемого. В диссертации А.Д. Першеевой *теоретико-аналитический* и *культурно-исторический* подходы указаны как основные: «методология диссертационного исследования базируется на единстве теоретико-аналитического и культурно-исторического подходов» [там же, с. 12]. В диссертации В.Г. Марченковой *психологический* подход, наряду с «медиаальной спецификой», отмечен как предмет фокуса «сложившихся традиций анализа» произведений искусства, в рамках которых «представляется важным исследовать накопившийся материал повествовательного видеоарта» [Марченкова, 2013, с. 8].

Применительно к исследованиям видеоарта можно отметить, что подобные фантомные конструкты являются продуктами некорректного определения стратегических подходов и произвольного отнесения способов получения информации о рассматриваемом к категориям «подход», «метод», «практика» и др., а также следствием принятия за полноценный научный подход практики обращения к концепциям авторитетных лиц и дальнейшего составления текста собственного исследования из цитат и комментариев к ним.

Теоретико-аналитического подхода не существует. В упомянутых выше исследованиях видеоарта, на общем масштабе, как основной, использован *метод* анализа. В исследованиях, в которых обозначено использование культурно-исторического подхода, применены сравнительный, контекстуальный, сравнительно-исторический и исторический подходы.

Раскрытия содержания понятия «психологический подход» в исследовании В.Г. Марченковой нет. Анализ текста диссертации показывает, что под этим подходом автор подразумевает обращение к различным концепциям, содержащим рефлексии зарубежных теоретиков искусства в отношении человеческой души, психики, состояний человека и т.д. – прежде всего, к идее Р. Краусс о неразрывной связи видео и нарциссизма [Krauss, 1976] и «критической теории» феминистического взгляда на кино Л. Малви [Малви, 2000].

Заключение

При распрямлении представлений отечественных искусствоведов о видеоарте был определен методологический инструментарий, используемый исследователями при формировании специфических концепций, выдаваемых за объективное знание об исследуемом в условиях дискурсивной познавательной ситуации. В то же время немаловажным является определение на каких из этапов этих исследований возникала дискурсивность, трансформирующая их, так как от этого может зависеть гипотетическая возможность хотя бы частичного использования их результатов в условиях уже дисциплинарных исследований – например, в части описания или анализа исследуемого, которые обычно составляют центральную часть любой искусствоведческой работы, сфокусированной на конкретном эмпирическом результате. Были обнаружены два варианта возникновения дискурсивного начала: 1) *на исходном этапе* исследования (в этом случае описание и анализ уже осуществлены исследователем через призму принятой точки зрения и потому ограничено функциональны, то есть принимать их дисциплинарному исследователю, если и возможно, то только частично), 2) *в процессе анализа* информации (доаналитическое описание исследуемого в таком случае может быть принято как функциональное при ведении познавательной активности).

Ситуация с разрозненностью методологического инструментария в отечественных искусствоведческих исследованиях в отношении видеоарта на данный момент может быть объяснена также тем, что в обозначенных исследованиях видеоарт зачастую является не предметом исследования, а материалом, на котором пытаются изучать другое исследуемое. Произвольность же используемого в разрозненных работах методологического инструментария свидетельствует об отсутствии полноценного дискурсивно-конвенционального знания в отношении видеоарта в отечественном искусствоведении.

M.A. Balandina *The methodology of videoart studies
in Art History in Russia*

Отчасти это обусловлено тем, что само определение понятия «видеоарт», которое могло бы считаться полным и актуальным как для различных дискурсивных исследований, так и для дисциплинарных, не сформировано – таким образом, приходится зафиксировать, что в данный момент в отечественном искусствоведении стоит *вопрос об определении видеоарта* (впрочем, заметим, что схожая ситуация наличествует и в киноведении, где нет единственного конвенционального определения содержания понятия «фильм» [Штейн, 2021(b), с. 17], несмотря на то, что в отношении исследуемых «фильмов» существует гораздо больше *теоретических* разработок, чем в отношении других форм экранного искусства, и видеоарта в том числе).

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисов А.М. Теории и тексты // РАЦИО.ru. 2018. № 19(1). С. 6-42.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. – Москва: ПОСТУМ, 2015.
3. Буров А.М. Художественный феномен повторения в визуальных искусствах: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2014.
4. Воеводина Л.Н., Мурзаева В.В. Видеоарт как актуальный феномен «визуального поворота» в современной художественной культуре // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2019. № 1(32). С. 31-37.
5. Гук А.А. Эстетические особенности видео как творческо-коммуникативной деятельности: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04. – Москва, 2010.
6. Данилькевич А.В. Обучение мультимедийным технологиям как современная форма художественного творчества специалистов по рекламе и дизайну // Наука и современность. 2013. № 26(1). С. 101-107.
7. Деникин А.А. Американское и европейское видеоискусство 1960-2005: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Москва, 2008.
8. Иоскевич Я. Видеоарт: между телевидением и искусством // Экранная культура. Теоретические проблемы. – Санкт-Петербург: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2012. – С. 523-556.
9. Исаев А. Видеоарт и альтернативное телевидение. ТВ-арт? // Антология российского видеоарта. – Москва: Информ.-исслед. центр «МедиаАртЛаб», 2002. – С. 55-62.
10. Карцева Е.А. Экранные формы на биеннале современного искусства // Наука телевидения. 2020. № 16.3. С. 11-29. DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.3-11-30
11. Краснослободцева А.В. Функции экранных образов в российском театре XXI века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – Москва, 2022.
12. Луговцев А.Ю. Формирование предметно-пространственной образности и функционально-эстетическая роль объектного дизайна в экранных искусствах: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2020.
13. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. – Минск: Профилен, 2000.
14. Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. – Москва: ВГИК, 2011.
15. Мартынова Д.О., Агеев А.А. Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века // Артикульт. 2022. № 1(45). С. 25-33. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-25-33
16. Марченкова В.Г. Особенности языка нарративного видеоарта России и Китая: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2013.
17. Меньшиков Л.А. Жанрово-стилевые особенности акционистских практик флюксус-движения в неоавангарде 1960-1970-х годов: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09. – Санкт-Петербург, 2020.
18. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва: Радуга, 1984. – С. 33-44.
19. Неретина А.В. Кино в пространстве музея // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 69. С. 222-227.
20. О'Догерти Б. Внутри белого куба. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
21. Потемкин С.В. Влияние эстетики видео и специфики телеискусства на эволюцию киноязыка: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2007.
22. Разлогов К.Э. Кинопроцесс XXI века // Строение фильма. – Москва: Культура, 2024. – С. 497-611.
23. Самарай А. Авторский видеофильм (специфика творческой работы): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2000.
24. Селиванова Д.И. Особенности видеоарта в контексте современного кинематографа // Вопросы науки и образования. 2020. № 1(85). С. 75-79.
25. Старусева-Першеева А.Д. Выразительные возможности монтажа в видеоарте: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2017.
26. Томашвили А.А. Дискурсивные аспекты взаимоотношения видеоарта и телевидения на примере работ российских видеохудожников периода 1985-2000 гг. // Знание. Понимание. Умение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/10/Toماشvili/>. (дата обращения: 20.10.2023)
27. Фадеева Т.Е. Медиаискусство в контексте новейших технологий: дис. ... д-ра искусствоведения: 5.10.1. – Саранск, 2023.
28. Чащина С.В. Язык видеоарта Штейны Васюлки // Медиафилософия IX. Языки медиафилософии. – Санкт-Петербург: Издательство РХГА, 2013. – С. 137-152.

29. Шкловский В.Б. Искусство как прием // Поэтика. – Петроград, 1919. – С. 101-114.
30. Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020.
31. Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал // Артикульт. 2021. № 2 (42). С. 6-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23 (a)
32. Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. № 3 (43). С. 6-39. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39 (b)
33. Штейн С.Ю. Методология в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. Т.1. 2017. № 4. С. 32-46.
34. Эко У. Открытое произведение. – Москва: АСТ, 2018.
35. Юзай И.И. Медиа искусство: истоки, специфика, художественные стратегии: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09. – Москва, 2018.
36. Якобсон Р. Конец кино? // Строеие фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва: Радуга, 1984. – С. 24-32.
37. Barthes R. The Death of the Author // Aspen. The Multimedia Magazine in a Box. No 5+6, 1967.
38. Krauss R. Video: The Aesthetics of Narcissism. October, 1976, Vol. 1, p. 50-64.
39. Rush M. Video Art. – New York: Thames & Hudson, 1999.

REFERENCES

1. Anisov A. "Teorii i teksty" [Theories and Texts]. *RATSIO.ru*, 2018, no. 19(1), p. 6-42. (in Russ.)
2. Barthes R. "The Death of the Author." *Aspen. The Multimedia Magazine in a Box*. 1967, no. 5+6.
3. Bodriiyar Zh. *Simulyakry i simulyatsii* [Simulacra and Simulation]. Moscow, POSTUM, 2015. (in Russ.)
4. Burov A. *Khudozhestvennyi fenomen povtoreniya v vizual'nykh iskusstvakh* [The Artistic Phenomenon of Repeating in Visual Arts]: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.03. Moscow, 2014. (in Russ.)
5. Chashchina S. "Yazyk videoarta Shteyny Vasyulki" [Steina Vasulka's Video art Language]. *Mediafilosofiya IX. Yazyki mediafilosofii*. Saint-Petersburg, Izdatel'stvo RHGA, 2013. P. 137-152. (in Russ.)
6. Danil'kevich A. "Obuchenie mul'timediinym tekhnologiyam kak sovremennaya forma khudozhestvennogo tvorchestva spetsialistov po reklame i dizainu" [Multimedia Technologies Education As The Modern Form of Advertising and Design Specialists' Creative Work]. *Nauka i sovremennost'*, 2013, no. 26(1), p. 101-107. (in Russ.)
7. Denikin A. *Amerikanskoe i evropeiskoe videoiskusstvo 1960-2005* [American and European Videoart 1960-2005]: dis. ... kand. kul'turologii: 24.00.01. Moscow, 2008. (in Russ.)
8. Eco U. *Otkrytoe proizvedenie* [The Open Work]. Moscow, AST, 2018. (in Russ.)
9. Fadeeva T. *Mediaiskusstvo v kontekste noveishikh tekhnologii* [Mediaart In The Newest Technologies Context]: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 5.10.1. Saransk, 2023. (in Russ.)
10. Guk A. *Esteticheskie osobennosti video kak tvorcheskoy-kommunikativnoy deyatel'nosti* [Aesthetic Features of Video As Creative and Communicative Activities]: dis. ... d-ra filos. nauk: 09.00.04. Moscow, 2010. (in Russ.)
11. Ioskevich Ya. "Videoart: mezhdru televideniem i iskusstvom" [Videoart: Between Television and Art]. *Ekrannaya kul'tura. Teoreticheskie problemy*. Saint-Petersburg, DMITRII BULANIN, 2012. P. 523-556. (in Russ.)
12. Isaev A. "Videoart i al'ternativnoe televeshchanie. TV-art?" [Videoart and Alternative Television. TV-art?]. *Antologiya rossiiskogo videoarta*. Moscow, Inform.-issled. tsentr «MediaArtLab», 2002. P. 55-62. (in Russ.)
13. Kartseva E. "Ekrannyye formy na biennale sovremennogo iskusstva" [Screen Forms at Biennials of Contemporary Art]. *Nauka televideniya*. 2020, no. 16.3. p. 11-29. DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.3-11-30 (in Russ.)
14. Krasnoslobodtseva A. *Funktsii ekrannykh obrazov v rossiiskom teatre XXI veka* [Screen Images Functions in Russian Theater of XXIth century]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.01. Moscow, 2022.
15. Krauss R. "Video: The Aesthetics of Narcissism." *October*, 1976, Vol. 1, p. 50-64.
16. Lugovtsev A. *Formirovaniye predmetno-prostranstvennoy obraznosti i funktsional'no-esteticheskaya rol' ob'ektnogo dizaina v ekrannykh iskusstvakh* [Formation of Subject-spatial Imagery and Functional-aesthetic Role of Object Design in Screen Arts]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Moscow, 2020. (in Russ.)
17. Malvi L. "Vizual'noe udovol'stviye i narrativnyi kinematograf" [Visual Pleasure and Narrative Cinema]. *Antologiya gendernoi teorii*. Minsk, Propilei, 2000. (in Russ.)
18. Man'kovskaya N., Bychkov V. *Sovremennoye iskusstvo kak fenomen tekhnogennoi tsivilizatsii* [Contemporary Art As Technogenic Civilization Phenomenon]. Moscow, VGIK, 2011. (in Russ.)
19. Martynova D., Ageev A. "Audiovizual'nyi analiz bezumiya i liminal'nosti v videoarte vtoroi poloviny XX veka" [Audiovisual Analysis of Insanity and Liminality in Video Art of The Second Half of The XXth century]. *Artikul't*, 2022, no. 1(45). p. 25-33. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-25-33 (in Russ.)
20. Marchenkova V. *Osobennosti yazyka narrativnogo videoarta Rossii i Kitaya* [Features of Russian and Chinese Narrative Videoart Language]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Moscow, 2013. (in Russ.)
21. Men'shikov L. *Zhanrovo-stilevye osobennosti aktsionistskikh praktik flyuksus-dvizheniya v neoavangarde 1960-1970-kh godov* [Genre and Stylistic Features of Actionist Practices of Fluxus-movement in Neoavant-garde of 1960-1970s]: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.09. Saint-Petersburg, 2020. (in Russ.)
22. Mity Zh. "Vizual'nye struktury i semiologiya fil'ma" [Visual Structure and Film Semiology]. *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenii ekrana*. Moscow, Raduga, 1984. P. 33-44. (in Russ.)
23. Neretina A. "Kino v prostranstve muzeya" [Cinema in Museum Space]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*, 2008, no. 69, p. 222-227. (in Russ.)

M.A. Balandina *The methodology of videoart studies
in Art History in Russia*

24. O'Doherty B. *Vnutri belogo kuba* [Inside The White Cube]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. (in Russ.)
25. Potemkin S. *Vliyaniye estetiki video i spetsifiki teleiskusstva na evolyutsiyu kinoyazyka* [Influence of Video Aesthetics and TV Specifics on Film Language Evolution]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya 17.00.03. Moscow, 2007. (in Russ.)
26. Razlogov K. Je. "Kinoprotsess XXI veka" [The film process of the XXI century]. *Stroenie fil'ma* [The Film Structure]. Moscow, Kul'tura, 2024. P. 497-611. (in Russ.)
27. Rush M. *Video Art*. New York, Thames & Hudson, 1999.
28. Samarai A. *Avtorskii videofil'm (spetsifika tvorcheskoi raboty)* [Author's Videofilm (Creative Work Specifics)]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Moscow, 2000. (in Russ.)
29. Schtein S. *Matritsa gumanitarnoi nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RSUH, 2020. (in Russ.)
30. Schtein S. "Metodologiya v iskusstvovedenii" [Art History methodology]. *Dekorativnoye iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPA*, 2017, t.1, no. 4, p. 32-46. (in Russ.)
31. Schtein S. "Metodiko-metodologicheskaya skhema issledovaniya kinematografa. Predmet i material" [Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing and material]. *Artikult*, 2021, no. 2 (42), p. 6-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23 (a) (in Russ.)
32. Schtein S. Metodiko-metodologicheskaya skhema issledovaniya kinematografa. Predmetnaya oblast' [Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing area]. *Artikult*, 2021, no. 3 (43), p. 6-39. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39 (b) (in Russ.)
33. Selivanova D. "Osobennosti videoarta v kontekste sovremennogo kinematografa" [Features of Videoart in Modern Cinema Context]. *Voprosy nauki i obrazovaniya*, 2020, no. 1(85), p. 75-79. (in Russ.)
34. Shklovskii V. "Iskusstvo kak priem" [Art As Device]. *Poetika*. Petrograd, 1919. P. 101-114. (in Russ.)
35. Staruseva-Persheeva A. *Vyrazitel'nye vozmozhnosti montazha v videoarte* [Expressive Means of Editing in Videoart]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Moscow, 2017. (in Russ.)
36. Tomashvili A. "Diskursivnye aspekty vzaimootnosheniya videoarta i televideniya na primere rabot rossiiskikh videokhudozhnikov perioda 1985-2000 gg." [Discursive Aspects of Interaction between Video Art and Television by the Example of Works of Russian Video Artists for the Period of 1985-2000]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/10/Tomashvili/>. (data obrashcheniya: 20.10.2023) (in Russ.)
37. Voevodina L., Murzaeva V. "Videoart kak aktual'nyi fenomen «vizual'nogo povorota» v sovremennoi khudozhestvennoi kul'ture" [Video Art As A Phenomenon Of Visual Turn In Contemporary Art]. *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyi zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv*, 2019, no. 1(32), p. 31-37. (in Russ.)
38. Yakobson R. "Konets kino?" [The End Of The Film?]. *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenii ekrana*. Moscow, Raduga, 1984. P. 24-32. (in Russ.)
39. Yugai I. *Media iskusstvo: istoki, spetsifika, khudozhestvennye strategii* [Media Art: Origins, Specifics, Artistic Strategies]: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.09. Moscow, 2018. (in Russ.)