

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С.А. Герасимова»

На правах рукописи

Шабалин Владимир Васильевич

**ПРОБЛЕМАТИКА ТЕЛЕВИЗИОННОГО
ЭКРАННОГО ПРОСТРАНСТВА В XXI ВЕКЕ: СРЕДСТВА
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ТЕХНИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

Специальность 5.10.3

Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства)

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Феномен экранного пространства	36
1.1. Фактор времени в формировании экранного пространства	36
1.2. Энтелехия экрана: поверхность и плоскость	42
1.3. Форматы изображений и экранов	49
1.4. Экранное пространство и его современное восприятие зрителем	57
1.5. Конструкт сферической визуализации пространства события	67
Глава 2. Актуальные способы построения экранного пространства	80
2.1. Аудиальная структура экранного пространства	80
2.2. Комбинаторность композиции кадра	90
2.3. Крупный план как композиционный артефакт в структуре телекадра	97
2.4. Репрезентация фоновой поверхности мизансцены	104
2.5. Визуальная копия объекта в мизансцене и на экране	107
Глава 3. Структура многоплоскостного экранного пространства	116
3.1. Концепт линии в экранном пространстве	116
3.2. Построение сложносоставного кадра	121
3.3. Сложносоставной кадр в телеспектакле	130
3.4. Полиэкранный структура сложносоставного кадра	142
3.5. Совмещение экранных пространств в одном кадре	149
Глава 4. Композитная реальность на телеэкране	154
4.1. Усеченная реальность как визуальный троп экранной композиции	154
4.2. Дополнительная визуализированная информация на экране	163
4.3. Стратегия развития современного монтажа	171

4.4. Функционал художественного эффекта в видеомонтаже	178
4.5. Создание сложносоставной экранной композиции	183
Заключение	192
Словарь терминов и аббревиатур	196
Список литературы	205
Фильмография	237
Приложение	242

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено инновационным средствам аудиовизуальной выразительности и актуальным техническим аспектам создания телевизионного материала в XXI веке, в частности, экранному пространству, моделируемому в процессе одновременного применения межкадрового и внутрикадрового бигеминального монтажа, а также многоплоскостному его варианту в сложносоставной композиции кадра. Показана перспективность применения внутрикадрового монтажа при создании экранного пространства, проявляющаяся в более плотном размещении объектов съемки в мизансцене при использовании ее части в смежных композициях одновременно; отсутствии клипового характера видеомонтажа; в достоверности зрительского восприятия контента, без временных швов; усилении динамики визуального ряда.

Дан анализ целостной аудиовизуальной композиционной структуры сложносоставного кадра в телевизионных материалах, в результате представлены актуальные форматы телевизионного монтажа: горизонтальный (взаимодействие внутрикадрового и межкадрового монтажа в склейке смежных планов), объемный (использование дополнительной визуализированной информации), структурный (соотношение монтажных планов и видеоряда в целом). Впервые обоснованы актуальные построения экранного пространства в телевизионном производстве с помощью конструкта сферической визуализации пространства события. Рассмотрен оригинальный, технически виртуозный аудиовизуальный конструкт, моделирующий картину мира и предоставляющий информацию в разных жанрах и стилистиках отображения на телевизионном экране.

Уточнены свойства дополнительной визуализированной информации (ДВИ), сокращенной виртуальности, дополненной и усеченной реальности, сферической визуализации. Раскрыты способы демонстрации контента в общем

контексте творческого процесса телевизионного производства как в практической области, так и в плане пополнения теоретической базы знаний науки о телевидении в XXI веке.

Показано практическое изменение современных телевизионных технологий по сравнению со способами построения экранного пространства в первоначальной эстетике телевизионного контента. Представлены репрезентативные примеры творческих приемов, влияющих на стиль изложения новостной картины в многоуровневом экранном пространстве телевизионных программ и телефильмов, а также на решение насущной задачи уплотнения телевизионного аудиовизуального информационного потока.

Практически опробовано диссертантом в телевизионном производстве и теоретически обосновано в исследовании как во многих случаях моделируются весьма оригинально исполненные особым способом экранные композиции. При этом пространство – форма созерцания объектов реальной и смоделированной электронным способом действительности – воспринимается аудиторией у телеэкрана бессознательно, его как бы не замечают в своей самоценности отдельно от материалов и информации. Осмысление трансформаций экранного пространства и его практическое становление в современных условиях находится в перманентной динамике. Поэтому потенциал комбинаторики, в том числе сложносоставного кадра, нуждается в уточнении и расширении, а также описании новых методов его построения в телевизионном производстве.

В свете постоянного совершенствования подходов к созданию экранных конструкторов на телевидении и разнообразия технической базы, с помощью которой репрезентуется на телеэкране окружающая реципиента объективная действительность, феномен сложносоставного кадра в современном построении телевизионного экранного пространства требует дополнительного исследования как в сфере телевидения и кинематографа, так и визуальных искусств в целом. В.С. Малышев на примере кинематографа подчеркивает, что «современные процессы, связанные как с локальными, так и глобальными изменениями в

обществе, а также с обращением к непреходящим нравственным и культурным ценностям, несомненно, отражаются на состоянии кинопроцесса, стимулируют поиски новых выразительных средств языка кино, отвечающих актуальным потребностям и запросам общества»¹.

Экспериментальные методы формирования экранного пространства становятся творчески все более востребованными. Динамично развивающиеся медиаформаты позволяют выработать приемлемые варианты формирования изображений в соотношении с размерами отображающих их поверхностей в виде визуальных многоплоскостных композиций, включающих помимо основной экранной картины элементы дополнительной визуализированной информации (ДВИ).

Такой целостный аудиовизуальный конструкт телевизионного экранного пространства обеспечивает комфортное восприятие зрителем контента с экрана телевизионного приемника. При этом качественное совершенствование техники видеозаписи и обработки телевизионного сигнала оказывает влияние на художественные средства выразительности при создании телевизионного экранного пространства и последующего предоставления образа события зрительской аудитории у экрана.

В свете инновационных технических новшеств в воплощении экранного отображения предметной действительности изменилось и отношение зрителя к просмотру видеоряда, который воспринимается более естественно, но при этом является с точки зрения науки о телевидении новаторским в ракурсе современной пространственной визуализации «объема» телевизионного кадра. При имеющихся возможностях актуальных телевизионных технологий, связанных с цифровым способом обработки звукозрительного ряда, например, создание электронным способом изображения объекта в кадре происходит технологичнее и иногда быстрее видеозаписи его прообраза на съемочной площадке.

¹ Малышев В.С. Новые подходы к исследованию истории новейшего отечественного кино // Вестник ВГИК. Т. 14. №2 (52). 2022. С. 16.

Телеоператор, руководствуясь классическими законами построения кадра, все чаще использует инструменты цифрового искусства. В период создания материала и выхода его в телеэфир зачастую применяются художественные эффекты. Сегодня телевизионный сюжет практически не обходится без инфотейнмента, что соотносится с обновлением телевизионной технической базы. Необходимо отметить и переход на малогабаритные мобильные средства записи видеоизображений, а также изменение процесса создания визуального образа объекта мизансцены с периода съемочного процесса на временной отрезок постпродакшен для его воссоздания компьютерным способом.

В современном мире увеличивается поток информации, в том числе, с телеэкрана за единицу времени, то есть количества передаваемых визуальных объектов в кадре. Поэтому отображение картины окружающей среды на экране происходит в качественно иных визуальных формах, например, с бóльшим числом локаций, представленных в рамках сложносоставного кадра в репортаже. Актуализируется необходимость введения новых технических подходов и творческих приемов в реализации концептуальных репортерских решений при создании телевизионного контента, способного привлечь внимание зрителя.

В диссертации рассмотрен широкий спектр средств выразительности и технических аспектов в построении взаимосвязей и конгруэнтности кадров, сцен и эпизодов. Основные творческо-технические способы телевизионной съемки и монтажа проанализированы и изложены диссертантом на основании личного опыта работы на отечественном телевидении.

Актуальность темы исследования

Актуальность темы данного диссертационного исследования обусловлена потребностью в верификации подходов к созданию телевизионного экранного пространства в XXI веке. Этому запросу отвечает представленное исследование, содержащее обобщающий анализ и системное описание процесса формирования

имманентной структуры экранного пространства телевизионного материала в контексте художественно-эстетических и технических аспектов создания сложносоставной композиции телевизионного кадра, синестезии в нем экранного пространства и отображаемых реальных объектов.

Несмотря на факт, что время играет одну из главных ролей в построении экранного произведения, в современных визуальных медиа в этом отношении все большее предпочтение отдается функционалу экранного пространства, которое является источником изобразительности сюжетной линии, что важно учитывать при демонстрации события в телерепортаже. В силу многообразия способов отображения окружающей действительности, тв-контент становится визуально более естественным и, в то же время, новаторским, что с точки зрения визуальной культуры в диссертационной работе фиксируется путем выявления новых свойств экранного пространства при демонстрации героя телевизионного материала и окружающей его среды.

Исследование аудиовизуальной структуры телевизионного материала показывает в новом свете более глубокое и детальное изучение экранного пространства телевизионного продукта в системе информационного вещания. Актуализирована роль акустической составляющей телевизионного экранного пространства, подтверждающая, эвокативное смещение образа относительно зрителя при просмотре материала с экрана. Звук характеризует экранное пространство, участвуя в его создании, при этом задает ему содержательную основу и смысловую вариативность.

В исследовании поставлен вопрос терминологического порядка о корректной трактовке понятий при рассмотрении свойств экранного пространства, относящихся к специфике фиксации реальных объектов и предоставления образов на экране. Обращено внимание на высказывание Е.Л. Варгановой о необходимости обновления понятийной базы науки о телевидении, так как «все острее ощущается потребность не только в формулировании новых теоретических концепций, но и в систематизации

имеющихся в отечественном академическом дискурсе понятий»², системной работы по уточнению и дополнению терминологического аппарата.

Диссертантом обоснован и представлен ряд терминологических новаций, связанных, в первую очередь, с актуальным сегодня дополнением или усечением объектов композиции кадра, в том числе понятий «разноракурсность», «разновременность», «разномасштабность», «усеченная реальность и виртуальность», «дополненная реальность и виртуальность», «внепространственность», как пространственно-временных паттернов единого конструкта сложносоставного кадра. Прослежена вариативность многообразных построений экранного пространства в XXI веке.

Степень научной разработанности темы диссертации

Источники, которые легли в основу исследования, можно разделить на четыре группы. Первую составляют классические труды по философии и истории культуры. Диссертант опирался на фундаментальные положения работ Аристотеля («Физика»³), который, говоря о пространстве, констатировал, что «не существует целого помимо частей»⁴; Евклида («Начала»⁵) об определении понятий линии и точки, при рассмотрении степени кривизны исследуемых поверхностей выпуклых и вогнутых экранов; Н.А. Бердяева («Философия свободного духа»⁶).

Одними из основополагающих для диссертанта явились как лекции Гегеля по эстетике, обращавшего внимание на невозможность «обнаружить

² Варганова Е.Л. О современных медиа и журналистике. Заметки исследователя. М.: МедиаМир, 2015. С. 54.

³ См. подробнее: Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1981. Т. 3.

⁴ Аристотель Физика. М.: КомКнига, 2007. С. 73.

⁵ См. подробнее: Евклид Начала. М.: ЛЕНАНД, 2015.

⁶ Бердяев Н.А. Философия свободного духа : сборник. М.: Республика, 1994. С. 88.

никакого пространства, которое было бы самостоятельным пространством; оно есть всегда наполненное пространство и нигде оно не отлично от своего наполнения»⁷, так и работы И. Канта о трансцендентальной идентичности пространства, заключаемой в том, что «пространство есть ничто, как только мы упускаем из виду условия возможности всякого опыта и принимаем его за нечто лежащее в основе вещей самих по себе»⁸.

В «Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта» В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов ставят вопрос художественной синестезии в медиа на техно-электронной основе, когда «современные шоу с использованием электроники, кинематики, лазерной техники, компьютерные инсталляции, сетевая литература, трансмузыка, интернет-арт, интерактивное искусство, виртуал-арт – способны открыть новые перспективы синтеза искусств и художественной синестезии на техноэлектронной основе»⁹.

Весьма продуктивной для исследования явилась «Теория радио» Б. Брехта, считавшего необходимым подносить киноаппараты «ближе к действительным событиям»¹⁰, что соотносится в современной действительности с необходимостью устремлять камкордер в центр происходящего действия. При этом отметим важность изложенных Брехтом принципов построения творческой работы с учетом зрительского восприятия¹¹.

Диссертант исходил из методологических принципов, изложенных П.А. Флоренским, который справедливо отмечал, что «под вещами мы разумеем отнюдь не самые вещи, а лишь поверхности, разграничивающие области

⁷ Гегель Г.В.Ф. Пространство / Энциклопедия философских наук. В 3 т. Т. 2. Философия природы. М.: «Мысль», 1975. С. 47.

⁸ Кант И. Критика чистого разума. М.: Издательство АСТ, 2017. С. 69.

⁹ Маньковская Н.Б. [(20.04.15) Дорогие друзья, меня очень радует...] // Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов. М.: Прогресс-Традиция, 2017. Кн. 2. С. 260.

¹⁰ Брехт Б. Теория радио, 1927-1932 [Текст]. М.: Ад Маргинем : Пресс, 2014. С. 9.

¹¹ См. подробнее: Брехт Б. Теория эпического театра. М.: Гаудеамус : Академический проект, 2019.

пространства»¹², поэтому «изобразить пространство на плоскости возможно, но не иначе как разрушая форму изображаемого»¹³.

Вторую группу источников составляют классические и современные труды по истории и теории кинематографа и телевидения. Теоретическая разработка применения бигеминального (сдвоенного) монтажа в рамках изучения сопоставления кадров как «многозначных иероглифов» между собой и их внутреннего наполнения выстраивалась диссертантом на базовом подходе к созданию экранного пространства в фундаментальном труде С.М. Эйзенштейна «Монтаж»¹⁴. На обширном материале научных статей¹⁵, включая «Драматургию киноформы»¹⁶, изучено выстраивание фактов в определенной последовательности с приобретением черт визуальной конструкции сюжета.

Творческое осмысление монтажного построения визуального ряда проводилось на основе содержания книги Л.В. Кулешова «Искусство кино». В монографии показан монтаж, как главная сила кинематографического воздействия, когда «это есть то, что присуще одному только кинематографу, и максимум впечатлений достигается путем монтажа, при чем должен быть монтаж не простых сцен, а <...> таких сцен, в которых каждый данный кусок показывает то, что необходимо видеть зрителю, и показывает самым крупным, самым ясным способом»¹⁷.

¹² Флоренский П.А. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. С. 75.

¹³ Там же.

¹⁴ См. подробнее: Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000.

¹⁵ См. подробнее: Эйзенштейн С.М. За кадром : ключевые работы по теории кино. М.: Гаудеамус: Академический проект, 2016; его же: Метод. М.: Музей кино : Эйзенштейн-центр, 2002; его же: О строении вещей. СПб.: Алетейя, 2014; его же: Психологические вопросы искусства : Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Психология». М.: Смысл, 2002.

¹⁶ См. подробнее: Эйзенштейн С.М. Драматургия киноформы: статьи по истории кино. М.: Эйзенштейн-центр, 2016.

¹⁷ Кулешов Л.В. Искусство кино. Л.: Театр-кино-печать, 1929. С. 22.

Изучая феномен экранного пространства, являющегося «слитым из выхваченных съемочным аппаратом элементов реальности»¹⁸, исходим из выявленной В.И. Пудовкиным особой природы кинематографа не просто фиксировать происходящие перед камкордером события, а «излагать их на экране особым, только ему свойственным приемом»¹⁹. В эстетическом и культурологическом значении разбор термина «монтаж» в исследовании проходил на основании статьи «Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана»²⁰ К.Э. Разлогова, описавшего пути развития выразительных средств искусства экрана во второй половине 10-х–20-х годов XX в.

Описание экранной копии реальной действительности Д. Вертовым²¹ легли в основу аудиальной составляющей исследования. В XXI веке функция звука в экранном пространстве явились предметом новых актуальных исследований²² отечественных специалистов, включая изучение проблематики аудиального конструкта, сопутствующего выразительному видеоряду, так как «звук и изображение, как отдельные феномены, претерпели колоссальные метаморфозы как в художественной практике, так и в качестве предмета эстетического осмысления в контексте культуры XX–XXI вв.»²³.

Для диссертанта важной явилась работа Н.Г. Кривули «Визуальные приемы представления звука в анимации немого периода» о взаимосвязи

¹⁸ Пудовкин В. Кино-режиссер и кино-материал. М.: Кинопечать, 1926. С. 12.

¹⁹ Там же. С. 5, 6.

²⁰ Разлогов К.Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино : [Сб. ст.]. М.: Наука, 1988. С. 23.

²¹ См. подробнее: Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966; его же: Из наследия. Т. 1: Драматургические опыты. Т. 1. 2004.

²² См. подробнее: Михеева Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе [Текст]: монография. М.: ВГИК, 2016; Русинова Е.А. Звук в пространстве кинематографа: монография. М.: ВГИК, 2020.

²³ Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х–2010-х гг.): дис. ... докт. искусствоведения. М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2016. С. 4.

дополнительной визуализированной информации (ДВИ) и аудиальной составляющей как паттернов экранного пространства, когда «с приходом звука в анимацию, советские аниматоры продолжали включать в структуру фильма межкадровые титры, только теперь они выполняли функцию комментаторского голоса, который должен был присутствовать за кадром»²⁴.

Появление видеозаписи на магнитной ленте, как и рождение самого телевидения, а ранее фотографии и кинематографа – «звенья единого процесса становления новых методов художественного освоения мира»²⁵ с помощью оригинальных технических средств фото-, видео-, кинофиксации в реальной среде жизнедеятельности человека, что верифицировано диссертантом на материале монографии Ю.Я. Мартыненко «Документальное киноискусство».

М.Л. Теракопьян, в свою очередь, высказывает озабоченность в части развития новейших цифровых технологий, подрывающих «онтологический статус фотографического изображения, которое, как утверждал Андре Базен, составляет фундамент кино»²⁶. Культура информационного общества квалифицируется как «качественно новый период цивилизации и как четвертый этап информационной революции»²⁷, начиная с интеллектуальной самоорганизации коммуникативного субстрата креативности, который А.Л. Андреев обосновывает как имеющий характерную форму ризомы с многочисленными «узловыми точками»²⁸.

Третью группу научных источников составляют отечественные труды, исследующие «эпоху экранов» с ее возможностями актуальных конфигураций

²⁴ Кривуля Н.Г. Визуальные приемы представления звука в анимации немого периода // Материалы всероссийской научно-практической конференции. М.: ВГИК, 2016. С. 157.

²⁵ Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. М.: Знание, 1979. С. 8.

²⁶ Теракопьян М.Л. Нереальная реальность: Компьютерные технологии и феномен «нового кино». М.: Материк, 2007. С. 17, 18.

²⁷ Волобуева Л.Н. Синхронизация пространства и времени в архаичной и информационной культурах // Вестник МГУКИ. № 6 (50), 2012. С. 36–40.

²⁸ Андреев А.Л. Российское образование в Пушкинскую эпоху: система, институциональная структура, социокультурные среды. М.: Издательство МЭИ, 2022. С. 292.

экранного пространства на отображающих поверхностях от кино-, видеоэкрана до тачскрина на смартфоне – в самом широком выразительном и технологическом ракурсах.

Художественно-выразительным средствам создания образа события в экранном документе уделяется существенное внимание Г.С. Прожико в фундаментальных трудах «Проблемы истории и теории документального кино»: «Телевидение, родившись как скромный транслятор кино, театра, других зрелищных форм, включило в список этих доставляемых в дом впечатлений и... саму реальность»²⁹; «Концепция реальности в экранном документе»: «Экранное пространство документального кадра все более насыщается многообразной палитрой “эмоциональной информации”, которая возможна лишь при условии осознания автором своего именно авторского, то есть интерпретаторского предназначения»³⁰.

Существенно обогатила исследование работа «Концепция общего плана в экранном документе»³¹. «“Смотрение” общего плана в хронике, да и ином кинотексте, предполагает иную формулу активности зрителя, его способность и желание самостоятельно прочитывать историческую истину в реальной жизненной мизансцене, оценивать мимику персонажей, увязывать соотношение первого плана и фона, вычленять из пространства кадра характерную деталь, чья выразительность определена его, зрителя, концепцией реальности, но не навязана авторской волей снимавшего и монтировавшего хроникера»³².

Значительно дополнила исследование статья «Театр и документ»: «Увиденный фрагмент жизни дополнялся всем жизненным опытом зрителя и

²⁹ Прожико Г.С. Проблемы истории и теории документального кино : сборник статей / Г.С. Прожико. М.: ВГИК, 2023. С. 22.

³⁰ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 242.

³¹ См. подробнее: Прожико Г.С. Концепция общего плана в экранном документе. М.: ИПКР ТВ, РВ, 2002.

³² Прожико Г.С. Проблемы истории и теории документального кино. С32.

обретал многомерность и значительность. Реальный факт преображался в “кинофакт”, выведенный из потока реальности, а потому обретающий иные смысловые параметры, иные уровни обобщения. Так документ начинает переживаться как художественное пространство»³³.

Вместе с тем, как отмечал Н.Н. Третьяков, «не следует забывать, что в творчестве художника многое определяется соотношением документа и образа. Здесь очень важна тонкая грань достоверности и художественного вымысла, личного осмысления действительности. Проблему документализма нельзя сводить к бесстрастной хронике, к переводу фрагментов природы в изображение»³⁴. Как справедливо отмечает Ю.Я. Мартыненко, граница между информационным документальным кинематографом и документальным киноискусством не резка и не отчетлива: «У документального экрана разные цели. Различны и способы их достижения»³⁵.

Оригинальное обобщение образной структуры экранного пространства представлено монографией «Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы» Е.В. Сальниковой, рассматривающей, что функционально представляет экран и «из чего и как он сделан»³⁶, а также вопрос вариативности соотношений зримого и физического восприятия, влияющего на культурные процессы, художественные принципы искусства и атмосферу повседневности³⁷. Автор полагает, что «скорее цифровое изображение выйдет в пространство зрителя, нежели наоборот», «поскольку мы-то в электронную

³³ Прожико Г.С. Театр и документ // Кино в театре, театр в кино. Материалы научно-практической конференции. М.: ВГИК, 2015. С179.

³⁴ Третьяков Н.Н. Образ в искусстве : основы композиции. Козельск : Свято-Введенская Оптиная Пустынь. 2001. С. 128.

³⁵ Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. С. 5.

³⁶ Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде : современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. С. 154.

³⁷ Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века: монография. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 36.

реальность точно не войдем»³⁸. Говоря об экранном отражении окружающей человека среды, Н.Е. Мариевская отмечает: «Это даже не копия физической реальности. Это новая реальность, обладающая своими особыми, порой трудноопределимыми свойствами, которые иногда лишь угадываются»³⁹.

Композитная реальность как основа композиции сложносоставного кадра, обусловленная взаимосвязью образов реальных и виртуальных объектов в экранном пространстве, связанных с современной корректировкой классического содержания понятия «виртуальный мир» и концептуализацией его как нового типа реальности представлена Н.Б. Маньковской⁴⁰.

«Гиперреалистичность виртуального мира, создающая иллюзию реальности, его компьютерная гладкопись, а также реабилитация фабульности, нарративности чреватые адаптацией восприятия к “новому натурализму”, влекущей за собой риск экстенсивного развития эстетического сознания, неостребованности ассоциативности, метафоричности, эмоциональной памяти, снижения способности видения»⁴¹.

С.В. Ерохин в «Эстетике цифрового изобразительного искусства»⁴² дал историческую справку по «виртуальной реальности», начиная с рассмотрения учеными проблематики «виртуального окружения» («Virtual Environments»), которая нашла развитие в ряде фундаментальных научных трудов⁴³, авторы одной

³⁸ Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. С. 153.

³⁹ Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 62.

⁴⁰ См. подробнее главу «Виртуалистика»: Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс, 2-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. С. 296-364.

⁴¹ Маньковская Н.Б. Адаптация // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общей редакцией В.В. Бычкова. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 28.

⁴² См. подробнее: Ерохин С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2010.

⁴³ См. подробнее: Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики // Вопросы философии. № 4, 2011; их же: Виртуальная реальность как

из работ «Виртуальная реальность как феномен современного искусства»⁴⁴ Н.Б. Маньковская и В.В. Бычков предложили открыть специальный раздел, изучающий весь комплекс виртуальных явлений в сфере современного эстетического опыта.

Виртуальная реальность как «новая форма искусственно созданной иллюзорной аудиовизуальной реальности позволяет человеку общаться с другими попавшими в эту среду людьми, а также с “обитающими” в ней фантомными персонажами (виртуальные актеры, синтетические образы и др.)»⁴⁵ проанализирована Е.Г. Яременко, что также расширило палитру исследования экранного пространства с учетом медиа.

Плодотворным для исследования явились монографии Н.Е. Мариевской «Художественное пространство фильма»⁴⁶, в одной из глав которой детально прослежена связь внутреннего конфликта героя и художественного пространства фильма, отождествляющих сложность отношения персонажа и пространства, и «Конфликт “внутреннего” и “внешнего” человека в киноискусстве»⁴⁷ Р.М. Перельштейна.

По своей имманентной сущности экранное пространство отличается от своего реального прототипа. Отделенное системой нескольких проекций, в

феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2006; Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012; их же: Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта. Книга первая. М.: Прогресс-Традиция, 2017.; их же: Триалог plus. М.: Прогресс-Традиция, 2013.

⁴⁴ Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства. С. 33.

⁴⁵ Яременко Е.Г. Цифровые технологии и виртуальные миры: человек на пороге нового искусства? Вестник ВГИК. № 3 (5), т. 2, 2010. С. 136.

⁴⁶ См. подробнее: Мариевская Н.Е. Художественное пространство фильма. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2024.

⁴⁷ См. подробнее: Перельштейн Р.М. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012.

окончательном результате должно явить «не эффект иллюзии, а эффект реальности»⁴⁸, – подчеркивает Н.А. Изволов. В этом контексте отметим, что «как бы ни увеличивался экран телевизора, мы все равно воспринимаем его как окно в мир»⁴⁹. В.Ф. Познин замечает, что «данный феномен, получивший название “эффект окна” или “принцип окна”, касается всей современной экранной культуры, способствующей глобализации информационного пространства»⁵⁰.

При исследовании «экрана» в контексте проблематики литературного текста важна работа В.И. Мильдона «Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации», в которой сказано, что «экран осветил в нем то, чего прежде не видели. Совсем не случайно, что первые русские морфологи <...> с жаром принялись за поэтику нового искусства – кинематографа»⁵¹.

Для диссертанта явились значимыми подробное исследования специфики восприятия телевизионного контента зрителем у экрана в трудах «Экранная “реальность” в контексте модернизации медийной среды»⁵² и «Реальное телевидение как имитация культуры повседневности»⁵³ С.Л. Уразовой, справедливо полагающей, что «реструктуризация затронула все направления медиа: глубинным преобразованиям подвергаются не только технологическая платформа СМИ, в первую очередь телевидения, но и экономическая, профессиональная, пространственная <...> и культурная сферы»⁵⁴, а также

⁴⁸ Изволов Н.А. Феномен кино : История и теория. 2-е изд. М.: Материк, 2005. С. 22.

⁴⁹ Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. СПб.: ИД «Петрополис», Российский институт истории искусств. 2021. С. 255.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. С. 9.

⁵² См. подробнее: Уразова С.Л. Экранная «реальность» в контексте модернизации медийной среды // Вестник ВГИК. 2010. № 3/4.

⁵³ См. подробнее: Уразова С.Л. Реальное телевидение как имитация культуры повседневности // Сборник статей «Экранная культура в XXI веке». М.: ФГОУ ДПО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010.

⁵⁴ Там же. С. 180.

«Экранное пространство и “видимый” человек»⁵⁵ и «Клиповый монтаж и иллюзорный мир»⁵⁶ Н.И. Утиловой, постулирующей, что «рождается новая эстетика аудиовизуального искусства»⁵⁷, новое зрительское восприятие отраженного мира на телеэкране.

Ф.И. Гиренок отмечает, что восприятие вещи и восприятие репрезентаций вещи радикально различаются»⁵⁸. В.Н. Новиков анализирует влияние виртуальных новаций на специфику построения и восприятия зрительской аудиторией экранного пространства в аудиовизуальных произведениях отечественных и зарубежных медиа⁵⁹.

Диссертант учитывал методологические положения научных работ В.В. Виноградова «Рождение кинематографа как системы»⁶⁰, С.В. Хлыстуновой «Специальные эффекты в художественном пространстве фильма: История, современное состояние, перспективы»⁶¹, анализирующих проблематику отображения реального пространства в экранных структурах с учетом специальных и визуальных художественных эффектов, указанием их узкоспециальной специфики и функциональности, как творческого инструментария в процессе телевизионной съемки и видеомонтажа.

⁵⁵ См. подробнее: Утилова Н.И. Экранное пространство и «видимый» человек // Сборник материалов научно-практической конференции: Москва, 29–30 октября 2018. М.: Издательство Московского университета, 2019.

⁵⁶ См. подробнее: Утилова Н.И. Клиповый монтаж и иллюзорный мир // Вестник ВГИК. М., 2012. № 12/13.

⁵⁷ Там же. С. 132.

⁵⁸ Гиренок Ф.И. Клиповое сознание. М.: Проспект, 2024. С. 146.

⁵⁹ См. подробнее: Новиков В.Н. Кинематограф XXI века. Влияние виртуальных новаций. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020.

⁶⁰ См. подробнее: Виноградов В.В. Рождение кинематографа как системы // Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов. Огнев: ФГОУ ДПО ИПК раб. ТВ и РВ, 2010.

⁶¹ См. подробнее: Хлыстунова С.В. Специальные эффекты в художественном пространстве фильма: История, современное состояние, перспективы: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005.

В своем исследовании диссертант опирался на монографию А.С. Вартанова «Российское телевидение на рубеже веков: проблемы, программы, лица»⁶² и на теоретико-методологические работы В.М. Вильчека «Контурь. Наблюдения о природе телеискусства»⁶³, «Под знаком ТВ»⁶⁴. Вильчек указывал на отсутствие каких-либо существенных «природных» барьеров между кино- и телеэкраном, подчеркивая при этом, что «ТВ, говоря языком техники, обладает большим числом “степеней свободы”»⁶⁵.

Понимание феномена пространства, связанного с общим подходом к эстетике телевидения, проводилось А.Я. Юровским⁶⁶ и Г.П. Бакулевым⁶⁷, Е.М. Богдановой⁶⁸ и С.В. Дробашенко⁶⁹.

Четвертая группа источников включает теоретико-методологические положения зарубежных авторов по изучаемой проблеме, в первую очередь Л.З. Мановича и С. Жижека. Раскрывая суть экрана через современную визуальную культуру, Л.З. Манович характеризует ее «наличием весьма интригующего феномена, а именно существованием другого виртуального пространства – трехмерного мира, заключенного в рамку и расположенного внутри нашего физического пространства. Эта рамка разделяет два

⁶² См. подробнее: Вартанов А.С. Российское телевидение на рубеже веков: проблемы, программы, лица : учеб. пособие. М.: КДУ, 2009.

⁶³ См. подробнее: Вильчек В.М. Контурь: Наблюдения о природе телеискусства. Ташкент: Фан, 1967.

⁶⁴ См. подробнее: Вильчек В.М. Под знаком ТВ. М.: Искусство, 1987.

⁶⁵ Вильчек В.М. Кинематограф и телевидение // Кино и время. М., 1979. Вып. 2. С. 156.

⁶⁶ См. подробнее: Юровский А.Я. Основы телевизионной журналистики: учеб. пособие для ун-тов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1966; его же: Телевидение – поиски и решения: очерки истории и теории советской тележурналистики. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1983.

⁶⁷ См. подробнее: Бакулев Г.П. Кинематографические медиа в цифровой культуре // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. №1. С. 8–14.

⁶⁸ См. подробнее: Богданова Е.М. Феномен инфотейнмента на телевидении // Наука телевидения. М., 2012. Вып. 9. С. 217–221.

⁶⁹ См. подробнее: Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986.

сосуществующих и при этом абсолютно разных пространства и определяет тем самым логику экрана – или, как я его буду называть, “классического экрана” в наиболее общем смысле»⁷⁰.

На этот счет в работе о цифровой культуре Манович заключает: «Сотню лет назад новый тип экрана – я его называю динамическим экраном – получил широкое распространение. Он сохранил все характеристики классического экрана, при этом интегрировав в свое тело и ряд новых особенностей. В частности, он позволял демонстрировать изображения, которые менялись бы в течение времени. Именно таков кино-, теле- и видеоэкран»⁷¹.

В книге «Язык новых медиа» Манович пишет, что действительно «время стало плоским изображением пространства»⁷². В этом контексте важно высказывание С. Жижека о том, что виртуальная реальность «не имитирует реальность, но симулирует ее с помощью сходства <...> “онтологическая ставка” симуляции заключается в том, что нет существенного различия между природой и ее искусственной репродукцией»⁷³.

Материалы практического исследования Р. Масбургера «Видеосъемка одной камерой»⁷⁴, касающиеся базовых способов монтажа, были заложены в основу исследования в части свойств и «объема» экранного пространства и его трансформации для последующего максимального сходства с реальным при восприятии зрителем с экрана. По этому поводу Ж. Фейдер высказал мысль о визуальном искажении исходного произведения. «Экран, требующий изображений, а не слов, может повлечь и полную переделку сюжета, он может заставить экранизатора создать изображения, по видимости очень далекие от тех,

⁷⁰ Манович Л.З. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 135.

⁷¹ Там же. С. 136.

⁷² Там же. С. 116.

⁷³ Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино, 1998. № 1. С. 122.

⁷⁴ См. подробнее: Масбургер Р.Б. Видеосъемка одной камерой. М.: ГИТР, 2006.

что существуют в литературной форме в книге или пьесе, а между тем, по духу своему более близкие к авторской мысли, чем те, которые мог бы вообразить сам автор»⁷⁵.

Важной в исследовании была работа Ж. Делеза, отмечающего, что «с одной стороны, полный образ действия проецируется на физическую поверхность, где действие проявляется как желаемое и определено в формах восстановления и вызывания; с другой, весь результат действия проецируется на метафизическую поверхность»⁷⁶. В ходе исследования телевизионного экранного пространства диссертанта привлекло сделанное Б. Эйхенбаумом пронизательное наблюдение: «Надписи – один из смысловых акцентов фильма, но говорить о надписях “вообще” – нельзя. Надо различать их виды и их функции в фильме»⁷⁷.

Существенным в работе диссертанта явился анализ восприятия человеком окружающего его мира на экране в фундаментальном труде «Искусство и визуальное восприятие»⁷⁸ Р. Арнхейма. В «Экологическом подходе к зрительному восприятию» Дж. Гибсона рассматриваются поверхности и их способность как пропускать свет, так и отражать его в той или иной степени: «Можно, наконец, на какое-то время создать картинку на поверхности, проецируя на нее свет»⁷⁹.

Д. Оуэнс и Д. Миллерсон в работе «Телевизионное производство»⁸⁰ описывают процесс в ракурсе восприятия информации, поступающей сепаратно из различных источников. П. Уорд в книге «Композиция кадра в кино и на

⁷⁵ Фейдер Ж. Визуальная транспозиция // Из истории французской киномысли : Немое кино, 1911–1933 гг. М.: Искусство, 1988. С. 237.

⁷⁶ Делез Ж. Логика смысла. М.: Раритет ; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. С. 273.

⁷⁷ Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. 2-е изд. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2001. С. 20.

⁷⁸ См. подробнее: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2007.

⁷⁹ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. С. 383.

⁸⁰ Millerson G., Owens J. Television Production. Waltham : Focal Press, 2012. URL: <https://epdf.pub/television-production-fourteenth-edition.html> (дата обращения: 16.12.2019).

телевидении» фокусирует внимание на группировании нашим сознанием объектов экранной плоскости в один понятный образ⁸¹. Теоретико-методологический диапазон современных зарубежных исследований ярко демонстрируют коллективные труды «Экраны: от материальности к зрелищности – историко-теоретический аспект»⁸² (2016), «Изменение конфигурации экранного пространства»⁸³ (2020), «Мобильные экраны: Визуальный режим навигации»⁸⁴ (2012). Прикладное значение технических аспектов воплощения разнопланового отображения экранного пространства описывается в научных работах зарубежных исследователей⁸⁵. Особый интерес в контексте темы диссертации проявили работа Р.Т. Азума «Исследование дополненной реальности»⁸⁶ (1997) и монография Э. Костанца, А. Кунца, М. Фьелда «Смешанная реальность: обзор»⁸⁷ (2009).

Существенную ценность для диссертанта имел практический опыт работы кинооператоров, работавших в кинематографе над созданием документальных лент и профессионально вовлеченных в сферу информационного телевидения. Ход диссертационного исследования во многом определила их эмпирическая база подходов к созданию телевизионных материалов.

⁸¹ Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении. М.: ГИТР, 2005. С. 26.

⁸² См. подробнее: Chateau D., Moure J. Screens : from materiality to spectatorship : a historical and theoretical reassessment. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016.

⁸³ См. подробнее: Sæther S.Ø., Bull S.T. Screen Space Reconfigured. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2020.

⁸⁴ См. подробнее: Verhoeff N. Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012.

⁸⁵ См. подробнее: Cui G., Ye X., Zhao J., Zhu L., Chen Y. Multi-frame Motion Deblurring Using Coded Exposure Imaging with Complementary Fluttering Sequences // Optics & Laser Technology. June 2020. Vol. 126. <https://doi.org/10.1016/j.optlastec.2020.106119>; Vryzas N., Vrysis L., Dimoulas C. Audiovisual Speaker Indexing for Web-TV Automations // Expert Systems with Applications. 2021. December 21. Vol. 186. <https://doi.org/10.1016/j.eswa.2021.115833>.

⁸⁶ См. подробнее: Azuma R.T. A Survey of Augmented Reality // Presence: Teleoperators and Virtual Environments. 1997. № 4. P. 355–385. URL: <http://ronaldazuma.com/papers/ARpresence.pdf> (дата обращения: 14.06.2018).

⁸⁷ См. подробнее: Costanza E., Kunz A., Fjeld M. Mixed Reality: A Survey // Machine Interaction. Lecture Notes in Computer Science. 2009. № 5440. P. 47–48.

Объект исследования

Объектом исследования является *телевизионный материал* как экранная форма предоставления аудиовизуальной информации в режиме видеозаписи или прямого эфира в структуре выпусков новостей, телетрансляций, а также интернет-контента.

Предмет исследования

Предмет исследования – анализ творческо-технологического процесса производства и демонстрации на отечественном телевидении *экранного пространства* и его функционального ядра – сложносоставного кадра.

Рамки исследования

Внимание диссертанта сосредоточено на феномене экранного пространства как образной структуре телевизионного материала, включая репортаж с элементами инфотейнмента, телевизионное интервью, в том числе, с «нестандартной» композицией кадров, телетрансляцию в прямом эфире с видеоповторами прошедших эпизодов, отображаемых на экране новым особым художественным способом.

В рамках исследования рассмотрены современные тенденции создания интернет-контента. В общих характеристиках и отдельных эксклюзивных вопросах телевизионного производства в России диссертационное исследование охватывает проблематику аудиовизуальных творческих решений в отечественных телевизионных программах в XXI веке.

За пределами исследования оставлен процесс применения визуальных конструктов с построением экранного пространства в иных медиа, например,

видеоинформировании в общественном транспорте или в сегменте наружной рекламы в стритпространстве. При этом отмечается, что эти варианты весьма схожи своими подходами создания экранного пространства с технологиями телевизионного производства, с той разницей, что в этих областях применения значительно вариативен спектр отражающих изобразительный ряд поверхностей по способу предоставления визуальной информации зрителю (водная основа, архитектурные сооружения) и по форме экранов (вертикальные, округлые).

Гипотеза исследования

Диссертационное исследование предполагает выявление свойств структуры телевизионного экранного пространства в XXI веке. Многоуровневое экранное пространство представляет монолитный конструкт оригинальных телевизионных материалов, основу которых составляет сложносоставной кадр, включающий:

- конструкт сферической визуализации пространства;
- полиэкранный;
- композитную экранную реальность;
- визуальный эффект.

Рабочая гипотеза состоит в том, что процесс усечения или дополнения композитной экранной реальности открывает новые творческие горизонты создания экранного пространства с помощью телевизионного монтажа, пополняемого современными актуальными форматами:

- объемный – использование элементов ДВИ;
- структурный – соотношение монтажных планов и видеоряда в целом;
- горизонтальный – синкретизм внутрикадрового монтажа и межкадрового соединения в монтажной склейке.

Процесс визуальной коммуникации смежных кадров во взаимодействии элементов их композиций способствует синергии внутрикадрового и межкадрового монтажа через свойства его бигеминальности, что актуализирует процесс создания сложносоставной композиции кадра и позволяет определить приведенный формат понятием *бигеминальный* монтаж, в котором элементы дополнительной визуализированной информации проходят сквозной нитью через «пространство» кадров, преодолевая межкадровые стыки. Графические элементы, образ реального объекта съемки и симулякр являются соединительными звеньями аудиовизуальной конструкции новостного телевизионного материала и составной частью сложносоставного кадра.

Применение внутрикадрового монтажа в создании экранного пространства является перспективным, что проявляется в:

- более плотном размещении объектов съемки в мизансцене при включении ее части в смежные планы одновременно;
- композиционном взаимодействии кадров за счет общего объекта съемки;
- усилении динамики визуального ряда;
- отсутствии клипового характера монтажа;
- достоверности зрительского восприятия контента.

Цели и задачи диссертационного исследования

Цель исследования – раскрыть характер феномена экранного пространства в структуре телевизионного произведения.

Выстроить современную модель пространственной конструкции информационного материала. Сравнить экранное пространство с частью его прообраза реальной действительности. Обобщить полученные теоретические

знания для последующих практик воплощения имманентной структуры экранного пространства в телевизионном контенте отечественного телевидения в XXI веке.

Поставленная цель предполагает решение ряда задач:

- системно и комплексно изучить феномен экранного пространства в телевизионном материале;
- выявить сущность художественного эффекта в создании сложносоставной экранной композиции как способа организации внутрикадрового монтажа и монтажной склейки кадров аудиовизуального ряда материала;
- раскрыть синкретизм реального и экранного пространств через паттерны экрана: поверхность, плоскость и форматы транслируемого изображения;
- проанализировать тотипент дополненной и усеченной реальности, сокращенной виртуальности в телевизионной визуальной среде, проследить их конгруэнтность;
- выявить характер взаимосвязи между экранным пространством и его зрительским восприятием в современном мире;
- обосновать актуальные способы построения экранного пространства в телевизионном производстве, включая аудиальную составляющую и конструкт сферической визуализации пространства события;
- изучить комбинаторность композиции сложносоставного кадра, вариативность которой придают крупный план как композиционный артефакт в структуре кадра и фоновая поверхность мизансцены;
- проанализировать стратегии аудиовизуального решения телевизионного материала, в том числе, через синтез межкадрового и внутрикадрового монтажа в одновременном их применении;
- рассмотреть многоплоскостное экранное пространство через совмещение нескольких условных визуальных плоскостей, в качестве структурной

основы которых заложены копия объекта съемки на экране, концепт образа-линии и элементы дополнительной визуализированной информации;

- выработать и предложить комплекс новых актуальных решений по созданию экранного пространства на телевидении и других медиа.

Научная новизна исследования

Научная новизна диссертационного исследования обусловлена рядом новых теоретических и практических результатов, полученных в процессе работы. Впервые в отечественной науке о телевидении предложена концепция одновременного применения межкадрового сопоставления элементов видеоряда и внутрикадрового монтажа, что в теоретическом анализе и исполнении на практике соотносится с применением бигеминального монтажа.

Показана перспективность применения внутрикадрового монтажа при создании экранного пространства, проявляющаяся в более плотном размещении объектов съемки в мизансцене при включении ее части в смежные кадры одновременно; в композиционном взаимодействии кадров за счет общего объекта съемки; отсутствии клипового характера монтажа; достоверности зрительского восприятия контента; усилении динамики визуального ряда.

Обоснован и представлен ряд терминологических новаций, связанных, в первую очередь, с актуальным сегодня дополнением или усечением объектов композиции кадра, в том числе понятий «дополненная реальность и виртуальность», «усеченная реальность и виртуальность», «разноракурсность», «разномасштабность», «разновременность», «внепространственность», как пространственно-временных паттернов единого конструкта сложносоставного кадра. Прослежена вариативность многообразных построений телевизионного экранного пространства в XXI веке.

Проанализирован тот же тип дополненной и усеченной реальности в телевизионной визуальной среде, уточнена их конгруэнтность.

Дан анализ целостной аудиовизуальной композиционной структуры сложносоставного кадра в телевизионных материалах, в результате которого выявлены новые актуальные форматы телевизионного монтажа: *горизонтальный* (взаимодействие внутрикадрового и межкадрового монтажа в склейке смежных планов), *объемный* (использование элементов ДВИ), *структурный* (соотношение монтажных планов и видеоряда в целом).

Впервые обоснованы актуальные построения экранного пространства в телевизионном производстве с помощью конструкта *сферической визуализации* пространства события. Рассмотрен оригинальный, технически виртуозный аудиовизуальный конструкт, моделирующий картину мира и предоставляющий информацию в разных жанрах и стилистиках отображения на телеэкране.

Выявлена роль акустической составляющей экранного пространства на телевидении, выраженная в диегетичности звука. Показано, что звук привносит эвокативное смещение художественного образа относительно зрителя; при этом звук характеризует экранное пространство, участвуя в его создании, задает ему содержательную основу и смысловую вариативность.

Уточнены и актуализированы практические способы фиксации окружающей человека реальной действительности, создания аудиовизуального ряда телевизионного материала на постпродакшен. В построении экранного пространства определена вариативность сложносоставного кадра за счет крупного плана как композиционного артефакта в его структуре, фоновой поверхности мизансцены и копии объекта съемки в ней.

Выявлена сущность специального и визуального эффектов в способах организации внутрикадрового монтажа, а также в монтажной склейке кадров визуального ряда телевизионного материала как процесса выхода за пределы обычной смены кадров.

Рассмотрено практическое изменение телевизионных технологий по сравнению со способами построения экранного пространства в первоначальной стилистике оформления телевизионного контента в прошлом веке. Представлены примеры творческих приемов, влияющих на оригинальную форму изложения новостной картины в многоуровневом экранном пространстве телевизионных программ, а также на решение весьма важной задачи уплотнения телевизионного аудиовизуального информационного потока.

Теоретическая и практическая значимость

Теоретическая значимость диссертационного исследования обусловлена изучением и анализом построения многоплоскостного экранного пространства телевизионного материала в XXI веке. Проведено уточнение отдельных параметров экранного пространства и сложносоставного кадра, рассмотрен ряд новых понятий, используемых в научном лексиконе по заявленной теме диссертационного исследования.

Основные положения, рассмотренные алгоритмы создания телевизионного контента и выводы диссертационного исследования способствуют процессу качественного практического построения аудиовизуального ряда телевизионного материала.

Развернутое изучение имманентной структуры телевизионного экранного пространства в новостном сегменте облегчит решение творческих задач, встающих перед авторами телевизионных произведений с момента съемки и до выхода информационного контента в телеэфир.

Материалы диссертационного исследования могут быть использованы в учебно-методических целях, в изучении дисциплин по истории и теории кино, теле- и других экранных искусств, курсов по искусствоведению, эстетике и философии культуры.

Методология и методы исследования

В качестве базового методологического принципа изучения феномена экранного пространства в телевизионном материале применялось сочетание *теоретических и эмпирических методов* исследования. Многоаспектность диссертационного исследования предопределила применение следующих методологических подходов: *междисциплинарного и описательно-аналитического методов*, с помощью которых проанализированы аудиовизуальные материалы отечественных телеканалов, выявлены выразительные особенности творческих приемов в стилистическом построении видеоряда.

При рассмотрении функционала экранного пространства применялись общенаучные и специальные методы: *искусствоведческий, теоретико-информационный, проблемно-логический*. Наряду с этим изучению объекта диссертационного исследования способствовали экспериментальные методы: *наблюдение, эксперимент, моделирование*, позволившие выявить свойства телевизионного материала в его экранной форме предоставления визуального контента в режиме записи или прямого эфира в выпуске новостей.

Основные положения, выносимые на защиту:

- Телевизионное экранное пространство, представленное функционалом сложносоставного кадра, формируется с помощью усеченной и дополненной реальности, дополненной и усеченной виртуальности, полиэкрана, ДВИ, коллажа, симулякра, художественных эффектов и конструкта сферической визуализации события.
- Фон играет важную роль в информировании зрителя о точке съемки и локации события, при этом деонтологизация образа приводит его к

наделению свойствами внепространственного элемента при отделении от фоновой картины.

- При просмотре материала с экрана звук привносит эвокативное действие на художественный образ и характеризует телевизионное экранное пространство как *диегетическое*, задавая содержательную основу и смысловую вариативность, а его отсутствие в виде акустической паузы «работает» смысловым акцентом образа события в экранном пространстве телевизионного материала.
- Одновременное применение внутрикадрового монтажа и межкадрового сопоставления элементов видеоряда в теоретическом анализе и практическом исполнении представляет *бигеминальный* монтаж.
- Взаимосвязь основного изображения и элементов ДВИ образует новую коммуникативную парадигму.
- *Композитная* реальность предполагает добавление или вычитание образов объектов изобразительной картины сложносоставного кадра.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Результаты и выводы, сделанные в ходе диссертационного исследования, получены автором лично на основании анализа, сопоставления различных телевизионных материалов, работы с киноведческими, искусствоведческими, философскими, культурологическими, социокультурными источниками.

Достоверность результатов и выводов диссертационного исследования обеспечена комплексным подходом, опирающимся на основные положения киноведения и науки о телевидении, а также проверена эмпирически. Результаты диссертации обсуждались на кафедре эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова.

Апробация отдельных положений работы проходила на заседаниях дискуссионного клуба «Парадоксы современной художественной культуры» (ВГИК). Базовые подходы к формированию структуры телевизионного экранного пространства, предложенные в работе, применялись диссертантом при создании репортажей, видеоблогов с размещением в интернет-пространстве и участии в проведении телетрансляций в прямом эфире по основному месту работы. Результаты исследования верифицированы в практической деятельности автора в качестве телеоператора и сорежиссера монтажа видеоматериалов.

Основные идеи диссертационного исследования были представлены в виде докладов на научных и научно-практических конференциях:

- доклад «Изображение пространства в телевизионном контенте как аудиовизуальное отражение реальности» на IV международной научно-практической конференции «Инновационные технологии в кинематографе и образовании», г. Москва, ВГИК, 26 сентября 2017 г.;
- доклад «Конструкт сферической визуализации пространства события» на международной конференции «Экран и зрелище», г. Москва, ГИИ, 28 марта 2018 г.;
- доклад «Современные творческие подходы к визуализации экранного пространства» на X международной научно-практической конференции «Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях», г. Москва, ВГИК, 16 апреля 2018 г.;
- доклад «Концепт линии в экранном пространстве телевизионного кадра» на V международной научно-практической конференции «Инновационные технологии в кинематографе и образовании», г. Москва, РГГУ, 12 ноября 2018 г.;
- доклад «Феномен усеченной реальности как визуальный троп экранной интерпретации образа события в пространстве телевизионного кадра» на международной научно-практической конференции «Актуальные

проблемы экранных и интерактивных медиа», г. Москва, ВШТ МГУ, 29 октября 2018 г.;

- доклад «Визуальные эффекты и концепты реальности в экранном пространстве телевизионного документа» на всероссийской научной конференции «Правда и ложь на экране», г. Москва, ВШТ МГУ, 24 апреля 2019 г.;
- доклад «Мультимедийная образность экрана: от поликадрового кинематографа к современным телевизионным визуальным формам» на научной конференции «Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа», г. Москва, ВШТ МГУ, 7 ноября 2019 г.

По теме диссертации опубликовано 27 научных работ, из них – две монографии, 17 статей в научных рецензируемых изданиях из перечня ВАК. Общий объем изданных работ по теме исследования – 31,57 а.л.

Рекомендации по использованию результатов исследования

Результаты диссертационного исследования могут быть использованы при разработке методологической базы для практического построения экранного пространства телевизионного материала, а также в теоретическом направлении по подготовке лекционных курсов, учебно-методической литературы в области телевидения и других массмедиа.

Рассмотренные в исследовании концепты телевизионного экранного пространства способны заинтересовать практиков телевидения и других сфер экранной культуры, а также киноведов, искусствоведов, культурологов, эстетиков – специалистов в сфере визуальных искусств и дизайна, будут полезны в учебном процессе ВУЗов искусства.

Соответствие паспорту научной специальности

Диссертационная работа соответствует п. 25 «Взаимодействие экранных искусств и их связь с другими видами художественного творчества»; п. 26 «Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров»; п. 28 «Художественная и производственная специфики кинематографических профессий и специальностей»; п. 33 «Медийные особенности телевидения, видеоарта, видеоигр и других электронных визуальных художественных форм» паспорта научной специальности 5.10.3 – Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства) (Искусствоведение). Текст диссертации отвечает требованиям п. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней» Постановления Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции, предъявляемым к диссертации на соискание ученой степени доктора наук.

Структура работы

Концептуальный замысел данного исследования обусловил его структуру. Диссертационная работа состоит из введения, четырех глав, каждая из пяти параграфов, представляющих завершённые этапы развития темы, заключения, словаря терминов и аббревиатур, списка литературы, фильмографии, приложения. Общий объем диссертации 304 страницы.

Глава 1. ФЕНОМЕН ЭКРАННОГО ПРОСТРАНСТВА⁸⁸

1.1. Фактор времени в формировании экранного пространства

В системе современного гуманитарного знания понятие «пространство» как философская категория, характеризующая взаимное расположение объектов⁸⁹ и «способ существования объективного мира, неразрывно связанный со временем»⁹⁰, многократно становилось предметом научных исследований. В изучении экранного пространства важным является дискурс о непосредственном взаимодействии пространства и времени. «Еще в древнегреческой мифологии существовало понятие “ама”, что означало “вместе”, “в одно и то же время”, которое позволяло совместить последовательность времени и одновременность пространства и являлось условием появления Бытия. В западноевропейской культуре образным выражением этого соединения считается циферблат часов:

⁸⁸ Основные идеи главы отражены в монографии: Шабалин В.В. *Художественные эффекты на телеэкране: образность и техника исполнения: монография*. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 112 с., а также в публикациях: Шабалин В.В. *Изображение пространства в телевизионном контенте как аудиовизуальное отражение реальности*. М.: ВГИК, 2017. С. 99–106; Шабалин В.В. *Исследование феномена визуальности экранного пространства в образной структуре телевизионного информационного материала* // *Вестник ВятГУ*. 2017. № 10. С. 18–24; Шабалин В.В. *Феномен пространства «плоскости» экрана* // *Художественная культура*. 2019. № 1. Том 2. С. 414–425; Шабалин В.В. *Конструкт сферической визуализации пространства события. Развитие технологий создания современного телевизионного материала* // *Наука телевидения*. М., 2019. № 15.3. С. 35–54; Шабалин В.В. *Приемы композиционного заполнения пространства телевизионного кадра* // *Вестник ВГИК*. 2020. Т. 12. №1(43). С. 141–150; Шабалин В.В. *Экранное пространство в полиракурсном построении сложносоставного телевизионного кадра* // *Художественная культура*. 2022. № 1. С. 368–385; Шабалин В.В. *Энтелехия экрана: поверхность и плоскость* // *Дом Бурганова. Пространство культуры*. 2022. № 6. С. 101–108.

⁸⁹ См. подробнее: Казарян В.П. *Пространство* // *Философский словарь* / под ред. И.Т. Фролова. М.: Республика : Современник, 2009. С. 549.

⁹⁰ Никулин Д.В. *Пространство* // *Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 3* / Ин-т философии РАН, Нац. общ.-научн. фонд; Научно-ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 370.

круг как вечное возвращение одного и того же (метафора Ф. Ницше) при наличии всех моментов времени. Это совмещение есть имманентный синтез пространства-времени, осуществляемый в сознании»⁹¹.

Экранное время при просмотре контента зрителем обнаруживает свои топологические свойства одномерности, непрерывности, упорядоченности и направленности, проявляется как в сжатии или растяжении, так и в движении обратным ходом. Оно, в том числе, не останавливается в стоп-кадре, когда «замораживается» экранное пространство.

В телерепортаже из Пензы о работе хирургов в остановленном кадре изображения врачей строились с применением эффекта имитации фотографического снимка, предъявляемого телеаудитории на экране, для акцентирования внимания на важных моментах хирургической операции и возможности телезрителю подробнее оценить и проанализировать важные моменты в ответственной работе медицинских работников за операционным столом.

Таким образом, фотоснимок на экране отождествляет «паузу» экранного пространства подобно остановке образа в определенной точке экрана при панорамировании объекта. Длиннофокусная оптика сжимает пространство. Движение объектов в направлении оптической оси камеры передается замедленным⁹², визуальный эффект повторяется без учета перспективы во время движения объекта как в сторону телекамеры, так и в обратном от нее направлении.

Остановку образа объекта в экранном пространстве надежно обеспечивают и другие современные технологии видеозаписи, одна из которых применялась в съемочном процессе телевизионного танцевального конкурса «Dance Революция»

⁹¹ Волобуева Л.Н. Синхронизация пространства и времени в архаичной и информационной культурах. С. 39.

⁹² См. подробнее: Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. С. 75.

на Первом канале отечественного телевидения. Многочисленные камеры, расположенные по окружности⁹³, в ее центре фиксировали движения конкурсантов во время танцевального номера. При видеоповторе во время работы жюри конкурса «остановленные» образы участников выступления демонстрировались с разных ракурсов в студии на мониторе-декорации. В данной записи программы применялось не что иное, как новый способ видеосъемки объектов, воспринимаемых зрительно телеаудиторией иначе, чем при обычном просмотре контента.

В процессе съемки определенному моменту времени соответствует конкретный фрагмент экранного пространства, что подтверждает киновед Ю.Я. Мартыненко, когда идет речь о пространстве и времени, характеризуемых определенной целостностью⁹⁴. Если провести параллель с образной функцией времени в структуре кино- или телекадра, то экранное пространство футажа для аудиовизуального материала соотносимо с прошедшим временем, когда изображение зафиксировано на том или ином носителе информации. Пространство реальных объектов отождествляется с «будущим», так как неизвестно, что именно будет в последующий момент и какие произойдут изменения в мизансцене, моделирующей жизнь героя телевизионного материала на экране. В свою очередь, «настоящее» коррелирует с паттерном экрана, через который образы объектов проявляются в поле зрения телевизионной аудитории.

Проекция изображения на поверхность окружающих наблюдателя объектов погружает его в синтезированное экранное пространство одновременно с процессом зрительского восприятия цвета. Независимо от носителя, будь то физические предметы реальной действительности, живописное полотно, кино-, видеоэкран, колористическая составляющая в визуальном плане находится на одном из первых мест, и проявляет свой функционал в качестве активного

⁹³ Dance Революция : [телевизионная программа]. Изображение. Устная речь : электронные // Первый канал. URL: <https://www.1tv.ru/shows/dance-revoluciya/o-proekte> (дата обращения: 16.01.2025).

⁹⁴ См. подробнее.: Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. С. 57.

элемента создания телевизионного образа⁹⁵. Цветовая палитра реального пространства в экранном варианте воплощает авторскую интенцию: «теплый» оттенок изображения ускоряет экранное время в зрительском восприятии образов в композиции кадра, «холодный» – замедляет темпо-ритм отображаемой мизансцены.

Временной фактор в пространственной системе кадра активно «работает» на восприятие телезрителя. При использовании в съемочном процессе широкоугольной оптики изменение масштаба образа объекта происходит динамичнее, возрастает ощущение скорости его движения в экранной композиции. Л.З. Манович в книге «Язык новых медиа» подчеркивает, что «время стало плоским изображением пространства, чем-то, на что пользователь может буквально смотреть и в пределах чего (или сквозь что) он может передвигаться. И если уж говорить о возможности формирования новой риторики или эстетики, то они едва ли будут иметь что-то общее с прежними представлениями об ораторском или писательском искусстве распоряжения, управления временем. Напротив, эти обновленные категории будут связаны с освоением пространств»⁹⁶.

Исходя из того, что время на экране существует в формах пространства⁹⁷, взаимосвязь экранного времени и пространства внутри художественного целого телевизионного материала находит непосредственное выражение в пространственно-временном континууме. В этом отношении показателен пример из кинофильма «Вестсайдская история» (реж. Р. Уайз, Д. Роббинс, 1961, США). В одной из сцен в торговой лавке происходит следующий диалог. Хозяин заведения, начинает поучать собеседника: «Когда мне было столько лет, сколько тебе, я...». Тогда молодой человек отвечает: «Да тебе никогда не было столько лет, сколько мне!» Имея в виду, что когда оппоненту было шестнадцать, окружающее его

⁹⁵ См. подробнее: Шумилова С.Д. Цвет в системе художественных средств современного телевидения: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. С. 5.

⁹⁶ Манович Л.З. Язык новых медиа. С. 116.

⁹⁷ См. подробнее: Добротворский С.Н. Кино: история пространства / Ч. 1. Пер. Н.А. Цыркун // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С. 72.

пространство было другим. Речь идет об одинаковом возрасте персонажей в приведенной сцене, но в разных «пространствах».

Композиционно выстроенные объекты плоскостной структуры кадра создают необходимый образ события в экранном пространстве. «Вся работа над композицией неизбежно связана с восприятием и изучением пространства»⁹⁸. Так, в художественной литературе феномен пространства фигурирует как в привычном понимании расположения объектов («За окном, под холодным, сырым ветром стонал ясень. Какое же огромное ночное пространство от Лондона до дому!»⁹⁹), так и в образном, когда Д.Г. Лоуренс говорит о ночи как некоем предмете: «Ночь такая огромная, незнакомая, и нет ей, извечной, ни конца ни края»¹⁰⁰.

Экранное пространство – не только место для инсталляции образов, оно являет собой художественную ткань телевизионного материала с переплетением его сюжетных нитей. Экранное описание жизни, отражение реальной действительности будет не полным в телевизионном репортаже без авторской мысли. Телеоператор сосредоточивается на композиционном выстраивании кадра при воплощении объекта реального пространства в его экранной копии.

По мнению Н.Н. Третьякова, работа «над композицией неизбежно связана с восприятием и изучением пространства»¹⁰¹. Визуальная природа объекта, образ которого погружен в экранное пространство кадра, а также самого художественного образа, спроецированного на объект реального мира, выводит на определение ряда некоторых модусов пространства:

- пространство реальных объектов;

⁹⁸ Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. С. 43.

⁹⁹ Лоуренс Д.Г. Сыновья и любовники: Роман / Пер. с англ. Р. Облонской. СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. С. 129.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. С. 43.

- экранное пространство;
- художественное пространство.

Взаимный функционал свойств вышеперечисленных модусов пространства проявляется в творческом приеме «пространство в пространстве», приводящем к «втягиванию» экранного пространства в пространство реальных объектов. Синтезированный зрительный конструкт актуализирует новизну его структуры в сопоставлении пространств экранного и реального, их взаимодействии и одномоментном дополнении в ракурсе художественного пространства в строении телевизионного материала. На примере репортажа¹⁰² П. Дерягина о создателе современного телевизионного формата М. Кривошееве на Первом канале отечественного телевидения показан потенциал оригинального экранного конструкта новостного материала, обеспечиваемый следующей технологией.

На монтаже в кадр помещается симулякр в виде телевизионного приемника, на экране которого отображается фрагмент зафиксированного события, при этом сам искусственный образ телевизора находится на сгенерированном компьютерным способом фоне, отображающим некоторое помещение. В этот момент в рамках художественного пространства телевизионного материала зритель наблюдает два экранных пространства: пространство, в котором находится герой телевизионного материала, и пространство помещения с телевизионным прибором, отождествляемое с местом расположения зрителя в пространстве предметной действительности. В обоих вариантах «соприкосновения» пространств – внутри нарисованной мизансцены и локации зрителя у реального телеприемника – экран электронного устройства является границей разделения этих пространств (экранного и реального), выдающим изображение «изнутри». Данное «присутствие “четвертой стены” не

¹⁰² Дерягин П. Создатель современного формата телевидения Марк Кривошеев отмечает юбилей : [телевизионный репортаж] / Петр Дерягин. Изображение. Устная речь : электронные // Первый канал. Новости. 2017. 30 июля. URL: https://www.1tv.ru/news/2017-07-30/329787-sozdatel_sovremennogo_formata_televeshaniya_mark_krivosheev_otmechaet_yubiley (дата обращения: 10.03.2025).

отделяет телезрителей от Автора, а наоборот, стимулирует их на акт сотворчества»¹⁰³.

Обсуждая вопрос о том, в чем заключается уникальность экрана, Л.З. Манович заключает: «Сотню лет назад новый тип экрана – я его называю динамическим экраном – получил широкое распространение. Он сохранил все характеристики классического экрана, при этом интегрировав в свое тело и ряд новых особенностей. В частности, он позволял демонстрировать изображения, которые менялись бы в течение времени. Именно таков кино-, теле- и видеозэкран»¹⁰⁴. Важное значение в этом контексте имеют виды экранов и свойства их поверхностей.

1.2. Энтелехия экрана: поверхность и плоскость

В искусстве XXI века «все больше и больше всего переходит в онлайн и цифровую среду»¹⁰⁵, – отмечает В.З. Церетели. Существенную роль играет вариативность отображающих поверхностей. Значение слова энтелехия (от греч. – ἐντελέχεια) заключается в том, чтобы «существовать в состоянии полноты <...> содержать в себе свою цель и свое завершение»¹⁰⁶. Относительно экранов понятие древнегреческой философии представляется важным в плане композиционной наполненности сформированного визуального слежка объективной реальности.

Именно экран финализирует данный процесс при отображении зафиксированной части предметной действительности. От его размеров, фактуры,

¹⁰³ Потемкин С.В. Эстетика видео, телевидения и язык кино // Сборник статей «Экранная культура в XXI веке». М.: ФГОУ ДПО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. С. 313.

¹⁰⁴ Манович Л. Язык новых медиа. С. 136.

¹⁰⁵ Бурганова М.А. Интервью с В.З. Церетели // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2020. № 3. С. 10–20.

¹⁰⁶ Бородай Т. Ю. Энтелехия // Новая философская энциклопедия. В 4 томах. Том 4 / Институт философии РАН, Национальный общественно-научный фонд. М.: Мысль, 2010. С. 444.

принципа работы зависит результат поступления визуальной информации зрительской аудитории. По мнению Л.З. Мановича, суть экрана раскрывается через современную визуальную культуру, отличающуюся «наличием весьма интригующего феномена, а именно существованием другого виртуального пространства – трехмерного мира, заключенного в рамку и расположенного внутри нашего физического пространства. Эта рамка разделяет два сосуществующих и при этом абсолютно разных пространства и определяет тем самым логику экрана – или, как я его буду называть, “классического экрана” в наиболее общем смысле»¹⁰⁷.

Важным фактором является природа экрана, точнее, его отражающая у киноэкрана и излучающая световой поток у кинескопа телеприемника поверхность. «Модель телевизионного образа не имеет ничего общего с фильмом и фотографией, за исключением того, что, как и они, предлагает невербальный гештальт, или расположение форм»¹⁰⁸, – полагал Г.М. Маклюэн. Рассмотрим, в чем заключается роль поверхности исследуемого нами интерфейса, на которой генерируется пространство¹⁰⁹.

Поверхность не бывает полностью прозрачной. Поверхность, отражая падающий на нее световой поток, изменяет его. Так, поверхность живописного полотна отражает падающий на нее свет таким образом, что воспринимается как изображение. «Можно изменить способность поверхности отражать или пропускать свет, раскрасив ее или нарисовав на ней что-нибудь. Можно с помощью гравировки или какой-либо другой обработки изменить ее рельеф и создать на ней тени. Можно, наконец, на какое-то время создать картинку на поверхности, проецируя на нее свет»¹¹⁰.

¹⁰⁷ Манович Л.З. Язык новых медиа. С. 135.

¹⁰⁸ Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека /. 2-е изд. М.: Гиперборея, Кучково поле, 2007. С. 357.

¹⁰⁹ См. подробнее: Hansen M.B.N. *New Philosophy for New Media*. London, 2004. P. 213.

¹¹⁰ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. С. 383.

Объемным ли получается изображение, когда падающий световой поток рисует динамическую картину на полотне? О.Н. Раев в статье «Анализ терминологии в стереоскопическом кинематографе» дает утвердительный ответ, «поскольку в нем присутствуют монокулярные признаки глубины пространства»¹¹¹. При этом за счет двухмерности передачи визуальной информации образы объектов в кадре располагаются на одной плоскости, с учетом того, что сами объекты в мизансцене находятся на разных удалениях от объектива камкордера. Тем самым «актуализируемая посредством экрана информация трансформирует плоскость в экран»¹¹².

Разнообразие экранов являет цилиндрические, вогнутые, сферические при купольной проекции их формы. Исследовать в этом контексте плоскость экрана не приходится. Данный факт подтверждает появление гибких экранов в мобильных устройствах (смартфонах). Сегодня все чаще можно увидеть демонстрацию аудиовизуального потока на вогнутом экране видеомонитора. Зритель взглядом описывает часть окружности, рассматривая изображение слева направо на его отображающей поверхности. При слежении за образом объекта, передвигающегося в горизонтальном направлении, на плоском экране дуга не описывается, движение происходит по прямой. Отсюда расстояния от зрителя до различных частей экранной композиции отличается, увеличивая коэффициент неточности восприятия изображения. Но при незначительной разнице в длинах указанных отрезков трансформация изобразительного ряда не велика и практически может быть не слишком существенна.

Необходимо внесение правок для исключения некорректного отображения объекта на поверхности с положительным или отрицательным коэффициентом

¹¹¹ Раев О.Н. Анализ терминологии в стереоскопическом кинематографе // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 690.

¹¹² Штейн С.Ю. Методологический подход к выделению искусствоведческого аспекта в исследованиях экранных медиа // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа : сборник материалов научно-практической конференции, Москва, 29–30 октября 2018 г. М.: Издательство Московского университета, 2019. С. 22.

кривизны. Например, для купольной проекции применяются особые методы обработки изображений¹¹³ с учетом геометрически корректного построения объектов в экранной композиции с соблюдением их пропорций, масштаба и формы. Перед выводом изображения на экран необходимо трансформировать изображение таким образом, чтобы созерцаемые зрителем на поверхности образы максимально коррелировали с прототипами из реального мира.

Экраны не всегда отличаются плоской поверхностью, что является в некоторой степени позитивным моментом в построении экранного пространства. «Бегство от плоскости – важнейшая задача представления информации, потому как все интересные нам реальные и воображаемые сферы жизни, которых мы так или иначе касаемся, к счастью по природе своей разнообразны и ни разу не плоские»¹¹⁴.

Рассмотрим «пространство “плоскости” экрана» как часть отображающей конструкции, когда речь идет «о таких малоразработанных, но чрезвычайно важных понятиях для художественной формы»¹¹⁵. Понятие «плоскость» происходит из области геометрии и приводится выше в словосочетании в кавычках, поскольку экран действительно далек от идеальной плоскости. В широком смысле слова его может представлять любая поверхность, и плоская, и искривленная в стритпроекции.

При этом плоскость «есть то, что имеет только длину и ширину»¹¹⁶. Она являет множество линий, формирующих экран, разграничивающий объективную

¹¹³ См. подробнее: Современные полнокупольные медиа. Создание и воспроизведение // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях : IX Международная научно-практическая конференция (Москва. 17–18 апреля 2017 г.) : материалы и доклады : сборник. М., 2014. С. 275.

¹¹⁴ Тафти Э.Р. Представление информации. Текст : электронный. URL: <http://envisioninginformation.daiquiri.ru/archives/3> (дата обращения: 10.07.2017).

¹¹⁵ Кривцун О.А. Пластическое мышление в искусстве: линии влияния // Артикульт. 2018. 29 (1). С. 21.

¹¹⁶ Евклид. Начала. С. 83.

реальность и двухмерный ее визуальный оттиск. Как отмечают Т. Эльзессер и М. Хагенер в работе «Теория кино. Глаз, эмоции, тело»: «В роли реального интерфейса в кинозале – как материальная граница между зрителем и фильмом – выступает экран (screen)»¹¹⁷.

Экран «по своей сути – поверхность парадоксальная»¹¹⁸. При этом «с одной стороны, полный образ действия проецируется на физическую поверхность, где действие проявляется как желаемое и определено в формах восстановления и вызывания; с другой, весь результат действия проецируется на метафизическую поверхность»¹¹⁹. Т. Эльзессер и М. Хагенер указывают на ту пограничную ситуацию относительно экрана, когда происходящее на нем как бы «не-совсем-здесь, но и не-совсем-там – разного рода состояние-между»¹²⁰. Экран разделяет пространство кадра, как и классическая театральная рампа сценическое пространство от зрительного зала, что определяет порог, пролегающий между фильмом и зрителем.

В границах экрана зритель видит только те образы объектов, которые непосредственно демонстрирует его взору сформированная композиционная структура кадра с учетом размещения указанных объектов в мизансцене. И, казалось бы, их наличие в кадре предопределено. Но отнюдь, по своей имманентной сущности экранное пространство отличается от своего реального прототипа. Отделенное системой нескольких проекций, в окончательном результате оно должно явить «не эффект иллюзии, а эффект реальности»¹²¹. Т. Эльзессер и М. Хагенер полагают, что киноэкран «как окно <...> предлагает особый, окулярный доступ к событию (настоящему или выдуманному) – как

¹¹⁷ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. Перевод с английского: [Сергей Афонин и др.]. СПб.: Сеанс, 2016. С. 84.

¹¹⁸ Михалкович В.И. Поверхности // Ракурсы : [сборник статей] / Государственный институт искусствознания. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. Вып. 5. С. 115.

¹¹⁹ Делез Ж. Логика смысла. С.273.

¹²⁰ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. С. 84.

¹²¹ Изволов Н.А. Феномен кино: История и теория. С. 22.

правило, это прямоугольное изображение»¹²², характеризующее в прямом смысле слова его односторонностью восприятия зрителем.

Киноэкран имеет две стороны: аверс и реверс, но куда сложнее ситуация с экраном телеприемника или видеомонитора. Начиная с вопроса, что он из себя функционально представляет, из чего и как он сделан. «Где его внутренние границы, где его “оборотная сторона”?»¹²³ Ее не существует у компьютерного экрана любого размера в том понимании как у киноэкрана.

Во взаимодействии электронных компонентов телеприемника или видеомонитора возникает видимое изображение – электронный набросок на активном экране, подобный картине, которая, будучи поверхностью, также «является объектом для показа, стимулирующим информацию о другом объекте»¹²⁴. Экран может представлять не одну классическую плоскость с изобразительным рядом, что подтверждается конкретными произведениями живописи. Обратим внимание на рисунок 1 с фотографией фрагмента картины кисти Е. Григолии «Девушка», которая экспонировалась на выставке «Осенний силуэт» в Москве осенью 2022 года.

Интерес представляет изображение персонажа живописного полотна, переходящее с передней части холста на торец подрамника. Отображение портрета героини происходит здесь физически одновременно в двух визуальных плоскостях, расположенных между собой под некоторым углом. К этому варианту изображения ближе всего находится стритповерхность какого-либо фасада архитектурного сооружения, образующая своеобразный экран с теми же смежными визуальными плоскостями (см. рисунок 2).

Поверхность стритобъекта не идеально ровная, как и у киноэкрана, которая по-своему вносит дополнительные искажения в изображение, подобно

¹²² Там же. С. 41.

¹²³ Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. С. 154.

¹²⁴ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. С. 396.

колористическому дополнению. От технических характеристик киноэкрана, например, структуры поверхности, ее окраса зависит качество предоставления контента, что не относится к видеоряду, основанному на электронном принципе построения изображения на экране.

Проекция видеоизображения на стритповерхность, несущая некоторое изображение и общий цветовой тон, дополняет ее визуальное содержание, создавая общий зрительный конструкт. При этом «формируется специфическая медийная среда. Частично она вписывается в общее культурное пространство города, частично – достраивает новый виртуальный пласт городской реальности»¹²⁵.

В случае проекции на фасад здания его визуального клона, созданного на компьютере в графической программе, происходит дубликатная синестезия пространств – их визуальных основ с усилением по яркостной и колористической составляющей, в отличие от наслоения отличающегося видеоконтента на стритповерхность (см. рисунок 3). При слиянии цветовых оттенков отображающей поверхности и демонстрируемых образов их два цветовых пространства соединяются в единый колористический конструкт.

Отражающая поверхность такой группы экранов в отношении корректной цветопередачи должна быть нейтральной по цветовому тону, дабы не вносить паразитные цветовые искажения в изображения, транслируемые на ней в видеопотоке. Проекция изображения актуальна и на не твердотельные поверхности, например, водную, из множества вертикальных потоков, организованных в структуру своеобразного экрана.

Как отмечал Гибсон, «Все поверхности имеют определенную компоновку <...> Постоянство компоновки зависит от сопротивляемости вещества изменениям. Если вещество переходит в газообразное состояние, оно теряет

¹²⁵ Эвалльё В.Д. Экранная среда в пространстве московского метрополитена // Вестник славянских культур. 2021. Т. 60. С. 9, 10.

вещественность и поверхность вместе с ее компоновкой просто перестает существовать»¹²⁶.

Каков бы ни был экран, включая его варианты в мобильных устройствах, оснащенные складываемой отображающей визуальную информацию поверхностью и представляемые не одной плоскостью, важно соответствие габаритов его отображающей плоскости с размерами демонстрируемых на нем изображений. В этом плане возникает проблема форматов изображений и их транслирующих экранов.

1.3. Форматы изображений и экранов

При использовании видеоборудования как в профессиональном производстве телевизионных материалов, так и в бытовых условиях для создания и просмотра видеоконтента пользователю видеозаписывающей и воспроизводящей аудиовизуальный контент аппаратуры важны пропорции габаритов отображающей поверхности экрана относительно размера транслируемого на нем изображения.

Специалисты, в частности, отмечают, что «возможность просмотра копий широкоэкранный контент (фильмов) в домашних условиях повлекла за собой вполне предсказуемый и во многом чисто маркетинговый шаг разработчиков телевизоров – создание экранных матриц 16:9, якобы более соответствующих человеческому зрению и обладающих большей степенью воздействия на зрителя»¹²⁷.

На сегодняшний день практически произошел переход отображающих поверхностей экранов электронных устройств на «широкий» формат. При демонстрации архивного видеоматериала, содержащего изображения с

¹²⁶ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. С. 53.

¹²⁷ Кашин Д., Малашонок Д. Черные полосы или кривые лица // Телеспутник. 2010. № 9. С. 66.

соотношением сторон четыре к трем на широкоэкранных телеприемниках возникает проблема заполнения «вакуумного» пространства, формируемого с боков основного неформатного изображения на экране. Решение данной задачи возможно посредством включения размытых копий боковых участков «нестандартного» изображения (см. рисунок 4) или включения дополнительных графических объектов в виде динамического фона в не участвующих в отображении видеоряда участках экранной плоскости (см. рисунок 5).

В современных реалиях развития компьютерных технологий, в частности, так называемого «искусственного интеллекта», стоит добавить еще один вариант «дорисовки» имеющегося изображения до необходимых размеров экранной поверхности телеприемника или монитора. Данный способ весьма перспективен и имеет шансы стать отдельным направлением творческого применения в визуальной сфере при создании контента.

На актуальных платформах сегодня нейросеть, помимо дополнения фоновой картины в предоставленном к трансформации изображении, корректирует отдельные части объектов композиции сложносоставного кадра. Вопрос достоверности таких изображений в экранном документе возникает при применении документальной анимации в кинематографе. Исходя из того, что изначально мультипликация строится на наборе серии рисунков, в которых интерпретация одного и того же объекта разными художниками отражается в каждом отдельном случае по-иному, возможна визуальная нехватка «фактичности» героя. В своей диссертационной работе А.А. Штандке применяет понятие «документальная анимация» при рассмотрении фильма «Арбузная косточка» (реж. Е. Кабанова, 2019, Россия). В создании картины режиссер использовал выразительные средства графической анимации, что «дает возможность раскрыть непростые личные драмы героев, зафиксированные на аудиозапись»¹²⁸. Как отмечает Н.Г. Кривуля, «До недавнего времени со стороны

¹²⁸ Штандке А.А. Современные проблемы отражения реальности в российской кинодокументалистике : диссертация ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. / Штандке Анастасия Александровна. М., 2023. С. 106.

киноведов к понятию “документальная анимация” отношение было достаточно скептическим. Когда данное определение возникло как характеристика группы анимационных фильмов, можно было слышать, что подобное явление невозможно и данный термин скорее оксюморон.

Это заключение возникло, с одной стороны, из понимания документального кино, представляющего фиксацию фактов объективной реальности, правдивого, не искаженного свидетельства о событиях действительности, представляющего стороннее, ненавязчивое наблюдение за объективным миром»¹²⁹. Сегодня из «маргинального явления анимадок превратился в самостоятельное направление современного кинопроцесса»¹³⁰, начавшее зарождение в анимационном кино в 1990-е годы XX века.

Достраивая изобразительный ряд кадров до тождественных пропорций отображающей поверхности монитора или телевизионного приемника, изображение может дополняться или купироваться. Было бы проще произвести подрезку как верхней или нижней части изображения, так и обеих одновременно для подгонки изображения к размерам экранной плоскости.

Удаление определенной области изобразительного ландшафта реализуемо с помощью функционала понятия «усеченная реальность» (о нем пойдет речь в следующих главах исследования), но тогда произойдет потеря визуальной информации в кадре и возникнет слом его композиционной структуры. На практике стали чаще применять прием дополнения к изображению по бокам черных полей (см. рисунок б), достраивающих изображение до необходимых пропорциональных размеров относительно отображающей поверхности экрана.

В публикации «Черные полосы или кривые лица» Д. Малашонок и Д. Кашин дают пояснение: «Для сохранения пропорций при сохранении вертикального размера кадра приходится добавлять слева и справа черные

¹²⁹ Кривуля Н.Г. Документальная анимация. С. 206.

¹³⁰ Там же. С. 220.

полоски – каше. Изображение с такими полосками называется pillar box. Обратный эффект наблюдается на телевизоре с пропорциями 4:3, хозяин которого хочет посмотреть программу 16:9. Если изображение не достраивается каше сверху и снизу (letter box), кадр вытягивается по вертикали, на экране появляются длинные и вытянутые лица. Еще более неприятный эффект возникает, когда при двойном преобразовании кадра – на этапе подготовки к вещанию и при отображении на телевизоре – изображение достраивается каше со всех сторон. Такой вид изображения называется postage stamp – почтовая марка»¹³¹.

Существует и иная творческая реализация визуального ряда кадров с пропорциями сторон четыре к трем на широкоформатном экране. На видео музыкальной композиции в исполнении американского музыканта Кенни Джи темные участки фона в кадре сливаются с черными полями каше, дополняющими изображение до широкоформатного, воспринимаясь с ним как единое изображение в случае расширения кадра до формата 16:9 (см. рисунки 7, 8). В данном примере, с одной стороны, изменяется композиционная структура кадра, с другой – видеоряд универсален в плане воспроизведения на устройствах с различными размерами изобразительной поверхности экрана.

Выходы из положения разноформатности контента и коллаборация основного изображения с дополнительными элементами композиции кадра, соседствующими с ним на экране, на первый взгляд, кажутся находящимися исключительно в сфере постпродакшн, но комплексное решение является многомерным и требует углубленного изучения не только творческо-технологического процесса видеомонтажа, но и фиксации изображений телекамерой.

Актуальным на сегодня направлением является видеосъемка с вертикальным расположением считывающего датчика видеокамеры. В данном аспекте вертикальный кадр – дополнительная грань рассматриваемой

¹³¹ Кашин Д. Черные полосы или кривые лица. С. 66.

проблематики, связанной с соотношением пропорций отображающей поверхности экрана и демонстрируемого на ней изображения. При визуализации окружающей реципиента среды в некоторых случаях композиционно некритично отсечь с боков на вертикально ориентированных экранах окружающее объект пространство.

Так, при записи аудиовизуального контента на смартфон актуализируется компоновка изобразительной картины в периметре вертикального экрана. Удешевление цен на приобретение в пользование съемочной техники с автоматической установкой параметров записи «способствовало быстрому освоению навыков пользования техническими средствами среди массовой аудитории пользователей»¹³². «Основной парадокс нашего времени состоит в том, что главными конкурентами большого кино сегодня являются маленькие экраны гаджетов»¹³³, исполнение вертикальной композиции кадра на которых весьма востребовано, в том числе, и благодаря анатомическому удобству удерживать устройство в руке.

При использовании смартфона классическая портретная композиция не только приемлема при фиксации объективной действительности, но и способствует восприятию визуального образа, поскольку главенствующим фактором здесь является сердцевина (ядро) изображения. Кадр выходит фотографически плотнее, нежели на горизонтально расположенном экране, где образ объекта, например, герой сюжета, запечатленный в полный рост, представляется в меньшем масштабе.

На телевидении рассмотренный вертикальный формат съемки контента вызывает дилемму при размещении в горизонтально ориентированном кадре, подобно обратной проблематике 1970-х годов с расположением

¹³² Штандке А.А. Современные проблемы отражения реальности в российской кинодокументалистике. С. 15.

¹³³ Кириллова Н.Б. Парадоксы медийной культуры: избр. статьи. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 2017. С. 19.

широкоформатного изобразительного ряда кинокартин на телевизионном экране с соотношением сторон «4:3».

Зачастую алгоритм подгонки изображения с горизонтальной композицией в вертикально ориентированном кадре в смартфонах выполняется автоматически. При такой трансформации изображения компенсируются небольшие размеры отображающего его экрана. В результате вполне детально воспринимается лицо героя, его эмоции. Не входящая в кадр при его горизонтальной раскладке окружающая обстановка, характеризующая локацию объекта, в телерепортаже заменяется геотитром, указывающим место события. На телевизионном, как правило, горизонтально ориентированном экране задача совместимости вертикально выстроенной композиции решается несколькими способами.

Видеосъемка через передний план применяется в сюжетах социальной направленности (см. рисунок 9). К вертикально выстроенной композиции с боков добавляются объекты интерьера, которые визуальнo достраивают композиционно кадр до классического горизонтального варианта.

При движении кино- или телекамеры вперед по направлению оптической оси или осуществлении как оптического, так и электронного зуммирования изображения, знаковая область данной композиции, вытянутая зрительно снизу вверх перетекает в визуальную, горизонтально ориентированную экранную структуру.

Зритель получает выкадровку центрального фрагмента изображения в габаритах рампы экрана. Если в короткометражном фильме «Прелюдия» (реж. Ф. Озон, 2006, Франция) эпизод беседы приятелей, представленный на рисунках 10 и 11, прямо указывает на не сменность места нахождения героев фильма во время съемки данного эпизода как в начальных кадрах, так и по окончании приближения кинокамеры к персонажам кинокартины, то более сложным проявлением подобного творческого решения во время съемки является перемещение персонажа и камкордера в пластической композиции мизансцены из

одной локации в другую. «Одним словом, то, что ранее представлялось цельным и неделимым компонентом, само стало объектом монтажных манипуляций»¹³⁴.

Прием рекомбинации образа в мизансцене зачастую применяется в телевизионных проектах. Так, в телешоу «Голос» на Первом канале отечественного телевидения камерой осуществлялось визуальное сопровождение конкурсанта к месту выступления на сцене (см. рисунки 12–15) через выход, выполняющий роль самостоятельного арт-объекта, в отличие от предмета на переднем плане, «работающего» своеобразным каше в кадре фильма «Мелочи жизни» (реж. Т. Милантс, 2024, Ирландия, Бельгия).

Персонаж К. Мерфи отображается крупным планом, и при погружении в воспоминания своего детства в кадре происходит акцент на его лицо, в частности, взгляд. За счет построения оригинальной экранной картины с затемнением части изображения темным объектом организовывается супергоризонтальное построение визуальной композиции. Затемненная часть кадра создает зрительское впечатление просмотра изображения в кадре с пропорциями сторон 2:1.

Вертикально оформленный образ участника музыкального проекта, дополняемый до горизонтальной компоновки кадра предметами интерьера, освобождается от их композиционного участия, акцентируя на себе внимание и, в то же время, выглядя гармонично в широкоформатном кадре.

Двери, выполняющие роль кулис и входящие в кадр как самостоятельный визуальный объект основного изображения, становятся конгруэнтными изначально центральной его области. Второстепенные части освобождаются от своего периферийного статуса и включаются в общий визуальный контекст демонстрируемой картины на телевизионном экране.

В указанном эпизоде музыкального телешоу раскадровка сложнее. Изображение, кашируемое частями композиции в виде рампы-детали интерьера,

¹³⁴ Разлогов К.Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана. С. 27.

освобождается от композиционного давления и при его укрупнении экранное пространство телекадра уступает место своему горизонтально заполненному визави с другим изображением мизансцены.

Таким образом рекомбинация экранного пространства телевизионного плана воплощает метод внутрикадрового монтажа. Композиционный переход подчеркивает универсальность пространственной составляющей экранного пространства как одного из способов наравне с полиэкраном из нескольких вертикальных окон.

Полиэкранный кадр заполняется полностью, либо с оставлением полей между несколькими изображениями, равными по композиционному статусу. Полиэкранный кадр воплощает следующий способ вертикально ориентированных композиций кадра. Вертикальная портретная композиция с корреспондентом в кадре недостаточно гармонично отдельно смотрелась бы в широкоформатном кадре. Поэтому при размещении двух, трех и более вертикальноориентированных окон (см. рисунок 16), заполняющих экранное пространство, обеспечивается заполненность и визуальная целостность композиции сложносоставного кадра.

Данный экранный формат получил значительное распространение в организации «прямого» включения репортеров с места события в информационных программах. В результате воплощения такого экранного конструкта телеаудитория перманентно находится в зрительном контакте с ведущим выпуска и корреспондентом.

Диалогичность данного видео помогает посредством отдельных изображений доносить эмоции каждого оратора одновременно. Более того, разделение сложносоставного кадра на монокомпозиции открывает путь к независимой корректировке изображений как по ракурсу и масштабу, так и по яркостно-колористическим характеристикам, что с художественно-выразительной и технической точек зрения весьма важно в телевизионном творчестве и производстве контента.

1.4. Экранное пространство и его современное восприятие зрителем

Телевидение в XXI веке предлагает аудитории различные ракурсы взгляда на мир, регулирует степень вовлеченности зрителя в происходящее на экране и является важнейшей частью современной культуры, постоянно обновляющимся и самообновляющимся ее сегментом.

Такому качественному развитию способствуют стремительная смена телевизионных технологий с применением компьютерной техники, инновационные творческие приемы создания и подачи материала, а также поиски новых художественных средств выразительности. Среди последних существенное место занимает концепт *«движение в кадре»*.

Значительное эволюционное развитие современных телевизионных творческих решений способствует обретению новой внутренней динамики контента в пространственно-временном континууме, связанное как с форматами подачи аудиовизуальной информации телезрителю, так и вариативностью воплощения оригинальных экранных композиций, а также со сменой парадигмы зрительского восприятия.

Усложняется моделирование экранной реальности за счет современного визуального освоения экранного пространства телевизионного материала, что выражается в его уплотнении элементами дополнительной визуализированной информации, раскрытии динамического отображения объектов в растре, задействованной полностью отображающей поверхности телевизионного приемника или монитора и сегментах полиэкрана.

Концептуально экранное пространство телевизионного материала представляет источник изобразительности его сюжетной линии и передает зрительской аудитории динамичный образ события в оригинальном экранном конструкте. В статье «Прикосновения: невидимое и неуиденное во внутрикадровом пространстве фильма» Ю.В. Михеева отмечает: «Общеизвестно,

что природа кинематографа (это следует из этимологии и истории понятия) предполагает движение, прежде всего и изначально – в кадре»¹³⁵.

При этом важнейшей составляющей визуализации окружающей героя телевизионного новостного материала предметной реальности и его самого в информационном сюжете является применение оригинальных творческих приемов, влияющих на эмоциональное восприятие контента телеаудиторией. «Вовлечь зрителя в действие, заинтересовать его как раз и является задачей современного искусства»¹³⁶, – подчеркивает Ф.И. Гиренок. Создание устойчивого ощущения присутствия зрителя в центре отображаемого на экране события остается весьма актуальной задачей для авторов телевизионных материалов.

Основываясь на опыте построения монтажной фразы в кинематографе, телевидение закрепляет собственные оригинальные способы динамичной фиксации предметной действительности. «Сегодня эксперты ищут дальнейшие пути развития технологий, и очевидно, что дальнейшее погружение зрителя в действие путем окружения его изображением – неизбежно»¹³⁷; «показ сферических стереоизображений стал качественно новым шагом в развитии средств визуализации»¹³⁸.

Современный телевизионный экранный конструкт подразумевает кардинальные изменения визуальной структуры кадра, а вместе с этим и побочное смысловое преобразование сюжета в восприятии реципиента, дабы эмоционально преодолеть с помощью экранного пространства пространство реальных объектов. Экран предполагает дифференциацию пространств реального и экранного.

¹³⁵ Михеева Ю.В. Прикосновения: невидимое и неуиденное во внутрикадровом пространстве фильма // Вестник ВГИК. 2022. № 1 (51). Т. 14. С. 8.

¹³⁶ Гиренок Ф.И. Клиповое сознание. С. 148.

¹³⁷ Губченко Я.В. Современные полнокупольные медиа. С. 274–275.

¹³⁸ Летков В.В., Поляков Ф.Ю., Карпеня О.Л., Ефремов А.Э. Автостереоскопические сферические изображения // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях : VIII Международная научно-практическая конференция (Москва, 25-26 апр. 2016 г.) : материалы и доклады. М., 2016. С. 64.

Началом процесса разделения является создание экранного пространства в электронном устройстве или пленочной кинокамере.

От размещения кино-, видеокамеры, ее движения, ракурсов съемки зависит не только композиционное, но и пластическое построение изобразительного ряда в запечатлении объективной реальности. Особое значение придается кадровой границе, которая размечая поле нашего внимания, по-разному воздействует на композицию кадра. Если объект видится в зеркале под уклоном относительно его рамы, то, абстрагируясь от нее, отражение будет выглядеть не наклоненным. В кинофильме «Видок: Охотник на призраков» (реж. Ж. Рише, 2018, Франция) персонажи отображались в отражающих поверхностях перевернутыми «с ног на голову».

Если наклонить видеокамеру по оси, совпадающей с оптической осью объектива, перед которым опустить какой-либо предмет, то он отразится, двигаясь не перпендикулярно к основанию кадра, в отличие от реального пространства, где предмет перемещался бы согласно закону всемирного тяготения вертикально вниз. Одно дело перевернутая мизансцена в кадре, а другое – перевернутая ее часть. Когда на крупном плане в таком виде отображается только один объект, возникает вопрос, перевернут именно он или, например, экран на 180 градусов? Или, как вариант, кинопроектор?

В одном из эпизодов документального фильма «Да здравствуют антиподы» (реж. В. Косаковский, 2011, Германия, Аргентина, Нидерланды, Чили, Япония, Франция, Финляндия) только титр своим нахождением в кадровом окне поясняет, что изменено именно расположение изображения, а не телеэкрана или кинопроектора (см. рисунок 17). В шестидесятиминутной черно-белой работе «Шагая вверх ногами» американского художника Б. Наумана во время видеосъемки камерой, установленной «с ног на голову» реализовывался скульптурный потенциал тела человека при помощи разных способов перемещения по студии.

Подобные эффекты не исключение и в новостных телевизионных материалах, представляя перевернутые композиции. Так в преддверии российского кинопроката в 2019 году фильма «Люди в черном: Интернэшнл» (реж. Ф. Гэри Грей, 2019, США, Китай) был показан на Первом канале отечественного телевидения репортаж с К. Хемсвортом, посещающим музей космонавтики в Москве.

В одном из кадров записи интервью с актером была выполнена композиция кадра, в которой отображались корреспондент К. Ливиева и интервьюируемый с помощью поворачивающегося плана вокруг оси, совпадающей с оптической осью объектива записывающего изображение камкордера, что визуально моделировало имитацию съемки человека, находящегося на космической станции в условиях невесомости (см. рисунок 18).

Такого плана кадры приносят художественный эффект, живо воспринимаемая зрителем, который эмоционально погружается в атмосферу происходящего и при этом задает свой уровень горизонта, правдиво воспринимая на экране полет предмета под непрямым углом к его основанию. На свойствах ньютоновского закона всемирного тяготения основывался творческий подход в реализации рекламного видео, демонстрируемого на телеканале «Россия 1», когда в кадре молоко из кувшина выливалось чуть вбок, а не естественным образом вниз.

Зритель, даже сам отклоняясь в ту или иную сторону при просмотре контента на экране телевизионного приемника или монитора, воспринимает образы объектов демонстрируемого контента на экране как расположенные в реальной жизни. М. Мерло-Понти в «Феноменология восприятия» писал, что «все отсылает нас к органическим отношениям между субъектом и пространством, к этому воздействию субъекта на собственный мир, который и является началом пространства»¹³⁹.

¹³⁹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука, 1999. С. 323.

При движении в повседневной жизни реципиент видит предметы с разных сторон, в отличие от их изображений на экране в определенном виде. Но не всегда. Так, образы объектов на изобразительной поверхности уличной инфраструктуры в некотором ракурсе просмотра имеют иную изобразительную сущность. Концептуально содержащее их «экранное» пространство есть источник изобразительности в построении стриткартины методом проекции графических композиций или различных цветовых пятен.

Достаточно простым, но только на первый взгляд, способом создается своеобразная визуальная «накидка» на объекты жизнедеятельности человека, которая может не только дополнять зримую основу окружающих реципиента предметов, но и визуально изменять их колористически и содержательно. Образ объекта на двухмерной плоскости экрана и на предметах трехмерного пространства воспринимается по-разному. Наравне с цветовым тоном изображения на объекте проекции, художественная составляющая экранного пространства зависит и от яркости объекта.

Так, светлый предмет воспринимается расположенным на экране ближе к зрителю. Поэтому статуэтка в кадре из кинофильма «Роден» (реж. Ж. Дуайон, 2017, Франция, Бельгия) выходит зрительно на передний план, при этом находясь физически глубже в мизансцене относительно героя картины (см. рисунок 19).

Исходя из положения П.А. Флоренского о том, что «под вещами мы разумеем отнюдь не самые вещи, а лишь поверхности, разграничивающие области пространства»¹⁴⁰, на видеосъемке или монтаже необходима цветовая, яркостная либо композиционная, в том числе, за счет выбора необходимого ракурса, коррекция изображения, дабы экранная картина передавала образы подобно их прототипам в реальности.

В современной документалистике «творчество являет собой парадокс: оно требует и обязательной точности при воспроизведении жизни, и обязательного

¹⁴⁰ Флоренский П.А. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. С. 75.

отступления от нее»¹⁴¹. Поэтому «изобразить пространство на плоскости возможно, но не иначе как разрушая форму изображаемого»¹⁴², – указывал П.А. Флоренский. При этом непосредственно сам экран, из-за некоторых своих свойств, видоизменяет изобразительный ряд.

Попрощавшись со своей кинескопной выпуклостью, он сегодня воплощается уже в вогнутых формах, что придает изображению своеобразный эффект объемности. Экран отражает реальные объекты в двухмерном эквиваленте, и «внутренняя атмосфера картины, одновременно состояние персонажа, которое на самом деле является плоскостью и только при тщательном изучении, вглядывании <...> переходит в пространство»¹⁴³.

Экран всего лишь отражение реальных объектов в двухмерном эквиваленте. В связи с этим примечателен пример немецкого психолога Х. Мейергофа с входящим в комнату и оглядывающим ее человеком, который замечает за столом своего старого друга. Комната тут же теряет значение: в поле зрения – друг. «Но стоит только заговорить с другом о пережитом вместе, увлечься этим – и друга будто бы тоже уже нет, преобладают воспоминания, которые проявляются в мысленных образах»¹⁴⁴, – поясняет С.В. Дробашенко.

Подобно изложенной ситуации, зритель, глядя на экран, видит его физическую поверхность. Затем при включении видеопотока зритель уже не замечает экрана, он погружен в предоставляемый на нем изобразительный ряд. Но по истечении некоторого времени не замечает и визуальных особенностей видеоряда, так как полностью поглощен историей героев телевизионного материала.

¹⁴¹ Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. С. 27.

¹⁴² Флоренский П.А. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. С. 75.

¹⁴³ Караева К.З. Изобразительные особенности соц-арта во взаимодействии с визуальным языком отечественного кинематографа 1970-х – 2000-х годов : диссертация ... кандидата искусствоведения / Караева Карина Зауровна ; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова. М., 2017. С. 43.

¹⁴⁴ Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. С. 104.

Именно «во время просмотра (настоящий) двухмерный экран трансформируется в (воображаемое) трехмерное пространство»¹⁴⁵. Фон или объект на переднем плане в кадре в целом и создают атмосферу восприятия информации телеаудиторией, а также поддерживают визуальный баланс композиции в прямом и обратном направлениях на отрезке «объект – зритель». Если образ детали в мизансцене не дает расшататься композиции вправо-влево, то в случае «раскачивания» композиции в сторону зрителя и обратно визуально удерживающими будут фон и объекты переднего плана.

Относительно глубины композиции кадра необходимо учитывать третье измерение, принадлежащее перспективе этого плана и являющееся «наиболее экзистенциальным, потому что <...> не указано на самом объекте»¹⁴⁶. Глубинное измерение в композиции кадра достигается различными видами применяемых в производстве объективов от широкоугольных и длиннофокусных до конструкционно представленных с переменным фокусным расстоянием, получивших профессиональное цеховое широкое распространение в 1950-х годах.

От таких характеристик зависят многие факторы создания экранного пространства. Чем меньше значение фокусного расстояния имеет объектив, тем мельче выглядят фигуры на дальнем плане в кадре, при этом усиливается эффект перспективы в изображении, и взору зрительской аудитории будет представлена большая глубина экранного пространства. При этом герои материала будут отличаться своими физическими габаритами в экранном отражении с учетом нахождения их на разном расстоянии от объектива камкордера.

При рассмотрении стереокадра необходимо вести речь о линии, указывающей вектор созерцательного соприкосновения телезрителя с изображением. По этой прямой событие «приближается» к телеаудитории в виде зрительно выдвигающихся объектов стереоскопической композиции.

¹⁴⁵ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. С. 41.

¹⁴⁶ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. С. 329.

Е.В. Сальникова отмечает, что «скорее цифровое изображение выйдет в пространство зрителя, нежели наоборот. Собственно, эффекты 3D подразумевают именно выход изображения в трехмерную “нашу” среду, поскольку мы-то в электронную реальность точно не войдем»¹⁴⁷.

Визуальная направленность объектов кадра в сторону реципиента в коммуникативной среде, в которой «любой компонент видеоизображения эмоционально воздействует на зрителя»¹⁴⁸, является основополагающей, так как 3D-формат сегодня не просто аттракцион, а скорее «аттракционный эффект»¹⁴⁹ при визуализации экранного пространства с присущей ему пластичностью и поэтической выразительностью изображения объектов в кадре.

Стереозэффект обрел свойства художественного средства создания экранного пространства, помогая весьма приближенно к реальности передавать ее трехмерный образ. Стереформат, отличаясь от своего «плоского» аналога, имеет сходные с ним черты. Проанализируем экранные образы в кинокартине «У самого синего моря» (реж. Б. Барнет, СССР, 1935) и «Марсианин» (реж. Р. Скотт, Великобритания, США, 2015).

Б. Барнет отображает действие в черно-белом колористическом ключе, Р. Скотт, напротив, преподносит в цвете видовые кадры «красной» планеты. Экстраполируя экранные картины песчаного пейзажа и водной глади в этих фильмах, видим как эмоционально передается в кинокадре бушующий океан скалистой равнины, перекликающийся с морскими волнами Каспия.

В приведенном примере прослеживается практически равный зрительный эффект от примененных творческих подходов и объединяющий их фактор

¹⁴⁷ Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. С. 153.

¹⁴⁸ Гуляева Я.В. Аттракцион и аттракционный эффект видео виртуальной реальности // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях : IX Международная научно-практическая конференция (Москва. 17-18 апреля 2017 г.): материалы и доклады : сборник. М.: ВГИК, 2017. С. 270.

¹⁴⁹ Там же.

эмоционального воздействия на зрителя. Подтверждается конгруэнтность представления «объема» экранного пространства.

Монокулярный фактор имеет важное значение не только в процессе создания стереоскопической картины пространства реальных объектов, но и в новых творческих подходах построения из классической, двухмерной экранной композиции стереоскопического произведения.

В представленной на экранах отечественных кинотеатров в 2017 году кинокартине «Терминатор 2: судный день» (реж. Д. Кэмерон, США, Франция, 2017) в формате «3D» предьявлен практический результат синтеза стереопространства и его «плоского» визави, особенно впечатляющий пластичностью изображения.

Современная стереоскопическая визуализация, на примере кинофильма С. Спилберга, подтверждает свою актуальность. Благодаря стереокадру на экране натуралистично представляется фактура объектов, естественным воспринимается и свет в мизансцене¹⁵⁰.

Но художественная изысканность изображения не должна отвлекать от информационной картины события применительно к восприятию зрителем телевизионного репортажа. 3D-контент занимает свою нишу на экранах и своими свойствами построения экранной картины дает еще один паттерн «движения», являющийся *контурной динамикой*.

На живописном полотне «Сосна и акведук» П. Сезанна (1900) деревья прописаны в оригинальной стилистике с акцентом на отображении границ объектов (см. рисунок 20), как и в работах других художников, например, русского живописца и графика К. Богаевского (см. рисунок 21) отчетливо наблюдается эффект *контурной динамики*.

¹⁵⁰ См. подробнее: Шабалин В.В. Визуализация объема пространства в телевизионном изображении новостного материала // Запись и воспроизведение объёмных изображений в кинематографе и других областях : VIII Международная научно-практическая конференция, Москва, 25-26 апр. 2016 г. : материалы и доклады. М., 2016. С. 245–252.

Экран – отражающая поверхность светописи, электронный сенсор генерируемых электронным способом световых картин при обработке соответствующим образом видеосигнала обеспечивает довольно четкую проработку деталей, правильную цветопередачу с необходимым контрастом и яркостью изображения.

В процессе создании телевизионного контента соединяются творческие новации, проявляемые в форме, структуре и размерах экранов, а также в звеньях технологической цепи, обогащая пространство «плоскости» экрана при одновременном выявлении плоской природы его поверхности и отражения на ней экранного оттиска трехмерного пространства реальной действительности. Как полагает С.И. Борисов, в связи с «обозначенными в перспективе техническими разработками мы предвидим непригодность термина “экранность” для описания подобного вида объемных проекций, что вызовет насущную необходимость введения в научный оборот и прикладной оборот новых понятий и терминов, отражающих природу и качества описанных видов аудиовизуальных коммуникаций»¹⁵¹.

Классические образцы экранов претерпевают значительные перемены как в плане качества отображения аудиовизуального контента, так и конструктивного изменения формы корпуса, отображающей поверхности и, главное, принципа предоставления визуального потока зрителю. Все чаще получение визуальной информации происходит с помощью специальных масок, шлемов дополненной реальности с иммерсивным погружением пользователя в визуальный водоворот контента.

Одной из тенденций развития современного телевидения является желание авторов материалов «разместить» телезрителя внутри экранного пространства, сделать его непосредственным участником события. Свойства современного

¹⁵¹ Борисов С.И. Прямоефирное интернет-телевидение в общей системе развития коммуникационных экранных технологий // Исследования медиа: тенденции – 2016 : сборник статей научных сотрудников факультета журналистики. М.: Ф-т журн. МГУ, 2017. С. 181.

экрана, представляемого в двухмерном эквиваленте, характеризуют его поверхность как пространство, вбирающее образ запечатленной реальности в новых актуальных формах с последующим оригинальным предоставлением зрительской аудитории.

1.5. Конструкт сферической визуализации пространства события

Современные актуальные практики создания визуального образа в информационном сегменте телевидения или в игровом кинематографе включают инновационные творческие подходы к организации экранного пространства. Учитывая, что «пространство – это не среда (реальная или логическая), в которой расположены вещи, а средство, благодаря которому положение этих вещей становится возможным»¹⁵², исследование композиционной структуры кадра объясняет определенное расположение объектов в экранной картине.

Рассмотрим свойства *«конструкта сферической визуализации»* события в современной визуальной культуре на к примерах, начиная с применения на практике сверхкороткофокусного объектива «рыбий глаз», при использовании которого экранное пространство вобрало определенные черты сферичности, и продолжая более сложными технологичными методами создания сферического конструкта как мизансцены, так и ее экранного эквивалента.

Погружение телекамеры в полусферу, представляющую собой условный геометрический объект на поверхности павильона или съемочной площадки вне помещения, продиктовано важностью эмоционального соучастия зрителя в происходящем, пусть даже показанном в «плоской» экранной картине, в отличие от ощущения нахождения рядом с протекающим событием. «Если со времен Древней Греции зрительские места образуют сегмент окружности вокруг точки, где происходит действие и концентрируется зрительское внимание, то в

¹⁵² Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. С. 312, 313.

случае зала-обскуры актерам пришлось бы разыгрывать действие вокруг зрителей»¹⁵³.

Современные способы создания различных оригинальных форм аудиовизуального высказывания как в новостном сюжете, так и в масштабных проектах в виде прямоэфирных телевизионных трансляций, например, общезначимых спортивных мероприятий, видеоизменили как ландшафт экранной реальности, так и расположение объектов в мизансцене, а вместе и с ним съемочного оборудования, что зависит от уровня мастерства творческо-производственной команды.

«На исходе первого десятилетия XXI в. преобразования стали явными, особенно в медийной сфере. Вызваны они внедрением информационно коммуникационных технологий (ИКТ), которые формируют новую, неизвестную доселе среду»¹⁵⁴, – констатирует С.Л. Уразова. Среду, которую представляет хроникальная съемка как «способ восстановления реальности»¹⁵⁵ с последующей качественно иной по стилю подачей телевизионного контента.

Теоретические исследования по данной теме проводятся как отечественными, так и зарубежными учеными, рассмотрение проблематики новых медиа носит многоаспектный характер. Так, авторы доклада «К субъективной оценке качества восприятия при всенаправленной потоковой передаче видео» на 9-й международной конференции по качеству мультимедиа в Германии делились информацией о потоковой передаче видео 360°¹⁵⁶.

¹⁵³ Изволов Н.А. Феномен кино: История и теория. С. 22.

¹⁵⁴ Уразова С.Л. Реальное телевидение как имитация культуры повседневности. С. 179.

¹⁵⁵ Хренов Н.А. Творчество А. Тарковского в контексте переходных процессов Культуры второй половины XX века // Русская художественная культура : контуры духовного опыта. СПб.: Алетейя, 2004. С. 140.

¹⁵⁶ См. подробнее: Schatz R., Sackl A., Timmerer C., Gardlo B. Towards subjective quality of experience assessment for omnidirectional video streaming. Текст : электронный // ResearchGate : [сайт]. 2017. May. URL: https://www.researchgate.net/publication/318126684_Towards_subjective_quality_of_experience_assessment_for_omnidirectional_video_streaming (дата обращения: 01.09.2019).

Различные интернет-ресурсы знакомят с техническими характеристиками оборудования для выполнения тех или иных задач. Мы же сосредоточимся на исследовании потенциала творческих приемов визуализации реальной действительности с оригинальным предоставлением ее копии на экране зрителю. «В последние несколько лет появился новый тренд – создание или съемка видеоизображений, охватывающих 360°»¹⁵⁷, – отмечает О.Н. Раев.

В наши дни движение камкордера происходит практически без ограничения его положения в пространстве событийной локации, свойства которого выявляются через указанный выше *«конструкт сферический визуализации»* события. К основным паттернам моделируемой сферы относятся:

- расстановка камер по окружности с направлением съемки из ее центра;
- съемка камерой по окружности с направлением объектива в ее центр;
- размещение экранов по принципу кругорама;
- сферический условный и сферический реальный экраны.

В статье «Эпоха диагоналей. Романтические высоты английского театра» Е.В. Сальникова отмечает, что «в процессе развития ренессансной науки картина мира претерпела существенные перемены»¹⁵⁸. Открытия и теории известных ученых «отменили актуальность архаической модели вселенной с Землей, покоящейся в центре мироздания под твердым и надежным куполом небес»¹⁵⁹, что привело к рождению новых пространственных моделей в визуальных искусствах. Вместе с тем, потребность в «куполе небес» не отменилась навсегда, она возрождается, в том числе, в эстетике телевизионного материала и в

¹⁵⁷ Раев О. Н. Кинематограф и технологии виртуальной реальности // Инновационные технологии в кинематографе и образовании : IV Международная научно-практическая конференция, Москва, 26-29 сент. 2017 г. : материалы и доклады. М.: ВГИК, 2017. С. 110.

¹⁵⁸ Сальникова Е.В. Эпоха диагоналей. Романтические высоты английского театра // Высокое и низкое в художественной культуре. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 41.

¹⁵⁹ Там же.

технических средствах его предоставления зрительской аудитории. Развитие данного направления исходило, в том числе, от первой в мире синеорамы, созданной в 1900 году французским изобретателем Р. Гримуэн-Сансоном и открытой на Всемирной выставке в Париже.

И.И. Романовский характеризует круговую панораму как «вид кинозрелища, при котором изображение проецируется на круговой экран с углом обзора 360 градусов»¹⁶⁰. Начало работы отечественной круговой кинопанорамы в 1959 году означало предварительное создание конструкции, состоявшей из 22 аппаратов «Конвас-автомат».

Затем в 1965 году съемочная платформа была представлена уже 11 кинокамерами с вертикальной компоновкой кадра для фиксации киноматериала для фильма «В дорогу, в дорогу!» (реж. И.В. Бессарабов, 1969). Конструктивный аналог, созданный в Лондоне, совпадал по количеству аппаратов фирмы АРРИ (см. рисунок 22).

Функционал конструкта сферической визуализации события имеет огромное значение как при представлении на экране образа реального мира, так и в период съемочного процесса. Для круговых кинопанорам проведение съемочного процесса организовывалось из центра условной полусферы. Пространственный конструкт сферы полностью задействуется в случае перехода оси объектива на минусовую отметку системы координат, то есть с точки, находящейся ниже плоскости расположения объектов съемки.

Подобный творческий подход (см. рисунок 23, справа) применял кинооператор В.И. Юсов в художественном фильме «Иваново детство» (реж. А.А. Тарковский, 1962, Мосфильм). Основываясь на данном способе расположения киноаппаратов, а сегодня и телекамер, в основу формирования экранного пространства закладываются методы, учитывающие желание зрителя ощущать себя непосредственно в центре отображаемого на экране мероприятия.

¹⁶⁰ Романовский И.И. Круговая панорама / Масс медиа: словарь терминов и понятий / [под ред. В.Г. Маковеева]. М.: Союз журналистов России, 2004. С. 184.

Благодаря обширному охвату потенциальной зрительской аудитории телевидение организовывало способ ретрансляции театральных постановок для большей по численности публики. В этом случае зритель у экрана был наблюдателем, созерцателем происходящего на театральной сцене. Подобно тому, как, будучи на берегу, наблюдал бы за происходящим на борту проходящего мимо круизного лайнера.

При видеозаписи спектакля, камкордеры, как правило, располагают в зрительном зале, не вторгаясь в сценическое пространство, с разных ракурсов запечатлевая героев театральной постановки.

Происходящее на сцене транслируется по классическим законам съемки и монтажа, в некоторых случаях в прямом эфире. Такой способ показа спектакля или концерта телезрителям предполагает условное их нахождение в зрительном зале, с тем отличием, что дополнительно появляется возможность восприятия театрального произведения с разных мест зала, виртуально передвигаясь по нему.

При условном приближении к сцене с помощью поступательного движения крана или тележки на рельсах с камкордером, а также функционала зумобъектива, объекты на сцене демонстрируются в более крупном масштабе. Благодаря этому методу работает прием акцента на главной детали или основном моменте сценического произведения, когда важно показать лицо актера, его эмоцию с отбрасыванием всего «лишнего» за рамки кадра.

Однако зритель желает большего – попасть в центр проходящего события, быть его соучастником. И здесь применяются уже иные творческо-технические приемы визуализации. Так, на телевидении за счет нахождения репортера во время прямого включения в гуще события, телезрителю предоставляется информация непосредственно из «первых рук», и он как бы сам посещает эту локацию.

Ближе всего в этом плане продвинулся процесс отображения происходящего события при помощи специальных телекамер, размещаемых

непосредственно в его эпицентре. Так, организация трансляции футбольного матча в наши дни включает визуализацию спортивной локации посредством камеры-паука (см. рисунки 24, 25). Spidercam (от англ.: Spider – паук, Camera – камера) при движении в разных направлениях, и находясь над полем на необходимой высоте, обеспечивает телевизионную съемку игры в футбол изнутри условной сферической структуры¹⁶¹. Представленный технический способ фиксации события позволяет зрителю окунуться в недра освещаемого на телеэкране спортивного мероприятия. При этом не только усиливается ощущение присутствия на матче, но и создается пространственная преференция телезрителя по отношению к болельщикам на стадионе. Телезритель, в отличие от присутствующих на трибунах, наблюдает за игрой из точек, близких к локации игроков на футбольном поле.

Но вернемся к театрално-сценическому произведению и зададимся вопросом, почему данный прием трудно применим в случае спектакля? Здесь зритель по-прежнему жаждет попасть на тот самый проплывающий мимо круизный лайнер, оказаться с героями романа. Экранное пространство иное, нежели картина прямого зрительского восприятия, так как театральное явление и его вариативный, переданный посредством телеэкрана, образ рознятся способом подачи зрителю. Посредством видеозаписи или трансляции в прямом эфире театральной постановки художественный образ, рождаемый на театральных подмостках, «развертывается» на экране со всех возможных ракурсов. На кадрах видеозаписи спектакля «Кинастон»¹⁶² на телеканале «Театр» зритель видит созданный актером образ на экране по-разному: то с нижней точки и экспрессией в портрете, то на среднем плане с иной энергетикой во взаимодействии с другим участником постановки по пьесе американского драматурга Д. Хэтчера «Compleat Female Stage Beauty».

¹⁶¹ Нетрудно рассмотреть прообраз такого технического устройства на тросах на фотокадре со съемочной площадки (см. рисунок 24, слева) фильма А.А. Тарковского «Иваново детство».

¹⁶² Кинастон : спектакль, реж. Е. Писарев // Московский театр О. Табакова, 2017.

Разноракурсный показ демонстрируемого эпизода постановки на сцене в меньшей степени делает зрителя соучастником события, в отличие от динамичной камеры. В качестве примера приведем документальный фильм «Хроника одного лета» (реж. Ж. Руш, Э. Морен, 1961, Франция), на кадрах которого прохожих на улице «интервьюирует» кинокамера, перемещаемая по траектории движения участников мизансцены.

В отличие от зрителя в театральном зале, кинозритель, по мнению М.И. Ромма, «как бы поднимается вместе с аппаратом на сцену, входит внутрь мизансцены, рассматривает ее то сверху, то снизу, подходит то к одному актеру, то к другому, заглядывает одному в глаза, прикикает к устам другого, чтобы услышать, что он шепчет; затем отходит назад, чтобы посмотреть на все зрелище сразу, или поворачивается на сто восемьдесят градусов и видит то, что происходит в это время за его спиной»¹⁶³.

В нашем варианте съемки спектакля достигается подобный результат. Относительно видеозаписи спектакля в классическом формате настораживает то, насколько нахождение камкордера на сценических подмостках разрушит атмосферу созданного актерами «мира». Будет ли видеокамера выглядеть как инородное тело на сцене и своим присутствием вызывать излишние визуально-смысловые сюжетные линии? Второе, актер «работает» в какой момент и на какого зрителя: в зрительном зале или у экрана? Вероятна ли потеря связи с театральным зрителем в момент, когда актер обращается к зрителю у экрана, то есть смотрит в объектив, а не в зрительный зал? И третье, для чего необходимо обращение к зрителю у экрана?

Если находящийся в зрительном зале съемочный аппарат повторяет взгляд присутствующей публики, то находящийся на сцене более точно отрабатывает обращение персонажа в камеру за счет широкого угла объектива и «помещения» зрителя у экрана непосредственно в сценическое пространство. В спектакле

¹⁶³ Ромм М.И. Беседы о кино. М.: Искусство, 1964. С. 233.

«Новеченто»¹⁶⁴ (реж. В.В. Терещенко) по мотивам пьесы А. Барикко «1900-й» творческая задача по видеозаписи сценической постановки решалась следующим образом. В моноспектакле актер В.Ю. Жуков вещает от лица своего друга Новеченто, Т. Тунея. Видеокамера, присутствующая на сцене отождествляет, удаленно находящегося у экрана посетителя заведения за отдельным столиком. И когда актер устремляет свой взгляд в объектив камеры, он обращается к этому «виртуальному» гостю.

Так расписывается мизансцена со стороны театрального пространства, но для удаленного зрителя у экрана обстановка совсем иная. Ему непонятно, к кому обращается персонаж на сцене – к зрителю в зале или к Новеченто, в некоторых моментах спектакля условно присутствующему в сценическом пространстве. При обращении персонажа В.Ю. Жукова к Новеченто понимание мизансцены зрителем у экрана решалась через звуковое сопровождение, либо световое оформление локации их «встречи». Камкордер, находящийся на сцене, отображал кадр общим планом, как в случае бы реального нахождения на площадке двух актеров.

Таким образом, зрителю у экрана становилось понятно, с кем актер моноспектакля в данный момент взаимодействует. Более того, при движении камкордера на сцене, элементы композиции снимаемого кадра приходят в движение, изменяя свои пропорции и геометрическую форму, в отличие от трансфокаторного приближения образа героя в кадре, когда детали мизансцены обрезаются и выходят из визуального поля экрана за его пределы.

В первом случае картина выглядит динамичнее и более впечатляет телеаудиторию необычностью отображения эпизода в видеоряде, а движение камкордера проявляет свойства *динамической перспективы*, что зрителю «позволяет ощутить, какой объект находится ближе к наблюдателю, а какой –

¹⁶⁴ Новеченто : моноспектакль, реж. В.В. ерещенко, акт. В.Ю. Жуков // Театр «Наш дом», г. Химки, 2024.

дальше»¹⁶⁵. В этом плане «оверлеппинг» как способ восприятия расположения объектов в экранном пространстве играет важную роль.

«В отличие от застывших изображений на картине или на фотографии, при движении камеры соотношение объектов, перекрываемых друг другом, постоянно меняется <...>, в результате чего один объект перекрывается другим, а другой, наоборот, в это время постепенно открывается взору зрителя. Не говоря уже о том, что объекты в кадре часто сами находятся в состоянии движения, и <...> в данном случае можно говорить о своего рода динамическом оверлеппинге»¹⁶⁶.

Современные творческие решения включают и иные незаурядные способы формирования экранного пространства, например, через построение кадра при перманентном движении телекамеры в горизонтальной плоскости. В телерепортаже А. Поповой (оператор И. Бернацкий) своеобразный «пролет» камеры описывал траекторию вокруг мизансцены с корреспондентом и его собеседником (см. рисунки 26–29). Участники интервью оставались на своих местах, при этом их демонстрация на экране происходила с разных сторон. При поднятии видеокамеры в таком варианте проведения видеозаписи до максимально верхнего ракурса под прямым углом к основанию площадки, видеосъемка будет производиться вокруг оптической оси объектива камкордера подобно кадру, показанному в начале кинофильма «На районе» (реж. О.Ю. Зуева, 2018, Россия).

В репортаже программы «Вести недели» (Россия 1) запись стендапа корреспондента А. Емельяновой проводилась в центре условной сферы пространственной локации события. Но в отличие от телевизионного материала А. Поповой, где участники статичны в кадре представленного фрагмента, здесь, в мизансцене, (см. рисунки 30–33) уже корреспондент статичен по своему расположению к объективу движущейся видеокамеры, перемещаясь и держа ее в постоянном поле зрения.

¹⁶⁵ Познин В.Ф. Экранное пространство и время. С. 99, 100.

¹⁶⁶ Там же. С. 99.

В обоих вариантах изображение создается при выполнении визуального пролета в пространстве события по окружности с обращением «взгляда» объектива телекамеры в первом случае в центр мизансцены, а во втором – из ее событийной точки. При этом фоновый рисунок располагается на воображаемой внутренней оболочке условной сферической структуры, что помимо получения зрителем вербальной информации способствует предоставлению ему обширного изобразительного пласта окружающей обстановки места видеосъемки.

При движении телекамеры во время съемки зритель на отснятых кадрах визуально следует за взглядом оператора во время работы. Но данный алгоритм визуального считывания пространства, окружающего место события, может быть персонализированным и делегироваться зрителю. Ю.Я. Мартыненко отмечает: «Широкое распространение, особенно на телевидении, получили методы создания произведений, использующие способность зрителя к сотрудничеству. Без восприятия, которое всегда является не пассивным усвоением, а различной степени активности сотворчеством, не может состояться ни одно художественное произведение. И восприятие нередко – результат прошлого опыта зрителя, запаса его жизненных наблюдений и переживаний»¹⁶⁷.

Сегодня в некоторых случаях уже не телекамера указывает направление просмотра зрителю, а он сам во время просмотра, благодаря новым медиатехнологиям, самостоятельно перемещает рампу кадрового окна при помощи мобильного устройства или на мониторе компьютера для отображения интересующей его части реального мира. Сошлемся на проект «RT 360», предлагающий пользователю определять направление своего взгляда в произвольном порядке, но уже из центра условной сферы, созданной компьютерным способом.

Невидимый «сферический экран» обволакивает пользователя электронного устройства, создавая наблюдательную позицию для самостоятельного

¹⁶⁷ Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. С. 22.

исследования контента. Тем самым *конструкт сферической визуализации* объектов реального пространства играет весьма важную роль в создании и репрезентации их образов на экране.

Техническое новшество в применении спайдеркама или «ручного» камкордера в гуще события, платформы «видео 360», а также видеосъемки в движении по окружности обеспечивает эмоциональное погружение зрителя в пространство события, подчеркивая характерный признак репортажа – эффект присутствия. Объединение технологий производственного процесса фиксации события и его демонстрации на экране привело к качественно иному стилю подачи аудиовизуального материала зрителю.

Демонстрация кадров изобразительного ряда по технологии «видео 360» и классической кругорамы отличается тем, что в первом варианте экран не находится физически над всей отображаемой картиной зафиксированного события. Рампа экрана выхватывает для просмотра только ту часть образа реального пространства, в сторону которой зритель ее направляет. Противоположно этому в кругораме физически показывается вся площадь отснятого изображения одновременно.

В основу принципа формирования аудиовизуального потока и демонстрации в нем образов объектов реальной действительности закладывается база понятия «*конструкт сферической визуализации*» пространства события, вбирающего признаки творческо-технического процесса записи изображений с движения по окружности, а также из ее центра и воспроизведения визуального ряда на реальном или виртуальном экране.

Пространственная сфера визуализации объектов через съемку как «способ восстановления реальности»¹⁶⁸ с последующей качественно иной по стилю подачей телевизионного материала весьма актуальна.

¹⁶⁸ Хренов Н.А. Творчество А. Тарковского в контексте переходных процессов Культуры второй половины XX века. С. 140.

Рассмотренные аспекты визуализации пространства события и последующего показа его образа на экране подтверждают необходимость использования свойств сферического конструкта в основе мизансцен и их экранных эквивалентов. Таким образом, современная визуальная культура возвращает утраченную сферическую модель в ее десакрализованной, технически воплощаемой форме, которая служит отображению окружающего мира в умоглядной, условно моделируемой реципиентом его сердцевине.

Краткие выводы:

- Приемы композиционного построения кадра имеют существенное значение при необходимости технической адаптации изображений к телевизионному показу в условиях перманентной модификации матриц экранов. Появляются технологии, так называемого, искусственного интеллекта по воссозданию электронным способом фонового рисунка за удаленными объектами съемки при учете свойств понятия *«усеченная реальность»*.
- В документальном материале «дорисованный» образ может представлять как неестественный, но в современном экранном искусстве присутствует феномен «глитч-арт», воплощающий художественную интерпретацию «искаженного» образа объекта.
- Современный экран имеет сгибающуюся, плоскую, выпуклую, вогнутую, состоящую из нескольких плоскостей поверхность, а также комбинированную при включении двух и более вышеперечисленных вариантов.
- Рассмотрены свойства понятия «пространство “плоскости” экрана», отражающего сочетание творческой составляющей с технической компонентой создания контента.

- Варианты визуализации экранного пространства могут одновременно применяться в сочетании, что определяет развитие актуальных творческо-технических методов создания телевизионного материала.
- Появление реальной возможности воссоздания на экране любой произвольной мизансцены в рамках отснятого события, кардинально изменяет как психологию восприятия изображений, так и эстетику предоставления визуальной информации зрительской аудитории.
- Движение камкордера проявляет свойства «оверлеппинга», как способа восприятия расположения объектов в экранном пространстве, что придает весьма важную роль функционалу понятия «*динамическая перспектива*».

Глава 2. АКТУАЛЬНЫЕ СПОСОБЫ ПОСТРОЕНИЯ ЭКРАННОГО ПРОСТРАНСТВА¹⁶⁹

2.1. Аудиальная структура экранного пространства

В современном обществе сложно представить сферу деятельности человека, не затрагивающую использование функции звука. Без аудиальной составляющей не обходится ни современный кинофильм, ни телевизионная программа. По сочетанию теоретических разработок и эмпирических методов построение телевизионного экранного пространства в акустическом плане полисеманлично.

Звук только на первый взгляд воспринимается как заурядный носитель информации. Рассматривая его свойства в экранных произведениях, прослеживается весьма серьезный потенциал аудиального конструкта, сопутствующего выразительному визуальному ряду в телевизионном материале. Звук и изображение, являясь отдельными феноменами, «претерпели колоссальные метаморфозы как в художественной практике, так и в качестве предмета эстетического осмысления в контексте культуры XX–XXI вв.»¹⁷⁰.

Синтез звука и визуального ряда кадров на телевидении, в отличие от кинематографа, не прошел периода становления, когда «немой экран нуждался в

¹⁶⁹ Основные идеи второй главы отражены в публикациях: Шабалин В.В. Изображение пространства в телевизионном контенте как аудиовизуальное отражение: Компаративный анализ аудиального конструкта экранного пространства и локуса сцены // Альманах «Театр. Живопись. Кино. Музыка». 2020. № 1. С. 146–156; Шабалин В.В. Комбинаторность композиции кадра в актуальных построениях экранного пространства // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2021. № 3. С. 90–100; Шабалин В.В. Репрезентация фоновой поверхности мизансцены в телевизионном экранном пространстве // Вестник КазГУКИ. 2022. №2. С. 67–73; Шабалин В.В. Структура сложносоставного кадра в полиэкрane // Вестник КазГУКИ. 2023. №1. С. 176–182; Шабалин В.В. Методология адаптации на экране визуальной копии объекта в мизансцене // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15. №2 (56). С. 140–148.

¹⁷⁰ Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе. С. 4.

психофизически ощущаемом пространстве»¹⁷¹. Д. Миллерсон призывает относиться к тишине в кадре с осторожностью, так как она может восприниматься зрителем как потеря звука¹⁷². На ТВ изобразительный рассказ не обходится без аудиальной компоненты, и даже «полнозвучный естественный шум способствует погружению зрителя в происходящее»¹⁷³, не говоря о музыкальной фонограмме.

Музыка в кадре «как феноменологически первоначальный звук <...> призвана (в идеале) восполнить киноизображение до психологически жизненного и органично воспринимаемого образа»¹⁷⁴ – отмечает Ю.В. Михеева. Создавая висцеральную атмосферу произведения, музыка придает «видимому пространству новое измерение»¹⁷⁵.

Включая музыку в сюжет, К.А. Таггл задавался вопросом: «Зачем я это делаю?»¹⁷⁶. Отвечая, предположил главный мотив – создание определенного настроения. Зачастую в телевизионных итоговых выпусках новостей в начало каждого эпизода репортажа добавляются смонтированные под ритмичную музыку видеок cadры в виде анонса, определяющего преамбулу предстоящего повествования на экране¹⁷⁷.

Отбивки подразделяются на «разделительные» и «разделительно-настраивающие», эффектно преподносящие новостной контент и приводящие зрителя к определенному эмоциональному состоянию. Н.И. Утилова

¹⁷¹ Там же. С. 26.

¹⁷² См. подробнее: Millerson G. Television Production.

¹⁷³ Магронт М.В. Новости как профессия : учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Аспект Пресс, 2015. С. 33.

¹⁷⁴ Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе. С. 33.

¹⁷⁵ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. С. 285.

¹⁷⁶ Таггл К.А., Карр Ф., Хаффман С. Новости в телерадиоэфире: подготовка, продюсирование и презентация новостей в СМИ. М.: ГИТР, 2006. С. 227.

¹⁷⁷ Давыдов Д. «Я сам» : [телевизионный репортаж] / Д. Давыдов. Изображение. Устная речь : электронные // Первый канал. URL: <https://www.1tv.ru/news/issue/2013-03-03/21:00#8> (дата обращения: 06.02.2017).

констатирует, что «рождается новая эстетика аудиовизуального искусства, <...> новое восприятие отраженного мира»¹⁷⁸. Можно по-разному относиться к фоновой музыке, воспринимая ее как должное во многих телевизионных программах, но вопрос уместности музыкального сопровождения, как творческого приема, важен в отношении создания классического телевизионного репортажа.

Музыкально-шумовое оформление «стало играть повышенную роль не только в художественных передачах, но и во многих информационных выпусках»¹⁷⁹. В нашей повседневности «новости в формате “infotainment” не подразделяются на информационные и информационно-развлекательные¹⁸⁰. Поэтому рекомендации в рамках данного исследования неприемлемы с точки зрения как творческой составляющей, так и стиля подачи телевизионного материала. Правильнее предоставить принятие решения по этому вопросу автору телевизионного материала, который, применяя звуковой эффект, формирует экранное пространство произведения, рассматривая формат инфотеймента как «новый медийный драматургический жанр»¹⁸¹.

Сегодня зрителя не удивляет видеоряд в ускоренной демонстрации на экране. В соответствии с запросом телевизионной аудитории построение изобразительного потока, продиктованное «дышащим» экранным временем, характеризует особую визуальную насыщенность всего телевизионного материала. Во фрагменте программы «Итоги недели с Ирадой Зейналовой» на телеканале НТВ в кадре демонстрировались стремительно «летающие» облака, которые напоминали расплывающиеся чернила в видеоарте С. Флуае¹⁸².

¹⁷⁸ Утилова Н.И. Клиповый монтаж и иллюзорный мир. С. 132.

¹⁷⁹ Чернышов А.В. Музыка и СМИ цифровой эпохи // Наука телевидения. 2012. Вып. 9. С. 224.

¹⁸⁰ См. подробнее: Богданова Е.М. Феномен инфотеймента на телевидении. С. 217.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Чернила на бумаге : видеоарт, С. Флуае, 1999.

Воплощение художественного эффекта в данном примере с режиссерской точки зрения показательно как ощущение быстротечности физического времени в жизни героя репортажа.

Творческо-технический прием «тайм-лапс», реализующий указанный эффект, воплощается в телевизионной записи с частотой кадров меньшей, чем при воспроизведении. Благодаря ускоренной демонстрации видеоряда на экране за определенное время зритель видит большее количество кадров, а соответственно и более широкое пространственное полотно отображения конкретной мизансцены с ее деталями в виде различных предметов, геометрического строения и героев телевизионного сюжета.

Зуммирование трансфокатором при «отъезде» от объекта данной мизансцены в этом случае зрительно выглядит ров ее. Тряска изображения сглаживается, а экранное пространство воспринимается в зрительском восприятии устойчивее, как и при укрупнении экранной композиции данным способом построения изобразительного ряда телевизионного материала.

Визуальный ряд в предложенном выше оригинальном стилистическом решении на телеэкране нуждается в оригинальном звуковом оформлении для сбалансированного построения экранного конструкта телевизионного материала. Звуковая компонента при предоставлении экранного произведения зрительской аудитории в формате «инфотейнмент» весьма важна. Д. Миллерсон подчеркивает, что звуком можно объяснить или поддержать изображение, обогащая его влияние и привлекательность¹⁸³.

Музыка, исполняемая тапером на фортепиано или симфоническим оркестром, как в некоторых кинотеатрах Москвы того времени, в зале кинотеатра в начале прошлого века, и распространяемая от источника, находящегося в мизансцене в звуковом кинематографе или в интерполяции музыкального сопровождения визуального ряда на монтаже, существенно рознятся. Представим

¹⁸³ См. подробнее: Millerson G. Television Production. С. 334.

себе в кадре оркестр, исполняющий классическое произведение. В следующем кадре данное музыкальное произведение сопутствует визуализации образа близлежащей улицы.

При просмотре контента с экрана при звучании той же фонограммы происходит смена изображения музыкантов на картину города, музыка проявляет диегетические свойства. Аккомпанемент стритпространства также является элементом звуковой дополненной реальности, свойства которой будут рассмотрены ниже.

Творческий прием звуковой дополненной реальности на телеэкране достигается путем включения различных акустических деталей в экранное пространство, представляя визуальный конструкт как относящийся к «техническим проектам, направленным на дополнение или расширение реальности виртуальными элементами посредством компьютерных технологий нового поколения»¹⁸⁴.

Подобным способом озвучиваются «размышления» героя через включение авторского текста, а в случае визуальной интерпретации фотографического снимка на телевизионном экране стоп-кадр сопровождается звуком, имитирующим затвор фотокамеры, дополнительно усиливая впечатление процесса фотосъемки. Данное аудиовкрапление – звуковой эффект в образной ткани телевизионного материала, в структуру которого элементы аудиальной составляющей могут как добавляться, так и удаляться из нее, например, окружающие звуки, перебивающие основной источник.

Звук в аудиоканале может приглушаться или полностью зажиматься. Его резкое прекращение в аудиовизуальном ряде чревато впечатлением присутствия брака в контенте. Авторы статьи «“Форматный” этап развития российского

¹⁸⁴ Шеметова Т.Н. Видеосфера XXI: человек и объемное изображение // Запись и воспроизведение объёмных изображений в кинематографе и других областях : IX Международная научно-практическая конференция, Москва, 17-18 апр. 2017 г. : материалы и доклады. М.: ВГИК, 2017. С. 43.

документального телевизионного фильма: достоинства и недостатки» Г.Н. Бровченко и С.И. Борисов акцентируют внимание на недостаточном присутствии в современном телевизионном материале паузы или тишины¹⁸⁵. Тишина есть «понятие относительное, и полной тишины не бывает <...> Окружающий нас мир постоянно звучит, даже тогда, когда мы ощущаем тишину»¹⁸⁶, а «совершенно беззвучное пространство мы никогда не воспринимаем как конкретное и действительное. Оно всегда будет действовать как невесомое, невещное. Ибо то, что мы только видим, – лишь видение. Видимое пространство мы воспримем как реальность, лишь если оно обладает звучанием»¹⁸⁷.

Звуковая пауза в качестве выразительного средства создания экранного пространства способствует авторскому формированию игрового либо неигрового художественного произведения. «Пауза – почти всегда акцент. Акцент – это деталь. Деталь – основа образности языка искусства»¹⁸⁸. Данный акустический паттерн является фактором воссоздания пространства события в материале, который изначально оформлялся акустически довольно традиционно.

Монтаж репортажа ранее и сегодня зиждется на практическом построении, в основе которого находится аудиотрек. Звуковой поток объединяет визуальные фрагменты запечатленного события, венчая видеомонтаж как способ «сочетания технических знаний и навыков с эстетической эрудицией и вкусом»¹⁸⁹. Перманентно сопровождая видеоряд, звуковая компонента выполняет творческую

¹⁸⁵ См. подробнее: Бровченко Г.Н., Борисов С.И. «Форматный» этап развития российского документального телевизионного фильма: достоинства и недостатки // Современный российский форматный документальный телефильм : сборник научных статей. М.: Ф-т журн. МГУ, 2017. С. 38.

¹⁸⁶ Ефимова Н.Н. Звук в эфире : учебное пособие для вузов. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 7.

¹⁸⁷ Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 216–217.

¹⁸⁸ Борисов С.И. Технология создания документального фильма : учебное пособие. М.: Издательство «Аспект Пресс», 2018. С. 66.

¹⁸⁹ Масбургер Р.Б. Видеосъемка одной камерой. 4-е изд. М.: ГИТР, 2006. С. 164.

задачу по аудиальному акцентированию. Приведем фрагмент из документального фильма «Кто ищет» (реж. М. Визионер, Россия, 2016), в одной из сцен которого образ ночной дороги помещается в акустический ландшафт кинокартины.

Музыка придает определенную чувственность сцене, но основную роль играет шум дождя при освещении россыпи капель воды на лобовом стекле автомобиля случайными источниками света. Поэтичность эпизода обусловлена наличием в мизансцене звуков окружающего мира, присутствующих в жизни человека и социализирующих пространство реальной действительности. Е.И. Нестерова отмечает, что «территория, ограниченная слышимостью колокола, – это пространство, структурированное звуком»¹⁹⁰.

В конце 1960-х годов появляется термин «саундскейп» (от англ. Soundscape) как акустический ландшафт, одновременно являющийся и «физической средой, и способом чувствовать эту среду»¹⁹¹. Д. Миллерсон замечает: «Воспроизводимый звук часто отличается от того, что можно услышать в непосредственной близости от источника звука.

Именно понимание причин неточного воспроизведения звука поможет нам правильно подойти к проблемам управления им»¹⁹². Так, звук из репродукторов зависит от их расположения. Если источник звука находится в одной точке, а его ретранслятор – в противоположной, и при этом уровень громкости второго выше, то произойдет акустическая коллизия. Объект, воспроизводящий звук, будет на слух восприниматься с иного места, отличного от его физического нахождения.

Подобный результат являет «эффект Хааса». «Если громкоговоритель находится ближе к слушателю, чем говорящий человек <...>, то звук от

¹⁹⁰ Нестерова Е.И. Вслушиваясь в прошлое: звуковая история в поисках своей терминологии // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». М., 2013. № 7 (108). С. 83.

¹⁹¹ Там же. С. 84.

¹⁹² Миллерсон Д. Технология телевизионного производства : (как делается телевизионная передача). М.: Искусство, 1971. С. 91.

громкоговорителя приходит раньше. Если звук от каждого из этих двух источников имеет в месте прослушивания одинаковый уровень, то слушателю кажется, что звук исходит только от громкоговорителя, а никак не от человека.

Хотя звук голоса человека, излучаемый непосредственно, увеличивает реверберацию помещения, тем не менее, это не меняет впечатления: звук кажется исходящим только от громкоговорителя»¹⁹³. Обработанный и распределенный звук участвует в размещении образов объектов мизансцены в экранном пространстве, что характерно для многоканального звучания, которое в кинотеатре обеспечивает:

- «кажущуюся объемность звучания в кинозале;
- более точную локализацию кажущегося источника звука на киноэкране (совмещение с видимым источником звука);
- наличие различных звуковых эффектов, усиливающих воздействие кинофильма на зрителя»¹⁹⁴.

Применение стереофонии особенно важно. При прослушивании материала максимально активизируется воображение и создается «ощущение “эффекта присутствия” на месте воображаемых событий»¹⁹⁵, так как «звук обладает богатейшими возможностями воздействия на рациональную и эмоциональную сферы человеческого сознания»¹⁹⁶, изменяя местоположение объекта в ощущениях зрителя.

В лекциях по эстетике Гегель отмечал: «Стихия звука оказывается более родственной внутренней простой сущности содержания, чем чувственный

¹⁹³ Элкин Е. Звук и изображение. Звукотехника в телевидении и кино. М.: Связь, 1978. С. 329.

¹⁹⁴ Грибов В.Д., Усачев Н.Н. Современные системы воспроизведения звука кинофильмов : учебное пособие. СПб.: изд. СПбГУКиТ, 2002. С. 5.

¹⁹⁵ Ефимова Н.Н. Звук в эфире. С. 77.

¹⁹⁶ Там же. С. 10.

материал прежних искусств»¹⁹⁷. Звуковая составляющая изменяет местоположение объекта съемки в мизансцене относительно зрителя в его ощущениях как при восприятии экранного пространства телевизионного материала, так и в театральном сценическом пространстве.

Функционал звуковой компоненты существенно влияет на построение экранного пространства художественного произведения. П.А. Флоренский отмечал: «Слыша звук, мы не по поводу его, не об нем думаем, но именно его, им думаем: этот внутренний отголосок бытия и в нашей внутренности есть внутренний. Звук – непосредственно просачивается (диффундирует) в нашу сокровенность, непосредственно ею всасывается, и, не имея нужды в проработке, сам всегда воспринимается и осознается, как душа вещей»¹⁹⁸.

Звуки, в частности, музыка не только сопровождают изобразительный ряд, но и являются, все чаще, первостепенной составляющей построения экранного пространства, формируя содержательную основу и смысловую вариативность произведения. В этом отношении акустический паттерн экранного пространства сложно переоценить.

Рассмотрим концерт Х. Циммера, в котором световые лучи сопровождают и в определенной степени организуют музыкальное событие на сцене (см. рисунок 34), получая статус арт-объектов, в отличие от световых потоков на площадке спортивного мероприятия (см. рисунок 35), уточняющих место события.

Образные элементы в виде световых нитей вводятся в экранное пространство по нескольким причинам. Они уравнивают композицию кадра (см. рисунок 36) и дополнительно заполняют экранную композицию (см. рисунок 37). В отличие от сценического оформления концерта Х. Циммера, в организации выступления гамбургского духового оркестра «Meute» в Париже

¹⁹⁷ Гегель Г.В.Ф. Лекции по стетике: В 2 т. Т. 2. СПб.: Наука, 2007. С. 249.

¹⁹⁸ Флоренский П.А. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. С. 21.

световой перформанс не доминировал над музыкальной составляющей, а гармонично сопровождал выступление коллектива. Световая текстура мизансцены подчеркивала виртуозную игру музыкантов, которые внезапно появлялись на авансцене, и так же мгновенно растворялись в темноте зала с исчезновением соответствующего луча света.

Световые потоки прожекторов одновременно анонсировали солистов и разграничивали сценическое пространство для акцентного указания конкретных исполнителей музыкального произведения при одномоментном объединении всей концертной площадки в единое музыкально-световое представление. Для качественного аудиовизуального восприятия зрителем концертной программы из зала и у экранов мониторов при последующих просмотрах на видеозаписи, данный способ не столько финансово дешев в использовании светового оборудования, сколько творчески вариативен в построении оригинальных сценическо-пространственных конструктов для воплощения художественного потенциала концерта оркестра на сцене.

Эмоциональному погружению зрителя в экранное пространство способствуют интершум, синтезированный звук, музыка, речь героев или акустическая пауза. Роль звука в построении образной структуры экранного пространства при восприятии зрительской аудиторией локуса объекта съемки или театрального представления трудно переоценить.

Итак,

- монтаж телерепортажа строится на аудиальной составляющей экранного пространства;
- смена изображения при перманентном синхронном звуковом сопровождении есть связка кадров по аудиальной компоненте, проявляющая смысловое слияние планов;
- отсутствие звука в виде акустической паузы «работает» смысловым акцентом в образе события;

- при просмотре материала с экрана звук привносит эвокативное смещение художественного образа относительно зрителя;
- звук характеризует экранное пространство, участвуя в его создании, и задает ему содержательную основу и смысловую вариативность.

2.2. Комбинаторность композиции кадра

В творческом процессе визуальной записи окружающей реципиента действительности объект съемки, представляющий собой конкретный предмет или героя экранного сообщения, необходимо запечатлеть так, чтобы передать его внутренний мир, а также воздействовать посредством суггестии, которая «не отражает вещи, а проникает в них, говорит о невыразимом, передает не образ предмета <...>, но его невыразимую суть в ощущениях, чувствах»¹⁹⁹. В данном контексте французский поэт С. Малларме полагал, что необходимо «рисовать не саму вещь, но впечатление, которое она производит»²⁰⁰.

Таким образом, нужен маршрут развития композиционного диалога в «строгой закономерности – последовательности передвижения взгляда от одного смыслового элемента к другому. В связи с этим правильнее считать композитом не отдельные элементы, а взятые комплексно, вместе с их взаимосвязями и отношениями»²⁰¹, – считает А.В. Свешников.

Рассмотрим на примерах произведений живописи, кинематографа, телевизионных материалов и рекламного видео варианты нестандартной изобразительной композиции и причины активного применения данного подхода при формировании композиционной структуры телевизионного кадра в

¹⁹⁹ Маньковская Н.Б. Лебедь, закованный льдом. Эстетические воззрения Стефана Малларме // Художественная культура. 2020. № 1. С. 8.

²⁰⁰ Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 382.

²⁰¹ Свешников А.В. Актуальные проблемы композиции художественного изображения // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 2. С. 93.

современной экранной культуре. Методологической основой выступают здесь свойства композиции кадра в экранном пространстве как многообразной художественно-выразительной формы, представляющей аудиовизуальный материал зрителю.

Размещение образа в экранном пространстве – существенный аспект комбинаторности композиции кадра с учетом ракурса съемки объекта, его динамики в мизансцене, направления взгляда, если объект является действующим лицом в эпизоде. При этом соблюдаются законы построения композиции кадра, которую вслед за советскими кинооператорами, авторами учебного пособия по фотокомпозиции Л.П. Дыко и А.Д. Головни, понимаем как «всю систему, весь изобразительный строй снимка <...> в целях раскрытия идейно-тематического содержания, <...> достижения четкости и выразительности художественной формы»²⁰².

В классическом построении композиции кадра учитывается «правило третей», основанное на зрительном разделении кадра на девять равных частей с помощью двух вертикальных и двух горизонтальных линий. «Основные части композиции, несущие важную смысловую нагрузку, должны располагаться либо вдоль этих линий, либо на их пересечении – в точках силы. Именно такое расположение позволяет акцентировать внимание зрителя на первостепенных, обладающих большой концентрацией энергии деталях снимка»²⁰³ (см. рисунок 38). Рассматривая изобразительные средства художественной фотографии, Л.П. Дыко считала мотивом творческого исполнения равновесной композиции «развивающееся в кадре движение, его направление, и тогда незаполненная часть кадра приобретает свой смысл и значение»²⁰⁴.

²⁰² Дыко Л.П., Головня А.Д. Фотокомпозиция. М.: Искусство, 1962. С. 28.

²⁰³ Lukianenko E. (bekarstudio). Композиция кадра и правило третей / Lukianenko Evgeni. Текст : электронный // LiveJournal : [блог-платформа]. URL: <https://bekarstudio.livejournal.com/2310.html?es=1> (дата публикации: 2016-11-28 15:57:00).

²⁰⁴ Дыко Л.П. Основы композиции в фотографии. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Высш. шк., 1988. С. 91.

Однако построение изображения предполагает изменение базовых составляющих композиции кадра, выраженное в иных вариантах размещения образа героя, например, в границах рамы картины. В живописных портретах Р. Левицкого (1878) и П. Самойлова (1915) кисти И.Е. Репина лица изображены ближе к багету по направлению их взгляда (см. рисунки 39, 40).

Подобные особенности воплощения образов в композиции встречаются в кинематографе (см. рисунок 41) и на телевидении, когда образ участницы телешоу «Голос» в кадре располагается настолько близко к краю изобразительной поверхности, что складывается впечатление максимального физического и эмоционального контакта исполнительницы музыкального номера и зрителей в зале (см. рисунок 42).

В фильме «Аритмия» (реж. Б.И. Хлебников, 2017, Россия) «утыкающийся» в рамку кадра образ (см. рисунок 43) подчеркивает внутреннее состояние героя кинофильма. Операторское решение по выстраиванию данной композиции можно трактовать как стремление врача скорой помощи быстрее осмотреть пациента, почти выходя ему навстречу. Как отмечал Л.В. Кулешов, «лишние вещи и лишнее пространство в кадре должны быть убраны»²⁰⁵. Эти слова без малого сто лет спустя по-прежнему звучат как аксиома.

Персонаж А.В. Яценко в фильме «Аритмия», максимально приближенный к одной из сторон кадра, высвобождает значительную часть экранного пространства за ним в связи с тем, что «пропорции экрана не всегда позволяют показать нужное действие так, чтобы оно поместилось на экране без излишнего окружения»²⁰⁶.

Комбинаторность композиции кадра в восполнении «свободного» пространства при создании выразительных экранных сюжетов продиктована актуальными творческими решениями авторов аудиовизуальных произведений.

²⁰⁵ Кулешов Л.В. Искусство кино. С. 79.

²⁰⁶ Там же.

А.В. Свешников показывает, что «формально “правильной” композиции, то есть оторванной от смысла, не существует. Что правильно для одной художественной задачи, может быть абсолютно недопустимо для другой»²⁰⁷. Это характерно как для определенного расположения объекта в кадре, так и для неклассического построения всей экранной композиции.

Нестандартные композиционные решения построения композиции кадра операторами при воплощении творческого замысла режиссера или авторской группы при создании игрового художественного произведения, а также телевизионного материала новостного сегмента многообразны. Один из вариантов – фрагмент сериала «Секс. До и после» (реж. Д. Мороз, 2023, 18+).

В одной из новелл показана встреча героев в баре (1 сезон, 4 серия). Актеры расположены по отдельности в смежных кадрах (см. рисунки 44, 45). При этом взгляд каждого обращен на своего визави по эпизоду, так как съемочный прием «ста восьмидесяти градусов» в мизансцене закрепляет расположение камер с одной стороны от условной линии, проходящей через точки размещения собеседников.

В отличие от общего плана (см. рисунок 46), портреты героев эпизода в этих кадрах зритель воспринимает не в профиль, а в три четверти. Помимо сближения актеров на уровне монтажной склейки, происходит своего рода их визуальное притяжение и в смежных планах за счет смещения к краю кадра в экранном взаимодействии, что усиливает напряженность диалога и общей обстановки в мизансцене. Композиции с освоением внутриэкранного смещения образов героев кинофильма встречаются в дипломных работах (см. рисунки 47–50).

Композиционное построение смежных кадров с взаимодействием героев фильма как при их сближении, так и противоборстве весьма разнопланово. В фильме «Хандра» (реж. А.В. Камынин, 2019, Россия) один из актеров расположен

²⁰⁷ Свешников А.В. Актуальные проблемы композиции художественного изображения. С. 92.

ближе к краю кадра (см. рисунки 51, 52). Героиня сюжета как бы тянется к молодому человеку, который не отвечает ей взаимностью. Аналогичный прием, но с одним изменением, применяется оператором-постановщиком при раскадровке планов одной из сцен в сериале «Псих» (реж. Ф.С. Бондарчук, 2020, Россия). На кадрах члены семьи, общение которых не складывается. Мать героя отворачивается от своих собеседников за столом, в том числе, отдаляясь от сына, что акцентируется в кадре тем, что ее лицо примыкает к краю экрана (см. рисунки 53, 54).

В телевизионном кадре из репортажа в программе «Вести в 20:00» (Россия 1) панорамирование за объектом отстает от его движения в эпизоде (см. рисунки 55, 56), уменьшая расстояние от героя сюжета до края кадра. Композиционно «некорректное» расположение движущегося объекта в кадре, говорит о несоблюдении принципов построения классической композиции кадра. Но данное экранное построение нужно рассматривать шире, в связке этого кадра с последующим, в котором объект съемки входит в здание и его образ гармонично стыкуется с предыдущим планом, так как в обоих кадрах объект расположен в одной и той же части экрана.

Если бы в первом кадре была классическая композиция, и объект присутствовал в левой стороне кадра – имел бы место визуальный монтажный скачок в «склежке» сменяющихся изображений. «Таким образом, линии движения последней клетки предыдущего куска и первой клетки последующего – должны совпадать; если же они не будут совпадать, то обязательно получится скачок»²⁰⁸, – отмечал Л.В. Кулешов.

Второй вариант – участник мероприятия размещается в мизансцене лицом к краю экрана, и для достижения композиционной завершенности изобразительной картины применяются дополнительные образы объектов фоновой поверхности мизансцены или различные визуальные объекты в виде

²⁰⁸ Кулешов Л. В. Искусство кино. С. 30.

светового каркаса из зрительно осязаемых лучей, олицетворяющих продолжение образа героя на экране (см. рисунок 57). Соединение проекции фигуры артиста в кадре телешоу «Голос» (Первый канал) с видимым в зале потоком контрольного света образует на экране единый пластический конструкт, уравнивающий композицию кадра. В той же телепрограмме реализовано изображение портрета исполнительницы с выдвиганием его левой половины за границу кадра (см. рисунок 58) – таков третий вариант нестандартной компоновки кадра. Сдвинутые границы кадра по отношению к портрету конкурсантки обоснованы стилистикой оформления вокального выступления на экране.

Четвертый вариант нестандартной композиции телевизионного кадра обусловлен незапланированными поступательными действиями объекта съемки. При его повороте в противоположную сторону от начального расположения в мизансцене в общении с двумя или более собеседниками, находящимися с разных сторон от оси объектива, взгляд спикера будет вновь визуально «упираться» в край кадра (см. рисунок 59, кадр №2).

В этот момент корректировать композицию нецелесообразно по причине вынужденного резкого обратного горизонтального панорамирования, когда спикер вернется в исходное положение (см. рисунок 59, кадр №1). В связи с этим на экране некоторое время будет наблюдаться нарушение композиции кадра, что менее чувствительно для зрительного восприятия, нежели резкое панорамирование камкордера в разные стороны.

Композиции кадров в классическом их построении не всегда гармонично смотрятся в полиэкране, так как их взаимное влияние создает впечатление, отличающееся от их восприятия по отдельности. Дело в том, что отрезки «объект – граница кадра» по направлению взгляда суммируются, образуя дистанцию между собеседниками, которая, дополнительно увеличиваясь за счет межоконного пространства, должна пропорционально соотноситься с расстоянием от рассматриваемых нами объектов до краев поверхности полиэкрана (см. рисунок 60).

Композиции сложносоставного полиэкранного и классического кадров отличаются, что прослеживается при рассмотрении схемы их структуры, представленной в полиэкрane (верхний ряд) и необходимого композиционного решения при отображении объектов в полном растре экрана (см. рисунок 61). Оценивая композиционное решение изображений по отдельности, заметен сдвиг объектов, приводящий к необходимости соответствующей правки композиции кадров. Поэтому во время съемки кадр выстраивается классически, а при использовании этого изображения в полиэкрane может корректироваться.

Размеры окон полиэкрана допускают отличие их пропорций от исходных изображений, которые будут в них обрезаться и представать с измененной композицией. Эти кадры необходимо выстраивать под полный растр экрана, иначе демонстрация изображений в полный экран без дополнительного их композиционного изменения нереальна (см. рисунок 62).

Пятый вариант экранного построения представляет главный элемент композиции смещенным не по линии горизонта влево или вправо, а по вертикали в низ кадрового окна. Такая, на первый взгляд, необычная композиция с объектом, утопающим в «подвале» экрана, открывает в визуальном представлении экранного пространства глубинную перспективу мизансцены (см. рисунок 63). О подобных решениях велась профессиональная дискуссия в период, когда советская операторская школа активно нарабатывала собственные оригинальные творческие приемы.

Об этом свидетельствует отрывок из книги Л.В. Кулешова «Искусство кино», изданной в 1929-м году: «Существует, например, теория, что при съемке пейзажа общим планом необходимо показать линию горизонта, да еще так, чтобы она отделяла одну треть (верхнюю) кадра. Неужели недостаточно примеров исключительно выразительных кадров, заснятых не с “горизонтальной третью?” Товарищ Кузнецов <...>, разве не помните, как в начале нашей работы мы спорили о линии горизонта? И разве позднее вы не сами выбрали кадры в “По закону” с горизонтом, занимающим одну десятую кадра внизу, и куски

совершенно без горизонта? Теперь вы один из лучших советских операторов. Разве не легче стало работать, когда мы с вами похоронили добрую старую традицию, которой грош цена?!»²⁰⁹.

Вариативность экранного расположения объектов съемки открывает перед оператором-постановщиком и репортером на телевидении творческую палитру решений актуальных задач, в том числе, по завершению процесса создания экранного конструкта на постпродакшен. Необходимо оправданное применение нестандартных композиций, чрезмерной избыточностью насыщения экранного пространства которыми не следует злоупотреблять, превращая их в аттракцион.

2.3. Крупный план как композиционный артефакт в структуре телекадра

Современные технологии способствуют практическому расширению экранного пространства, отображающего часть предметной реальности в кадре наподобие взгляду из окна: подходя ближе, видим больше объектов за стеклом рамы. Относительно просмотра контента с экрана такой прием не работает.

В кино-, телесъемке «камера контролируется пользователем и, по сути, определяется особенностями его собственного взгляда <...> посредством прямоугольной рамки, всегда присутствующей как некий “ограничитель” большего целого»²¹⁰.

При желании приблизиться к отображающей поверхности монитора или телевизионного приемника зритель бóльшего не увидит, так как экранная реальность уже сформирована во время съемочного процесса и монтажа. Авторы статьи «Феномен изменяющейся дистанции в киноискусстве» А.С. Вартанов и Е.В. Сальникова отмечают: «В начале XXI века под влиянием большого

²⁰⁹ Кулешов Л.В. Искусство кино. С. 81-82.

²¹⁰ Манович Л. Язык новых медиа. С. 120.

комплекса социокультурных и цивилизационных перемен, а также чрезмерной традиционализации киноэстетики принцип изменяющейся дистанции начинает служить другим целям. Он нередко применяется как минус-прием: свобода многократных изменений дистанции резко ограничивается – вплоть до обращения к принципу неподвижной камеры»²¹¹. Следовательно, укрупнение плана происходит как за счет приближения объекта к камере, так и самой камеры к объекту в мизансцене.

По сравнению с театральным представлением, когда зритель видит происходящее на сцене со своего места в зрительном зале, укрупнение объекта в его восприятии происходит при выдвигании самого объекта на передний план. В приближении телекамеры к объекту или его движении к съемочному аппарату есть принципиальное отличие. В первом случае укрупняется вся экранная картина мизансцены, во втором – указанный объект: «Естественные перемены дистанции между камерой, с одной стороны, а действующими лицами и предметами, с другой, при неподвижности камеры, сегодня создают впечатление более органичного построения внутрикадровой динамики»²¹².

Широко применяется вариант приближения объекта через его укрупнение трансфокатором с помощью зуммирования. При этом, если съемочный аппарат будет определенным образом подвижен вдоль оптической оси объектива (с изменением фокусного расстояния его объектива), то осуществим творческий прием, реализованный кинооператором В.И. Юсовым в художественном фильме «Черный монах» (реж. И.В. Дыховичный, 1988, СССР, Германия).

Перед оператором-постановщиком стояла задача изобразительно показать внутренний мир персонажа кинофильма через парадоксальное оптическое изменение окружающей его обстановки. На первый взгляд, при «отъезде» от

²¹¹ Вартанов А.С., Сальникова Е.В. Феномен изменяющейся дистанции в киноискусстве // Художественное образование и наука : научный журнал. 2018. № 3 (16). С. 132.

²¹² Сальникова Е.В. Образы цивилизации и города в фильмах Жоржа Мельеса // Художественная культура. 2020. № 2. С. 188.

актера с увеличением видимой части локации должен уменьшаться размер его фигуры, но в данном примере рост персонажа в кадре оставался постоянным (см. рисунки 64, 65). Визуальный спецэффект «Вертиго» (от англ. Vertigo – головокружение) был впервые применен кинооператором Р. Берксом в фильме-нуаре «Головокружение» (реж. А. Хичкок, 1958, США).

Телевизионный аналог, известный под названием «транстрав» (от слов трансфокатор²¹³ и тревеллинг²¹⁴) используется в программе «Время» Первого канала отечественного телевидения. Приближение телевизионной студийной камеры и синхронный трансфокационный «отход» от объекта на переднем плане сделали портрет ведущего новостного выпуска в кадре практически неизменным по крупности, в отличие от фона, стремительно отодвигающегося назад (см. рисунки 66, 67).

Зуммирование дает возможность с помощью такого технического средства телеобъектива как трансфокатор «дотянуться» по оптической оси объектива до объекта, при этом зрительно обгоняя и оставляя за бортом кадра другие элементы мизансцены. Так как от фокусного расстояния объектива зависит скорость масштабирования изобразительной картины, то при короткофокусной оптике размер объекта в экранной композиции изменяется динамичнее, происходит и изменение скорости его движения рассматриваемого объекта.

Таким образом крупность плана может достигаться быстрее, чем при приближении к объекту телекамеры, фиксирующей его в определенном масштабе. «Кадр неотделим от двух тенденций: насыщения и разрежения»²¹⁵. В данном случае второе является усечением экранной композиции с одновременным уменьшением визуального поля передаваемой предметной действительности в кадре через крупный план, который «сохраняет одно и то же свойство: вырывать

²¹³ Зум-объектив – объектив, формирующий резкое изображение при изменении его фокусного расстояния.

²¹⁴ От англ. Travelling – путешествующий, передвигающийся.

²¹⁵ Делез Ж. Кино : Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. С. 53.

образ из его пространственно-временных координат, чтобы подчеркивать чистый и выразительный аффект»²¹⁶.

Сокращение экранного пространства в репрезентации окружающей реципиента действительности в кадре затрудняет распознавание места действия события. «Иной раз трудно понять, что является более ценным само произведение или та искусственная среда, в которой оно “обитает”»²¹⁷. В функционале усечения экранного образа реальности заключается философия «соотношений части и целого иерархии составляющих картины мира, постижение которой не может быть гладким, не может сразу даровать реципиенту объективное знание. Это знание должно открываться постепенно»²¹⁸.

Как полагал Г.М. Маклюэн, с технической стороны телевидение тяготеет к тому, чтобы быть крупноплановым средством коммуникации. Крупный план, применяемый в кино для произведения шока, на телевидении вещь обычная²¹⁹. По мнению И.И. Пономарчука, ошибочно думать, что телевидение – искусство крупного плана. Правильнее считать, что телевидение – искусство по преимуществу общего и среднего плана, но необходимо пользоваться и крупным планом, потому что без него невозможно восприятие и познание мира²²⁰.

Понятие «крупность плана» важно в процессе построения композиции кадра. «Кадр (франц. cadre, буквально – рама, от лат. quadrum – четырехугольник) <...> Кадр в фото-кинотехнике – единичное изображение, полученное на фото- или киноплёнке при съёмке. <...> Кадр в телевидении – изображение, получаемое на экране кинескопа в результате одного полного цикла телевизионной

²¹⁶ Там же. С. 154.

²¹⁷ Бурганова М.А. Новая концепция экспозиции скульптуры // Дом Бурганова : сборник научных статей. М.: Московский гос. музей «Дом Бурганова», 2006. С. 18.

²¹⁸ Вартанов А.С. Феномен изменяющейся дистанции в киноискусстве. С. 129.

²¹⁹ См. подробнее: Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. С. 363.

²²⁰ См. подробнее: Пономарчук И.И. Новая цивилизация нового тысячелетия : Искусство телевидения и радио в XXI веке : очерки. Пенза, 2001. С. 147, 148.

развертки»²²¹. Композиция (от лат. *Compositio*) – составление, «соотношение, взаимное распределение отдельных элементов фотографического изображения, обусловленные содержанием и характером произведения и во многом определяющие его восприятие»²²².

Ж. Делез считал, что существует «два типа крупного плана, один из которых служит визитной карточкой Гриффита, <...> в фильме “Энох Арден”. У Эйзенштейна же в “Генеральной линии”»²²³. С помощью аудиовизуальной записи предметной реальности авторы телевизионных материалов стремятся «обрисовать иной образный мир, многогранный и внутренне изменчивый, – обрисовать его тонкими и выразительными деталями»²²⁴.

Но что подразумевается под словосочетанием «выразительная деталь» в кадре? «Экранные устройства и технологии массмедиа, чьи разновидности множатся и множатся в начале XXI столетия, способствуют фиксации хроники бытия»²²⁵ крупным планом, то есть через выразительную деталь при отображении объекта реального мира. Сегодня медиаторы визуальной информации обладают высокой четкостью воспроизводимого изображения, в том числе «обеспечивая читабельность отображаемых на экране букв и символов текста»²²⁶.

Из этого проистекает превалирующее представление на экране средних и общих планов. «У практиков давно ощущалась потребность в пересмотре статуса

²²¹ Кадр // Новый политехнический словарь / главный редактор: А.Ю. Ишлинский. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. С. 200.

²²² Там же. С. 145.

²²³ Делез Ж. Кино. С. 145.

²²⁴ Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессиана. М.: Музыка, 1987. С. 65.

²²⁵ Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. С. 12.

²²⁶ Мирошников А.И., Наумов А.А., Щербакова Н.И., Щербакова Т.В. Выбор размеров проекционного экрана в актовых залах учебных заведений для конференций и в залах универсального назначения // Инновационные технологии в кинематографе и образовании: II Международная научно-практическая конференция, (Москва, 21–25 сент. 2015 г.) : материалы и доклады. М., 2015. С. 100.

крупного плана на телевидении»²²⁷, – замечает И.И. Пономарчук. Для представления на экране ведущего новостей в полный рост детализации изображения на современных телеприемниках вполне достаточно. Поэтому так очевидны изменения в построении мизансцены в студии во время речевой подводки к выходу в эфир информационного материала, когда включаются эпизоды «свободного диалога со зрителем (интонационного и выхода за пределы стола)»²²⁸, что обусловило активное применение внутрикадрового монтажа через движение ведущего в кадре с общего плана на передний, делая его бóльшим по масштабу.

На практике укрупнение происходит чаще при переходе на планы лиц, которые «представляли особую ценность фильмов 1960-х годов»²²⁹. Примечательна работа кинооператора П.М. Мостового в короткометражных документальных лентах «Взгляните на лицо» (реж. П.С. Коган, 1966, СССР) и «Маринино житье» (реж. Л.А. Квинихидзе, 1966, СССР).

Традицию крупного плана явил советский киноавангард, сосредоточенный на поиске новых средств художественной выразительности и анализе киноязыка. В фильме «Мать» (1926, СССР) режиссер В.И. Пудовкин, используя поэтические метафоры и детально работая с кадром, через смежные крупные планы раскрывал характер героини фильма. В современном телевидении такие примеры также имеются.

Отходя от классических правил монтажа, данный прием построения монтажной фразы становится нормой. В десятом сезоне музыкального телешоу «Голос» (Первый канал) выстраивалось визуальное повествование сценического номера одного из участников вокального конкурса через серию последовательных

²²⁷ Пономарчук И.И. Новая цивилизация нового тысячелетия : Искусство телевидения и радио в XXI веке. С. 147–148.

²²⁸ Утилова Н.И. Экранное пространство и «видимый» человек. С. 53.

²²⁹ Безенкова М.В. Каноны запечатления действительности в документальном кинематографе 1960-х годов // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 3. С. 41.

крупных планов, демонстрируемых лицо, руки исполнителя, детали музыкальных инструментов (см. рисунки 68–73).

В творческом процессе по воплощению портретной композиции учитывается антиномия: «пассивность – активность, объективность – субъективность, данность – заданность, глаз – рот. Известно, что в портрете труднейшие части лица – глаза и рот. «Между глазом и ртом располагается весь диапазон его жизни, наибольшая его восприимчивость мира и наибольшая же отзывчивость на мир»²³⁰.

П.А. Флоренский писал о портрете с поворотом в три четверти отображаемого персонажа: «Подобно тому, как эмоция есть переход от созерцания к действию, так же поворот в три четверти есть именно поворот от фаса к профилю. Это есть уже вышедшее из себя внутреннее равновесие, но еще не уравновесившееся внешним предметом, – лицо, которое имеет стремление стать профильным, но бессильно осуществить это свое стремление до конца.

В этом смысле поворот в три четверти дает некоторое беспокойство, некоторую неопределенность и потому волнует, заставляя нас бессознательно доискиваться, как пойдет это движение дальше. Таким образом, поворот в три четверти делает нас соучастниками некоторого душевного процесса, вызывает сочувственную эмоцию и, тем самым, изображенное лицо приближается к нам, и мы к нему, в качестве собеседника, единомышленника и единочувственника»²³¹.

Эти слова подтверждают, что размещение объекта в три четверти в кадре является еще одним способом приближения объекта. Крупный план эмоционально приближает героя к зрителю, но близкий контакт ведет к психологическому отталкиванию, потребности в дистанцировании на расстояние персональной области социального комфорта. «Кроме того, известны

²³⁰ Флоренский П.А. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. С. 22.

²³¹ Флоренский П.А. Собрание сочинений / священник Павел Флоренский ; [сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева)]. М.: Мысль, 2000. [Т. 1]: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. С. 183.

прекраснейшие системы “взгляд-камера” наподобие фигурирующей в фильме Бергмана “Лето с Моникой”, они показывают тотальную рефлексю, придавая крупному плану свойственную ему отдаленность»²³². Помимо приближения при создании крупного плана встает вопрос о дистанцировании образов объектов на экране. Соединение крупных планов в визуальном ряде становится важнейшим режиссерским принципом трансляции диалога в зеркальной симметрии композиций. Пример симметрии самих фигур и фоновых элементов присутствует в сцене (см. рисунки 74, 75) многосерийного фильма «Карточный домик» (реж. Д. Финчер, США).

Рассмотрев построение подобных композиций кадров существенную роль играет взаимодействие героев, воспринимающееся как тотальная дихотомия мужского и женского, светлого и темного. Крупный план способствует восприятию образа со сложной перцептивной внутрикадровой структурой экранного пространства. «Если модернистский универсум есть универсум проводов и микросхем, скрытых за экраном, по которым бежит электрический ток, то универсум постмодернистский есть вселенная наивной веры в экран, которая обесмысливает сам вопрос о том, что находится за экраном, и предполагает феноменологическое отношение доверия к явлению»²³³ через композиционный артефакт кадра – крупный план, остающийся наиболее антропоцентричным в видеофиксации реальности. Отображение объекта крупным планом как символа, акцента, детали в телевизионном материале предполагает сочетание тиражируемости и уникальности.

2.4. Репрезентация фоновой поверхности мизансцены

При анализе экранного пространства современного телевидения существенное значение имеет взаимосвязь образа объекта съемки и фона

²³² Делез Ж. Кино. С. 151.

²³³ Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия. С. 124.

мизансцены в кадре. Если объект съемки отображается в кадре крупным планом, то мы видим меньше пространства в экранной композиции вокруг него и больше проработки в изображении самого объекта. Но чем общее план и объект мельче по масштабу, тем в большей мере отображается окружающее его пространство. Кадр становится информативнее в плане пространственной составляющей, показывая, где и в каких условиях находится предмет или герой репортажа.

Огромное значение имеет ширина «взгляда» объектива телекамеры. Планы разной крупности отличаются презентацией события. Если в кадре на общем плане объект виден зрителю, то на крупном плане появится только спустя некоторое время, преодолев определенное расстояние в мизансцене. «При длинном фокусе, боковые объекты будут вытеснены центральным объектом из кадра»²³⁴.

Презентация объекта крупным планом дает зрителю значительную возможность сосредоточиться зрителю на эмоциях героя, в то время как общий план убедительнее обрисовывает локацию происходящего на экране, то есть фоновую картину мизансцены.

В полиэкране данная зависимость отсутствует. В окнах полиэкранной поверхности зрителю одновременно демонстрируются и крупный, и общий план объекта с окружающим его пространством. При соседстве обоих мини кадров на экране зритель одновременно видит объект и окружающую его среду. Вследствие этого исключается обратная пропорциональность между количественным относительно площади экранной поверхности отображением образа объекта и окружающей фоновой картины при отсутствии их взаимовытеснения в кадре.

В экранном пространстве важны как фон, так и расположенный на нем образ объекта. Функциональную значимость фоновой поверхности подчеркивает

²³⁴ Голенко Г.Г. Методика получения зрительно экологичного стереокадра. Моноракурсный кинематограф как перспектива стереокино // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях : IX Международная научно-практическая конференция (Москва. 17–18 апреля 2017 г.) : материалы и доклады : сборник. М.: ВГИК, 2017. С. 62.

М.В. Безенкова на примере фрагмента из фильма «Маринино житье» (реж. Л.А. Квинихидзе, 1966, СССР). «В кадрах с Мариной фон картины не играл особой роли, хотя на крупных планах посетителей кафе фон проявляется значительно активнее, возможно, для того, чтобы зритель не мог поймать взгляд персонажа»²³⁵. Фоновая картина вокруг объекта съемки играет весьма важную роль в формировании экранного пространства. Феномен театрального освещения – один из прообразов создания фона в экранной композиции, являющегося сегодня одним из востребованных средств художественного оформления с помощью светового конструкта в сценическом пространстве.

Луч света, обретая телесность в «дымовой» среде, выстраивает необходимую геометрию съемочной площадки. Световые струны, визуально размечающие пространство сцены, получают статус арт-объекта, в основе которого лежит абрисообразующая линия (см. рисунок 76), несущая образную нагрузку в экранном пространстве. Связка лучей визуально делит съемочное пространство на отдельные части, что моделирует локусы мизансцены и вносит внутреннее разнообразие экранного пространства, а также общей изобразительной картины телевизионного материала.

Следующий вариант – студийные фоновые мониторы в новостных программах, иллюстрирующие текстовую подводку ведущего к следующему сюжету. Они выполняют роль видеодекорации в студии, применяясь при записи различных телевизионных шоу и новостных программ. Современные технологии позволяют добиться необходимого качества передачи изображения на видеостене, практически стирая отличительную грань в зрительском восприятии между реальным объектом и образом на экране (см. рисунок 77).

В телешоу «Новые танцы» (ТНТ) видеозапись участника конкурса велась на фоне, представляющем сценический видеомонитор. В динамичном кадре, отснятом с верхнего ракурса, место нахождения героя сюжета выглядит более чем

²³⁵ Безенкова М.В. Каноны запечатления действительности в документальном кинематографе 1960-х годов. С. 38.

естественной реальной локацией съемочного процесса. Ракурсы съемки изображения для фонового монитора-декорации и объекта съемки во время мероприятия должны совпадать, а общая экранная картина восприниматься телеаудиторией подобно нахождению артистов в реальной окружающей предметной действительности. В случае, когда оптические оси объективов во время фиксации кадров отснятого изображения фона в видедекорации и героя программы не параллельны, объект и находящийся за ним фон выглядят неубедительно, хотя такого рода дополнительная визуальная динамика общей внутриэкранной композиции в некоторых случаях актуализирует творческий подход в формировании экранного пространства.

Краткие выводы:

- фоновая картина только на первый взгляд может показаться малозначительным элементом композиции кадра, фон несет огромную художественную нагрузку в творческом процессе формирования экранного пространства;
- фон играет важнейшую роль в информировании зрителя о точке съемки объекта и месте события в целом, участвуя в определении визуального построения конкретных кадров;
- деонтологизация образа при моделировании фонового изображения техническими средствами включает внепространственный элемент в композицию сложносоставного кадра.

2.5. Визуальная копия объекта в мизансцене и на экране

Эволюция телевизионного экранного пространства в XXI веке все значительнее определяется современными технологиями в области электронного оборудования, которые расширяют спектр творческих решений при создании актуального контента на телевидении. В информационно насыщенном мире

запрос зрителя подталкивает авторов телевизионных материалов к уплотнению экранной картины. Один из способов – включение во время съемочного процесса в мизансцену видеофрагмента.

По мотивам картины «Вызов» (реж. К.А. Шипенко, 2023, Россия) командой Высшей лиги КВН демонстрировался номер с имитацией нахождения человека в космической невесомости, предполагающий горизонтальное расположение актеров на сцене. Их портреты снимались с верхнего ракурса и отображались на экране-декорации, а зрители в зале видели лица участников игры в привычном виде (см. рисунок 78).

Размещение визуальной копии объекта в мизансцене во время съемочного процесса актуализирует одну из концепций начала прошлого века. С.М. Эйзенштейн считал важнейшей функцией произведения искусства «не только качество самого материала, но и принцип его подачи, ключевую роль которого играет внутренняя структура зрелища»²³⁶. Во внутреннюю структуру мизансцены, в данном случае, входит образ исполнителя.

В телевизионном выступлении российского исполнителя С. Лазарева (см. рисунок 79), транслируемом на телеканале «Россия 1», визуальные копии артиста демонстрировались на специальных экранах с фоновым обеспечением черного цвета. Еще в начале XX века искусственная темнота была пробным явлением для широкого круга авангардистов²³⁷. Как показывает телевизионная практика, принцип, заложенный в основу черного экрана, довольно актуален и по сей день.

Правильно устроенное поглощение световой энергии обеспечивает «темноту» в виде черного экрана. Изначально это была полость или камера, открытая сторона которой показывала темноту настолько непроницаемой и

²³⁶ Новиков В.Н. Кинематограф XXI века. Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века. С. 82.

²³⁷ См. подробнее: Elcott N.M. *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*. Chicago, London : University of Chicago Press, 2016. P. 17.

глубокой, что казалась двухмерной²³⁸, подобно современному видеомонитору с приглушенным по яркостному каналу фоном в отображаемой картине. Слияние фона на отображающих поверхностях видеозэкранов с черным фоном задника сцены являет зрителю изображение исполнителя на мониторе подобно находящемуся на сцене, и являет эффект внепространственности.

Визуальная копия артиста отрывается от естественной среды его нахождения в предметной действительности в результате приглушенности по освещению фоновой поверхности в изображении на экране монитора. Деонтологизация образа при моделировании изображения приводит к внепространственному отображению объекта на экране.

Несмотря на уменьшение детализации фонового изображения до полного его выключения (затемнения), сценическое пространство, окружающее героя эпизода, является своеобразным арт-объектом. На рисунке 80 в кадре размещен смартфон, отображающий объект в городской среде, образ которого присутствует в композиции этого же кадра. Данное творческое решение, обозначенное как *прием копирования*, основывается на одновременном отображении в кадре части пространства как «вживую», так и в виде копии, расположенной на некотором носителе визуальной информации.

При определенном расположении девайса изображение цветочной клумбы в виде корабля на экране смартфона может полностью перекрыть сам объект в мизансцене. Такой способ съемки образует *«прием замещения»*, когда на экране мобильного устройства будет воспроизводиться ровно та часть реального пространства, которая скрыта за его корпусом.

Подобные варианты интерпретации предметной действительности на экране во многом востребованы при создании контента в виде «коротких видео». Современное новшество в проведении фиксации объекта реального мира актуально благодаря зрелищности, визуальной насыщенности экранной картины

²³⁸ См. подробнее: там же. Р. 18.

и оригинальности исполнения видеосъемки, как правило, вертикально ориентированного кадра.

Размещение «картины в картине» известно как *мизанабим* – встраивание одного художественного произведения в другое. В более сложном варианте компоновки сочетаются взаимосвязь экранного пространства с копией объекта и образа пространства самой мизансцены, включающей данный объект. Визуальная копия объекта, обладая миметическим потенциалом, способствует выходу образа объекта из одного экранного пространства в другое, объединенных в единой визуальной композиции, что создает иллюзию «невозможного, либо напротив – представление доступного, осязаемого, но на самом деле несуществующего»²³⁹.

Взаимодействие происходит через изображение одной из частей копируемого объекта, выходящее в экранное пространство, отображающее всю мизансцену, за счет визуального эффекта, выполняемого на монтаже. Это может быть рука артиста, снимаемого его фанатом на смартфон и кажущаяся вытянутой за пределы рамы экрана в зрительный зал, где находится мобильное устройство, при том, что происходящее зритель видит в кадре, фиксируемом трансляционной камерой на данном мероприятии. «В кино жест и монтаж – два конкурирующих начала. <...> И жест, и монтаж отвечают за движение, но жест – это движение внутри кадра, а монтаж – движение от кадра к кадру. <...> Жест – длится, монтаж – рубит»²⁴⁰.

Пространство, представленное изображением второго уровня в произведении живописи или фотографии, соотносится с экранным пространством первого уровня (изображение всей мизансцены) как пространство предметной реальности. На примере картины К. Беста (K. Best) из серии «Portraits» (см. рисунок 81) рассмотрим эффект взаимосвязи таких изобразительных

²³⁹ Власов В.Г. «Обман зрения», «обманка» // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 томах. Том VI. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 366.

²⁴⁰ Цивьян Ю.Г. Жест и монтаж: еще раз о русском стиле в раннем кино // Киноведческие записки. 2009. № 88. С. 66.

пространств за счет руки персонажа, выходящей из пространства живописного полотна в пространство мизансцены, отображенной в «кадре» картины.

В варианте сложносоставной экранной композиции с объектом, выступающим одновременно в обеих изобразительных плоскостях – стритпространстве и экранном пространстве смартфона – стритпространство, как место расположения изображений на объектах Евклидова пространства, представляет изобразительную поверхность, подобную сложносоставному экранному конструкту, в котором с помощью специальных приемов отображения объектов создается иллюзия «невозможного, либо напротив – представление доступного, осязаемого, но на самом деле несуществующего»²⁴¹.

Жанр «обманывающих изображений» сложился в Античности, а так называемый сегодня троплей (от фр. *trompe-l'œil* – «обманчивый глаз», «обманчивая видимость») имеет разновидность под названием *рекурсия*, когда снимок повторяет себя. В картинах эпохи раннего Возрождения изображения копировались подобно взаимным отражениям поставленных друг перед другом зеркал. Есть и иной вариант создания копии объекта – отображение в отражающей поверхности, находящейся в мизансцене. Творческий прием предполагает оформление и разметку съемочной площадки таким образом, когда объекты, находящиеся на переднем плане, отражаются в зеркальной поверхности фона и создают дополнительные визуальные элементы в фоновой картине, зрительно насыщая экранное пространство.

Портреты интервьюируемых создают дополнительную визуализацию фоновой картины для гостей в данном кадре. Суть творческого приема раскрывает В.Ф. Познин, приходя к выводу, что «при использовании отражающей поверхности зритель способен видеть некое локальное пространство одновременно с двух разных точек зрения»²⁴². В ином варианте данного

²⁴¹ Власов В.Г. «Обман зрения», «обманка». С. 366.

²⁴² Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. С. 102.

творческого приема в одном из фрагментов кинофильма «Поймай меня, если сможешь» (реж. С. Спилберг, 2002, США) портрет главного героя, представленный в зеркале заднего вида в салоне автомобиля (см. рисунок 82), прибавляется к пространственной картине локации нахождения транспортного средства.

Таким образом, одно экранное пространство «вытекает» из другого, продолжая его. Образ героя размещен в экранном пространстве интерьера машины, хотя сам объект находится еще снаружи. В результате происходит соединение двух сцен эпизода в едином кадре, что отвечает свойствам внутрикадрового монтажа.

Подобное явление наблюдается в мизансцене с экраном, выглядящим как реальный оконный проем в студии, размещенной на стадионе с видом на футбольное поле (см. рисунок 83). Видеомонитор отображает местность, о которой идет речь, обеспечивая во время телепередачи иллюстрацию слов собеседников и визуальное сближение экранного пространства телестудии с передаваемым образом происходящего события. Экран телевизионного приемника воспринимается окном в мир; «феномен, получивший название “эффект окна” или “принцип окна”, касается всей современной экранной культуры, способствующей глобализации информационного пространства»²⁴³, – отмечает В.Ф. Познин.

Введение визуальной копии объекта в мизансцену во время съемки делает кадр многоплановым, а экранное пространство – мультиуровневым в результате применения нескольких условных визуальных плоскостей. На современном этапе проектирования экранного пространства выявлен ряд основных направлений:

- обеспечение визуального насыщения экранной картины;
- увеличение глубины семантики мизансцены;

²⁴³ Там же. С. 255.

- проработка перспективы композиции кадра;
- проявление дополнительных свойств внутрикадрового монтажа;
- объединение нескольких художественных пространств в одном кадре.

Тем самым экранное пространство организуется как весьма зрелищный визуальный конструкт. В XXI веке в результате применения цифровых технологий создания экранного пространства на телевидении прослеживается тенденция проработки оригинальных вариантов предоставления аудиовизуальной информации зрителю, подчеркивающих ее зрелищность и насыщение дополнительными звукозрительными элементами при сохранении сути содержания телевизионного материала.

Творческий прием по размещению образа персонажа или отдельного предмета в экранной композиции на монтаже предполагает восприятие объектов подобно находящимся в предметной реальности. Современные методы создания экранного пространства позволяют добиться высоких результатов в воплощении визуальной копии объекта, стирая грань ее отличия от прототипа в реальной действительности.

Е.В. Дуков замечает: «Некоторые философы, совершенно в стиле концепций Беркли, начинают уравнивать виртуальную и физическую реальности»²⁴⁴. С. Жижек высказывается в ином ключе: «В противоположность имитации, которая поддерживает веру в существование предсущей «органической» реальности, симуляция обратным ходом “денатурирует” саму реальность, обнаруживая механизм, ответственный за ее порождение»²⁴⁵.

На монтаже в визуальный слепок реальности помещается созданное компьютерным способом изображение объекта, основанное на применении

²⁴⁴ Дуков Е.В. Сеть: публика и искусство : монография / Государственный институт искусствознания. М.: ГИИ. 2016. С. 141.

²⁴⁵ Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия. С. 122.

комбинации и сращивания реального и виртуального контента²⁴⁶. В фильме «Отмель» (реж. Ж. Кольет-Серра, 2016, США) героиня просматривает на смартфоне текстовые сообщения, представленные в кадре отдельным окном.

Данный элемент обыгрывается как находящийся в мизансцене с персонажем фильма, что воплощается с помощью перевода фокуса с него на портрет актрисы Б. Лайвли (см. рисунки 84, 85). Вариативность композиции сложносоставного кадра представлена в телевизионной информационной программе на канале «Россия 24» через вывод на передний план экранной композиции дополнительного визуального объекта в виде ленты соцсети.

Изображение телестудии с ведущим на втором плане уходит из фокуса, фигура сливается с абстрактным фоном, что иллюстрирует понятие «бокé» при размывании фоновой картины, находящейся на расстоянии от объекта съемки. Выбор методов воплощения авторской идеи не принципиален: находится объект в мизансцене или его образ помещается в экранное пространство кадра, например, разговор героини фильма «Отмель» по смартфону с отцом визуально оформлен с дополнением портретов персонажей на общем плане (см. рисунок 86).

Следующий вариант – образ без окружающего его фона. С помощью *хромакей-метода* окружающее объект экранное пространство отсекается, оставляя его образ на экране без окружающей пространственной основы. Методика предполагает съемку объекта на монохромном фоне, как правило, зеленого цвета, который менее присутствует в колористической гамме кожи человека. Творческий прием воплощен в репортаже телевизионной итоговой программы «Вести недели» (Россия 1), когда изображение репортера размещалось в экранном пространстве фильма «Большая руда» (реж. В.С. Ордынский, 1964, Мосфильм) (см. рисунок 87).

Более сложен способ включения копии объекта в экранное пространство прямоэфирного телевизионного материала. Видеоповтор фрагмента спортивного

²⁴⁶ См. подробнее: Azuma R.T. A Survey of Augmented Reality. P. 355–385.

мероприятия оформляется на экране с помощью замедления стремительно произошедшего спортивного элемента фигуристики. Несколько последовательных копий ее образа по траектории прыжка помогают зрителю оценить техническую оснащенность спортсменки и насладиться красотой исполнения упражнения.

Образ вырезается из канвы кадра компьютерным способом, исключая съемку на специальном фоне, что усложняет технически достижение результата, но создает колоритный визуальный эффект в спортивной телевизионной трансляции. Дополнительные элементы, являющиеся копиями частей изображения в виде подложки в расфокусе при достраивании неформатного изображения до габаритов отображающей его поверхности экрана – следующий пример включения копии объекта в экранную композицию. В результате применения перечисленных способов введения копии объекта на монтаже проявляются свойства многомерности экранного пространства.

Глава 3. СТРУКТУРА МНОГОПЛОСКОСТНОГО ЭКРАННОГО ПРОСТРАНСТВА²⁴⁷

3.1. Концепт линии в экранном пространстве

Линии в философии отводятся важные позиции на протяжении многих столетий, начиная с временной: «Всякий образец действительности <...> имеет свою линию времени»²⁴⁸. Линия как грань предмета или узкая полоса перманентно присутствует в жизни человека. Существует линия сообщения, представленная фразеологемой: «Ни дня без строчки», относящейся к творчеству писателей, и вышедшая из Апеллесовской заповеди «Не дня без линии!»

В трехмерном мире линия проявляется в архитектуре, есть нить в виде линии и подобный ей луч света. Широко употребляемое понятие необходимо рассматривать избегая позиции «наивного реализма»²⁴⁹ и строго разделять на объект, схожий с прототипом в обыденной жизни, и на его художественный образ.

²⁴⁷ Основные идеи главы отражены в публикациях: Шабалин В.В. Образ линии в пространстве телевизионного кадра // Художественная культура. 2018. № 3. С. 168–183; Шабалин В.В. Концепт линии в экранном пространстве телевизионного кадра. М.: ИПП «КУНА», 2019. С. 101–110; Шабалин В.В. Мультимедийная образность экрана: от поликадрового кинематографа к современным телевизионным визуальным формам. М.: Коллиграф, 2020. С. 182–192; Шабалин В.В. Дополнительная визуализированная информация: актуальные тенденции заполнения экранного пространства телевизионного кадра // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 479–485; Шабалин В.В. Экранное пространство в полиракурсном построении сложносоставного телевизионного кадра // Художественная культура. 2022. № 1. С. 368–385; Шабалин В.В. Репрезентация фоновой поверхности мизансцены в телевизионном экранном пространстве // Вестник КазГУКИ. 2022. №2. С. 67–73; Шабалин В.В. Структура сложносоставного кадра в полиэкрane // Вестник КазГУКИ. 2023. №1. С. 176–182.

²⁴⁸ Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 197.

²⁴⁹ Логвиненко А.Д. Психология восприятия : учебно-методическое пособие для студентов факультета психологии государственных университетов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 5.

Линия наравне с пространством входит в «базовые визуальные компоненты»²⁵⁰. Зрительный аспект феномена проявляется в восприятии человеком окружающего мира. «Линия – результат восприятия нами других зрительных компонентов, которые позволяют нам осознавать линию, однако ни одна из линий в реальности не существует. Форма также, как и линия, является воображаемой, так как все формы возникают непосредственно из придуманных линий»²⁵¹, – подчеркивает Б. Блок. Познакомить человека с образным явлением можно одним способом – предъявив его, то есть «создав условия, необходимые для возникновения этого образа»²⁵². Иначе говоря, изобразить в виде линии, подобно первой картине, в которой она «окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену»²⁵³.

Экран являет множество линий, включая фон в кадре со световыми полосами. В программе «Смотр» на телеканале «НТВ» локация съемки интервью представляла рабочий кабинет с фоновой поверхностью портрета интервьюируемого в виде светлой, однотонной стены. Подсветка фона прибором с насадкой для придания световому потоку оригинальной формы создавала на освещаемой поверхности рисунок из чередующихся светлых и темных полос, придающих объемность композиции и увеличивающих внутрикадровую динамику статичной мизансцены. Фоновая поверхность не сливалась с объектом по принципу «белое на белом» и гармонично оттеняла изображение героя программы.

Линии, как стержни скелета экранного конструкта, «поддерживают» основное изображение и являются композиционными скрепами визуального пространства кадра, представляя средством экранного выражения визуального

²⁵⁰ Блок Б. Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа. 2-е изд. М.: ГИТР, 2012. С. 16.

²⁵¹ Там же. С. 17.

²⁵² Логвиненко А.Д. Психология восприятия. С. 3.

²⁵³ Леонардо да Винчи. Избранные произведения в 2 томах. М., Л.: ACADEMIA, 1935. Т. 2. С. 84.

образа. Концепт линии функционален в композиционной разметке кадра, включающей линии горизонта, перспективы и вектора взгляда героя.

Современное экранное пространство не ограничивается абрисом объектов, линиями границы сред или разделения частей полиэкранного кадра, а зачастую включает в виде светотеневого фонового рисунка динамичные линииобразные объекты. Данный элемент, воплощаемый компьютерным способом на электронных экранах-декорациях, применяется в оформлении телевизионных студий новостных программ.

В визуализации образной структуры экранного пространства кадра важным фактором является присутствие в мизансцене прямых или изогнутых динамических линий. В начале видеозаписи по зданию Государственного академического Большого театра России, выполненной в формате видео 360° (RT, Россия), цветные линииобразные объекты в кадре окружали образ здания театра (см. рисунок 88).

В следующем примере разноцветные полосы подобным образом опоясывали участников танцевального конкурса в экранном пространстве заставки телешоу «Танцы» на канале «ГНТ». При движении объекта в кадре образ-линия дополняет экранное пространство, насыщая композицию динамичными элементами ДВИ и раскрашивая экранную картину в яркие цвета с акцентом на конкурсанта танцевального телешоу. Динамичные образы-линии, наполняя экранное пространство телекадра, не позволяют имеющимся объектам композиции «расшататься».

Элементы ДВИ, представляющие линии, играют важное значение в качественно ином зрительском восприятии контента – смысловом сопряжении с аудиовизуальным потоком в одном случае, и в другом – линия, «благодаря многочисленным изгибам как бы стремится превратиться в плоскость, “складчатая” же плоскость – в объемную фигуру»²⁵⁴. Художественный образ

²⁵⁴ Николаева Е.В. Фракталы городской культуры : монография. СПб.: Страта, 2014. С. 15.

линии обладает внушительным потенциалом визуального уплотнения экранного пространства.

Художественный образ линии в экранном пространстве зачастую определяется световым лучом прожектора. С помощью современных осветительных приборов в «дымовой» среде сцены луч обретает визуальную телесность, подчеркивая геометрию сцены. Световая декорация получает распространение благодаря вариативному оформлению сценического пространства. На рисунке 89 световые струны вырисовывают плоскость задника сцены, размечая кулисы музыкального подиума, плавно переходят в грациозные линии конструкции декорации телешоу, имеющую, в отличие от луча софита, изогнутую форму.

Образные элементы, включаемые в экранное пространство в виде линий, могут уравнивать композицию кадра (см. рисунок 90), а также дополнительно заполнять кадровое окно во избежание значительных темных участков экранной картины, находящихся без детализированной проработки в виде черных пятен. Графические полосы из световых лучей разбавляют «провалы» фоновой картины и дополнительно уплотняют экранное пространство в перпендикулярной проекции. Исходящий луч при малой яркости под прямым углом выглядит подобно точке, представляющей образную составляющую экранного пространства, без которой в некоторых случаях сложно обойтись.

Проводя анализ графических элементов, П. Клее полагал: «Активная линия, движущаяся свободно <...> движущая сила – перемещающаяся точка»²⁵⁵, а также «главная линия существует только в воображении»²⁵⁶. Образ линии в качестве динамичной точки – значимый элемент в экранной композиции, сопоставимый по габаритам с крупным планом героя в кадре, что в режиссерской интерпретации придает экранной картине особый вид (см. рисунок 91). В арт-

²⁵⁵ Клее П. Педагогические эскизы. М.: Изд. Д. Аронов, 2005. С. 4.

²⁵⁶ Там же. С. 5.

искусстве светописи траектория «пробегающего» луча из точек в совокупности выглядит линией.

На длительных выдержках экспозиции тряска камеры придает смазанность изображению в виде причудливых линий, привносящих композиционно-колористический акцент в телекадр. Светящиеся линейеобразные объекты зачастую присутствуют в декорации студии как предметные образы, имеющие чувственную основу.

Линия остается основополагающим компонентом структуры кадра при одновременном отображении двух сред. «Рожденная средой, она способна подтачивать и менять пространство»²⁵⁷ как «необходимое априорное представление, лежащее в основе всех внешних созерцаний»²⁵⁸. По прямой или извилистой линии соприкасаются зримые образы водной и воздушной стихий на экране. В документальном телефильме «Война за океан. Подводники» (см. рисунок 92) граница художественных слоев в экранном пространстве проходит по линии соприкосновения жидкой или газообразной сред и твердотельным объектом, который эту грань обеспечивает.

«Эти линии – схема восстроения в сознании созерцаемого предмета, а если искать физические основы этих линий, то это – силовые линии, линии натяжений»²⁵⁹, – полагал П.А. Флоренский. Зигзагообразная линия может закладываться в композиционную структуру полиэкранного кадра, который ««спроектирован» творчески»²⁶⁰ для разделения места размещения героев (см. рисунок 93), схематически предвосхищая разлом личных отношений персонажей кинопроизведения. Линия предстает в созидательно-созерцательном

²⁵⁷ Буров А.М. «Кружева» и вопрос линии // Киноведческие записки : историко-теоретический журнал. 2004. № 70. С. 104.

²⁵⁸ Кант И. Критика чистого разума. С. 64.

²⁵⁹ Флоренский П.А. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. С. 30.

²⁶⁰ Bruno G. Surface Tension, Screen Space // Screen Space Reconfigured Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. P. 44.

процессе от демонстрации контента на телеэкране до восприятия зрителем, локация которого существенно рознится в кинозале.

Нахождение кинозрителя заключено между экраном и проектором, в отличие от помещения для телевизионного просмотра, где линия восприятия изобразительного ряда напрямую прокладывается от экрана к зрителю и не совпадает с отрезком источник ТВ-сигнала – экран. Телеизображение в этом отношении – «подвижный, неустоявшийся, только формирующийся абрис предметов. Завершить формирование, придать изображению не оптическую, но содержательную, смысловую определенность и должен зритель, оказывающийся, по сути, конечным звеном коммуникативной цепи»²⁶¹.

Природа линии обладает технологическими свойствами в создании аудиовизуального контента и обширными художественно-выразительными возможностями, имея ассоциативное значение и высокий семантический потенциал, олицетворяет образы в пространстве кадра, а также проявляет функционал в телевизионном монтаже. В более широком контексте употребления этого понятия А.М. Буров высказывает мнение о том, что вообще «все искусство можно рассмотреть с точки зрения (под углом зрения) линии»²⁶².

3.2. Построение сложносоставного кадра

Современный научный дискурс обогащается стратегиями развития, измененной технологическими инновациями, медиасреды²⁶³ и изучения новейших творческих подходов подачи визуального контента зрителю. В медиа прослеживается вариативность многообразных построений экранного пространства. В телевизионных материалах применяются композиции

²⁶¹ Там же. С. 110.

²⁶² Буров А.М. «Кружева» и вопрос линии. С. 102.

²⁶³ См.: Garcia-Perdomo V. Technical Frames, Flexibility, and Online Pressure in TV Newsrooms // Information, Communication & Society. 2021. Vol. 24, № 4. P. 541–556.

сложносоставных кадров, когда в экранное пространство одновременно включаются несколько изобразительных плоскостей и отдельных объектов, представленных без окружающего пространства реальной действительности. Композиционный конструкт сложносоставного кадра представляет пространственно-временные паттерны:

- разноракурсность;
- внепространственность;
- разномасштабность;
- разновременность.

В построении сложносоставного кадра необходимы, как минимум, две изобразительные плоскости, одну из которых при необходимости заменяет отдельный образ объекта, для внутриэкранного взаимодействия объектов композиции как одной из форм внутрикадрового монтажа, схожей с межкадровым сопоставлением смежных планов в видеоряде.

Зрительский выбор визуальной информации при просмотре полиэкрана основан на чередовании в восприятии параллельно идущих в окнах изобразительных потоков по принципу последовательного монтажа. «Бесконечная вариативность интерпретаций стабильного художественного объекта сменяется принципиально неравными себе ядрами виртуальных вариаций. Место стабильного, определенного результата творческого процесса занимает подвижный, нестабильный технообраз, являющийся таковым не по воле автора, а по определению как объект виртуального становления»²⁶⁴.

Полиэкранный объединяет два вида монтажа, делая его бигеминальным (сдвоенным). В одном кадре происходит смена телевизионных планов, которые зритель выстраивает в определенной очередности просмотра. Являясь прообразом сложносоставного кадра, «растяжимая» поверхность полиэкрана позволяет

²⁶⁴ Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма: художественно-эстетический ракурс. С. 297.

одновременность, параллелизм и полифоническую комбинацию разнородных ситуаций²⁶⁵.

В полиэкрane проявляются свойства разноракурсности объектов. Углы, представленные оптическими осями объективов к поверхности мизансцены, как перспективное сокращение изображаемых предметов в кадре, создают разноракурсное отображение объектов в окнах полиэкрane чтобы «усилить драматизм, подчеркнуть напряженный темпоритм и создать ощущение масштаба сиюминутности происходящего на экране»²⁶⁶.

Второй вариант разноракурсности предусматривает несовпадение углов съемки объекта, находящегося в кадре, и объекта, вводимого в экранное пространство в виде элемента дополнительной визуализированной информации. Классический титр в экранной композиции отображается параллельно плоскости экрана, не совпадая с ракурсом съемки представленного на экране изображения. Подобное явление наблюдается с вводимым в сложносоставную композицию дополнительного объекта, например, участника спортивных соревнований.

Для ознакомления телевизионной аудитории с общей картиной информационного материала в программе «Все на матч!» (Матч!) на экране представлялся футбольный игрок (см. рисунок 94). Дополнительный элемент может включаться во время съемочного процесса, непосредственно присутствуя в мизансцене на экране-декорации, иллюстрируя текстовую подводку ведущего новостной программы к следующему материалу информационного выпуска «Вестей в 20:00» на телеканале «Россия 1» (см. рисунок 95).

Третий вариант иллюстрируют произведения живописи. Картина К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912) состоит из двух визуальных плоскостей в «экранном» пространстве живописного полотна. Ракурс отображения животного и всадника на переднем плане – прямой, угол

²⁶⁵ См. подробнее: Bruno G. Surface Tension, Screen Space. P. 35–54.

²⁶⁶ Утилова Н.И. Экранное пространство и «видимый» человек. С. 38.

представления фоновой картины – верхний, так как не видно линии горизонта. Подобный пример разноракурсности воплощен в картине «Битва при Лепанто» П. Веронезе (1572). Баталия в нижней часть картины изображена с верхнего ракурса, предоставлена фоном к портретам в верхней части, находящимися на уровне взгляда зрителя, созерцающего полотно.

Отображение двух изобразительных плоскостей на телеэкране относится к проблематике разноракурсности в отображении объектов сложносоставного кадра (см. рисунок 96), когда ведущий новостного выпуска отснят в прямом ракурсе, а фоновая картина за ним на мониторе-декорации зафиксирована с нижней точки съемки.

Соотношение параметров углов съемки объекта в кадре и объектов на фоновом изображении важно: при несовпадении ракурсов съемки основного изображения – портрета и дополнительного – фон, оптические оси объективов, снимающих объект и окружающую его обстановку в сложносоставном кадре, соотносятся как не параллельные линии, что влияет на внутриэкранную динамику экранной картины и на зрительское восприятие телевизионного эфира.

В выстраивании структуры экранного пространства на взаимодействии фонового изображения и объекта мизансцены в зрительском восприятии немаловажна связка «экран – зритель». Оригинальные сочетания изображений участников музыкального номера, запечатленных под разными углами относительно друг друга в экранном пространстве видеокomпозиции на рисунке 97, выявляют композиционную динамику и уплотнение визуальной картины в музыкальном произведении. Композиционное решение усложняется за счет многоуровневости экранного пространства, так как боковые части кадра дополняются изображением образа музыканта по центру, который находится на фоновой поверхности относительно портретов слева и справа.

Портрет музыканта с барабанной установкой, представленный в кадре под иным углом зрительского восприятия, объясняется концептуальным замыслом

творческого приема по визуальному выражению образов артистов на экране и стилистическому оформлению клипа. Ракурсное расположение элементов композиции сложносоставного кадра проявляется в эффекте трехмерности, когда к двум осям координат экранного пространства за счет поворота объекта на девяносто градусов добавляется третье измерение. Сочетание разноракурсных элементов в композиции придает зрителю ощущение многомерности и объемности экранного пространства.

Феномен разноракурсности во взаимосвязи экрана со зрителем создает суггестию восприятия: зритель наблюдает за событием, располагаясь как бы рядом с оператором на съемочной площадке. От способа размещения видеокамеры, ее поступательного движения на съемочной площадке зависит композиционное и пластическое построение изобразительного ряда. При этом направление взгляда зрителя на экран не столь важно.

Абстрагируясь от пространства предметной действительности, зритель принимает на экране объект наклоненным, задавая свой уровень горизонта. Он воспринимает движение предмета в свободном падении под углом, отличным от прямого к основанию экрана, подобно расположению объектов в обыденной жизни. При этом визуальное восприятие зрителя не находится в состоянии покоя, что связано с его местоположением перед изобразительной композицией.

Посетитель картинной галереи нередко сталкивается с разными образами одного и того же элемента композиции при определенных ракурсах просмотра живописного полотна. И напротив, он может получить иные ощущения независимо от своего местоположения, когда взгляд персонажа перманентно обращен на созерцающего его человека.

Подобный результат оказывает телеэкран. Какое бы положение не занимал зритель перед монитором, иного ракурса предоставления изображения объектов он не увидит, так как экранная картина сформирована во время съемочного процесса и монтажа. При наклоне головы телезритель воспринимает образы

объектов подобно находящимися в предметной действительности. На картине П. Сезанна «Гардан» (1885-1886) архитектурные объекты представлены под некоторым углом к горизонту (см. рисунок 98).

На других его картинах, в натюрморте «Голубая ваза» (1885-1887) (см. рисунок 99) и портрете «Мадам Сезанн в желтом кресле» (1888-1890) (см. рисунок 100) также просматривается наклон изобразительной композиции произведения, запускающий функционал динамического визуального конструкта, сравнимого по свойствам с понятием «голландский угол» (от англ. Dutch angle). Творческий прием использовался в немецком экспрессионизме для выражения ярких чувств героев, а также некоторой «необычности» в визуализации происходящего события.

В телевизионной практике отдельно отображаемым объектом в экранной композиции становится образ, отделенный от естественной среды нахождения его прототипа. С помощью отсечения окружающего экранного пространства образ остается без пространственной основы перед вводом в новый кадр, отображающийся в графических редакторах в виде шахматной доски с клетками белого и серого цвета.

Деонтологизация образа при моделировании такого изображения техническими средствами предполагает внепространственное отображение объекта на экране. К объекту в кадр вводится фоновая замена – иное отдельно зафиксированное изображение реального пространства или искусственно сгенерированная картина предполагаемого места нахождения. Пространство, «обнимающее» персонаж на экране, является арт-объектом, а в новостных передачах – визуальным ньюсмейкером.

Творческий прием создания реальности, в пространстве которой образ не окружен экранным антуражем, использован в начале фильма А. Хичкока «Головокружение» (1958, США). Объект во внепространственной экранной композиции является приемом клипмейкеров, как «один из штампов видеоклипа –

“танец в молоке”: исполнитель снят на сплошном матовом фоне, не имеющем низа и верха, глубины и переднего плана»²⁶⁷.

Н.И. Утилова предполагает: «Быть может, именно поэтому все чаще стали использоваться приемы “вневременного” и “надвременного”, “непространственного” решений и приемов в жанре “мокьюментари”, где проявляются элементы клипового построения самой драматургии (фрагментарность, быстрая смена сюжетных линий, временных пластов, мгновенность перехода от одного состояния к другому и т.д.)»²⁶⁸. В некоторых случаях отсутствует необходимость в создании у зрителя «достоверного представления о действительности»²⁶⁹.

Фоновый рисунок мизансцены в большинстве случаев не стирается полностью, а приводится менее детализированным. Беседа с героем программы-интервью «Белая студия» на канале «Культура» записывалась без конкретной привязки к локации действия (см. рисунок 101), позволяя зрительской аудитории сосредоточиться на содержании диалога персон в кадре, при этом частично фоновая основа просматривалась.

Фоновое изображение, представляющее собой критерий оценки масштаба предметов съемки в кадре, и обогащающее информационный поток, в большинстве случаев совершенно необходимо. Фон, определяющий визуальное размещение героев аудиовизуального произведения и предметов на экране, оказывает серьезное воздействие на восприятие зрителем телевизионного сюжета, так как «при создании любого синтетического визуального образа в основу все равно должны быть положены реальные пространства и объекты (или их подобию) для облегчения восприятия зрителем (умелое сочетание известного и

²⁶⁷ Новикова А.А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 136.

²⁶⁸ Утилова Н.И. Клиповый монтаж и иллюзорный мир // Вестник ВГИК, 2012. № 12/13. С. 134.

²⁶⁹ Новикова А.А. Телевидение и театр : пересечения закономерностей : Анатомия современного телевизионного зрелища. Парадоксы телевизионного пространства. Беседы с телеведущими. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 136.

неизвестного)»²⁷⁰. Понятие «внепространственность» нередко соотносится в современном искусстве с направлением неосентиментализма.

Нарратив внепространственного освоения объектов на экране также относится к графическим элементам дополнительной визуализированной информации, отображаемым без учета перспективы. Таков логотип телевизионного канала – символ-объект в композиционной структуре кадра, участвующий в сложнейшем процессе и включает в себя «уникальную вневременную и внепространственную <...> систему»²⁷¹.

В современном построении экранного пространства в отличие от элементов ДВИ, основное изображение на экране имеет ракурсное и объемное очертание. В сложносоставном кадре, подобно произведениям голландской живописи, располагаются объекты, относящиеся к двум изобразительным пространствам, что говорит о пользовании «двумя пространствами за раз, перспективным и неперспективным <...> и весьма нередко»²⁷².

Изображение основного визуального ряда, освободившееся от образов объектов реального мира, представляет «Черный квадрат» К.С. Малевича. Художник находил, что «чем ближе к культуре живописи, тем остовы (вещи) теряют свою систему и ломаются, устанавливая другой порядок, узаконяемый живописью»²⁷³. В супрематизме созданы эти остовы как «система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений»²⁷⁴, и «путь человека лежит через пространство; супрематизм,

²⁷⁰ Яременко Е.Г. Цифровые технологии и виртуальные миры: человек на пороге нового искусства? С. 134.

²⁷¹ Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Художественная символизация – феномен бессознательной творческой деятельности. Символизм присущ любому подлинному искусству // Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта. М.: Прогресс-Традиция, 2017. Кн. 1. С. 173.

²⁷² Флоренский П.А. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. С. 58, 59.

²⁷³ Малевич К.С. Черный квадрат. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. С. 50.

²⁷⁴ Там же. С. 51.

семафор цвета – в его бесконечной бездне»²⁷⁵. Выход из предметного мира – знаковый момент цветописи в произведениях художественной литературы и кинематографа. В фильме «Блю» (реж. Д. Дхармен, 1993, Великобритания, Япония) визуализация синего цвета, как монохромного объекта во весь экран, организует своеобразную «паузу» экранного пространства. Молчание – «всего лишь другое название реальности»²⁷⁶.

При отображении на экране двух отдельно зафиксированных изображений в некоторых обстоятельствах отмечается их несоразмерность. Причина может заключаться в съемке контента в разное время и без согласования по крупности планов. Такие изображения в общей экранной картине задают условия для феномена *разномасштабности*.

В кадре (см. рисунок 102) из выпуска новостей «Первого канала» отечественного телевидения выпавший град из округлых кусочков льда смотрится значительно крупнее некоторых объектов в студии. Эффект разномасштабности образов в единой экранной композиции воспринимается как гипербола, усиливающая изобразительное значение характера погодных условий, а не дефект в построении сложносоставного телевизионного кадра.

Видеоряд на мониторе-декорации допускает воспроизведение в обратном направлении. Экранное время разнородно, поэтому данный прием возможен на практике. Изображение героя, идущего в прямом направлении, накладывается на видеоряд с передвигающимися ему навстречу людьми спинами вперед, то есть экранное время в отношении них запущено с отрицательной скоростью. Ход экранного времени в двух визуальных плоскостях в противоположных направлениях проявляется в свойствах понятия *«разновременность»*, подтверждая многовекторность экранного времени в сложносоставном телевизионном кадре.

²⁷⁵ Там же.

²⁷⁶ Конт-Спонвиль А. Молчание // Философский. М.: Этерна, 2012. С. 322.

3.3. Сложносоставной кадр в телеспектакле

Актуальные практики воплощения визуального образа на экране включают инновационные творческие подходы к организации экранного пространства. Размещение камкордера в гуще события продиктовано, как уже было ранее сказано, важностью эмоционального погружения телевизионного зрителя в происходящее на экране.

Телевидение XXI столетия характеризует широкий спектр способов созерцания пространства события зрительской аудиторией с весьма высокой степенью ее вовлеченности в ход течения сюжетной линии экранного произведения, что является важнейшей частью современной культуры. Развитию способствуют новые компьютерные технологии, инновационные творческие приемы создания и подачи контента телезрителю, а также обновление художественных средств выразительности.

Среди последних существенное место занимает телевизионный спектакль, который в XXI веке «наиболее популярен в трех форматах: это павильонные ситкомы (например, такие, как “СашаТаня”, “Интерны” – канал ТНТ; “Последний из Магикян” – канал СТС); телеспектакли-шоу (“Однажды в России” – канал ТНТ, “Уральские пельмени” – канал СТС) и адаптации уже готовых театральных постановок для экрана (канал “Россия-Культура”)»²⁷⁷.

В конце 50-х годов прошлого века с развитием электронных средств визуализации широкое распространение получает новый жанр – телеспектакль, который сформировался как отдельный вид пространственно-временного искусства в 60-х–70-х годах и явился «уникальным гибридом театра, кино и телевидения. Снятое при помощи многокамерной съемки в условном

²⁷⁷ Богуславская А.А. Композиционные построения телевизионного спектакля: на примере Ленинградского телевидения 60-х–70-х годов // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13, № 10-1. С. 82.

пространстве павильона зрелище можно рассматривать и как особую форму театрального искусства, и как своеобразную форму экранного искусства»²⁷⁸.

На Центральном телевидении, а также Ленинградской студии телевидения театральные и телевизионные режиссеры ставили телеспектакли на основе повестей, романов, произведений иных жанров, специально написанных или опубликованных театральных пьес, адаптированных для ТВ: «Безумный день или Женитьба Фигаро»²⁷⁹, «Двенадцатая ночь»²⁸⁰, «Странная миссис Сэвидж»²⁸¹.

Записывающие изображение с многочисленных ракурсов и в разном масштабе отображения героев постановки, камкордеры располагались в зрительном зале, не вторгаясь физически в сценическое пространство. Отснятое по кинотехнологии театральное действие передавалось на телевизионные экраны, зачастую в прямом эфире. Трансляция балета, как и любого иного театрального представления, и сегодня являет передовые способы предоставления визуальной информации зрителю у экрана подобно ее получению в зрительном зале (см. рисунок 103).

Широкий охват аудитории характеризует телевидение как ретранслятора театрального произведения для большего количества зрителей, которые воспринимают постановку на сцене как люди, находящиеся на береговой линии и наблюдающие активно происходящее действие на борту проходящего мимо океанского лайнера.

Имманентное изменение экранного пространства происходит с помощью внутрикадрового монтажа, что в полной мере относится к современным

²⁷⁸ Там же.

²⁷⁹ Безумный день или Женитьба Фигаро : телеспектакль, реж. В. Плучек, В. Храмов // Московский Академический «Театр сатиры», 1973.

²⁸⁰ Двенадцатая ночь : телеспектакль, реж. О. Табаков, В. Храмов // Московский театр «Современник», 1978.

²⁸¹ Странная миссис Сэвидж : фильм-спектакль, реж. Л. Варпаховский // Государственный Академический «театр Моссовета», 1975.

медиаправлениям в создании экранного продукта. Подготовка к творческому процессу требует определения мест установки видеокамер, так как их оптимальное погружение в пространство события усиливает эмоциональное соучастие зрителя, его ощущение нахождения непосредственно в центре отображаемой на экране мизансцены.

Разноракурсный показ постановки из зала в меньшей степени ментально погружает зрителя в главную точку события в отличие от динамичной камеры. В отличие от зрителя в театральном зале, видеокамера и ранее присутствовала на сцене, транслируя игру артистов на монитор, находящийся на сценическом заднике, а также для включения во время съемочного процесса в мизансцену видеофрагмента. Актер обращается к объективу камкордера, транслирующего его портрет зрителю в зале, как к электронному проводнику, крупным планом в обход прямого взаимодействия с публикой.

Зритель в зале вовлечен в симбиоз восприятия реальной картины и экранного изображения, который представляется своеобразным гибридным конструктом. Для использования понятия в научном обороте с присущими ему свойствами отметим его как *«комбинированный мультиэкран»*, состоящий из сегментов: экранных изображений и «живых» картин в сценическом пространстве.

Рампа сцены определяет границы комбинированного мультиэкрана (см. рисунок 104). Прообразом данного сопоставления изображений является прием размещения копии объекта в мизансцене с одновременным присутствием самого объекта в кадре. Выбор элементов в комбинированном мультиэкране для просмотра остается за зрителем, но, как правило, ему приходится останавливать взгляд на сегменте, представляющем в мизансцене экран, так как выступающий артист не всегда виден из-за сидящих впереди людей.

Экран превалирует представляемым изображением артиста над размерами его фигуры на сцене, что позволяет зрительской аудитории видеть исполнителя

крупным планом. Создается аудиовизуальная конструкция для прослушивания живого звука при восприятии артиста с экрана подобно домашнему видеопросмотру. Звуковое сопровождение находится в приоритете при посещении, например, концерта с исполнением классической музыки, так как именно оно важно в сравнении с визуальной компонентой экранного конструкта концертно-театрального зрелища.

Для зрителя достаточно визуального сопровождения выступления пианиста посредством киноэкрана, так как результатом его творческой работы является звуковой перформанс игры на музыкальном инструменте, а не демонстрация процесса исполнения. Выходит синтетический продукт из созданных электронным способом изображений происходящего события и аутентичного звука фортепьяно, в тот же момент перемежающегося с реальной зрительной картиной объекта на сцене.

Уровень эмоционального проникновения зрителя внутрь события зависит не только от вида театрального произведения и качества материала, но и принципа подачи, ключевую роль которой играет внутренняя структура зрелища. В прошлом веке происходило активное сращение творческих приемов в создании экранного произведения. Инновационные способы аудиовизуального повествования видоизменили ландшафт экранной реальности при определенном расположении объектов и съемочного оборудования в мизансцене, так как выбор точки съемки диктуется интенцией режиссера.

Телеспектакль имеет свои специфические черты, так как применяются иные выразительные средства в постановке с учетом ее демонстрации на экране. Так в начале XXI века преобразования особенно затронули медийную сферу, способствуя формированию новой экранной среды, включающей, как мы отмечали, конструкт сферической визуализации пространства события.

Сегодня камкордер на стедикаме «заходит» на сцену. Изображение с его матрицы представляет ракурс взгляда артиста на публику в зале. В концертных

номерах видеокамера взаимодействует на сцене с солистом во время выступления. Применение камеры-паука, как способ помещения съемочного аппарата в пространство события, с преференцией зрителя у экрана, в отличие от болельщиков на трибунах, в визуальном восприятии хода спортивного мероприятия, трудно применимо в варианте спектакля.

В отличие от видеозаписи спектакля в классическом формате, нахождение камкордера на сценических подмостках предположительно может разрушить атмосферу театральной постановки, как инородное тело на сцене, и своим присутствием вызвать параллельные визуально-смысловые сюжетные линии?

Вторая проблемная тема: «работа» актера в определенном фрагменте спектакля на зрителя в зале или находящегося у экрана? Вероятна ли потеря связи с театральным зрителем в момент перевода взгляда актера в объектив камкордера? И в этом случае, для чего же необходимо обращение персонажа постановки к зрителю у экрана? Таков ряд задач стоящих перед режиссером и оператором-постановщиком, создающими современный образный конструкт экранного пространства произведения на материале театральной постановки.

Творческое решение по проведению видеозаписи моносспектакля «Новеченто» (реж. В.В. Терещенко) по мотивам пьесы А. Барикко «1900-й» в нашем случае исходило из следующего алгоритма. Камкордер, находясь на сцене, показывал трубача Т. Тунейла в исполнении актера В. Жукова, который по задумке режиссера-постановщика театрального произведения, как этюдной фантазии, рассказывает историю о судьбе гениального пианиста-самоучки, музыканта и своего друга Новеченто.

Камкордер на сцене отождествлялся с находящимся у телеэкрана зрителем в качестве одного из посетителей заведения за отдельным столиком, и свободно работал с разных сторон от объекта съемки – персонажа актера В. Жукова. При движении камкордера элементы композиции снимаемого кадра приходили в движение, изменяя свои пропорции и геометрическую форму.

Экранная картина выглядела динамичнее, впечатляя зрителя необычностью предоставления эпизода на экране.

Если находящийся в зрительном зале съемочный аппарат соотносится со взором присутствующей публики в зале, то находящийся на сцене – более точно отрабатывает обращение персонажа к зрителю у экрана, помещая его в ощущениях непосредственно в сценическое пространство. Фоны в «Новеченто» не изобилуют детализацией, в то же время дают точку отсчета нахождения актера, начиная с его выхода к публике.

Фоновая картина играет важнейшую роль в информировании публики о местоположении конкретного объекта или события в целом, определяя настроение, суть и визуальную задачу кадра. Иллюстрация фона в эпизодах общения Т. Тунейла с Новеченто раскрывается через присутствие в экранной композиции дополненной экранной реальности с использованием визуальных эффектов, благодаря которым, все чаще, зритель отдает предпочтение просмотру события на экране, как центральному средству создания мультимедийного контента.

Природа кинематографа предполагает движение, отсюда экранное изложение игры актера в сценическом произведении сопутствует спланированному перемещению его в мизансцене. Актер театра, воспринимаемый зрителями со своих мест в зале, вынужден использовать особый стиль игры «широким» жестом, что совершенно не требуется в актерской работе в телеспектакле, так как восприятие зрелища публикой у экрана и в театральном зале разнится.

В первом варианте крупность объектов на сцене не меняется, не считая укрупнения картины мизансцены за счет театрального бинокля, в другом – присутствует динамика изменения масштаба и непосредственно композиции экранной картины благодаря мобильности видеотехники. Приближаясь или отдаляясь на сцене от актера, камкордер создает дополнительную

внутрикадровую динамику экранной композиции. Отсюда, конструкт «съёмка-спектакль» приобретает новый практический функционал в создании художественно-выразительного образа театрального произведения на экране.

Вместе с тем, при устремлении взгляда актера в объектив камкордера происходит обращение к виртуальному гостю, находящемуся у экрана. «Для специфики телевизионного театра характерно применение всех перечисленных композиций, но наиболее органична для телевидения рамочная композиция. Самым часто употребляемым выразительным средством ТВ является человек, обращающийся прямо в камеру, непосредственно к телевизионной аудитории, ведущий, рассказчик, человек, который входит к нам в дом»²⁸².

Для зрителя у экрана обстановка обстоит по-иному, в отличие от просмотра мизансцены со стороны театрального пространства, например, не понятно, к кому обращено внимание актера на сцене – к зрителю в зале или к незримо присутствующему в сценическом пространстве Новеченто.

При «взаимодействии» персонажа В.Ю. Жукова с Новеченто задача понимания мизансцены зрителем у экрана решалась через звуковое сопровождение и световое оформление локации их «встречи». Камкордер, находящийся на сцене, отображал кадр общим планом, как в случае реального нахождения на площадке двух актеров, а также включение элементов дополнительной визуализированной информации, что позволяло зрителю у экрана понять с кем взаимодействует актер.

Вместе с тем, при моделировании экранной реальности за счет обращения актера через камкордер к зрителю у экрана, на короткое время происходит фиксация его фигуры, лица и эмоций, ставящая визуальную точку. Далее актер передвигается вокруг камкордер на сцене, который, в свою очередь, повисает в статике, что не свойственно современной аудиовизуальной организации

²⁸² Богуславская А.А. Композиционные построения телевизионного спектакля: на примере Ленинградского телевидения 60-х–70-х годов / А.А. Богуславская // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13, № 10-1. С. 85.

экранного пространства театральных произведений.

По своей трансцендентальности экранное пространство иное, нежели картина, созданная прямым зрительским восприятием. Театральное явление и его вариативный, переданный посредством экрана образ, рознятся способом подачи зрителю. Зрители у экрана, в отличие от находящихся в театре, просматривают сценическое произведение перманентно во время спектакля с разных мест в зале. Таковую возможность для каждого зрителя у экрана дает кран-стрелка или тележка на рельсах, а также зумобъектив²⁸³, позволяющий демонстрировать объекты в более крупном масштабе, показывая эмоции с выражением внутреннего мира персонажа через мимику лица актера.

Задача актуального предоставления сценического произведения посредством аудиовизуальной аппаратуры и создания художественного приема создания экранного пространства театрального произведения, названного нами «Новеченто», подобно приему «Вертиго» по одноименному кинофильму²⁸⁴, была успешно решена.

В результате:

- камкордер обретает статус «персонажа» на сцене в постановке, глазами которого воспринимает происходящее событие зритель у экрана, при этом зритель в зале видит оператора с видеокамерой на сцене;
- зритель-наблюдатель у экрана желает эмоционально попасть вглубь события, быть соучастником, как репортер во время прямого телевизионного включения, находящийся в центре события и передающий информацию из «первых рук», ментально приближает зрителя к локации происходящего;

²⁸³ Зумобъектив – объектив с переменным фокусным расстоянием, позволяющим изменять угол обзора без необходимости менять объектив или передвигаться.

²⁸⁴ Мелодрама «Головокружение» (Vertigo), реж. А. Хичкок, 1958, США

- зритель в зале вовлекается в симбиоз восприятия реальной картины и экранного изображения, сопоставимо с классическим полиэкраном, который отвечает свойствам понятия «комбинированный мультиэкран», состоящий из сегментов: экранных изображений и «живых» картин на сцене, рампа которой определяет его границы;
- отличие комбинированного мультиэкрана от приема «копия объекта в мизансцене» заключается в размещении объекта и его экранного оттиска в кадре в реальном времени, а также подключения в данный визуальный конструкт аудиальной составляющей, задействованной в создании экранного пространства театрального произведения.

Данная часть исследования охватывая проблематику аудио-визуальных творческих решений, создаваемых как в прошлом столетии на отечественном телевидении, так и в XXI веке, показала существование нескольких важных принципов организации экранного производства и эфирного показа театрального произведения на телеэкране, актуализирующих смыслообразующие свойства категории экранного пространства в мультимедиа.

Дальнейшее изучение проблематики отображения на экране театрального произведения подразумевает теоретический и подтверждающий практический подход к реализации нахождения на сцене нескольких актеров во взаимодействии между собой и камкордером на сцене. С точки зрения «работы» камкордера в мизансцене не с позиции взгляда зрителя у экрана, а общего восприятия театральной постановки изнутри, переводит фокус проблематики видеозаписи в разряд «центричности». Подобно «залу-обскуры»²⁸⁵ с размещением зрителей в центре «события», выстраивается мизансцена с разыгрываемым театральным действием вокруг видеокамеры.

Из данной постановки проблематики видеозаписи театрального произведения с несколькими актерами следует задача, решение которой

²⁸⁵ См. подробнее: Изволов Н.А. Феномен кино: История и теория. С. 22.

заключается в следующем. Каким образом зрителю у экрана следить за происходящим на сцене, когда действие может происходить и за «спиной» камкордера, находящегося в центре мизансцены? Как разместить зрителей при их нахождении в «театральном зале» съемочной площадки? Нужно ли в этом случае присутствие зрителей во время съемочного процесса телеспектакля?

Исходя из задач, следует, что некоторые вышеизложенные пункты противоречивы в творческо-техническом исполнении, поэтому видеозапись телеспектакля производится исключительно как съемочный процесс сценического действия без «живой» публики в зале.

Собственно, и ранее классический телеспектакль предполагал вариант съемки без театрального зрителя, а естественность неразделенности сценического произведения и зрителя в зале воссоздавалась с помощью звуковой дополненной экранной реальности, воплощаемой включением в экранное пространство телепостановки звуков, например, аплодисментов или смеха публики. Таким образом, мы возвращаемся к первоначальной организации съемки телеспектакля, но на новом творческо-техническом уровне.

В театральном произведении, предполагаемом одновременное нахождение двух и более актеров на сцене, отсутствует необходимость перманентного совместного их показа в кадре камкордером, находящимся непосредственно в мизансцене. Действительно, это главное отличие от раскадровки в моноспектакле «Новеченто», когда зрителю у экрана не понятен вектор взаимодействия персонажа с залом или с другом.

В спектакле с двумя актерами зритель у экрана понимает, что основной узел во взаимодействии актера завязан на «работу» с его визави на сцене. Отсюда, выстраивается съемочный процесс таким образом, чтобы максимально отображать действие на сценических подмостках с помощью камкордера, входящего физически в мизансцену, а съемочные аппараты, располагающиеся по периметру сцены и в глубине зрительного зала, несли бы вспомогательную

функцию своеобразного «подхвата» действия с технической точки зрения в монтаже визуальной фразы.

Таким образом, перед съемочной группой при построении экранного пространства театрального произведения с двумя или более актерами встают следующие задачи:

- внести изменения в организацию творческо-технического процесса запечатления театрального произведения;
- максимально перенести видеофиксацию сценической постановки на камкордеры, помещенные внутрь мизансцены;
- ограничить использование камкордеров, задействованных в классических съемках телеспектаклей, вплоть до практически полного их исключения;
- показывать драматургическое событие из центра мизансцены спектакля.

Визуальное освоение экранного пространства при телесъемке спектакля камкордером, находящимся с артистами на сцене, происходит через крупный план персонажей сценической постановки в композиции кадра, фрагментации образа мизансцены до портрета героя. Полиэкранный в творческо-техническом плане сегодня широко применяется в видеоконференциях, с присущей ему вариативностью по количеству и форме сегментов визуального полотна.

В классической полиракурсной визуализации, например, спикеров во время интервью он заменяет многокамерную видеосъемку в границах локации. Таксономия полиэкрана создается определенным образом и при съемке телеспектакля обеспечивает режиссерскую интенцию видеоверсии театрального произведения на экране.

Видеозапись общим планом всей сценической площадки с актерами телекамерой 5 (см. рисунок 105) отобразит в кадре «Д» телекамеры 3 и 4, находящиеся внутри мизансцены и снимающие Актера 1 и Актера 2. Избежать ненужного технического оборудования в кадре «Д» возможно при использовании

творческого приема полиэкранного отображения Актеров 1 и 2 в окнах «В» и «Г», соответственно, по отдельности в растрах кадров «А» и «Б».

В результате данного творческого решения получаем три опорные схемы для отображения мизансцены с полиэкраном, организованным без межоконного пространства, что создаст иллюзию нахождения актеров в одном общеплановом кадре при отображении отдельными изображениями в экранной композиции сложносоставного кадра (см. рисунок 106).

Способы практического применения бигеминального монтажа отвечают свойствам *внутрикадрового монтажа* и *межкадрового сопоставления* монтажных планов, способствующих модификации экранного пространства телевизионного материала, представляемого к просмотру зрительской аудитории на телевизионном экране.

На примере рисунка 106 проследим феномен бигеминального зрительского монтажа. По сути на полиэкранной плоскости телевизионного приемника представлены два отдельных миникадра с изображениями актеров, состыкованные по принципу межкадрового монтажа.

Во-первых, реципиент может их рассматривать по отдельности в выбранной им самим последовательности с переходом от Актера 1 к Актеру 2 и в обратной последовательности, при этом и воспринимать портреты персонажей одной общей композицией, визуально выглядящей общим планом с двумя объектами телесъемки. Здесь необходимо отметить отсутствие ограничения монтажного восприятия согласно крупности планов, то есть вполне уместен зрительский монтаж с «крупного на крупный» план, возможности включения монтажной вставки, скрывающей момент смены кадров, выкадровки части изобразительной картины с масштабированием ее до крупного плана, удачно сочетающегося с полноформатным соседним его визави.

В данном композиционном построении оригинального поликадра при создании экранного пространства телеспектакля в современной визуальной

трактовке отмечаем симультанность зрительского созерцания театрального произведения общим и крупным планом одновременно, что представляет процесс восприятия телевизионного контента совершенно особым образом. Если выбор, например, точки съемки указывается оператором-постановщиком, а драматургия повествования получает развитие в результате режиссерского замысла, то в данном случае обретение смыслового значения видеофрагмента телевизионного материала полностью принадлежит зрителю.

3.4. Полиэкранная структура сложносоставного кадра

Способы репрезентации реальной действительности на телевидении перманентно видоизменяются, что актуализирует проблематику экранного пространства. Изображать «разнопространственное и разновременное»²⁸⁶ трактовалось В.А. Фаворским как стремление к композиционности в искусстве. Творческие приемы, формирующие визуальную стилистику видеоконтента по соединению нескольких образов в композиции сложносоставного кадра, придают ему смысловую нагрузку и характеризуют отличие новой аудиовизуальной эстетики от традиционных форм.

Отдельные изображения образуют сложносоставную картину кадров кинематографических произведений. Начиная с фильма Я.А. Протазанова «Драма у телефона» (1914) экранное пространство художественного произведения формирует поликадр. В первом плане фильма «Окно во двор» (реж. А. Хичкок, 1954, США), отдаленно напоминающем поликадровую композицию, показана улица, так как за сегментами рамы просматривается единая картина, а не отдельные в меньшем масштабе иллюстрации города, в которых, несмотря на небольшие размеры, могут быть «запечатлены величественные образы»²⁸⁷.

²⁸⁶ Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 212.

²⁸⁷ Третьяков Н.Н. Образ в искусстве: Основы композиции. С. 13.

В энциклопедии по фотокинотехнике понятие «поликадровое кино» трактуется как обусловленное методом съемки и демонстрации фильмов, обеспечивающим «показ на одном экране одновременно нескольких отдельных изображений, расположенных в пределах одного кадра (поликадра) фильма; изображения проецируются одним кинопроектором с одной фильмокопии»²⁸⁸.

Отдельные эпизоды киноэпопеи С.Ф. Бондарчука «Война и мир» относятся к поликадровому кино. Сегодня скорее скажут о применении советским режиссером динамического полиэкрана. Рассмотрим вопрос о различиях между свойствами понятий «поликадр» и «полиэкранный»: почему в кино и на телевидении закрепилось именно второе название творческого приема?

Терминологическая подмена понятий продиктована развитием новых технологий и практик соединения нескольких изображений на экране благодаря высокому потенциалу технического инструментария в формировании сложносоставных экранных композиций. Энциклопедическое определение полиэкранного кинематографа говорит об обеспечении показа одновременно нескольких, тематически связанных изображений на нескольких экранах или на различных участках одного экрана.

«Различают две основные схемы проекции полиэкранных фильмов: с несколькими экранами и соответствующим числом кинопроекторов; с одним большим экраном, на различные участки которого проецируются изображения с разных кинопроекторов»²⁸⁹ (см. рисунок 107).

На телевидении несколько просмотровых мониторов с визуальными потоками в телестудии сменила панель-мультивьювер, представляющая плоскопанельный монитор с выводом на отображающую поверхность ряд независимых изображений для контроля видеопотоков, как один из технических

²⁸⁸ Поликадровое кино / Фотокинотехника : энциклопедия / гл. ред. Е.А. Иофис. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 245.

²⁸⁹ Там же. С. 245, 246.

способов создания пространственно-временного континуума. Кинофильм «Красиво жить не запретишь» режиссера М. Флетчера (2016, Великобритания, США) начинается с разделенных на несколько частей кадров.

Подобным способом в кинокартине «Про любовь. Только для взрослых» (2017, Россия) визуальные потоки отделяются межоконным пространством (см. рисунок 108). Визуальный порог «выполняет две функции: он одновременно объединяет и разделяет, ведь границу можно пересечь именно потому, что разделение всегда подразумевает пространственную близость»²⁹⁰.

Изображения полиэкрана с иными размерами сторон в соотношении с отображающей поверхностью гармонично ее заполняют. На телевидении полиэкранный формат применяется для расположения участников программы в одном кадре. Собеседники, представленные общим планом, выглядят в профиль при взаимном обращении друг к другу.

Благодаря «возможности моделирования иных ракурсов по сравнению с ракурсом взгляда зрителя из определенной точки пространства, а также возможности моделирования иллюзии другой дистанции до объекта»²⁹¹ полиэкранный формат выполняет одновременно три условия: взгляд каждого из ораторов обращен к зрителю; их одномоментное отображение способствует более глубокой семантике восприятия передачи; общая композиция кадра фотографически становится плотнее, так как пропорции сложносоставного кадра в наборе портретных образов соотносятся с габаритами экрана.

Полиэкранный формат, будучи композиционно структурированным, предполагает наличие таблицы или решетки, «в которой можно четко расположить явление, представить его в различных видах»²⁹², – отмечает А.М. Буров. В полиэкране создается

²⁹⁰ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. С. 81–83.

²⁹¹ Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. С. 73, 74.

²⁹² Буров А.М. Основные принципы повторения в художественном строе изобразительных и экранных искусств : монография. М.: Грифон, 2013. С. 36.

определенный ритм и специфическая темпо-ритмическая структура из «мини-картин», не разграниченных межоконным фоном общей площади кадра (см. рисунок 109), трактуемая как «фазизм».

Полиэкранный имеет разномасштабные композиции. В кадре на рисунке 110 ведущий рубрики «Реплика Алексея Бобровского» (Россия 24) виден в полный рост и крупным планом. На черном фоне студии моноизображения сливаются, задавая целостность сложносоставного кадра и создавая впечатление его объемности. В.А. Фаворский отмечал: «Одномерность нами воспринимается спокойно. Двухмерность – уже строится, а трехмерность – как бы подразумевается»²⁹³.

Сегменты экранной картины объединяются в единый образ, только отчасти воспринимаемый как диалог двух персон в оригинальной конструкции кадра, отдаленно напоминающей коллаж, который «раскрывает дополнительные возможности документального отражения действительности <...> способен выполнять публицистические задачи, интерпретировать действительность.

Однако одна из его отличительных черт может вступить в противоречие с канонами документалистики – в коллаже допускается вымысел»²⁹⁴. В приведенном примере на рисунке 110 визуальная информация не искажается, так как моноизображения реальны и гомогенны по происхождению, а также синхронизированы аудиальной составляющей.

Изображения участницы вокального конкурса «Голос» (Первый канал), помещенные внутри мизансцены на общем плане, представляют фоновый рисунок в полиэкранной структуре. Во время выступления портреты артистки помещались в симулякры телеприемников, которые в некотором количестве присутствовали в

²⁹³ Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 207.

²⁹⁴ Екимова А.В. Коллаж – как основной принцип эстетики произведений интерактивной документалистики // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа : сборник материалов научно-практической конференции, Москва, 29–30 октября 2018 г. М.: Издательство Московского университета, 2019. С. 229.

изображении фонового рисунка. Зритель и в зале, и на экране во время домашнего просмотра программы наблюдал общим планом артистки в полный рост и его крупные планы лица на фоне съемочной площадки вокального конкурса.

Данный способ построения экранного пространства обоснован стилистическим подходом художника-постановщика шоу, в отличие от отображения крупным планом героя спортивного события на мониторе, размещенном у ринга. Картина поединка демонстрируемая на экране общим планом с одновременным показом крупных планов в дополнительном изображении рождает ситуацию ««двойного совместного» наблюдения за разворачивающимися событиями и представлениями – зритель смотрит не только вместе с толпой, но и вместе с видеоглазом, который предлагает свои ракурсы и свои границы кадра, добавляя и свои технические возможности»²⁹⁵. Авторы телевизионных материалов стремятся расширять экранное пространство сложносоставного кадра. Но и «движение» пространства «к расширению (к выходу за границы телестудии) не только сохраняется, но и остается определяющим, позволяет как раньше, так и сейчас говорить о <...> возможности заимствования приемов его освоения из театральной традиции»²⁹⁶. Визуальное освоение пространства происходит через крупный план в экранной композиции, фрагментации образа мизансцены до портрета героя.

Полиэкранный в творческо-техническом плане широко применяется при проведении видеоконференций, используя его вариативность по количеству и форме сегментов визуального полотна, при том, что сама «полиэкранность в рамках одного кадра является авангардной, экспериментальной формой художественного кино»²⁹⁷. В классическом полиракурсном формате визуализации спикеров он заменяет многокамерную трансляцию в границах одной локации, а также объединяет несколько, отдельно находящихся, мест событий.

²⁹⁵ Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. С. 73.

²⁹⁶ Новикова А.А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей. С. 122, 123.

²⁹⁷ Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. С. 174.

Таксономия полиэкрана создается определенным образом, обеспечивая интенцию автора материала. Предположим, что зритель снимает на смартфон фрагмент концерта. Точка съемки находится в правой половине зала, а эстрадный исполнитель стоит на середине сцены. Преобладающее направление взгляда артиста на видеозаписи направлено справа налево.

Оператор разворачивается направо, желая показать присутствующих в зале, и на монтаже сталкивается с направлениями взглядов артиста и зрителя в одну сторону в окнах полиэкрана. Возникшая экранная коллизия решается поворотом видеокамеры влево. Образы объектов в соседних ячейках полиэкрана обретут встречное визуальное взаимодействие. Монтаж по положению объектов в пространстве важен в полиэкране при демонстрации портретов участников онлайн диалога.

Для видеосъемки интервьюируемого и находящихся за столом двух ведущих необходимо изменение расположения объектов в экранной композиции. Обратим внимание на окно справа (см. рисунок 111), изображение в котором снимается камерой 1 согласно (см. рисунок 112). В этом сегменте полиэкрана один корреспондент воспринимается зрительно отвернутым от собеседника в левой части кадра.

После разделения изображения в качестве нового композиционного решения кадра, три портрета нуждаются в изменении схемы их фиксации, так как интервьюеру, находящемуся слева в окне с коллегой, необходимо в полиэкране также быть развернутым в сторону гостя программы. Для этого используется иной ракурс съемки с дополнительным использованием видеокамер 2 и 3 (см. рисунок 112).

В результате общая изобразительная картина соответствует необходимому визуальному взаимодействию образов указанных объектов съемки с включением в полиэкранный кадр трех сегментов (см. рисунок 113). Разделение экранной картины встречается и в других медиа (см. рисунок 114). На канале «Лонгплей»

изображение ведущего выпуска представлялось двумя отдельными изображениями, демонстрируемыми непосредственно в круглом сегменте (портрет) и во втором, прямоугольном, с укрупнением плана на руки ведущего и музыкальный инструмент. Использование полиэкрана весьма продуктивно, так как показ организован в нужном ракурсе с необходимой крупностью планов.

Разновидность следующего построения полиэкранного пространства кадра предполагает организацию мультиэкрана. На видеомонтаже или с помощью специальных технических средств в момент демонстрации основного видеоряда на экран выводится визуальный поток в меньшем по размерам сторон окне (см. рисунок 115). Он представляет не относящееся к сюжету новостного блока событие. Экстраординарность происходящего не терпит ожидания очередного телевыпуска новостей, поэтому, чтобы не упустить его кульминацию, освещается в реальном времени.

Иногда дополнительное изображение становится превалирующим в рамках мультиэкранной плоскости, несмотря на меньший масштаб композиции. Важность информации, в этом случае, превосходит значимость габаритного главенства основного видеоряда. Отличие мультиэкрана от классического полиэкрана заключается в размещении окон второго на одной условной визуальной плоскости. В мультиэкране – на разных, поэтому его сегменты перекрываются.

Перечисленные визуальные объекты, располагаемые в одной или нескольких плоскостях, имеют различную форму и синхронизированы при воспроизведении. Таким образом, общим понятием, соответствующим всем заявленным свойствам конструкта многослойного экранного пространства, является *полиэкрэн*, в коннотации классического кинематографического определения.

Современное прочтение феномена медиаэпохи, вбирающего функционал многослойного экранного пространства, соответствует его употреблению в сфере телевидения и кинематографа. В.В. Бычков и Н.Б. Маньковская отмечают:

«Сегодня идут активные поиски новых, расширительных смыслов для понимания искусства и его функций в культуре, т.к. и само искусство XX в., особенно со второй его половины, постоянно находится в поиске новых пространств и ракурсов своего бытия»²⁹⁸.

При исследовании полиэкрана требуется теоретическое осмысление структуры сложносоставного кадра, которая композиционно верно выстроена, целостна, ее сложно воспринимать частями, дабы не потерять важной смысловой основы. А.В. Свешников справедливо замечает, что «любой элемент-символ, находясь в контексте целого, имеет множество взаимосвязей, и потому в зависимости от “маршрута прочтения” изобразительный текст может нести различный смысл, то есть быть многосмысловым»²⁹⁹.

3.5. Совмещение экранных пространств в одном кадре

Формирование сложносоставного кадра происходит при объединении нескольких экранных пространств в рамках единого визуального конструкта. В сегодняшних реалиях онлайн конференции весьма востребованы и представляют размещение изображений участников в многочисленных окнах полиэкрана. В виде мозаичного панно из миникадров выглядела экранная поверхность в прямом эфире на телеканале «Россия 24».

Если в классическом полиэкранном кадре присутствуют два-три-четыре изображения, то здесь большее количество миниизображений характеризуют полиэкранный как матрицу, где «всякое множество образуется в результате действий отдельных элементов и их взаимодействия»³⁰⁰ и имеет свою структурность. При рассмотрении данной структурности необходимо отметить наличие ячеек, в

²⁹⁸ Бычков В.В. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики С. 63.

²⁹⁹ Свешников А.В. Эмерджентность целостного художественного образа // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12, № 1 (43). С. 94.

³⁰⁰ Муравьев В.Н. Овладение временем : сборник. М.: Росспэн, 1998. С. 128.

которых «можно четко расположить явление, представить его в различных видах»³⁰¹.

На телевидении мультиплекс (от англ. Multiplex – смешанное) становится средством художественной выразительности. По сути, это полиэкранный функционал, решающий ряд задач по одновременному сопоставлению в рамках одного кадра нескольких экранных пространств. «В одномоментности показанного на экране одного и того же действия, снятого с разных камер и выведенных на общий экран, можно усилить драматизм, подчеркнуть напряженный темпоритм и создать ощущение масштаба сиюминутности происходящего на экране»³⁰².

Подбор в каждом окне определенного фона создаст прорисовку единого фонового изображения на полиэкранной плоскости несмотря на то, что все участники встречи располагаются в разных локациях. От организации фона в мизанкадре зависит общее восприятие изобразительной полиэкранной картины. Здесь важны и яркость поверхности фонов, и выбор их колористики, фактурности, способствующих сочетанию миникадров между собой.

Фоновая «подсветка» в кадре-окне становится значимым моментом полиэкранной композиции, которую обозначим как *«полифоновая экранная картина»*. Понятие включает фоновые поверхности в локациях съемок, сочетающиеся в рамках сложносоставного кадра в общем рисунке образа события и актуализируют фоновую картину в каждом окне без учета объекта, находящегося на переднем плане в ячейках экранной картины.

В онлайн встречах расположение участников в полиэкрane может реализовываться на интегрированном электронном способом фоне с помощью хромакей-технологии. В случае отсутствия межоконного пространства в

³⁰¹ Буров А.М. Основные принципы повторения в художественном строе изобразительных и экранных искусств. С. 36.

³⁰² Утилова Н.И. Экранное пространство и «видимый» человек. С. 38.

полиэкрane с расположением портретов на общеэкранной фоновой подложке сложится ощущение нахождения объектов в одной мизансцене, запечатленной общим планом. Таким образом, экранная аппликация представляет выразительный конструкт сложносоставного кадра.

По аналогии проведем сравнение с изображениями в экранном пространстве, находящимися друг за другом, зрительно представляющими образы объектов в мизансцене. В фильме «Отмель» в дополнительных окнах на фоновой их части возникает изображение пляжа (см. рисунок 86). В окне с портретом отца героини видны в размытом виде очертания гор и моря, ее портрет окружает песчаная полоска. Данный эффект создает впечатление присутствия объектов в локации мизансцены, так как окружающая их фоновая картина в сегментах полиэкрана почти отсутствует. Это новая, конструктивно иная форма полиэкрана, в отличие от классической.

В одном из эпизодов фильма «Аватар» (реж. Д. Кэмерон, 2009, США) за монитором на переднем плане просматривается помещение с героями кинокартины (см. рисунок 116). Изображение на полупрозрачном экране монитора наслаивается на образ помещения в сложносоставном кадре подобно декорированию, когда происходит интарсия в экранном пространстве, и один визуальный материал погружается в другой.

В процессе микширования изображений происходит соединение представляющих их визуальных плоскостей наподобие слияния изобразительных потоков при проекции на экран в инсталляции «Между светом и тьмой»³⁰³. Структура полиэкрана модерирует визуальную составляющую, включая изобразительные плоскости согласно принципу редукции (от лат. *Reductio* – отодвигать назад). Данный творческий прием определим как «*объемный полиэкран*», в котором визуальные плоскости находятся друг за другом в экранном пространстве кадра, в отличие от размещения окон на одной визуальной плоскости классического полиэкрана.

³⁰³ Между светом и тьмой = *Between Darkness and Light* : видео, 1997.

Резюмируя, объемный полиэкранный:

- соединяет изображения подобно внутрикадровому монтажу, при этом процесс по выбору изображений зрителем сложнее;
- данное понятие необходимо рассмотреть в ракурсе более сложного варианта дополненной реальности.

Экспериментальные методы моделирования экранного пространства становятся все более востребованными. Динамично развивающиеся медиаформаты указывают на актуальные варианты формирования визуального конструкта полиэкрана, обеспечивающего комфортное зрительское восприятие контента.

Важно учитывать размещение титра, логотипа или иного графического объекта в экранном пространстве как на монтаже, так и во время телеэфира. Визуальные объекты в виде линий, цветных полос или копий частей изображения, графики, включаемые в полиэкранный, органично вписываются в образную структуру сложносоставного кадра, придавая дополнительную информационную нагрузку и визуальную оригинальность.

Краткие выводы по итогам главы:

- определена взаимосвязь основного изображения и дополнительной визуализированной информации, являющая новую коммуникативную парадигму;
- рассмотрена актуальная адаптивная замена кадра с общим планом мизансцены на полиэкранный, включающий ее части по отдельности;
- установлено главенство композиции кадра, демонстрируемого во весь экран, с последующим, при необходимости, его изменением для гармоничного размещения в сегментах полиэкрана;

- подтверждены свойства понятий: внепространственность, объемный полиэкран, полифоновая экранная картина, разноракурсность, разномасштабность, разновременность, комбинированный мультиэкран.

Глава 4. КОМПОЗИТНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ НА ТЕЛЕЭКРАНЕ³⁰⁴

4.1. Усеченная реальность как визуальный троп экранной композиции

Композитная реальность в телевизионном экранном пространстве объединяет образы объектов реальной действительности и сгенерированных с помощью электронных устройств. Визуальный конструкт представляет источник изобразительности сюжетной линии информационного материала и передает с экрана зрителю слепок события в аудиовизуальном многослойном варианте.

Синтезированная экранная реальность проявляется в двух пространствах – «реальное физическое и виртуальное симулированное – сливаются воедино»³⁰⁵ благодаря медиакоммуникациям. Я. Коксвейк отмечает, что современная электросвязь привела к ускорению трафика сообщений, время и пространство

³⁰⁴ Основные идеи главы отражены в публикациях: Шабалин В.В. Исследование феномена визуальности экранного пространства в образной структуре телевизионного информационного материала // Вестник ВятГУ. 2017. № 10. С. 18–24; Шабалин В.В. Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 3. С. 101–110; Шабалин В.В. Феномен усеченной реальности как визуальный троп экранной интерпретации образа события в пространстве телевизионного кадра. М.: Издательство Московского университета, 2019. С. 161–166; Шабалин В.В. Компаративный анализ аудиального конструкта экранного пространства и локуса сцены // Альманах «Театр. Живопись. Кино. Музыка». 2020. № 1. С. 146–156; Шабалин В.В. Мультимедийная образность экрана: от поликадрового кинематографа к современным телевизионным визуальным формам. М.: Коллиграф, 2020. С. 182–192; Шабалин В.В. Визуальные эффекты и концепты реальности в экранном пространстве телевизионного документа. М.: КнигИздат, 2020. С. 175–181; Шабалин В.В. Художественные эффекты на телеэкране: от визуального аттракциона к выразительному средству монтажа // Художественная культура. 2020. № 4. С. 622–639; Шабалин В.В. Крупный план как композиционный артефакт образной структуры телевизионного кадра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 116–128; Шабалин В.В. Дополнительная визуализированная информация: актуальные тенденции заполнения экранного пространства телевизионного кадра // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 479–485; Шабалин В.В. Эндогенный процесс визуальной коммуникации смежных кадров в телевизионном монтаже // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14. №3 (53). С. 136–146; Шабалин В.В. Композитная реальность на телеэкране // Художественная культура. 2023. № 2. С. 438–451.

³⁰⁵ Манович Л. Язык новых медиа. С. 138.

приобретают другое измерение и появляются новые явления, такие как «виртуальный опыт»³⁰⁶.

Модель виртуальной реальности подразумевает образ измененной действительности в экранном пространстве, вопрос о проблематике создания которой в науке уже известен, но ставится и решается сегодня совершенно по-новому. «Во-первых, существенно трансформировалось искусство, прошедшее в XX в. путь от классики через авангард, модернизм, постмодернизм к арт-практикам дигитальных сетей. Во-вторых, благодаря развитию компьютерных технологий радикально изменилось представление о самой виртуальной реальности»³⁰⁷. В.В. Бычков и Н.Б. Маньковская предлагают открыть специальный раздел, изучающий весь комплекс виртуальных явлений в сфере современного эстетического опыта.

Термин «виртуальная реальность» (от англ. Virtual Reality) в его современном понимании прояснил Д. Ланье в восьмидесятых годах прошлого столетия. В книге «Эстетика цифрового изобразительного искусства» С.В. Ерохин пишет: «Ланье трактовал виртуальную реальность как иммерсивную интерактивную имитацию реалистичных и вымышленных сред»³⁰⁸. А спустя немногим более двух десятков лет в статье «Синхронизация пространства и времени в архаичной и информационной культурах» Л.Н. Волобуева отметит: «Однако едва войдя в виртуальный мир, современный человек начинает поиск его границ»³⁰⁹.

Визуализация образа посредством многоплоскостных композиций обретает масштаб благодаря развитию современных компьютерных технологий и

³⁰⁶ См.: подробнее: Kokswijk J. Hum@n : telecoms and Internet as Interface to Interreality: a Search for Adaptive Technology and Defining Users. Bergboek: Zwolle, 2003.

³⁰⁷ Бычков В.В. Виртуальная реальность как феномен современного искусства. С. 33.

³⁰⁸ Ерохин С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. С. 321.

³⁰⁹ Волобуева Л.Н. Синхронизация пространства и времени в архаичной и информационной культурах. С. 38.

изменению представления реципиента о виртуальной реальности, которая «не имитирует реальность, но симулирует ее с помощью сходства»³¹⁰. Зритель «четко понимает, что перед его взором предстала не сама действительность, но ее экранный аналог»³¹¹.

Экранная условность требует активизации внимания, благодаря чему включается процесс ассоциации и сравнения. Существование самого объекта необязательно, если его изображение выглядит реальным. В.В. Бычков и Н.Б. Маньковская классифицируют виртуальную реальность по пяти разрядам, один из которых – протовиртуальная реальность³¹². В ее состав входят компьютерные спецэффекты, при помощи которых «создается экранный мир, похожий на действительность, но в то же время он – несуществующий, виртуальный, ибо зрительная иллюзия – есть мнимая реальность»³¹³. В общих параметрах виртуальный конструкт «относится ко всем техническим проектам, направленным на дополнение или расширение реальности виртуальными элементами посредством компьютерных технологий нового поколения»³¹⁴, благодаря которым ученые добились нестандартного эффекта по изменению визуальной структуры кадра при удалении объектов из экранной композиции. М. Карпов в публикации «Дополненная реальность встретила с антиподом», говоря о мобильных устройствах и технологиях отмечает, что ученые разработали необычный и остроумный алгоритм работы программы³¹⁵. С. Манн и Дж. Фанг

³¹⁰ Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия. С. 122.

³¹¹ Мыльников Д.Ю. Условность киноизображения в документалистике: история формирования предпосылок художественности // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2017. С. 147.

³¹² См. подробнее: Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики. С. 67.

³¹³ Утилова Н.И. Клиповый монтаж и иллюзорный мир. С. 132.

³¹⁴ Шеметова Т.Н. Видеосфера XXI: человек и объемное изображение. С. 43.

³¹⁵ См. подробнее: подробнее: Карпов М. Дополненная реальность встретила с антиподом. Текст : электронный // Mobiledevice.ru : портал. 2010. 12 октября. URL: <http://www.mobiledevice.ru/technical-university-of-ilmenau-Software-dopolnennaia-realnost.aspx> (дата обращения: 11.07.2018).

отводят новшеству прикладной характер, описывая в своей статье применение уменьшенной действительности (от англ. – Diminished Reality) в рекламном бизнесе³¹⁶.

Электронным способом заменяется содержание информационного щита. Часть визуальной картины удаляется, замещаясь машиногенерируемым аналогом с иным изобразительным содержанием. М. Карпов уточняет, что «удаление нежелательных частей изображений существует уже давно, и процессы для этого становятся все более сложными, автоматизированными и быстрыми»³¹⁷. Уменьшенная по количеству визуальных объектов экранная композиция является каталектической (от греч. Каталékтика – усеченный).

Таким образом, при создании образа реальной действительности в кадре используется функционал «усеченной реальности» – творческо-технический процесс отсечения части изображения, либо удаления определенных элементов из композиции кадра, представляющих конкретные предметы на экране, но не изъятия самих физических объектов из мизансцены. Исходя из функции «сокращенной» экранной действительности, скорректированная колористическая составляющая, а также измененная звуковая компонента аудиовизуального ряда при создании экранного пространства телевизионного материала также отвечают свойствам понятия «усеченная реальность».

Современный спектр художественно-выразительных средств создания телевизионных материалов пополняется примерами применения «усеченной реальности». Элемент дополнительной визуализированной информации,

³¹⁶ См. подробнее: Mann S., Fung J. EyeTap Devices for Augmented, Deliberately Diminished, or Otherwise Altered Visual Perception of Rigid Planar Patches of Real-World Scenes. Текст : электронный // Presence: Teleoperators and Virtual Environments. 2002. Vol. 11, № 2. P. 158–175. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/EyeTap-Devices-for-Augmented%2C-Deliberately-or-of-of-Mann-Fung/9199d54ed84ec345294983ef4e57dce3b2d5b9fc> (дата обращения: 10.03.2025).

³¹⁷ Saenz A. New Augmented Reality Software Removes Objects From Video Feeds In Realtime. Текст : электронный // SingularityHub : [сайт]. 2010. 5 ноября. URL: <https://singularityhub.com/2010/11/05/new-augmented-reality-software-removes-objects-from-video-feeds-in-realtime/> (дата обращения: 09.07.2018).

перекрывая часть основного изображения, зрительно удаляет определенную область экранной картины мизансцены подобно «принципу обратного заслонения». «Поверхности пропадают из виду и вновь появляются ввиду, когда наблюдатель движется, сначала в одном направлении, а затем в противоположном, – в этом все дело»³¹⁸. В примере из книги «Экологический подход к зрительному восприятию» Дж. Гибсона описывается трансформация картины реального пространства при движении наблюдателя. Суть вопроса не меняется, когда в динамике образы этих объектов взаимно перекрываются на экране.

Исходя из синтетичности свойств телевизионного материала, выстраивается определенная стилистика изобразительного ряда кадров. М.А. Бурганова справедливо замечает: «У каждого вида искусства свой лексикон, <...> который составляет само существо каждого вида искусства. Живопись оперирует колоритом, взаимоотношениями оттенков цвета»³¹⁹. В экранном пространстве телекадра цвет также играет немаловажную роль при выделении образа объекта, фокусируя на нем внимание зрителя. В черно-белом исполнении кадра цвет персонализирует, выделяет персонаж в изображаемой среде его обитания (см. рисунок 117).

В программе «Вести в субботу» на телеканале «Россия 1» представлен данный творческий подход построения мизанкадров из сериала «Кровавая барыня» (реж. Е. Анашкин, 2017–2018, Россия). Частичное подавление колористической несущей в изображении – прямое воплощение приема «усеченная реальность». На важность коэффициента насыщенности цвета в изображении указывал С. Люмет: «Я рос на черно-белых фильмах, и почти все мои картины до того были черно-белыми. Две цветные ленты, которые я снял, – “Увлеченная сценой” и “Группа” – меня не удовлетворили. Цвет смотрелся

³¹⁸ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. С. 122.

³¹⁹ Венедиктова Е. Интервью с Марией Александровной Бургановой // Stephanos. 2017. № 3 (23). С. 226.

фальшиво. Казалось, что колористика делает кино еще более нереальным, чем оно есть. Почему монохром кажется жизнью, а цвет – подделкой? Очевидно, я применил его неверно либо – что куда серьезнее – не использовал вовсе»³²⁰.

В кинематографе применяется изменение изображения в целом по цветовой тональности. Персонаж Любшина в диалоге со своим «призраком» отображается на экране в обесцвеченном изображении, что отличает его от центрального персонажа фильма «Черный монах» (реж. П. Дыховичный, 1988, Мосфильм). Задача оператором-постановщиком В.И. Юсовым была решена за счет уровня цветового насыщения изображения (см. рисунки 118, 119). Качество цвета имело решающую роль в эпизоде программы «Открытый микрофон» на телеканале «ТНТ» (см. рисунки 120, 111).

Подобное приглушение изображения по яркости применялось в программе «Танцы» (ТНТ), как визуального эффекта в современной экранной стилистике предоставления контента зрителю, применяемого на практике по следующим причинам. Повторяющиеся эпизоды телешоу дублируют показанный в эфире фрагмент передачи, который не столь интересен зрителю при следующем показе.

Поэтому во время трансляции в прямом эфире или демонстрации смонтированного заранее материала повторное включение записанного видеопериода выполняется в ином ключе. Изобразительный ряд телекадров становится менее ярким или менее насыщенным по цвету, отличаясь от основной изобразительной канвы телевизионного контента программы и указывая на уже прошедший момент события, модус времени которого – «прошлое».

Таким образом происходит разбивка телевизионного материала по хронологии фиксации экранного пространства во время его демонстрации в эфире. При формировании изображения усечение экранной картины по яркостному каналу может прослеживаться на определенной ее части. Уменьшение числа экспозиционной пары для отдельного участка экрана происходит при

³²⁰ Люмет С. Как делается кино. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018. С. 19.

перепаде освещенности в границах отображаемого пространства. Данный процесс характеризуется и как технологический при телесъемке футбольного поля общим планом (см. рисунок 122). Берется усредненный экспозиционный ключ: яркие участки в кадре притемняются, темные – высветляются.

В ином варианте выставления параметров диафрагмы на объективе телекамеры по светлым или исключительно темным точкам композиции результат приведет к браку в отображении плана в телетрансляции, которая выходит в определенное время суток, и о естественном изменении светового рисунка от натурального освещения не может идти речи. За счет функции усеченной реальности сбалансированное по яркости построение экранной картины позволяет в рамках кадра сочетать разноосвещенные участки мизансцены.

Искусственное создание неосвещенных мест в экранной картине также относится к понятию «усеченная реальность» по яркостному каналу. Дискретное вырывание образа объекта светом из темноты оригинально использовано в кинофильме «Долгая помолвка» (реж. Ж.П. Жене, 2004, Франция, США). Освещаемая на какой-то миг фигура девушки при задувании огня погружается во мрак, исчезает как объект экранной композиции, но не как объект в мизансцене.

Медленное убавление освещения фоновой поверхности приводит к уменьшению прорисовки деталей ее структуры, ранее доступных зрителю вследствие достаточного значения экспопары. Будучи затемненной, фоновая картина указывает на свойства усеченной реальности подобно расфокусу изображения в кадре. Это относится и к выходу образа героя сюжета за границы фонового изображения. При выкраске фоновой поверхности стритполотна в цвет неба часть стены здания начинает сливаться с общей фоновой картиной улицы при восприятии данной локации общим планом.

В результате фрагмент образа персонажа якобы выходит за границы габаритов архитектурного сооружения, создавая иллюзию реального его нахождения рядом со зданием в городском пространстве. Псевдообъемное

отображение объектов применяется и в рекламном видео (см. рисунок 123). Образ размещается в кадре на фоновом изображении и дополняющих его темных полосах каше в верхней и нижней областях кадра, создающих ощущение его границ. Изобразительная картина фона не занимая всю площадь раstra экрана, позволяет персонажу выглядеть вышедшим за ее пределы.

Камуфлируясь в первом случае «под небо», во втором – под каше экрана, элементы композиции только на первый взгляд не усекаются. Уменьшение фоновой картины является значимым механизмом создания многоуровневого экранного пространства с помощью функционала понятия «усеченная реальность», которое подразумевает «мягкое» изображение, формируемое с помощью мягкорисующей оптики или иными техническими способами.

А.Д. Головня отмечал, что «мы как бы ступшевываем линии контура предметов, смягчаем передачу фактуры: линейная передача пространства уже не играет основной роли, хотя, конечно, сохраняется, основной же является тональная перспектива»³²¹. Эффект размытого изображения с помощью смещения параметров настройки объектива на резко отображаемое пространство мизансцены в начальной стадии его проявления в создании экранной картины не предоставляет одномоментно всю визуальную информацию об объекте. Изображение, выглядя размытым, напоминает импрессионистское ограничение визуальной информации по части детализации отображения объектов.

С появлением резкости в изображении образ полнее раскрывается зрителю, как если бы в театре сначала сцена была закрыта тюлевым, полупрозрачным занавесом, который потом был бы убран. В телерепортаже программы «Вести недели» телеоператор В. Казаков применил данный прием при съемке скульптуры. Поверхность памятника в кадре плавно обретала свойства резкоотображаемого пространства с четким проявлением структуры материалов. Актуальная «пауза» в четкости изображения объекта съемки создается

³²¹ Головня А.Д. Композиция фотокадра : лекция для заочного обучения. М.: Госкиноиздат, 1938. С. 19.

оператором с учетом художественной составляющей экранного пространства телевизионного материала. В кадрах из интервью с Ю.В. Снигирь показано лицо актрисы крупным планом в легком дефокусе с последующей поправкой изображения по резкости, что может быть связано с моментами воспоминаний исполнительницы главной роли.

Звуковая компонента в современных медиа, как акустическая составляющая экранного пространства, играет существенную роль в функционале усеченной реальности по удалению определенных элементов, негативно воздействующих на зрителя при телевизионном просмотре программ в случае их оставления в контенте. Во время съемки на натуре микрофонной ветрозащитой устраняются паразитные шумы, а в помещении – «при помощи дополнительного оборудования можно даже убрать частоты вовсе»³²².

Исключение элементов звукового трека как алгоритм, связанный с изменением аудиальной составляющей экранного пространства посредством полного или частичного удаления – одно из свойств усеченной реальности³²³. Экранное пространство телевизионного материала активно включает указанный паттерн образа измененной действительности в современной экранной культуре.

Выразительное средство построения экранного пространства по усечению образа реальной действительности в телевизионном кадре является актуальным в современном телевидении и на практике приводит к взаимодействию «визуальных объектов экрана, в том числе находящихся в разных временных формах»³²⁴. Процесс усечения экранного образа как часть процесса создания композитной реальности открывает перспективы художественного освоения феномена экранного пространства практиками современных массмедиа.

³²² Люмет С. Как делается кино // Искусство кино. 1998. № 11. С. 136.

³²³ См. подробнее: Шабалин В.В. Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении. С. 101–110.

³²⁴ Богомолов Ю.А. Курьезы муз: Диалектика продуктивного и репродуктивного в творчестве на радио и ТВ. М.: Искусство, 1986. С. 59.

4.2. Дополнительная визуализированная информация на экране

В двадцать первом веке получение разнопланового аудиовизуального контента с экрана обусловлено персональным зрительским восприятием, основанным на удовлетворении психологической склонности человека к созерцанию³²⁵. Зрительская перцепция изобразительной информации растет благодаря дополнительным графическим объектам. В немом кино надписи выполняли задачу по ретрансляции разговорной речи.

Погружаясь в чтение, зритель задействует еще один способ освоения экранного пространства, которое необходимо «вообразить, а это более сложный тип душевной работы»³²⁶, – отмечает В.И. Мильдон. Буквенно-цифровая визуализация встречается не только на телеэкране, но и в современной живописи (см. рисунок 124), призывая ««шифровать» знания и память человека, обучать, вдохновлять, убеждать, предлагать новые идеи и способы интерпретации мира»³²⁷.

Печатные знаки использовались в творчестве живописцев. В картине «Бутылка перно» (1912) П. Пикассо использует надписи, являя в них прообраз кубизма (см. рисунок 125). Пикассо изображает из слов визуальные слои в пространстве картины, представляющей город во множестве деталей. Надписи в кинематографе представляют «синтез двух повествовательных тенденций – изобразительной и словесной. Уже в немом кино титры (слова) начинали вести себя как изображения, выполняющие свою информационную функцию, современное же влияние интернет-технологий и возросшая роль портативных

³²⁵ См. подробнее: Уразова С.Л. Экранная «реальность» в контексте модернизации медийной среды. С. 183.

³²⁶ Мильдон В.И. Фоноэкфразис // Эстетика звука на экране и в книге : материалы всероссийской научно-практической конференции, 12–14 апреля 2016 г. М.: ВГИК, 2016. С. 212.

³²⁷ Манович Л.З. Язык новых медиа. С. 115.

устройств в обществе еще больше размыли эту грань»³²⁸. Способствуя более полному раскрытию образа события в телевизионном материале, дополнительная визуализированная информация (ДВИ) на телеэкране представляет графический элемент в виде титра, логотипа, «бегущей» строки, а также воплощает визуальную копию реального объекта и симулякр (см. рисунок 126).

Для более разностороннего освещения мероприятия в экранном пространстве телевизионного материала сочетаются основное изображение и элементы ДВИ. Потенциал каждого из указанных (см. таблицу 1) вариантов рассчитан на определенный художественный эффект.

Графический объект	<ul style="list-style-type: none"> - титр: хронометр, геотитр, «бегущая» строка как динамический титр, «досье», «топик», «коммент» (могут выполняться на специальной подложке); - логотип (статичный, динамический); - элемент дополнительного заполнения кадрового пространства в полиэкране или включении в кадр не «форматного» изображения (например размещение композиции с пропорциями сторон 4:3 в широкоформатный кадр).
Образ реального объекта	<ul style="list-style-type: none"> - титр-анонс (например, участников соревнований); - часть композиции кадра (окно полиэкрана, поликадра, элемент коллажа); - логотип.
Синтезированный объект-симулякр	<ul style="list-style-type: none"> - титр-анонс; - логотип; - часть композиции кадра (межоконное пространство полиэкрана, поликадра, элемент коллажа).

Таблица 1. Примеры применения ДВИ в телевизионном контенте

³²⁸ Новиков В.Н. Кинематограф XXI века. Влияние виртуальных новаций. С. 51.

Вариативность нахождения графического элемента в экранной композиции способствует разноплановому дополнению телевизионной экранной картины реального пространства, придавая оригинальное смысловое прочтение изображению в телевизионном кадре.

Элементы ДВИ обрастают «графическим дизайном, возникающим симультанно с основным, центральным изобразительным рядом»³²⁹. Ф. Уэбстер указывает на аспект медианасыщенной среды, означающий, что «жизнь существенно символизируется»³³⁰. Значение визуального символа-элемента в построении экранной композиции неоспоримо.

Дополнительный визуальный элемент включается в композиционную структуру кадра с помощью сложения нескольких изобразительных слоев в экранном пространстве. В анонсе телевизионной программы образ ее участника, не относящийся по смыслу к текущему аудиовизуальному потоку, является синонимом титра в виде портрета или видеоизображения персонажа.

Сегодня достаточно часто дополнительный объект в композиции кадра имеет прямое отношение к сюжетной линии экранного материала. Компьютерные технологии «дали кинематографу не только новые возможности, но и новый тип реальности, в чем-то схожий по своей природе с самим кинематографом»³³¹.

Подобно трехмерной анимации в кинопроектах 1980–1990-х годов (Трон, реж. С. Лисбергер, 1982, США; Парк юрского периода, реж. С. Спилберг, 1993, США), синтезированные трехмерные образы стали использоваться в экранных композициях новостного телевидения. В программе «Вести в 20:00» экранное пространство заполнялось образами футболистов (см. рисунок 127). Их изображения соответствовали масштабу, цветовой палитре и экспозиционному

³²⁹ Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. С. 183.

³³⁰ Уэбстер Ф. Теории информационного общества. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 28.

³³¹ Яременко Е.Г. Цифровые технологии и виртуальные миры: человек на пороге нового искусства? С. 136.

ключу съемки объектов основного видеоряда, при просмотре которого складывалось впечатление реального присутствия игроков в телестудии.

В XXI веке, когда образ воспринимается как предмет, а предмет – как образ³³², происходит эволюция качественных изменений свойств элементов ДВИ, которые стали соотноситься с параметрами объекта дополненной реальности. Графический объект или смоделированный компьютерным способом образ как выразительный актер композиции кадра, становясь элементом дополненной реальности, приобретает в экранном пространстве уникальные качества.

Титр, размещенный в изобразительной картине телестудии при изменении ракурса «взгляда» телекамеры, и согласно правилу линейной перспективы в соответствии с кажущимся изменением величины, четкости, степени отдаленности от съемочного аппарата, трансформируется вместе с образами физически находящихся предметов в телевизионной студии.

Элемент дополнительной визуализированной информации становится полноправным объектом изобразительной композиции, а сложносоставная визуальная структура воспринимается зрителем как целостный монолитный конструкт экранного пространства. В начале каждой серии многосерийного фильма «Жуки» (второй сезон) на телеканале «ТНТ» (реж. К. Колесов, 2021, Россия) на общем плане с изображением окружающего место съемки пространства размещался графический объект в виде надписи с названием сериала, как гармонично вписанный в ландшафт локации обычный предмет.

Перекрываемый деталями переднего плана изобразительной композиции, он воспринимается реально находящимся в мизансцене монументальными архитектурными объектами в виде печатных знаков. Телевизионный контент практически не обходится без перманентного сопровождения основного визуального ряда объектами экранной дополненной реальности. Факторы

³³² См. подробнее: Базен А. Что такое кино? : сборник статей : пер. с фр. / А. Базен ; вступительная статья И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. С. 46.

жанровых особенностей телевизионных материалов по включению в экранную композицию новых арт-объектов диктуют вариативность использования ДВИ.

Графические элементы ДВИ активно применяются в новостных материалах для повышения информативности содержания телевизионного материала за счет увеличения количества передаваемой информации в единице (кадр) экранного пространства. Образ реального объекта помещается в анонсы программ или при представлении героев телевизионных передач. Синтезированные объекты-симулякры применяются в художественном оформлении экранных композиций для организации и уплотнения композиций телевизионных кадров.

Элементу дополнительной визуализированной информации отводятся не только вспомогательные функции по информированию зрителя. Сегодня он возводится в ранг полноценного актора сложносоставного телекадра. Важность выразительного содержания ДВИ в экранном пространстве очевидна.

В репортаже А. Евстигнеева «В Италии увековечили память российских моряков» на Первом канале отечественного телевидения в экранную композицию на монтаже помещалось изображение морского судна. Оно ассоциировалось с указанным в материале историческим периодом, что вовлекало зрителя в эпоху происходящего события. Художественная наделенность смысловыми акцентами видеоряда с помощью дополнительных визуальных объектов в композиции телекадра усиливает эмоциональное взаимодействие на зрителя.

В техническом плане элемент ДВИ открывает широкий путь к формированию внутрипространственных связей в экранной композиции, создается политекстовая изобразительность экрана, обогащающая зрителя информационно и эстетически. Функциональное участие элементов ДВИ в структуре сложносоставного кадра является одним из главных инструментов современного монтажа телевизионного контента, что подтверждает пример с полосой сравнения длинны прыжков с трамплина.

В телетрансляции на изображении с одной из видеокамер просматривалась цветовая отметка, указывающая на дальность прыжка спортсмена. С других ракурсов демонстрации мероприятия элемента ДВИ не просматривалось, так как его визуальный образ электронным способом вводился исключительно в определенный кадр.

В приведенном способе формирования сложносоставной композиции кадра проявляется синкретизм экранного пространства и времени при замещении части мизансцены дополнительным объектом в экранной картине в режиме реального времени. Изображение дополнительного объекта может быть зафиксированным на другом временном отрезке съемочного процесса, что в результате его включения в сложносоставной кадр приводит к изменению экранного пространства.

Если во время монтажа видеозаписи интервью на общем плане левую часть кадра с присутствующими в ней телекамерами заменить на изображение этой же области мизансцены, но отснятой позднее в аналогичных условиях освещения и композиционного решения кадра без видеооборудования, то из экранной картины исключаются ненужные детали интерьера, присутствующие в первоначальном варианте фиксации участников интервью.

Данный прием чреват получением некачественного контента, что сопровождается изменением композиции кадра или схемы освещения, которая непредсказуема в условиях естественного освещения с падением солнечных лучей на объект. Сопоставляемые части композиции, отснятые в разное время, могут значительно отличаться колористической и яркостной составляющей при видеофиксации экранного пространства, в отличие от замены всего визуального объема вокруг объекта в композиции кадра при формировании экранного пространства в хромакей-технологии, что предусматривает ряд требований.

Во-первых, необходимо отображение дополняемых объектов в высоком экранном разрешении с нужной контрастностью изображения, соотносимых по

качеству с изначальным видеоматериалом. Во-вторых, необходимо точное местоположение виртуальных элементов для естественного их восприятия в изображении мизансцены и сомасштабность с находящимися объектами в кадре.

Существует и иной способ решения задачи по созданию сложносоставного кадра, связанный с расположением в процессе съемки видеооборудования. Камкордеры выставляются на площадке, не попадая в растр «взгляда» телекамеры на общем плане мизансцены за счет их сдвига с необходимых позиций в сторону с сохранением в кадровых окнах объектов съемки и фонового рисунка. Изображение с этих источников визуальной информации будет представлено в ином ракурсе, искаженным относительно изображения, отснятого с необходимой точки в данной локации.

С помощью современных технологий геометрической трансформации изображения подстраиваются к остальной экранной картине, зафиксированной общим планом. В этом случае возникает проблема, связанная с расположением объектов в мизансцене на разных расстояниях от телекамеры и возможной не состыковкой перспективного расположения образов объектов в изображениях, что не исключает применение данного способа видеосъемки и развития его творческо-технологического потенциала в построении экранного пространства телевизионного материала.

Несмотря на прилагательное «дополнительный», подразумеваемая второстепенность не относится к включаемому визуальному объекту по отношению к первоначальному изображению. В современном сегменте новостного вещания существуют композиции, когда в кадре процент «дополненного» превалирует над значением «основного», что указывает на свойства *дополненной виртуальности*.

Сложение изобразительных полей представляет экранное пространство как сложносоставной пластический конструкт в образной структуре телевизионного материала при введении образа реального объекта в виртуальную

изобразительную основу кадра. Во время выпуска новостей на Первом канале отечественного телевидения ведущий был представлен на смоделированном компьютерным способом фоне (см. рисунок 128), что способствовало визуализации сказанного в вербальной подводке к телевизионному репортажу.

В итоговом информационном выпуске на телеканале «ТВ Центр» в программе «Московская неделя» визуализация студии построена на компьютерном способе создания образа мизансцены. Роботизированные телекамеры запрограммированы для отображения ведущего в кадре в связке с виртуальной фоновой картиной, создающей зрительское впечатление отстроенной физически декорации в студии новостной программы.

Подчеркивая художественно-выразительные свойства экранных практик предоставления информации, изображения декорации мизансцены и объекта в композиции сложносоставного кадра располагаются на разных слоях экранного пространства. В результате в представлении телестудии (см. рисунок 129) насчитывается пять визуальных плоскостей:

- фоновая с декорацией студии;
- с изображением ведущего;
- с изображением стенда в студии;
- с реальным изображением городской инфраструктуры на стенде;
- с титром названия телевизионной программы.

Элементы на перечисленных визуальных плоскостях в экранной композиции сопоставляются между собой по прописанному алгоритму работы оборудования, что обеспечивает полное зрительское впечатление нахождения ведущего информационного выпуска в реальной телестудии со всеми визуальными атрибутами в виде падающей тени от его фигуры или изменением ракурса отображения студии в зависимости от точки съемки спикера в телевизионном кадре.

Вопрос отбрасывания тени предметами, придающей реалистичность экранной картине, важен, так как синтезированный образ может быть представлен изображением объекта без его тени, что коррелирует с понятием «*усеченная виртуальность*».

При помощи компьютерной графики на экране демонстрируется «несуществующее в природе “творение”, которое воспринимается как реальное, объемное, имеющее свое колористическое решение»³³³. Результат обеспечивается симультанным присутствием актуальных паттернов сложносоставного кадра:

- дополнительной реальности;
- дополненной виртуальности с образом реального объекта;
- дополненной виртуальности с синтезированным образом;
- усеченной реальности;
- усеченной виртуальности.

С развитием и введением на телевидении новых технологий фиксации предметной действительности данные практики пополняются актуальными визуальными формами создания образа на телевизионном экране.

4.3. Стратегия развития современного монтажа

Творческий процесс смены изображений в аудиовизуальном ряде в науке о телевидении исследуется перманентно, так как еще начиная с первых кинокартин и по настоящее время он видоизменяется при создании экранного пространства телевизионного произведения. Первые фильмы не предполагали монтажного строя сюжетной линии, так как содержали набор выставленных друг за другом отснятых планов. Впоследствии выбранная режиссером их последовательность

³³³ Утилова Н.И. Монтаж : учебное пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 66.

выстраивала сюжетную линию, определяющую драматургию экранного произведения.

Расстановка кадров в монтажной фразе характеризует разноплановость построения аудиовизуального сообщения на экране, являясь главным аспектом³³⁴, как никогда важным в процессе организации экранного пространства. С.А. Филиппов указывает на парадоксальное отношение к монтажу: «Его часто сильно переоценивают в качестве важнейшей формообразующей структуры кинематографа и в то же время значительно недооценивают как уникальный кинематографический феномен»³³⁵. Креативные решения по созданию контента и дальнейшего его экранного релиза повлекли за собой «резкий сдвиг в аудиовизуальной структуре массового восприятия»³³⁶.

Зрительский запрос на разнообразие форм предоставления визуального ряда подтолкнул к изменению экранной стилистики, так как вариативность соотношений зримого и физического восприятия влияет на культурные процессы, художественные принципы искусства и атмосферу повседневности³³⁷. Зрительское предпочтение отдается просмотру события на экране благодаря визуальным эффектам, применяемым в процессе видеомонтажа в виде анимированного титрования, динамично оформленных межкадровых склеек, внутрикадрового формирования экранного пространства, усеченной и дополненной реальности. Данный факт обусловил возникновение нового коммуникативного пространства.

³³⁴ См. подробнее: Bazin A. Interview with Orson Welles. Текст : электронный // Senses of cinema. 2008. March. (Special Dossiers ; issue 46). URL: <http://sensesofcinema.com/2008/46/orson-welles-bazin-bitsch/> (дата обращения: 13.03.2017). Originally published in: Cahiers du Cinéma. 1958. № 84 (June).

³³⁵ Филиппов С.А. Элементарная грамматика пространства-времени на монтажной склейке и развитие монтажа в раннем кинематографе // Ракурсы : [сборник статей]. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. Вып. 5. С. 31.

³³⁶ Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» : (введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФРАН, 1995. С. 137.

³³⁷ См. подробнее: Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века: монография. С. 36.

«На телевидении снимать – значит монтировать»³³⁸ во время события, что требует расстановки камкордеров для выбора изобразительной картины при создании экранного пространства телевизионного материала. «Кадровая граница, очерчивая поле нашего внимания, по-разному воздействует на композицию»³³⁹. Особое значение придается рамке кадра, с помощью которой отбирается часть мизансцены для съемки, а также взаимному расположению телекамеры и объекта съемки.

«Выбор точки съемки всегда диктуется драматургией и режиссерским замыслом, формой условности»³⁴⁰, поэтому при записи интервью учитывается правило ста восьмидесяти градусов или так называемой в профессиональной среде «восьмерки»³⁴¹. Классические постулаты построения композиции кадра изменяются, что приводит к отображению собеседников с разных сторон сагиттальной плоскости³⁴². В экранном пространстве направления взглядов участников беседы в этом случае обращены в одну сторону, а образ одного героя в смежных кадрах может быть развернут к самому себе.

Пересечение камкордером линии взаимодействия двух персон возможно во время видеосъемки одним планом и при задействовании функционала внутрикадрового монтажа. Рассмотрим данный вариант на примере организации экранного пространства телеспектакля с двумя актерами на сцене и движения камкордера с пересечением сагиттальной плоскости при нестандартной композиции, когда динамичный образ Актера 1 находится в нижней ее части (см. рисунок 130).

³³⁸ Богомолов Ю.А. Репродуктивная функция телевидения // Музы XX века: Художественные проблемы средств массовой коммуникации. М.: Искусство, 1978. С. 125.

³³⁹ Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. С. 75.

³⁴⁰ Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео = Editing: television, cinema, video : учебник. М.: Издательство А. Дворников, 2000. Ч. 1. С. 196.

³⁴¹ Правило размещения видеокамер с одной стороны от линии взаимодействия двух участников мизансцены.

³⁴² Вертикальная плоскость, проходящая через отрезок «корреспондент-интервьюируемый».

Прием заключается в движении камкордера по траектории «Б», и применении внутрикадрового монтажа со смещением актеров относительно друг друга в кадре (кадры I и II). Во избежание оверлепинга, как способа восприятия расположения объектов в экранном пространстве, образ персонажа Актера 1 размещается чуть ниже, не перекрывая второго героя в кадре при прохождении камкордером сагиттальной плоскости и положения телекамер в «нулевом» положении, то есть отсутствии «восьмерки». В этот момент без визуальной коллизии происходит рекомпозиция кадра на зеркальный, в плане нахождения Актера 2 относительно камеры с линии «Б» и Актера 1, располагаемых на линии «А».

Первостепенным условием визуального конструкта является разница масштаба портрета в соседних кадрах при отображении гостя программы. Склейка будет безупречной, если планы отличаются по крупности³⁴³. Крупный план, функционально формирующий межкадровую склейку в визуальном ряде телевизионного материала, приобретает особое значение в монтажном контексте по отношению к общему и среднему, выступая как частный случай монтажа³⁴⁴.

При отсутствии возможности включения монтажной вставки, скрывающей момент смены кадров, на помощь приходит прием изменения крупности плана в одном из стыкуемых изображений. Выкадровка части изобразительной картины в кадре масштабирует ее до крупного плана, удачно сочетающегося с полноформатным соседним его визави. Монтажный переход между ними, основанный на принципе склейки «с крупного на общий» либо в обратной последовательности предоставления изображений на экране, выглядит гармонично.

Творческий прием по сопоставлению равномасштабных смежных планов в визуальном ряде, «введенный как не эстетический, может эстетизироваться, то

³⁴³ См. подробнее: Якобсон М. Многокамерное производство: от подготовки до монтажа и выпуска / пер. с англ. Ю. Волковой ; под ред. М. Казючица. М.: ГИТР, 2012. С. 80.

³⁴⁴ См. подробнее: Филиппов С.А. Элементарная грамматика пространства-времени на монтажной склейке и развитие монтажа в раннем кинематографе. С. 31, 32.

есть изменять свою функцию»³⁴⁵. Указанный технологический процесс не всегда на монтаже происходит при участии телеоператора, поэтому ответственность за результат композиционного соответствия будет полностью лежать на режиссере монтажа. Паттерн крупного плана играет важнейшую роль в подходах к реализации визуальной фиксации объектов.

Степень масштабирования изображения учитывается в другой задаче. Укрупнение предмета мизансцены в кадре, как способ акцентирования внимания на нем, сигнализирует зрителю о «необыденном содержании образа, его выпадении из непрерывного повествования»³⁴⁶. При изменении масштаба портретного плана до сверхкрупного в плавном трансфокационном укрупнении создается экспрессия изобразительной картины с акцентом на содержательную часть выступления героя программы, когда зритель вслушивается в слова, произносимые в этот момент.

Плавность выполнения приема способствует доверительному принятию зрителем речи выступающего. Выполнение технологического алгоритма оператором ставит процесс в один ряд с внутрикадровым монтажом, в рамках которого происходит укрупнение плана при переброске фокусировки с предмета на общем плане на объект, находящийся впереди в границах мизансцены. Зрителю предлагается просмотр экранной картины с переброской его внимания с объекта, уходящего в дефокус, на другой, находящийся в плоскости резкоизображаемого пространства.

Функция расфокуса применима к всему изображению в кадре. Кратковременный уход от резкоотображаемого экранного пространства применяется для концентрации внимания зрителя на аудиальной составляющей звукозрительного ряда. Во время демонстрации на экране музыкального номера стилистическое оформление, выбранное оператором-постановщиком в телешоу «Голос» на Первом канале отечественного телевидения, предполагало показ

³⁴⁵ Шкловский В.Б. За 60 лет : работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 94.

³⁴⁶ Вартанов А.С. Феномен изменяющейся дистанции в киноискусстве. С. 129.

музыкального инструмента в «мягком» построении его изображения. Зритель не отвлекался на детали предмета, заостряя внимание на музыкальном произведении в вокальной паузе выступления конкурсанта.

Визуально похожий софт-переход между кадрами, осуществляемый с помощью визуального эффекта, выполняется в межкадровом сопоставлении видеоряда через размытие изображения в концовке предыдущего плана и выхода из расфокуса нового изображения после их смены. Монтажный алгоритм способствует комфортному переходу между кадрами и снятию визуально-информационной нагрузки со зрительского восприятия перед просмотром следующего монтажного плана.

Отдельное направление видеомонтажа предназначено для обеспечения гармоничного просмотра на телеэкране разномасштабных планов в видеоряде телевизионного материала. Способ основан на зависимости структуры кадра и его расположения в аудиовизуальном ряду по отношению к смежному кадру, отличающемуся по крупности.

В футаж, состоящий из видеозаписи оратора крупным планом, вносится несколько вставок этого выступления общим планом в качестве «перебивочного» изображения и визуального «разбавления» материала, так как «одна из задач режиссуры в экранном творчестве – концентрация в ограниченном экранном времени наибольшего количества информации путем отбора наиболее ярких и выразительных кусков жизни и исключения второстепенных»³⁴⁷.

Перебивка помогает авторам материалов выполнить задачу элегантно, незаметно, без потерь художественного качества. Композиционно правильнее располагать кадры-перебивки общим планом на начальном и конечном отрезках видеоряда, помещая между ними планы масштабом крупнее. Подобное размещение изображений на примере поликадра подтверждает А.Г. Соколов (см. рисунок 131). «Психология и опыт говорят, что сходящиеся к мнимой точке

³⁴⁷ Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть 1. 187, 188.

линии пространства собирают, концентрируют, активизируют внимание воспринимающего <...> нужно обязательно стремиться создать иллюзию замкнутого пространства»³⁴⁸. Крупность планов в кадрах, их взаимное расположение в аудиовизуальном ряду телевизионного материала образуют свойства *структурного* монтажа.

Видеосигнал как медиум обретает оригинальные визуальные формы на телевизионном экране. «Благодаря цифровым технологиям художники получили возможность создавать новые формы “производства”, а не “воспроизведения”»³⁴⁹. Функционал усеченной реальности в экранной структуре изменяет визуальное пространство кадра, что отвечает условиям организации *фатального* монтажа.

Любая видеокамера с функцией записи аудиовизуального потока позволяет автору отснять материал, затем на «территорию этого материала сделать врезки, т.е. камеру в другое время приставить к другому объекту. Но с той же самой пленкой, уже использованной. В эту секунду врезка как бы заменяет собой предыдущую. И заменяет собой уже фатально, то есть навсегда»³⁵⁰.

При включении записи по ходу отснятого футажа происходит врезка планов. Фатальный монтаж строится на принципах исполнения структурного монтажа и выполняется репортером по ходу фиксации реальной действительности, закладывая драматургическую линию в телевизионном документе.

Фатальный монтаж недоступен при использовании твердотельного флешнакопителя видеокамеры, так как аудиовизуальная информация записывается файлами. В этом случае осуществить фатальный монтаж возможно на постпродакшен. По завершении съемки материал на таймлайн монтажной программы будет отредактирован с выполнением необходимых видеовставок.

³⁴⁸ Там же. С. 137–139.

³⁴⁹ Раш М. Новые медиа в искусстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 184.

³⁵⁰ Юхананов Б. Фатальный монтаж. Текст : электронный: [сайт]. 2016. URL: <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=12532> (дата обращения: 07.08.2018).

4.4. Функционал художественного эффекта в видеомонтаже

Создание электронных цифровых средств записи изображений с помощью видеосигнала благоприятно повлияло на использование визуальных эффектов в современных методах проведения видеомонтажа. С учетом разделения материалов на организованные и событийные, репортажи в прямом эфире и созданные из записанного видеоряда, используются разноплановые инструменты в построении аудиовизуального ряда. Образ, порождающий визуальную телесность новости, формируется в экранном пространстве.

Визуальный эффект создает композиционно-межкадровые связи в монтажном повествовании, симультанно насыщая экранный конструкт и выстраивая на экране новую реальность на новом технологическом уровне³⁵¹. Внутренняя связь между телевизионными планами во внешнем подходе замены предыдущего последующим заключается в едином экранном образе, который связывает ячейки аудиовизуального ряда, находящиеся по разные стороны монтажного стыка. Смысловое прочтение цепочки кадров прочерчивает для зрителя смысловую авторскую линию в телевизионном материале.

Внутренняя связь кадров при внешней замене предыдущего последующим подчеркивает объединяющий эффект единого кадра-образа, связывающего сегменты звукозрительного ряда, находящиеся по разные стороны монтажной спайки, одним из вариантов которой является *микшерный переход*. Происходит выход за пределы обычной смены кадров. При плавном взаимовытеснении изображений усекается часть экранной реальности через внутрикадровое построение визуального слепка мизансцены. В кинематографе «наплыв» плавно перемещает восприятие материала зрителем через дискретные длительности экранного времени.

³⁵¹ См. подробнее: Яременко Е.Г. Цифровые технологии и виртуальные миры: человек на пороге нового искусства? С. 136.

Через микшерный переход между смежными кадрами в фильме «Элементарно» (2012, США) представлялся один и тот же объект – персонаж Ш. Холмса, передвигающийся в мизансцене в разных временных отрезках, что обеспечивало визуализацию размышлений героя. В репортаже на Первом канале в программе «Воскресное время» взлеты и приземления реактивных самолетов также чередовались через визуальный микшер.

Здесь, на первый взгляд, актуальнее было бы применить прямую монтажную склейку кадров, если бы не одно «но». В соседних кадрах представляются объекты в рамках одной локации съемки, и упрощенный творческий подход стал бы чреват временным скачком в сюжетной линии. Плавный переход обеспечил стройность визуального повествования.

Смена кадров в микшерном переходе изображений позволяет зрителю одновременно наблюдать за локацией спикера и его портретом крупным планом (см. рисунок 132). Подобным образом решалась задача организации экранного пространства телевизионного репортажа о новогодних празднованиях на Первом канале отечественного телевидения (см. рисунок 133).

Локации съемки чередовались на экране посредством того же микшерного перехода, а смена экранных пространств организовывалась с учетом объединяющего эффекта всех представленных мест съемки в едином экранном конструкте телевизионного материала.

Сложение изобразительных плоскостей в экранном пространстве базируется на синтезе, который «означает не простое соположение, а теснейшее взаимодействие существ, элементов, образов и т.д., в результате чего возникает новое (“третье”) еще не бывшее до синтеза качество (образ, знак и т.д.)»³⁵². Внутренняя связь между кадрами при их взаимозамене заключена в общем пространстве телевизионного материала, связывающем ячейки визуального ряда,

³⁵² Иванов В.В. Сочетание несочетаемого как главный принцип метафизического синтетизма; его истоки в мире архетипов // Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов. М.: Прогресс-Традиция, 2017. Кн. 1. С. 99.

находящиеся по разные стороны оригинального монтажного перехода «шторка» (см. рисунок 134) или его разновидности – зигзагообразной линии.

Создание телевизионного экранного пространства с помощью эффекта «динамичная шторка» в репортаже³⁵³ К. Бранина из программы «Воскресное время» (Первый канал) строилось на динамичном замещении изображений в кадровом окне, придающем стилистическое разнообразие экранному представлению новостного материала. Межкадровый монтаж выводится за рамки свойств, отражающих обычную смену телевизионных планов.

Смена локаций телесъемки не исключает организацию посредством динамического полиэкрана, что стирает зрительную границу между изображениями. С.Ф. Бондарчук в киноэпопее «Война и мир» (1965, СССР) применял подобный эффект с изменением размеров двух изображений при вытеснении одного другим за периметр экрана (см. рисунок 135).

В межкадровый монтаж активно включаются художественные эффекты, связанные со становлением новых форм экранного пространства. Через функционал визуального эффекта обеспечивается художественно-пластическое построение экранного пространства в виде усеченного или дополненного образа в телевизионном кадре, являющегося актуальным на телевидении и приводящим к синкретизму образов реальных объектов и симулякров, а также взаимодействию визуальных объектов экрана, в том числе находящихся в разных временных формах³⁵⁴.

Таким образом, «телевидение и телевизор гибко подстраиваются под многообразие современных потребностей, перенимают особенности

³⁵³ Бранин К. Закрытие Америки: телевизионный репортаж : [телевизионный репортаж] / Изображение. Устная речь : электронные // Первый канал, Воскресное время (телевизионный эфир: 03.09.2017). URL: <https://www.1tv.ru/news/issue/2017-09-03/21:00#3> (дата обращения: 04.09.2017).

³⁵⁴ См. подробнее: Шабалин В.В. Функция времени в образной структуре телевизионного репортажа : диссертация ... кандидата искусствоведения. М., 2017. С. 59.

функционирования других экранных форм»³⁵⁵. Визуальные конструкты, характеризующие телевизионный монтаж, расширяют палитру творческих решений автора. Эффект на телеэкране как «способ выражения и преобразования структуры отображений»³⁵⁶ причисляется к центральным средствам создания телевизионного контента.

При смене кадров в единой экранной картине оставление звукового сопровождения от первого в последующем кадре приводит к диегетичности аудиального сопровождения. В Голливуде режиссеры долгое время давали звук синхронно с изображением производящего этот звук объекта. В отличие от них, «склонные к эксперименту русские и европейские кинематографисты достаточно быстро отошли от такой трактовки звукового решения и начали использовать различные приемы, раскрывающие возможности асинхронного использования экранного звука»³⁵⁷.

Диегетический звук становится одним из важнейших средств художественной выразительности в монтаже, давая множество способов создания экранного пространства с помощью не синхронного звучания как аудиального эффекта. Персонаж, не находящийся в кадре, произносит в экранном пространстве речь, и звук напоминает о герое эпизода, якобы находящегося за рампой экрана. Организация диегетического экранного пространства возможна при использовании лишь одного съемочного аппарата, с гарантией сопоставления пластических образов путем использования его движения, обеспечивающего смену телевизионных планов на экране.

Панорамирование с одного героя (см. рисунок 136, кадр 1) на другого (см. рисунок 137, кадр 2) происходит по принципу внутрикадрового монтажа. В

³⁵⁵ Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. С. 88.

³⁵⁶ Пондопуло Г.К. Фотография. История. Эстетика. Культура : учебное пособие для студентов режиссерского и операторского факультетов по дисциплине «Фотокомпозиция». М.: ВГИК, 2008. С. 236.

³⁵⁷ Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. С. 182.

первом кадре отображается портрет с объектом в правой верхней части композиции. При повороте камеры в горизонтальной плоскости появляется портрет второго участника. При этом объект из первой композиции продолжает оставаться во втором кадре, находясь в левом верхнем углу текущей композиции.

В сохранении пространственного и временного единства при панорамировании происходит эффект виртуальной камеры, ограждающий от нежелательного дробления события в отличие от прямой склейки кадров. При восприятии образа реальной действительности, зафиксированной активной камерой, зритель, во-первых, становится соучастником события³⁵⁸, во-вторых, непосредственно вовлекается во внутрикадровое пространство.

Подобный результат достигается на постпродакшн. В телевизионном контенте относительное движение сменяющих друг друга изображений проявляется в монтажных переходах, «работающих» на основе вытеснения с экрана одного изображения последующим. Исходя из того, что сменяемые кадры расположены на одной визуальной плоскости, отождествляемой с отображающей поверхностью экрана, при их движении через экранную рамку произойдет взаимный сдвиг последовательных изображений. Визуальный эффект «сдвиг» (см. рисунок 138), возникающий в момент смены планов, представляет эндогенный процесс, обусловленный внутренним, а не внешним фактором воздействия в виде процесса урезания.

Внедрение на телевидении в 1960-е годы видеозаписи для создания новостных программ изменило характер творческой работы репортеров. Технология магнитной фиксации изображения сделала доступным ряд принципиально важных художественных приемов, «превратив телевидение из “транспортного” средства в экранное искусство»³⁵⁹, – подчеркивает Н.И. Дворко.

³⁵⁸ Ваше слово, товарищ автор / В. Сурин, Е. Габрилович, Ю. Нагибин [и др.]. М.: Искусство, 1965. С. 108.

³⁵⁹ Дворко Н.И. Режиссура мультимедиа : Генезис, специфика, эстетические принципы : специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : диссертация ... д-ра искусствоведения. СПб., 2004. С. 34.

С технической точки зрения монтаж связан с выбором места замены одного кадра другим, но в наши дни видеомонтаж сопоставим с созданием гипертекста, который предстает как многомерная сеть³⁶⁰, сравнимая с экранным пространством телевизионного материала. «Вы бросаете в землю крохотное зернышко, едва различимое глазом, а из него вырастает мощное дерево, превосходящее породившее его зернышко по своим размерам и массе в миллионы раз»³⁶¹. В видеомонтаже на телевидении выстраивается визуальный ряд при наличии таких «кадров-зерен», которые репортерами тщательно подбираются и сопоставляются.

Межкадровые пространственно-временные отношения – фундаментальная основа монтажного повествования. Смену смежных кадров в едином образе формируемого на таймлайн видеоряда в полнорастровой экранной композиции зритель воспринимает подобно изображениям в динамичном полиэкране. На короткое время сдвигаемые портреты воспринимаются на экране одним планом, отображающим двойной портрет (см. рисунок 139). Приведенный вариант создания экранного конструкта целесообразно обобщить в линейном и нелинейном процессе сборки материала «по горизонтали». Такой монтаж обозначим как *горизонтальный*, представляющий симбиоз внутрикадрового и межкадрового монтажа. Создание телевизионного материала, объединяющее два вида монтажа, делает его *бигеминальным* (сдвоенным).

4.5. Создание сложносоставной экранной композиции

Объединение процессов внутрикадрового и межкадрового монтажа через функционал ДВИ, дополненной и усеченной реальности, визуального эффекта показывает отличия в формировании изображения в кадровом окне, а также в

³⁶⁰ См. подробнее: Николаева Е.В. Фрактальный гипертекст экранных медиа // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа. М.: Изд-во Московского университета, 2019. С. 173.

³⁶¹ Гусев Д.А. Краткая история философии : Нескучная книга. М.: Изд-во НЦ ЭНАС, 2003. С. 200, 201.

видеоряде на постпродакшн от классических форм. Для создания экранного пространства применяются:

- межкадровый монтаж;
- внутрикадровый монтаж;
- внутрикадровое сопоставление объектов в композиции при смене планов в межкадровом монтаже;
- внутрикадровое сопоставление объектов в сложносоставном кадре.

Последний пункт отражает многослойность экранной картины с учетом включения дополнительных визуальных элементов и построения экранного конструкта в рамках одного кадра. Отличие внутрикадрового монтажа от внутрикадрового сопоставления объектов в сложносоставной экранной композиции заключается в том, что в первом изменение изображения происходит в одной плоскости, представляющей трехмерное пространство мизансцены на экране, выраженное в переводе фокуса при акценте на разных участках объекта, панорамировании по горизонтали и вертикали и т.д. Во внутрикадровом сопоставлении объекты показаны на разных условных визуальных плоскостях, так как их образы могут взаимно наслаиваться. Кадр с данными свойствами композиционной структуры является *сложносоставным*.

Экранный конструкт новостного материала, демонстрируемого на активной (телеприемник) или неактивной (способ проекции) поверхности окончательно формируется в процессе видеомонтажа. «Монтировать – значит организовывать кинокуски (кадры) в кино вещь»³⁶². В сегодняшних реалиях в сложносоставной экранной композиции создание экранного пространства материала происходит в «объеме» одного кадра с несколькими визуальными плоскостями. Т. Рибо подчеркивает: «Идеальный закон оживания образов известен со времен Гамильтона под именем “закона реинтеграции” и состоит в

³⁶² Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 113.

переходе одной из частей во все целое, так как каждый элемент стремится воспроизвести полное состояние»³⁶³.

Визуальная сложносоставная структура экранного пространства включает поликадровый фоновый рисунок, объекты ДВИ, мультиэкран, воспринимаемая зрителем как целостный экранный конструкт. За объектами мультиэкрана и ДВИ изображение основного видеоряда существует, а в поликадровой композиции все элементы находятся на одной плоскости, подобно мозаичной картине, представляющей фрагменты, за которыми других «камней» нет.

Современный экранный конструкт, подключающий дополнительное изображение к основному видеоряду, визуально насыщает экран изображениями реальных или графических объектов, не отвлекая внимание зрителя. Зрительское восприятие арт-объекта «представляет операцию синтетическую <...> Всякий воспринимает особым образом»³⁶⁴ окружающий мир, и не напрямую.

При просмотре аудиовизуального материала зрителем, «образ подвергается непрестанной метаморфозе и обработке по части устранения одного, прибавления другого, разложения на части и утраты частей»³⁶⁵. В визуальном конструкте телевизионного материала образы элементов дополнительной визуализированной информации непрерывно пронизывают межкадровые склейки, располагаясь в соседних кадрах на определенной временной длительности фрагмента аудиовизуального ряда материала, а информационная «бегущая строка» вообще может находиться на экране на протяжении всей новостной программы.

Такой вид монтажа с развитием компьютерных технологий является нелинейным, *объемным*, характерная черта которого – включение элемента ДВИ в основное изображение. Пазл, завершающий экранную картину, в котором

³⁶³ Рибо Т. Творческое воображение. СПб.: тип. Ю.Н. Эрлих, 1901. С. 14, 15.

³⁶⁴ Там же. С. 11, 12.

³⁶⁵ Там же. С. 14.

кроется сложность в виде учета экранного функционала дополнительного объекта, включается на монтаже, при сформированной композиции кадра и выбранной цветовой палитре изобразительной картины.

Исключение составляют элементы ДВИ в виде дополненной экранной реальности, которые для телеаудитории практически не отличимыми от образов объектов реального мира. Как полагает С. Жижек, «Чаплин в свое время был прозорливее многих своих современников, предугадав травматический эффект вторжения чужеродного элемента в процесс восприятия фильма»³⁶⁶. К мнению словенского культуролога можно относиться по-разному, но принцип межкадрового монтажа в ракурсе понятия «усеченная реальность» в современных медиа является весьма перспективным и активно воплощается на постпродакшен.

Проблематика монтажа как художественно-выразительного средства, объединяющего спектр методов построения изобразительного ряда, лежит в русле творческого процесса изменения экранного пространства кадра. Телевидение являет внутриэкранный процесс воссоздания визуальной среды наряду с классическим взаимодействием объектов композиции. Если в кинематографе, а позднее и на телевидении видоизменение изображения происходило в рамках одного кадра, то сегодня классическое его построение пересматривается.

Монтажные переходы внутри сложносоставного кадра зависят как от зрителя, так и от авторской стилистики по цветовому, тональному и композиционному решению кадра, избирательного размещения звукозрительных потоков на телеэкране, внимания к деталям. «Бесконечная вариативность интерпретаций стабильного художественного объекта сменяется принципиально неравными себе ядрами виртуальных вариаций»³⁶⁷.

Совмещение двух изображений происходит в монтажном плане: во взаимодействии крупного плана с общим в сложносоставном кадре при

³⁶⁶ Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия. С. 123.

³⁶⁷ Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. С. 297.

разноракурсных, включаемых в экранное пространство, двух визуальных плоскостях с изображениями участников видеокomпозиции. В экранной картине, представленной на рисунке 140, просматривается композиционная динамика и визуальное уплотнение кадра, левая граница которого делит лицо по вертикали пополам.

Половинчатое отображение портрета усложняет композицию и раздвигает границы кадра – перенося внимание зрителя в закадровое пространство. Общий план будет избыточно пропорциональным классической композиции этой сцены, не побуждая зрителя к реконструкции гармонии симметричного взаимодополнения противоположных начал.

Человеческое лицо и кадр тесно связаны между собой «способами, которые могут показаться очевидными, но по этой самой причине их легко не заметить. Возможно, одно из них гарантирует ценность другого. В то время как пейзажи и улицы слишком легко интерпретируются как “пустые пространства”, присутствие лица дает уверенность в том, что мы смотрим на объект драматического интереса – лицо занимает кадр, другими словами, и санкционирует его в процессе.

Аналогичным образом кадр подтверждает значимость лица, тщательно исследуя его крупным планом или помещая его стратегически в более широкие композиции, подчеркивая его важность...»³⁶⁸, лицо коммуницирует с кадром в презентации художественного пространства³⁶⁹. Демонстрация лица во внутрикадровой композиции генерирует в сознании реципиента восприятие объекта по принципам зеркальной симметрии – и в этот момент подключает зрительское соучастие.

Зритель мысленно зеркально достраивает часть лица героя, проникая за границы кадра и подключая себя к попаданию в зазеркалье, – таким образом

³⁶⁸ Cameron A. Face, Frame, Fragment: Refiguring Space in Found-Footage Cinema // Screen Space Reconfigured. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2020. P. 127.

³⁶⁹ Там же. P. 128.

происходит преодоление пространственной и смысловой границы внутрикадрового сюжета. Решение левой части кадра – «минус-прием» целостного портрета с осевой симметрией по вертикали – дополняется образом барабанщика в правой: совмещением двухмерного фотопортрета со взглядом на объект сверху (см. рисунок 140).

Предполагаемое при таком ракурсе расплющивание объекта справа сопровождается эффектом трехмерности, когда к двум осям координат экранного пространства (их задает классический фас слева) – за счет переворота объекта на 90 градусов – неожиданно добавляется третье измерение.

Сочетание двух разноплановых элементов кадра – псевдотрехмерного справа и частично скрытого плоского крупного плана слева – позволяет через внутрикадровое визуальное решение создать ощущение многомерности пространства. При сдвинутых границах кадра по отношению к портрету исполнителя концептуальный замысел приема объясняется как визуальным представлением образа, так и стилистическим оформлением музыкального произведения, построенного на соединении изображений.

Анализ кадра можно было бы далее рассматривать в динамическом ряду – в проекции представлений Д. Вертова о динамических возможностях крупного плана. Многоуровневый процесс визуальной модификации контента в кадровом окне увеличивает информационную плотность экранного пространства в создании звукозрительного потока на отображающей поверхности экрана телевизионного приемника.

Таким образом, внутрикадровое сопоставление элементов экранной композиции из разных визуальных плоскостей, как некий коллаж, отличается от классического внутрикадрового монтажа со свойствами, соотносящимися с изменениями в кадре на одной двухмерной плоскости – образной проекции фиксируемой мизансцены. В межкадровом сопоставлении смежных планов при их смене через визуальный эффект «шторка» или при вытеснении одного

изображения последующим, происходит взаимодействие элементов разных визуальных плоскостей.

Сменяющиеся кадры представляют изобразительные картины на двух плоскостях со своей «смесью» визуальных потоков. Бигеминальный монтаж состоит во внутрикадровом сопоставлении изображений при организации межкадровой сцепки и непосредственно во «внутрикадровом монтаже» межкадрового набора планов.

Эволюция телевизионного экранного пространства заключается в применении классического внутрикадрового монтажа и внутрикадрового сопоставления объектов визуальных композиций на условных плоскостях с помощью усеченной и дополненной реальности, дополненной и усеченной виртуальности, коллажа, полиэкрана, дополнительной визуализированной информации, художественных эффектов в межкадровой склейке (микшер, шторка, вспышка) и прямой склейке с мгновенным переходом от одного телевизионного кадра к другому.

Способы практического применения бигеминального монтажа отвечают свойствам понятий *«внутрикадровый монтаж»* и *«внутрикадровое сопоставление»* монтажных планов, способствующих модификации экранного пространства телевизионного материала, а также визуальных медиа в целом.

Выводы:

- усеченная реальность как модус образа измененной действительности наравне с дополненной реальностью определяет структуру экранного пространства при поиске новых творческих подходов его авторского воплощения, раскрывая сущность визуальности телевизионного кадра;
- изменение стилистики построения изобразительного ряда затрагивает вопрос культурного кода при восприятии экранного образа, по-разному рефлекслируемого и воспринимаемого зрителем;

- сложносоставная изобразительная картина включает элементы ДВИ, дополненной реальности и виртуальности, усеченной реальности и виртуальности;
- в комплексе добавления или вычитания образов объектов экранной композиции формируется композитная реальность, создающая художественный строй в структуре сложносоставного кадра.

При рассмотрении палитры современных художественно-выразительных средств визуализации используются понятия «*композитная экранная реальность*», «*дополненная виртуальность с синтезированным объектом*», «*дополненная виртуальность с образом реального объекта*», «*усеченная реальность*» и «*усеченная виртуальность*», свидетельствующие об обновлении терминологической базы в комплексном исследовании виртуальных экранных сред. Телевизионный монтаж пополняется новыми актуальными форматами:

- *горизонтальный* – взаимодействие внутрикадрового и межкадрового монтажа в монтажной склейке;
- *объемный* – использование элементов ДВИ;
- *структурный* – соотношение монтажных планов и видеоряда в целом.

Эндогенный процесс визуальной коммуникации смежных кадров во взаимодействии элементов их композиций выявляет синергию внутрикадрового и межкадрового монтажа, что актуализирует создание сложносоставной композиции телевизионного кадра и позволяет объединить приведенные форматы монтажа общим понятием *бигеминальный монтаж*.

Современный внутрикадровый монтаж весьма перспективен в создании экранного пространства телевизионного материала, проявляющийся в:

- композиционном взаимодействии кадров за счет общего объекта съемки;
- усилении динамики визуального ряда;

- более плотном размещении объектов съемки в мизансцене при включении ее части в смежные кадры одновременно;
- отсутствии клипового характера монтажа;
- достоверности зрительского восприятия контента, без временных швов.

При наблюдении предметной реальности вживую важен процесс аккомодации – физической способности рассматривать предметы на разном расстоянии от наблюдателя, тогда как при просмотре видеоконтента такой способности организма человека не требуется, так как изображаемое на экране непосредственно считывается зрителем с одной отображающей поверхности телевизионного экрана.

Поэтому весьма важной остается проблематика фиксации реальной действительности на носитель визуальной информации и воссоздания алгоритма работы глаза за счет применения оптических приборов создания экранного пространства сложносоставного кадра в образной структуре композитной реальности на телевизионном экране.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование проблематики экранного пространства в современном телевизионном контенте и рассмотрение возможности и целесообразности применения инновационных творческих приемов создания аудиовизуальной ткани телерепортажа подтвердило значительное изменение телевизионных технологий по сравнению с техническими способами построения экранного пространства в первоначальной эстетике контента на телевидении.

Сегодня это технологичная, визуально насыщенная элементами дополнительной визуализированной информации, художественными эффектами система, активно репрезентирующая картину мира на телевизионном экране.

Поставленные в диссертации цель и задачи по анализу свойств экранного пространства и вариантов его создания, применения актуальных творческих решений в XXI веке на отечественном телевидении выполнены.

В диссертационном исследовании представлены актуальные репрезентативные примеры творческих приемов, влияющих на оригинальную стилистику демонстрации новостной картины в многоуровневом экранном пространстве телевизионных программ, а также на решение насущной задачи уплотнения телевизионного аудиовизуального информационного потока и поддержания высокого художественно-выразительного уровня контента на отечественном телевидении.

Выявлены пути качественной трансформации экранного пространства как образного средства визуализации телевизионного материала из приема обыденной визуализации объекта в событийной локации в актуальный способ инновационного подхода к созданию конкурентноспособного и зрелищного телевизионного контента.

Результатом диссертационного исследования является заключение о том, что экранное пространство телевизионного кадра является многоплоскостным пластическим конструктом, в котором сложение изобразительных слоев генерирует целостный кадр-образ, что усиливает зрелищность информации, передаваемой с телеэкрана, совершенствует актуальную изобразительную стилистику.

Проанализированы творческие приемы подачи материала, поиски новых форм выразительности на телеэкране благодаря стремительной смене цифровых технологий.

Изучен феномен экранного пространства в структуре телевизионного произведения, проведено его сравнение с прообразом реальной действительности. Полученные теоретические результаты обобщены, сформулированы рекомендации по их использованию в телевизионной практике.

Исследовано понятие «пространство “плоскости” экрана», отражающее сочетание творческой составляющей с технической компонентой процесса создания контента, изучены форматы транслируемого изображения.

Показано, что применение нескольких визуальных плоскостей и введение визуальной копии объекта в мизансцену во время съемки делает кадр сложносоставным, а экранное пространство – многоуровневым, композитным, что обеспечивает визуальное насыщение экранного пространства, способствует увеличению глубины семантики мизансцены, объединению двух и более экранных пространств в одном кадре.

Проанализированы паттерны современного экранного пространства – разноракурсность, внепространственность, разномасштабность, объемный полиэкранный, одновременность, полифоновая экранная картина.

Проработана проблема конгруэнтности дополненной и усеченной реальности, сокращенной виртуальности, сферической визуализации пространства события в телевизионной визуальной среде, а также ее аудиальной

составляющей. Обоснован концепт образа-линии в качестве структурной основы совмещения нескольких экранных пространств.

Проанализированы пути аудиовизуального решения телевизионного материала посредством синтеза межкадрового и внутрикадрового монтажа под общим знаменателем их бигеминальности, выявлена сущность художественного телевизионного эффекта. Изучены новые актуальные форматы телевизионного монтажа – горизонтальный, объемный, структурный.

Показана роль художественного эффекта в видеомонтаже при создании сложносоставной экранной композиции. Выявлена специфика полиэкрана, обнимающего все локации на одной визуальной поверхности; установлено главенство композиции кадра, демонстрируемого во весь экран, с последующим его изменением для размещения в сегментах полиэкрана.

Прослежен характер взаимосвязи между экранным пространством и его зрительским восприятием.

Диссертантом проанализирован, верифицирован и закреплён ряд новых понятий: «пространство “плоскости” экрана», «бигеминальный монтаж», «композиционная экранная реальность», «дополненная виртуальность с синтезированным объектом», «дополненная виртуальность с образом реального объекта», «усеченная реальность», «усеченная виртуальность», «сферический конструкт визуализации события», «комбинированный мультиэкран», применяемые как для обновления терминологической базы в телевизионном производстве, так и в комплексном теоретическом исследовании виртуальных экранных сред в науке о телевидении.

Разработан и предложен практический комплекс решений создания экранного пространства в аудиовизуальных произведениях на современном отечественном телевидении.

Представлен к реализации формат «видео 360».

Исследование взаимодействия физического и экранного пространств показало существование нескольких важных принципов организации показа контента на телеэкране, актуализирующих смыслообразующие свойства категории пространства в искусстве. В XXI веке телевидение демонстрирует совершенно особые экранные конструкты, во многом весьма оригинальные и перспективные.

Новые визуальные форматы соединения изображения с элементами дополнительной визуализированной информации в процессе одновременного межкадрового сопоставления и функции внутрикадрового монтажа доказали целесообразность воплощения современных практик визуального оттиска реального мира на телевизионном экране.

Теоретическое осмысление стилистического и эстетического изменения аудиовизуальной структуры телевизионного материала, представленной в исследовании как многоуровневое экранное пространство, несомненно, требует дальнейшей разработки.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И АББРЕВИАТУР

1. **Бигеминальный (сдвоенный) монтаж:** представляет симбиоз одновременного функционала внутрикадрового и межкадрового монтажа.
2. **Виртуальная реальность:** от англ. *Virtual Reality*, «термин, характеризующий особый тип взаимодействия между разнородными объектами (располагающимися на разных иерархических уровнях), а также специфические отношения между ними – порожденности и интерактивности»³⁷⁰.
3. **«Восьмерка»:** правило размещения видеокамер с одной стороны от линии взаимодействия двух участников мизансцены.
4. **Внепространственность:** отдельное отображение элемента в экранной композиции в виде образа объекта, оторванного от естественной среды его нахождения.
5. **Гаджет:** от англ. *Gadget*, небольшое устройство, предназначенное для облегчения и усовершенствования жизни человека.
6. **Голландский угол:** от англ. *Dutch Angle*, творческий прием, изначально применяемый в немецком экспрессионизме для выражения ярких чувств героев, а также некоторой «необычности» в визуализации происходящего события.
7. **Горизонтальный монтаж:** симбиоз внутрикадрового и межкадрового монтажа.
8. **Девайс:** автономное самостоятельное электронное устройство, не требующее для его работы подключения к другому устройству.

³⁷⁰ Носов Н.А. Виртуальная реальность // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Том 1. 2-е изд., испр. и допол. М.: Мысль, 2000. С. 403, 404.

9. **Диегетическое аудиальное сопровождение:** звуки из «экранного мира»: речь персонажей, звуки окружающей среды (интершум), музыка и т.д.
10. **Дополнительная визуализированная информация (ДВИ):** самостоятельная единица понятийного ряда в области новостного ТВ может быть представлена в композиции кадра титром, логотипом, «бегущей» строкой, визуальной копией реального объекта, а также симулякром и объектом, уплотняющим и завершающим композицию полиэкранного кадра, и проявляющая художественный потенциал самостоятельного визуального знака в общей композиционной структуре телевизионного кадра, выразительное средство в построении экранного пространства телевизионного кадра.
11. **Дополненная виртуальность:** от англ. *Augmented Virtuality*, экранная композиция, в которой процент «дополненного» изображения в кадре больше, чем основного.
12. **Дополненная реальность:** от англ. *Augmented Reality*, в контексте данного исследования расширение и дополнение экранного пространства образами объектов как реальной действительности, так и элементами, синтезированными компьютерным способом.
13. **Зуммирование:** изменение масштаба объектов композиции кадра при смене фокусного расстояния объектива.
14. **Зумобъектив:** объектив с переменным фокусным расстоянием, позволяющим изменять угол обзора без необходимости менять объектив или передвигаться.
15. **Зэппинг:** переключение телеканалов в определенном темпе и порядке.
16. **Инфотейнмент:** от англ. *Infotainment*, от англ. *information* – информация и англ. *entertainment* – развлечение, современный стиль подачи новостной информации в развлекательной форме.

17. **Камера-паук:** Spidecam (от англ.: Spider – паук, Camera – камера) система на тросах, позволяющая камере передвигаться по горизонтали и вертикали в пределах определенной локации, например, футбольного поля.
18. **Камкордер:** сочетание в одном корпусе передающей телевизионной камеры и видеомэгнитофона.
19. **Каталектический:** от греч. Каталéктика – усеченный.
20. **Каше:** от фр. *Cacher* – прятать, заслонять, или кашéта – непрозрачная или полупрозрачная заслонка, применяемая для ограничения или предотвращения доступа света к какой-либо части кадра при съемке, печати или проекции изображения. Применяется в качестве приема изменения соотношения сторон кадра или ограничения поля зрения.
21. **Коммент:** от англ. *Comment* – комментарий события, представляющий дополнительное раскрытие темы сюжета.
22. **Кран-стрелка:** специальное штативное устройство для съемки видеокамерой на различном расстоянии и высоте.
23. **Мейнстрим:** от англ. *Mainstream*, основное направление (течение).
24. **Мизанкадр:** кадр, отображающий образ мизансцены.
25. **Морфинг:** от англ. *Morphing*, трансформация, визуальный эффект, создающий впечатление плавной трансформации образа одного объекта в другой.
26. **Мультиплекс:** от англ. *Multiplex* – смешанное, средство художественной выразительности. По сути, полиэкран с функционалом, решающим ряд задач по одновременному сопоставлению в рамках одного кадра нескольких экранных пространств.
27. **Наплыв:** от англ. *Dissolve*, соединение двух снятых на киноплёнке сцен фильма, при котором изображение первой сцены плавно переходит в

изображение второй сцены. При проекции наплыва зритель видит на экране одновременно обе сцены, но при этом яркость изображения первой сцены постепенно снижается, и одновременно с этим, по мере его исчезновения, на экране также постепенно высветляется, как бы наплывая на него, изображение следующей сцены.

28. **Ньюсрум:** зал для подготовки и выдачи в эфир новостных программ.
29. **Ньюсстрим:** от англ. *News* – новости, *Stream* – поток, новостной поток.
30. **Объемный монтаж:** нелинейный вид, с развитием компьютерных технологий характерной чертой которого является включение элемента ДВИ в основное изображение.
31. **Объемный полиэкран:** визуальный конструкт, в котором условные визуальные плоскости находятся друг за другом в экранном пространстве, в отличие от размещения окон на одной плоскости в классическом полиэкране.
32. **Онлайн:** от англ. *Online* – на линии, нахождение в состоянии подключения в реальном времени.
33. **Поликадровое кино:** процесс, обусловленный методом съемки и демонстрации фильмов, обеспечивающим «показ на одном экране одновременно нескольких отдельных изображений, расположенных в пределах одного кадра (поликадра) фильма; изображения проецируются одним кинопроектором с одной фильмокопии»³⁷¹.
34. **Полифоновая экранная картина:** понятие, включающее палитру фоновых поверхностей в локациях съемок, которые в рамках сложносоставного телекадра сочетаются в общем рисунке события и актуализирующее фоновую картину в каждом окне без учета объекта, находящегося на переднем плане в каждой ячейке экранной картины.

³⁷¹ Поликадровое кино / Фотокинетехника : энциклопедия / гл. ред. Е.А. Иофис. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 245.

- 35. Полиэкранный кинематограф:** обеспечение показа одновременно нескольких, тематически связанных изображений на нескольких экранах или на различных участках одного экрана. «Различают две основные схемы проекции полиэкранных фильмов: с несколькими экранами и соответствующим числом кинопроекторов; с одним большим экраном, на различные участки которого проецируются изображения с разных кинопроекторов»³⁷².
- 36. Постпродакшен:** от англ. *Post* – после и *Production* – производство, в нашем примере применительно к процессу видеомонтажа.
- 37. Прием замещения:** определенное расположение девайса, когда изображение объекта полностью перекрывает сам объект в мизансцене, так как на экране воспроизводится ровно та часть реального пространства, которая скрыта за корпусом мобильного устройства, находящегося на съемочной локации.
- 38. Прием копирования:** размещение смартфона, отображающего объект, при котором часть пространства одновременно отображается в кадре как на экране, так и вживую.
- 39. Пространство «плоскости» экрана:** понятие, отражающее сочетание творческой составляющей с технической компонентой процесса создания визуального контента.
- 40. ПТС:** передвижная телевизионная станция.
- 41. Разновременность:** свойство сложносоставного кадра, отождествляющее ход экранного времени в двух визуальных плоскостях в противоположных направлениях.
- 42. Разномасштабность:** отображение в сложносоставном кадре двух отдельно зафиксированных изображений в разной крупности.

³⁷² Там же. С. 245, 246.

43. **Разноракурсность:** отображение в сложносоставном кадре двух отдельно зафиксированных изображений в разных ракурсах съемки.
44. **Рапид:** от франц. *Rapide* – быстрый, скоростная кино,- видеосъемка с частотой до нескольких сот или тысяч кадров в секунду.
45. **Репетитивность:** повторяемость. Как понятие техническое означает различные техники композиции, основанные на повторении коротких функционально подобных построений. В музыке – это повторы моделей с незначительными изменениями и перестановками, делающие произведения минималистов легко воспринимаемыми на слух.
46. **Синхронная съемка:** съемка изображения на камеру с одновременной, синхронной записью звука.
47. **Скриншот:** от англ. *Screen* – экран, *Shot* – снимок, изображение, полученное устройством и показывающее в точности то, что видит пользователь на экране монитора или другого визуального устройства вывода. Намного реже снимки экрана получают с помощью внешнего устройства, такого, как фото- или видеокамера.
48. **Стедикам:** от англ. *Steadicam* – носимая система стабилизации съемочной камеры для кино- или видеосъемки в движении.
49. **Стендап:** от англ. *Stand-up* – стойка, вербальный репортерский прием, когда журналист работает непосредственно в кадре.
50. **Структурный монтаж:** взаимное расположение в аудиовизуальном ряду телевизионного материала планов, в зависимости от их крупности.
51. **Смартфон:** от англ. *Smartphone* – умный телефон, мобильный телефон, совмещающий функциональность мобильного телефона и карманного персонального компьютера.
52. **СМИ:** средства массовой информации.

53. **СМК:** средства массовой коммуникации.
54. **Тайм-код:** от англ. *Time Code* – временной код, специальный цифровой сигнал для синхронизации изображения и звукового сопровождения с нескольких видеокамер.
55. **Таймлайн:** от англ. *Time* – время, *Line* – линия, окно в компьютерной программе монтажа с видеоклипами на условной линии времени. Окно программы, где размещаются и монтируются исходные компоненты фильма (видео, звуковые файлы, графика).
56. **Таймлапс:** от англ. *Timelapse Photography*, интервальная съемка.
57. **Тачскрин:** от англ. *Touch* – трогать, касаться; *Screen* – экран, экран, по которому можно водить пальцем и кликать на нужную папку, пиктограмму, а также на буквенно-цифровые строки.
58. **ТЖК:** телевизионный журналистский комплект.
59. **Тележка на рельсах:** тележка с укрепленным на ней киносъёмочным аппаратом или телевизионной камерой, предназначенная для съемки с движения и придания выразительности изображению.
60. **Топик:** графический элемент с заглавием темы демонстрируемого телевизионного новостного материала.
61. **Усеченная виртуальность:** понятие, отражающее творческо-технический процесс отсечения некоторой части изображения, либо удаления определенных элементов из экранной композиции телевизионного кадра, представляющих виртуальную экранную картину.
62. **Усеченная реальность:** понятие, отражающее творческо-технический процесс отсечения некоторой части изображения, либо удаления определенных элементов из экранной композиции телевизионного кадра, представляющих конкретные предметы на экране, но не изъятия самих

физических объектов из мизансцены. В иностранном лексиконе встречается как уменьшенная реальность.

63. **Фитчер**: гибрид репортажа и эссе.
64. **Футаж**: от англ. *Footage*, видеофайл, используемый видеоряд на видеомонтаже.
65. **Хромакей**: технология совмещения двух и более изображений или кадров в одной композиции, цветовая электронная рирпроекция (или рирпроецирование), используемая на телевидении и в современных цифровых технологиях.
66. **Цейтрафер**: от немец. *Zeit* – время, *raffen* – собирать, специальный вид съемки, при которой осуществляется фиксация объекта с одной локализации в серии кадров через равные промежутки времени. Именуется также как «интервальная съемка», так и «таймлапс» (англ. *Time-lapse Photography*).
67. **Шпигель**: анонс новостей в начале информационного телевыпуска.
68. **Шторка**: визуальный эффект в межкадровом сопоставлении смежных планов при их смене через вытеснение одного изображения последующим.
69. **Эндогенный**: возникающий, действующий внутри чего-либо.
70. **Энтелехия**: от греч. – ἐντελέχεια, заключается в том, чтобы «существовать в состоянии полноты <...> содержать в себе свою цель и свое завершение»³⁷³.
71. **Boxcar cutting**: монтаж по методу вагонной сцепки, где звук и изображение в виде ровно нарезанных сегментов соединяются друг с другом.

³⁷³ Бородай Т. Ю. Энтелехия // Новая философская энциклопедия. В 4 томах. Том 4 / Институт философии РАН, Национальный общественно-научный фонд. М.: Мысль, 2010. С. 444.

72. **Live television:** от англ. – *прямой эфир*, процесс непосредственной передачи телевизионного или радиосигнала в эфир с места проведения события (телетрансляции в реальном времени).
73. **Slow Motion:** от англ. *Slow* – медленный, *Motion* – движение, функция камеры, позволяющая снимать видео с большой частотой кадров в секунду. Воспроизведение такого видео с обычной частотой кадров позволяет показать материал на экране в замедленном виде.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Автостереоскопические сферические изображения / В. В. Летков, Ф. Ю. Поляков, О. Л. Карпеня, А. Э. Ефремов // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях : VIII Международная научно-практическая конференция (Москва, 25-26 апр. 2016 г.) : материалы и доклады / Министерство культуры РФ, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), Союз кинематографистов РФ, российская секция Научного общества инженеров кино и телевидения (SMPTE) ; под общ. ред. О. Н. Раева. – Москва, 2016. – С. 56–65.
2. Андреев А. Л. Российское образование в Пушкинскую эпоху: система, институциональная структура, социокультурные среды : монография / А. Л. Андреев. – Москва : Издательство МЭИ, 2022. – 448 с. – ISBN 978-5-7046-2605-3.
3. Аристотель. Физика = Φυσικῆς Ἀκουστικῆς / Аристотель ; пер. с греч. и примеч. В. П. Карпова. – Изд. 3-е, испр. – Москва : URSS : ЛЕНАНД, 2007. – 228 с. – (Из наследия мировой философской мысли. Философия науки). – ISBN 978-5-484-00800-1.
4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие : [перевод с английского] / Рудольф Арнхейм. – Стер. изд. – Москва : Архитектура-С, 2007. – 392 с., ил. – ISBN 978-5-9647-0119-4.
5. Базен А. Что такое кино? : сборник статей : пер. с фр. / А. Базен ; вступительная статья И. Вайсфельда. – Москва : Искусство, 1972. – 383 с.
6. Бакулев Г. П. Кинематографические медиа в цифровой культуре / Г. П. Бакулев // Вестник ВГИК. – 2019. – Т. 11, № 1. – С. 8–14.
7. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства : пер. с нем. / Бела Балаш. – Москва : Прогресс, 1968. – 328 с.

8. Безенкова М. В. Каноны запечатления действительности в документальном кинематографе 1960-х годов / М. В. Безенкова // Вестник ВГИК. – 2019. – Т. 11, № 3. – С. 30–41.
9. Бердяев Н. А. Философия свободного духа : сборник / Н. А. Бердяев. – Москва : Республика, 1994. – 479 с. – (Мыслители XX века). – ISBN 5-250-02453-X.
10. Блок Б. Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа / Б. Блок ; пер. с англ. Юлии Чиликиной ; Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. – 2-е изд. – Москва : ГИТР, 2012. – 318 с. : ил. – ISBN 978-5-94237-037-4.
11. Богданова Е. М. Феномен инфотейнмента на телевидении / Е. М. Богданова // Наука телевидения. – Москва, 2012. – Вып. 9. – С. 217–221.
12. Богомолов Ю. А. Курьезы муз: Диалектика продуктивного и репродуктивного в творчестве на радио и ТВ / Ю. А. Богомолов ; ВНИИ искусствознания. – Москва : Искусство, 1986. – 191 с.
13. Богомолов Ю. А. Репродуктивная функция телевидения / Ю. А. Богомолов // Музы XX века: Художественные проблемы средств массовой коммуникации / ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР ; отв. ред. Н. Зоркая, Ю. Богомолов. – Москва, 1978. – С. 111–126.
14. Богуславская А. А. Композиционные построения телевизионного спектакля: на примере Ленинградского телевидения 60-х–70-х годов / А. А. Богуславская // Культура и цивилизация. – 2023. – Т. 13, № 10-1. – С. 81–87.
15. Борисов С. И. Прямозфирное интернет-телевидение в общей системе развития коммуникационных экранных технологий / С. И. Борисов // Исследования медиа: тенденции – 2016 : сборник статей научных

- сотрудников факультета журналистики / под ред. М. И. Макеенко, М. В. Шкондина ; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, факультет журналистики. – Москва : Издательство Московского университета, 2017. – С. 164–183.
16. Борисов С. И. Технология создания документального фильма : учебное пособие / Сергей Борисов. – Москва : Аспект Пресс, 2018. – 89 с. : ил., табл. – ISBN 978-5-7567-0954-4.
17. Бородай Т. Ю. Энтелехия / Т. Ю. Бородай // Новая философская энциклопедия. В 4 томах. Том 4 / Институт философии РАН, Национальный общественно-научный фонд. – Москва : Мысль, 2010. – С. 444.
18. Брехт Б. Теория радио, 1927-1932 / Бертольд Брехт ; [пер. с нем.: Е. Кацева, С. Ташкенов]. – Москва : Ад Маргинем : Пресс, 2014. – 63 с. : ил., табл. – (Серия. Minima; 01). – ISBN 978-5-91103-193-0.
19. Брехт Б. Теория эпического театра / Бертольд Брехт ; [пер. с нем.: В. Ключева и др.]. – Москва : Гаудеамус : Академический проект, 2019. – 560 с. : табл. – ISBN 978-5-98426-155-5.
20. Бровченко Г. Н. «Форматный» этап развития российского документального телевизионного фильма: достоинства и недостатки / Г. Н. Бровченко, С. И. Борисов // Современный российский форматный документальный телефильм : сборник научных статей / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, факультет журналистики. – Москва : Издательство Московского университета, 2017. – С. 25–60.
21. Бурганова М. А. Интервью с исполнительным директором Московского музея современного искусства, вице-президентом Российской академии художеств В. З. Церетели / М. А. Бурганова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2020. – № 3. – С. 10–20.

22. Бурганова М. А. Новая концепция экспозиции скульптуры / М. А. Бурганова // Дом Бурганова : сборник научных статей / [гл. ред. М. А. Бурганова]. – Москва : Московский гос. музей «Дом Бурганова», 2006. – С. 18–31.
23. Буров А. М. «Кружева» и вопрос линии / А. М. Буров // Киноведческие записки : историко-теоретический журнал. – 2004. – № 70. – С. 102–107.
24. Буров А. М. Основные принципы повторения в художественном строе изобразительных и экранных искусств : монография / А. М. Буров ; Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, Кафедра эстетики, истории и теории культуры. – Москва : Грифон, 2013. – 232 с., илл. – ISBN 978-5-98862-158-4.
25. Бычков В. В. Виртуальная реальность как феномен современного искусства / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Москва : ИФ РАН, 2006. – Вып. 2. – С. 32–61.
26. Бычков В. В. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // Вопросы философии. – 2011. – № 4. – С. 62–72.
27. Бычков В. В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, Иванов В. В. ; [Российская академия наук, Институт философии]. – Москва : Прогресс-Традиция, 2012. – 839 с. : ил., портр., цв. ил. – ISBN 5-89826-325-6.
28. Бычков В. В. Художественная символизация – феномен бессознательной творческой деятельности. Символизм присущ любому подлинному искусству // Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов ; [Российская академия наук, Институт философии]. – Москва : Прогресс-Традиция, 2017. – Кн. 1. – С. 166–174.
29. Вартанов А. С. Российское телевидение на рубеже веков : проблемы,

- программы, лица : учебное пособие / Анри Вартанов. – Москва : КДУ, 2009. – 480 с. – ISBN 978-5-98227-587-5.
30. Вартанов А. С. Феномен изменяющейся дистанции в киноискусстве / А. С. Вартанов, Е. В. Сальникова // Художественное образование и наука : научный журнал. – 2018. – № 3 (16). – С. 128–133.
31. Вартанова Е. Л. О современных медиа и журналистике : заметки исследователя / Е. Л. Вартанова. – Москва : МедиаМир, 2015. – 136 с. – ISBN 978-5-91177-083-9.
32. Ваше слово, товарищ автор / В. Сурин, Е. Габрилович, Ю. Нагибин [и др.]. – Москва : Искусство, 1965. – 262 с., 15 л. ил. – (Мосфильм; 5).
33. Венедиктова Е. Интервью с Марией Александровной Бургановой / Е. Венедиктова // Stephanos. – 2017. – № 3 (23). – С. 226–238.
34. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы / Дзига Вертов. – Москва : Искусство, 1966. – 320 с.
35. Вильчек В. М. Кинематограф и телевидение / В. М. Вильчек // Кино и время / отв. ред. Д. С. Писаревский [и др.]. ; НИИ теории и истории кино Госкино СССР. – Москва, 1979. – Вып. 2. – С. 156–173.
36. Вильчек В. М. Контурсы : наблюдения о природе телеискусства / В. М. Вильчек ; Министерство культуры УзССР, Институт искусствознания им. Хамзы Хаким-заде Ниязи. – Ташкент : Фан, 1967. – 212 с.
37. Вильчек В. М. Под знаком ТВ / В. М. Вильчек. – Москва : Искусство, 1987. – 239 с.
38. Виноградов В. В. Рождение кинематографа как системы / В. В. Виноградов // Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов. – Огнев : ФГОУ ДПО «Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания», Московский гос. ун-т печ, 2010. – С. 6–32.

39. Власов В. Г. «Обман зрения», «обманка» / В. Г. Власов // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 томах. Том VI. – Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2007. – С. 366.
40. Волобуева Л. Н. Синхронизация пространства и времени в архаичной и информационной культурах / Л. В. Волобуева // Вестник МГУКИ –2012. – № 6 (50). – С. 36–40.
41. Выбор размеров проекционного экрана в актовых залах учебных заведений для конференций и в залах универсального назначения / А. И. Мирошников, А. А. Наумов, Н. И. Щербакова, Т. В. Щербакова // Инновационные технологии в кинематографе и образовании : II Международная научно-практическая конференция, (Москва, 21-25 сент. 2015 г.) : материалы и доклады / Министерство культуры РФ, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова ; под ред. О. Н. Раева. – Москва, 2015. – С. 100–105.
42. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике = Vorlesungen über die Ästhetik : Vorlesungen über die Ästhetik : [в 2 т.] / Г. В. Ф. Гегель ; [пер. Б. Г. Столпнера]. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Наука, 2007. – Т. 2. – 602 с. – ISBN 978-5-02-026290-4.
43. Гегель Г. В. Ф. Пространство // Энциклопедия философских наук. В 3 томах. Том 2: Философия природы / отв. ред. Е. П. Ситковский, ред. коллегия: Б. М. Кедров и др. – Москва : Мысль, 1975. – С. 44–51.
44. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / Дж. Гибсон ; пер. с англ. Т. М. Сокольской ; общ. ред. и вступ. ст. [с. 5–20] А. Д. Логвиненко. – Москва : Прогресс, 1988. – 464 с.: ил. – ISBN 5-01-001049-6.
45. Голенко Г. Г. Методика получения зрительно экологичного стереокадра. Моноракурсный кинематограф как перспектива стереокино / Г. Г. Голенко // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях : IX Международная научно-

- практическая конференция (Москва. 17-18 апреля 2017 г.) : материалы и доклады : сборник / Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов РФ, Российская секция научного общества инженеров кино и телевидения (SMPTE) ; общ. ред.: О. Н. Раев. – Москва : ВГИК, 2017. – С. 56–70.
46. Головня А. Д. Композиция фотокадра : лекция для заочного обучения / А. Д. Головня ; Центральные заочные курсы Всесоюзного треста фотографии и фотопромышленности «Союзфото». – Москва : Госкиноиздат, 1938. – 64 с.
47. Грибов В. Д. Современные системы воспроизведения звука кинофильмов : учебное пособие / В. Д. Грибов, Н.Н. Усачев ; Министерство культуры РФ. Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения. – Санкт-Петербург : СПбГУКиТ, 2002. – Ч.1. – 48 с., илл. – ISBN 5-94760-006-4.
48. Гиренок Ф. И. Клиповое сознание : [клипы в науке, клипы в философии, клипы в политике, клипы в искусстве, клипы в образовании, неклиповое] / Ф. И. Гиренок. – Москва : Проспект, 2024. – 254 с. – ISBN 978-5-392-19235-9.
49. Губченко Я. В. Современные полнокупольные медиа. Создание и воспроизведение / Я. В. Губченко // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях : IX Международная научно-практическая конференция (Москва. 17-18 апреля 2017 г.) : материалы и доклады : сборник / Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов РФ, Российская секция научного общества инженеров кино и телевидения (SMPTE) ; общ. ред.: О. Н. Раев. – Москва, 2014. – С. 271–283.
50. Гуляева Я. В. Аттракцион и аттракционный эффект видео виртуальной реальности / Я. В. Гуляева // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях : IX Международная научно-практическая конференция (Москва. 17-18 апреля 2017 г.) :

- материалы и доклады : сборник / Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов РФ, Российская секция научного общества инженеров кино и телевидения (SMPTE) ; общ. ред.: О. Н. Раев. – Москва : ВГИК, 2017. – С. 268–274.
51. Гусев Д. А. Краткая история философии : Нескучная книга / Д. А. Гусев. – Москва : Изд-во НЦ ЭНАС, 2003. – 222 с. – (Факультатив). – ISBN 5-93196-275-1.
52. Дворко Н. И. Режиссура мультимедиа : Генезис, специфика, эстетические принципы : специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : диссертация ... д-ра искусствоведения / Дворко Нина Ивановна ; Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. – Санкт-Петербург, 2004. – 334 с.
53. Делез Ж. Кино : Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время / Жиль Делез ; пер. с фр. Б. Скуратов. – Москва : Ad Marginem, 2004. – 622 с. – ISBN 5-93321-089-7.
54. Делез Ж. Логика смысла / Жиль Делез. *Theatrum philosophicum* / Мишель Фуко ; [к сборнику в целом: перевод с франц. Я. И. Свирского]. – Москва : Раритет ; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. – 473 с. – ISBN 5-88687-041-5.
55. Добротворский С. Н. Кино: история пространства / С.Н. Добротворский // Киноведческие записки. – 1996/1997. – № 32. – С. 64–91.
56. Дробашенко С. В. Пространство экранного документа / С. В. Дробашенко. – Москва : Искусство, 1986. – 320 с.: ил.; [8 л. ил.].
57. Дуков Е. В. Сеть: публика и искусство : монография / Евгений Дуков ; Государственный институт искусствознания. – Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2016. – 212 с. – ISBN 978-5-98287-096-4.
58. Дыко Л. П. Основы композиции в фотографии / Л. П. Дыко. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Высшая школа, 1988. – 175 с.: ил. – ISBN 5-06-

001303-0.

59. Дыко Л. П. Фотокомпозиция / Л. П. Дыко, А. Д. Головня. – Москва : Искусство, 1962. – 152 с., 54 л. ил. : схем.
60. Евклид. Начала / Евклид ; пер. на рус. яз., предисл., пояснительное введ. и доп. М. Е. Ващенко-Захарченко. – 4-е изд. – Москва : ЛЕНАНД, 2015. – 752 с. – (Классики науки). – ISBN 978-5-397- 03126-4.
61. Екимова А. В. Коллаж – как основной принцип эстетики произведений интерактивной документалистики / А. В. Екимова // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа : сборник материалов научно-практической конференции, Москва, 29-30 октября 2018 г. / сост. и науч. ред. доктор искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля. – Москва : Издательство Московского университета, 2019. – С. 225–229.
62. Ерохин С. В. Эстетика цифрового изобразительного искусства / С. В. Ерохин. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. – 432 с., [96] ил. – (Цифровое искусство). – ISBN 978-5-91419-426-7.
63. Ефимова Н. Н. Звук в эфире : учебное пособие для вузов / Н. Н. Ефимова. – Москва : Аспект Пресс, 2005. – 142 с. – ISBN 5-7567-0375-6.
64. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия / С. Жижек // Искусство кино. – 1998. – № 1. – С. 119–128.
65. Иванов В. В. Сочетание несочетаемого как главный принцип метафизического синтетизма; его истоки в мире архетипов // Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов ; [Российская академия наук, Институт философии]. – Москва : Прогресс-Традиция, 2017. – Кн. 1. – С. 97–122.
66. Изволов Н. А. Феномен кино : История и теория / Николай Изволов ; Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ, Научно-исследовательский институт киноискусства. – 2-е изд. доп. и перераб. – Москва : Материк, 2005. – 164 с., ил. – ISBN 5-85646-151-7.

67. Кадр // Новый политехнический словарь / гл. редактор : А. Ю. Ишлинский. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 2000. – С. 200.
68. Казарян В. П. Пространство / В. П. Казарян // Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова ; [науч. редакторы-сост. : П. П. Апрышко, А. П. Поляков, Ю. Н. Солодухин]. – Изд. 8-е, дораб. и доп. – Москва : Республика : Современник, 2009. – С. 549–550.
69. Кант И. Критика чистого разума / Иммануил Кант ; [пер. с нем. Н. Лосского]. – Москва : Издательство АСТ, 2017. – 784 с.
70. Караева К. З. Изобразительные особенности соц-арта во взаимодействии с визуальным языком отечественного кинематографа 1970-х – 2000-х годов : специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : диссертация ... кандидата искусствоведения / Караева Карина Зауровна ; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва, 2017. – 160 с.
71. Кашин Д. Черные полосы или кривые лица / Д. Кашин, Д. Малашонок // Телеспутник. – 2010. – № 9. – С. 66–68.
72. Кириллова Н. Б. Парадоксы медийной культуры: избранные статьи / Н. Б. Кириллова. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета. – 2017. – 453 с. – ISBN 978-5-7996-2228-2.
73. Клее П. Педагогические эскизы / П. Клее ; пер. с нем. Н. Дружковой ; под ред. Л. Монаховой. – Москва : Изд. Д. Аронов, 2005. – 54 с. : ил., портр., факс. – ISBN 5-94056-011-3.
74. Конт-Спонвиль А. Молчание // Философский словарь = Dictionnaire philosophique / Андре Конт-Спонвиль ; [пер. с фр. Е. В. Головиной]. – Москва : Этерна, 2012. – С. 322.
75. Кривуля Н. Г. Визуальные приемы представления звука в анимации немого периода / Н. Г. Кривуля // Эстетика звука на экране и в книге : материалы

- Всероссийской научно-практической конференции, 12-14 апреля 2016 года / Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова. – Москва : ВГИК, 2016. – С. 142–161.
76. Кривуля Н. Г. Документальная анимация. Союз различий / Н. Г. Кривуля // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа : сборник материалов научно-практической конференции, Москва, 29-30 октября 2018 / сост. и науч. ред. доктор искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля. – Москва : Издательство Московского университета, 2019. – С. 206–225.
77. Кривцун О. А. Пластическое мышление в искусстве: линии влияния / О. А. Кривцун // Артикульт. – 2018. – № 29 (1). – С. 20–34.
78. Кулешов Л. В. Искусство кино : (мой опыт) / Лев Кулешов. – Ленинград : Театр-кино-печать, 1929. – 153 с.
79. Леонардо да Винчи Избранные произведения в 2 томах / Леонардо да Винчи ; ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса. – Москва – Ленинград : ACADEMIA, 1935. – Т. 2. – 491 с.
80. Логвиненко А. Д. Психология восприятия : учебно-методическое пособие для студентов факультета психологии государственных университетов / А. Д. Логвиненко ; научно-методический кабинет по заочному и вечернему обучению МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва : Изд-во Московского университета, 1987. – 81 с. : ил.
81. Лоуренс Д. Г. Сыновья и любовники : роман / Дэвид Герберт Лоуренс ; пер. с англ. Р. Облонской. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2010. – 576 с. – (Азбука-классика). – ISBN 978-5-9985- 1127-1.
82. Люмет С. Как делается кино / Сидни Люмет ; пер. с англ. Д. Морозова, К. Донской. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. – 247 с. – ISBN 978-5-00117-608-4.
83. Люмет С. Как делается кино / Сидни Люмет ; пер. с англ. О. Рейзен //

Искусство кино. – 1998. – № 11. – С. 121–139.

84. Магронт М. В. Новости как профессия : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Мария Магронт. – Москва : Аспект Пресс, 2015. – 119 с. : ил. – ISBN 978-5-7567-0773-1.
85. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн ; пер. с англ. В. Николаева. – 2-е изд. – Москва : «Гиперборея», «Кучково поле», 2007. – 464 с. – (Теоретическая социология / ЦФС. Logica socialis). – ISBN 978-5-901679-58-6.
86. Малевич К. Черный квадрат / Казимир Малевич. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. – 288 с. – (Азбука-классика). – ISBN 978-5-91181-872-2.
87. Малларме С. Сочинения в стихах и прозе / Стефан Малларме. – Москва : Радуга, 1995. – 568 с. – ISBN 5-05-002706-3.
88. Малышев В. С. Новые подходы к исследованию истории новейшего отечественного кино / В. С. Малышев // Вестник ВГИК. – 2022. – Т. 14, № 2 (52). – С. 8–16.
89. Манович Л. З. Язык новых медиа / Лев Манович ; [перевод Дианы Кульчицкой]. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. – 400 с. – ISBN 978-5-91103-411-5.
90. Маньковская Н. Б. Адаптация // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общей редакцией В. В. Бычкова ; [Российская академия наук, Институт философии]. – Москва, Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2021. – С. 28.
91. Маньковская Н. Б. [(20.04.15) Дорогие друзья, меня очень радует...] // Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов ; [Российская академия наук, Институт философии]. – Москва : Прогресс-Традиция, 2017. – Кн. 2. – С. 259–264.
92. Маньковская Н. Б. Лебедь, закованный льдом. Эстетические воззрения

- Стефана Малларме / Н. Б. Маньковская // *Художественная культура*. – 2020. – № 1. – С. 1–28.
93. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» : (введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская ; РАН, Институт философии. – Москва : ИФРАН, 1995. – 220 с. – ISBN 5-201-01869-6.
94. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма: художественно-эстетический ракурс : монография / Надежда Маньковская. – 2-е изд. переработанное и дополненное – Москва, Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 496 с. – (Российские Пропилеи : РП / Российская академия наук, Институт философии, Институт научной информации по общественным наукам). – ISBN 978-5-98712-634-9.
95. Мариевская Н. Е. Время в кино / Н. Е. Мариевская. – Москва : Прогресс-Традиция, 2015. – 336 с. – ISBN 978-5-89826-439-0.
96. Мариевская Н. Е. Художественное пространство фильма / Н. Е. Мариевская. – Москва-Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2024. – 258 с. – (Humanitas). – ISBN 978-5-98712-398-0.
97. Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство / Ю. Я. Мартыненко. – Москва : Знание, 1979. – 112 с., 4 л. ил. – (Народный университет. Факультет литературы и искусства).
98. Масбургер Р. Б. Видеосъемка одной камерой / Р. Б. Масбургер ; пер. с англ. Е. Г. Шматрикова ; под ред. В. Г. Маковеева ; Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. – 4-е изд. – Москва : ГИТР, 2006. – 223 с. – ISBN 5-94237-022-2.
99. Мелик-Пашаева К. Л. Творчество О. Мессиаана / К. Л. Мелик-Пашаева. – Москва : Музыка, 1987. – 208 с., нот.
100. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти ; пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – Санкт-Петербург : Ювента : Наука, 1999. – 605 с. : ил. – (Французская библиотека). – ISBN 5-02-

026807-0.

101. Миллерсон Д. Технология телевизионного производства : (как делается телевизионная передача) / сокр. пер. с англ. Р. Рыбаковой и К. Седова ; под ред. Б. Шварц ; Государственный комитет Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию. Центр научного программирования. – Москва : Искусство, 1971. – 372 с. : ил.
102. Мильдон В. И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации / Валерий Мильдон. – Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 224 с. – (Лики культуры). – ISBN 978-5-8243-0937-9.
103. Мильдон В. И. Фоноэкфразис / В. И. Мильдон // Эстетика звука на экране и в книге : материалы всероссийской научно-практической конференции, 12-14 апреля 2016 г. – Москва : ВГИК, 2016. – С. 210–224.
104. Михалкович В. И. Очерк теории телевидения / В. И. Михалкович ; Государственный институт искусствознания. – Москва : Гос. ин-т искусствознания, 1996. – 254 с.
105. Михалкович В. И. Поверхности / В. И. Михалкович // Ракурсы : [сборник статей] / Государственный институт искусствознания. – Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2004. – Вып. 5 – С. 115–162.
106. Михеева Ю. В. Прикосновения: невидимое и неуиденное во внутрикадровом пространстве фильма / Ю. В. Михеева // Вестник ВГИК. – 2022. – Т. 14, № 1 (51). – С. 8–24.
107. Михеева Ю. В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.) : специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : диссертация ... доктора искусствоведения / Михеева Юлия Всеволодовна ; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва : ВГИК им. С.А. Герасимова, 2016. – 377 с.

108. Михеева Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе : монография / Юлия Михеева ; Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, Научно-исследовательский институт киноискусства ВГИК. – Москва : ВГИК, 2016. – 240 с. : ил., цв. ил. – ISBN 978-5-87149-193-5.
109. Муравьев В. Н. Овладение временем : сборник / В. Н. Муравьев. – Москва : Росспэн, 1998. – 318 с. – (Философы России XX века). – ISBN 5-86004-146-2.
110. Мыльников Д. Ю. Условность киноизображения в документалистике: история формирования предпосылок художественности / Д. Ю. Мыльников // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2017. – № 2 (8). – С. 144–149.
111. Нестерова Е. И. Вслушиваясь в прошлое: звуковая история в поисках своей терминологии / Е. И. Нестерова // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». – Москва, 2013. – № 7 (108). – С. 80–87.
112. Николаева Е. В. Фракталы городской культуры : монография / Е. В. Николаева. – Санкт-Петербург : Страта, 2014. – 264 с. – (Формула культуры). – ISBN 978-5-906150-10-3.
113. Николаева Е. В. Фрактальный гипертекст экранных медиа / Е. В. Николаева // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа. – Москва : Изд-во Московского университета, 2019. – С. 171–177.
114. Никулин Д. В. Пространство / Д. В. Никулина // Новая философская энциклопедия. В 4 томах. Том 3 / Институт философии РАН, Национальный общественно-научный фонд. – Москва : Мысль, 2010. – С. 370–372.
115. Новиков В. Н. Кинематограф XXI века. Влияние виртуальных новаций / В. Н. Новиков ; Российская академия наук, Институт научной информации по общественным наукам. – Москва : Центр гуманитарных инициатив,

2020. – 176 с. – (Humanitas). – ISBN 978-5-98712-034-7.

116. Новикова А. А. Телевидение и театр : пересечения закономерностей : Анатомия современного телевизионного зрелища. Парадоксы телевизионного пространства. Беседы с телеведущими / А. А. Новикова ; Государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова Министерства культуры РФ. – Москва : Едиториал УРСС, 2004. – 176 с. – ISBN 5-354-00607-4.
117. Носов Н. А. Виртуальная реальность / Н. А. Носов // Новая философская энциклопедия. В 4 томах. Том 1 / Ин-т философии Российской Академии наук, Национальный общественно-научный фонд ; председатель научно-редакционного совета В. С. Степин. – 2-е изд., испр. и допол. – Москва : Мысль, 2000. – С. 403–404.
118. Перельштейн Р. М. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве : научное издание / Роман Перельштейн. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 255 с. – (Humanitas).
119. Познин В. Ф. Экранное пространство и время : структурно-типологический и перцептуальный аспекты : монография / В. Ф. Познин. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2021. – 387 с. – Библиогр.: с. 380-387. – ISBN 978-5-9676-1304-3.
120. Поликадровое кино // Фотокинетика : энциклопедия / гл. ред. Е. А. Иофис ; [предисл. В. Ю. Торчкова]. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – С. 245.
121. Полиэкранное кино // Фотокинетика : энциклопедия / гл. ред. Е. А. Иофис ; [предисл. В. Ю. Торчкова]. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – С. 245–246.
122. Пондопуло Г. К. Фотография. История. Эстетика. Культура : учебное пособие для студентов режиссерского и операторского факультетов по дисциплине «Фотокомпозиция» / Г. К. Пондопуло. – Москва : ВГИК,

2009. – 335 с. : ил. – ISBN 978-5-87149-110-2.

- 123.** Пономарчук И. И. Новая цивилизация нового тысячелетия : Искусство телевидения и радио в XXI веке : очерки / И. И. Пономарчук. – Пенза, 2001. – 176 с.
- 124.** Потемкин С. В. Эстетика видео, телевидения и язык кино / С. В. Потемкин // Экранная культура в XXI веке : сборник статей / редколлегия: В. В. Виноградов (руководитель проекта), К. К. Огнев, С. Л. Уразова, В. Л. Цвик. – Москва : ФГОУ ДПО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. – 480 с.
- 125.** Прожико Г. С. Концепция общего плана в экранном документе / Г. С. Прожико. – Москва : ИПКР ТВ, РВ, 2002. – 87 с.
- 126.** Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико ; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва : ВГИК, 2004. – 453 с. – ISBN 5-87149-093-X.
- 127.** Прожико Г. С. Проблемы истории и теории документального кино : сборник статей / Г. С. Прожико. – Москва : ВГИК, 2023. – 574 с. – ISBN 978-5-87149-295-6.
- 128.** Прожико Г. С. Театр и документ / Г. С. Прожико // Кино в театре, театр в кино : материалы научно-практической конференции / А. М. Высочанская, Е. А. Елисеева, Л. И. Ельчанинофф [и др.]. – Москва : Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 2015. – С. 176–190.
- 129.** Пудовкин В. Кино-режиссер и кино-материал / В. Пудовкин. – Москва : «Кинопечать» Кино-Изд-во РСФСР, 1926. – 92 с.
- 130.** Раев О. Н. Анализ терминологии в стереоскопическом кинематографе / О. Н. Раев // Обсерватория культуры. – 2016. – Т. 13, № 6. – С. 689–695.
- 131.** Раев О. Н. Кинематограф и технологии виртуальной реальности /

- О. Н. Раев // Инновационные технологии в кинематографе и образовании : IV Международная научно-практическая конференция, Москва, 26-29 сент. 2017 г. : материалы и доклады / Министерств культуры РФ, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, Союз кинематографистов РФ, российская секция научного общества инженеров кино и телевидения (SMPTE) ; под общ. ред. О. Н. Раева. – Москва : ВГИК, 2017. – С. 109–116.
- 132.** Разлогов К. Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана / К. Э. Разлогов // Монтаж : Литература. Искусство. Театр. Кино : [сборник статей] / АН СССР, Совет по истории мировой культуры ; [сост. М. Б. Ямпольский] ; отв. ред. Б. В. Раушенбах. – Москва : Наука, 1988. – С. 23–31.
- 133.** Раш М. Новые медиа в искусстве / Майкл Раш. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. – 256 с.: ил.
- 134.** Рибо Т. Творческое воображение / Т. Рибо ; пер. с фр. Е. Предтеченского, В. Ранцева. – Санкт-Петербург : тип. Ю. Н. Эрлих, 1901. – 318 с.
- 135.** Романовский И. И. Круговая панорама // Масс медиа : словарь терминов и понятий / И. И. Романовский ; [под ред. В. Г. Маковеева]. – Москва : Союз журналистов России, 2004. – С. 184.
- 136.** Ромм М. И. Беседы о кино / М. И. Ромм. – Москва : Искусство, 1964. – 366 с.
- 137.** Русинова Е. А. Звук в пространстве кинематографа : монография / Е.А. Русинова ; Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК). – Москва : ВГИК, 2020. – 265 с. : ил., портр., цв. ил., портр. – ISBN 978-5-87149-273-4.
- 138.** Русинова Е. А. Звук рисует пространство / Е. А. Русинова // Киноведческие записки. – 2004. – № 70. – С. 237–248.
- 139.** Сальникова Е. В. Визуальная культура в медиасреде : современные

- тенденции и исторические экскурсы / Екатерина Сальникова ; Государственный институт искусствознания. – Москва : Прогресс-Традиция, 2017. – 551, XXIV с. : ил., портр., цв. ил., портр. – ISBN 978-5-89826-496-3.
- 140.** Сальникова Е. В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века : монография / Е. В. Сальникова ; Государственный институт искусствознания. – Москва : Прогресс-Традиция, 2012. – 575 с., [24] ил. – ISBN 978-5-89826-397-3.
- 141.** Сальникова Е. В. Эпоха диагоналей. Романтические высоты английского театра / Екатерина Сальникова // Высокое и низкое в художественной культуре / Государственный институт искусствознания ; отв. ред. Юрий Богомолов. – Москва ; Санкт-Петербург : Нестор-История, 2011. – Т. 1. – С. 41–67.
- 142.** Свешников А. В. Актуальные проблемы композиции художественного изображения / А. В. Свешников // Вестник ВГИК. – 2019. – Т. 11, № 2. – С. 87–99.
- 143.** Свешников А. В. Эмерджентность целостного художественного образа / А. В. Свешников // Вестник ВГИК. – 2020. – Т. 12, № 1 (43). – С. 85–96.
- 144.** Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео = Editing: television, cinema, video : учебник / А. Г. Соколов. – Москва : Издательство А. Дворников, 2000. – Ч. 1. – 241 с. – ISSN 0869-7914.
- 145.** Таггл К. А. Новости в телерадиоэфире: подготовка, продюсирование и презентация новостей в СМИ / К. А. Таггл, Ф. Карр, С. Хаффман ; пер. с англ. М. В. Абдуллиной ; Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. – Москва : ГИТР, 2006. – 430 с. – ISBN 5-94237-024-9.
- 146.** Теракопян М. Л. Нереальная реальность : компьютерные технологии и феномен «нового кино» / Мария Теракопян ; Федеральное агентство по

культуре и кинематографии РФ, Научно-исследовательский институт киноискусства. – Москва : Материк, 2007. – 149 с., [16] л. ил.

147. Третьяков Н. Н. Образ в искусстве : основы композиции / Н. Н. Третьяков : ред. Я. Э. Зеленина, Л. И. Алехина. – Козельск : Свято-Введенская Оптина Пустынь. – 2001. – 261 с. – ISBN 5-86594-063-5.
148. Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении / П. Уорд ; пер. с англ. Д. М. Демуровой, Ю. В. Волковой ; под ред. С. И. Ждановой – Москва : ГИТР, 2005. – 196 с. : ил. – (Телемания). – ISBN 5-94237- 011-7.
149. Уразова С. Л. Реальное телевидение как имитация культуры повседневности / С. Л. Уразова // Экранная культура в XXI веке : [сборник научных трудов] / редколлегия: В. В. Виноградов (руководитель проекта), К. К. Огнев, С. Л. Уразова, В. Л. Цвик. – Москва : ФГОУ ДПО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. – С. 172–261.
150. Уразова С. Л. Экранная «реальность» в контексте модернизации медийной среды / С. Л. Уразова // Вестник ВГИК. – 2010. – № 3/4. – С. 180–190.
151. Утилова Н. И. Клиповый монтаж и иллюзорный мир / Н. И. Утилова // Вестник ВГИК. – 2012. – № 12/13. – С. 131–146.
152. Утилова Н. И. Монтаж : учебное пособие для студентов вузов. – Москва : Аспект Пресс, 2004. – 167 с. : ил., табл. – (Телевизионный мастер-класс). – ISBN 5-7567-0354-3.
153. Утилова Н. И. Экранное пространство и «видимый» человек / Н. И. Утилова // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа : сборник материалов научно-практической конференции, Москва, 29-30 октября 2018 г. / сост. и науч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля. – Москва : Издательство Московского университета, 2019. – С. 36–59.
154. Уэбстер Ф. Теории информационного общества / Ф. Уэбстер ; пер. с англ. М. В. Арапова и Н. В. Малыхиной ; под ред. Е. Л. Вартановой. – Москва :

Аспект Пресс, 2004. – 400 с. – ISBN 5-7567-0342-х.

- 155.** Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский ; [подгот. текста, науч. аппарат Д. Д. Чебановой]. – Москва : Советский художник, 1988. – 586 с. : ил. – ISBN 5-269- 00094-6.
- 156.** Фейдер Ж. Визуальная транспозиция / Жак Фейдер // Из истории французской киномысли : Немое кино, 1911-1933 гг. : [сборник : перевод с французского] / общ. ред. и предисл. С. И. Юткевича]. – Москва : Искусство, 1988. – С. 123–238.
- 157.** Филиппов С. А. Элементарная грамматика пространства-времени на монтажной склейке и развитие монтажа в раннем кинематографе / С. А. Филиппов // Ракурсы : [сборник статей] / Государственный институт искусствознания. – Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2004. – Вып. 5 – С. 31–94.
- 158.** Флоренский П. А. Собрание сочинений / священник Павел Флоренский ; [сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева)]. – Москва : Мысль, 2000. – [Т. 1]: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – 446 с. : ил., портр. – (Философское наследие : ФН ; Т. 131). – ISBN 5-244-00955-9.
- 159.** Флоренский П. А. У водоразделов мысли : Черты конкретной метафизики / Павел Флоренский. – Москва : АСТ, 2009. – 346 с. – (Philosophy). – ISBN 978-5-17-059739-0.
- 160.** Хлыстунова С. В. Специальные эффекты в художественном пространстве фильма : история, современное состояние, перспективы : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : диссертация ... кандидата искусствоведения / Хлыстунова Светлана Викторовна ; Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург, 2005. – 171 с.
- 161.** Хренов Н. А. Творчество А. Тарковского в контексте переходных процессов Культуры второй половины XX века / Н. А. Хренов // Русская

- художественная культура : контуры духовного опыта / отв. ред. С. Т. Ваймер. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2004. – С. 122–163.
- 162.** Цивьян Ю. Г. Жест и монтаж: еще раз о русском стиле в раннем кино / Ю. Г. Цивьян // Киноведческие записки. – 2009. – № 88. – С. 65–78.
- 163.** Чернышов А. В. Музыка и СМИ цифровой эпохи / А. В. Чернышов // Наука телевидения. – 2012. – Вып. 9. – С. 222–228.
- 164.** Шабалин В. В. Визуализация объема пространства в телевизионном изображении новостного материала / В. В. Шабалин // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях : VIII Международная научно-практическая конференция, Москва, 25-26 апр. 2016 г. : материалы и доклады / Министерство культуры РФ, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), Союз кинематографистов РФ, российская секция научного общества инженеров кино и телевидения (SMPTE) ; под общ. ред. О. Н. Раева. – Москва, 2016. – С. 245–252.
- 165.** Шабалин В. В. Визуальные эффекты и концепты реальности в экранном пространстве телевизионного документа / В. В. Шабалин // Правда и ложь на экране : сборник материалов всероссийской научной конференции, Москва, 24 апреля 2019 г. / сост. и науч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля. – Москва : КнигИздат, 2020. – С. 175–181.
- 166.** Шабалин В. В. Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении / В. В. Шабалин // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2018. – № 3. – С. 101–110.
- 167.** Шабалин В. В. Дополнительная визуализированная информация: актуальные тенденции заполнения экранного пространства телевизионного кадра / В. В. Шабалин // Обсерватория культуры. – 2021. – Т. 18, № 5. – С. 479–485.

168. Шабалин В. В. Компаративный анализ аудиального конструкта экранного пространства и локуса сцены / В. В. Шабалин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2020. – № 1. – С. 146–156.
169. Шабалин В. В. Изображение пространства в телевизионном контенте как аудиовизуальное отражение реальности / В. В. Шабалин // Инновационные технологии в кинематографе и образовании: IV Международная научно-практическая конференция, Москва, 26-29 сент. 2017 г. : материалы и доклады / Министерство культуры РФ, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, Союз кинематографистов РФ, российская секция Научного общества инженеров кино и телевидения (SMPTE) ; под общ. ред. О. Н. Раева. – Москва : ВГИК, 2017. – С. 99–106.
170. Шабалин В. В. Исследование феномена визуальности экранного пространства в образной структуре телевизионного информационного материала / В. В. Шабалин // Вестник ВятГУ. – 2017. – № 10. – С. 18–24.
171. Шабалин В. В. Комбинаторность композиции кадра в актуальных построениях экранного пространства / В. В. Шабалин // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2021. – № 3. – С. 90–100.
172. Шабалин В. В. Крупный план как композиционный артефакт образной структуры телевизионного кадра / В. В. Шабалин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2021. – № 4. – С. 116–128.
173. Шабалин В. В. Репрезентация фоновой поверхности мизансцены в телевизионном экранном пространстве / В. В. Шабалин // Вестник КазГУКИ. – 2022. – № 2. – С. 67–73.
174. Шабалин В. В. Конструкт сферической визуализации пространства события. Развитие технологий создания современного телевизионного материала / В. В. Шабалин // Наука телевидения. – Москва, 2019. – № 15.3. – С. 35–54.

175. Шабалин В. В. Компаративный анализ аудиального конструкта экранного пространства и локуса сцены / В. В. Шабалин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2020. – № 1. – С. 146–156.
176. Шабалин В. В. Концепт линии в экранном пространстве телевизионного кадра / В. В. Шабалин // Инновационные технологии в кинематографе и образовании : V Международная научно-практическая конференция, Москва 12-13 ноября 2018 г. : материалы и доклады / под общей редакцией О. Н. Раева. – Москва : ИПП «КУНА», 2019. – С. 101–110.
177. Шабалин В. В. Мультимедийная образность экрана: от поликадрового кинематографа к современным телевизионным визуальным формам / В. В. Шабалин // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа : сборник материалов научной конференции, Москва, 7 ноября 2019 г. / составитель и научный редактор доктор искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля. – Москва : КОЛЛИГРАФ, 2020. – С. 182–192.
178. Шабалин В. В. Приемы композиционного заполнения пространства телевизионного кадра / В. В. Шабалин // Вестник ВГИК. – 2020. – Т. 12, № 1 (43). – С. 141–150.
179. Шабалин В. В. Репрезентация фоновой поверхности мизансцены в телевизионном экранном пространстве / В. В. Шабалин // Вестник КазГУКИ. – 2022. – № 2. – С. 67–73.
180. Шабалин В. В. Структура сложносоставного кадра в полиэкрane / В. В. Шабалин // Вестник КазГУКИ. – 2023. – № 1. – С. 176–182.
181. Шабалин В. В. Методология адаптации на экране визуальной копии объекта в мизансцене / В. В. Шабалин // Вестник ВГИК. – 2023. – Т. 15. – № 2 (56). – С. 140–148.
182. Шабалин В. В. Феномен усеченной реальности как визуальный троп экранной интерпретации образа события в пространстве телевизионного кадра / В. В. Шабалин // Актуальные проблемы экранных и интерактивных

- медиа : сборник материалов научно-практической конференции, Москва, 29-30 октября 2018 г. / сост. и науч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля. – Москва : Издательство Московского университета, 2019. – С. 161–166.
- 183.** Шабалин В. В. Функция времени в образной структуре телевизионного репортажа : специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : диссертация ... кандидата искусствоведения / Шабалин Владимир Васильевич ; Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. – Москва, 2017. – 150 с. : ил.
- 184.** Шабалин В. В. Художественные эффекты на телеэкране: образность и техника исполнения: монография / В. В. Шабалин. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2021. – 112 с. – ISBN 978-5-98712-264-8.
- 185.** Шабалин В. В. Эндогенный процесс визуальной коммуникации смежных кадров в телевизионном монтаже / В. В. Шабалин // Вестник ВГИК. – 2022. – Т. 14. – № 3 (53). – С. 136–146.
- 186.** Шабалин В. В. Энтелехия экрана: поверхность и плоскость / В. В. Шабалин // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – № 6. – С. 101–108.
- 187.** Шеметова Т. Н. Видеосфера XXI: человек и объемное изображение / Т. Н. Шеметова // Запись и воспроизведение объёмных изображений в кинематографе и других областях : IX Международная научно-практическая конференция, Москва, 17-18 апр. 2017 г. : материалы и доклады / Министерство культуры РФ, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), Союз кинематографистов РФ, российская секция научного общества инженеров кино и телевидения (SMPTE) ; под общ. ред. О. Н. Раева. – Москва : ВГИК, 2017. – С. 41–55.
- 188.** Шкловский В. Б. За 60 лет : работы о кино / Виктор Шкловский. – Москва :

Искусство, 1985. – 573 с.

- 189.** Штандке А. А. Современные проблемы отражения реальности в российской кинодокументалистике : специальность 5.10.3 «Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства)» : диссертация ... кандидата искусствоведения / Штандке Анастасия Александровна ; Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова. – Москва, 2023. – 160 с.
- 190.** Штейн С. Ю. Методологический подход к выделению искусствоведческого аспекта в исследованиях экранных медиа / С. Ю. Штейн // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа : сборник материалов научно-практической конференции, Москва, 29–30 октября 2018 г. / сост. и науч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля. – Москва : Издательство Московского университета, 2019. – С. 19–29.
- 191.** Шумилова С. Д. Цвет в системе художественных средств современного телевидения : специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : дис. ... кандидата искусствоведения / Шумилова, Светлана Дмитриевна ; Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. – Москва, 2006. – 159 с.
- 192.** Эвальд В. Д. Экранная среда в пространстве московского метрополитена / В. Д. Эвальд // Вестник славянских культур. – 2021. – Т. 60. – С. 8–20.
- 193.** Эйзенштейн С. М. Драматургия киноформы : статьи по истории кино / Сергей Эйзенштейн. – Москва : Эйзенштейн-центр, 2016. – 334 с. : ил. – (Библиотека «Киноведческих записок») (Серия Школа Эйзенштейна). – ISBN 978-5-9908733-1-5.
- 194.** Эйзенштейн С. М. Метод : в 2 томах / Сергей Михайлович Эйзенштейн ; [сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клейман]. – Москва : Музей кино : Эйзенштейн-центр, 2002. – Т. 2: Тайны мастеров : Т. 2 : [статьи и этюды]. – 2002. – 683, [4] с. : ил., портр.; ISBN 5-901631-02-1 (в пер.)

195. Эйзенштейн С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Музей кино, 2000. – 588 с. – (Музей кино). – ISBN 0235-8212.
196. Эйзенштейн С. М. О строении вещей / Сергей Эйзенштейн. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2014. – 319 с. : ил. – (Серия антологий Е. Я. Басина). – ISBN 5-89357-114-2.
197. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Психология» / Сергей Эйзенштейн. – Москва : Смысл, 2002. – 335 с. – ISBN 5-89357-114-2.
198. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино : перечитывая «Поэтику кино» / Министерство культуры РФ, Российская академия наук, Российский институт истории искусств ; [под общ. ред. Р. Д. Копыловой]. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 2001. – С. 13–38.
199. Элкин Е. Звук и изображение. Звукотехника в телевидении и кино / Е. Элкин ; пер. с англ. Г. Н. Митрофанова. – Москва : Связь, 1978. – 344 с., ил.
200. Эльзессер Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзессер, М. Хагенер ; ; перевод с английского: [Сергей Афонин и др.]. – Санкт-Петербург : Сеанс, 2016. – 440 с., ил. – ISBN 978-5-905669-21-7.
201. Юровский А. Я. Основы телевизионной журналистики : учебное пособие для университетов / А. Я. Юровский, Р. А. Борецкий. – Москва : Издательство Московского университета, 1966. – 337 с. : ил.
202. Юровский А. Я. Телевидение – поиски и решения : очерки истории и теории советской тележурналистики / А. Юровский. – 2-е изд., доп. – Москва : Искусство, 1983. – 215 с. : 4 л. ил.
203. Якобсон М. Многокамерное производство: от подготовки до монтажа и выпуска / М. Якобсон ; пер. с англ. Ю. Волковой ; под ред. М. Казючица. –

Москва : ГИТР, 2012. – 492 с. : ил.

- 204.** Яременко Е. Г. Цифровые технологии и виртуальные миры: человек на пороге нового искусства? // Вестник ВГИК. – 2010. – Т. 2, № 2 (3-4). – С. 192–203; № 3 (5). – С. 124–137.
- 205.** Bruno G. Surface Tension, Screen Space / G. Bruno // Screen Space Reconfigured / ed. S.Ø. Sæther, S.T. Bull. – Amsterdam : Amsterdam University Press, 2020. – P. 35–54.
- 206.** Cameron A. Face, Frame, Fragment: Refiguring Space in Found-Footage Cinema / A. Cameron // Screen Space Reconfigured / ed. S.Ø. Sæther, S.T. Bull. – Amsterdam : Amsterdam University Press, 2020. – P. 127–151.
- 207.** Costanza E. Mixed Reality: A Survey / E. Costanza, A. Kunz, M. Fjeld // Machine Interaction. Lecture Notes in Computer Science. – 2009. – № 5440. – P. 47–48.
- 208.** Elcott N. M. Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media / Noam M. Elcott. – Chicago, London : University of Chicago Press, 2016. – 312 p. – ISBN 022632897X.
- 209.** Garcia-Perdomo V. Technical Frames, Flexibility, and Online Pressure in TV Newsrooms / V. Garcia-Perdomo // Information, Communication & Society. – 2021. – Vol. 24, № 4. – P. 541–556.
- 210.** Hansen M. B. N. New Philosophy for New Media / Mark B. N. Hansen. – London : MIT Press, 2004. – 333 p. – ISBN 9780262083218.
- 211.** Kokswijk J. Hum@n : telecoms and Internet as Interface to Interreality: a Search for Adaptive Technology and Defining Users / J. Kokswijk . – Bergboek : Zwolle, 2003. – 240 p. – ISBN 9070037963.
- 212.** Screen Space Reconfigured / Ed. by S. Ø. Sæther, S. T. Bull. – Amsterdam : Amsterdam University Press, 2020. – 332 p. – ISBN 9789048529056.
- 213.** Screens : from materiality to spectatorship : a historical and theoretical reassessment / Ed. by D. Chateau, J. Moure. – Amsterdam : Amsterdam

University Press, 2016. – 357 p. – ISBN 9462981906.

- 214.** Verhoeff N. Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation / Nanna Verhoeff. – Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012. – 212 p. – ISBN 9089643796.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

- 215.** Карпов М. Дополненная реальность встретила с антиподом / М. Карпов. – Текст : электронный // Mobiledevice.ru : портал. – 2010. – 12 октября. – URL: <http://www.mobiledevice.ru/technical-university-of-ilmenau-Software-dopolnennaiia-realnost.aspx> (дата обращения: 11.07.2018).
- 216.** Сальникова Е. В. Образы цивилизации и города в фильмах Жоржа Мельеса / Е. В. Сальникова. – Текст : электронный // Художественная культура. – 2020. – № 2. – С. 170–201. – URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/898/hk_2020_2_170_201_salnikova.pdf (дата обращения: 21.06.2020).
- 217.** Тафти Э. Р. Представление информации / Э. Р. Тафти. – Текст : электронный // Books-all : E-library : [сайт]. – URL: <https://books-all.ru/read/339800-predstavlenie-informacii.html> (дата обращения: 10.03.2024).
- 218.** Шабалин В. В. Образ линии в пространстве телевизионного кадра / В. В. Шабалин. – Текст : электронный // Художественная культура. – 2018. – № 3. – URL: https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/933/hk_2018_03_168_183_-shabalin.pdf (дата обращения: 19.10.2018).
- 219.** Шабалин В. В. Композитная реальность на телеэкране / В. В. Шабалин. – Текст : электронный // Художественная культура. – 2023. – № 2. – URL: https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/0ad/qp9cbbf24p64jca2ydrdrk1jsd790t5c/hk_2023_2_438.pdf (дата обращения: 07.04.2025).

- 220.** Шабалин В. В. Феномен пространства «плоскости» экрана / В. В. Шабалин. – Текст : электронный // Художественная культура. – 2019. – Т. 2, № 1. – URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/cd8/hk_2019_3t2_414_425_shabalin.pdf (дата обращения: 28.12.2019).
- 221.** Шабалин В. В. Художественные эффекты на телеэкране: от визуального аттракциона к выразительному средству монтажа / В. В. Шабалин. – Текст : электронный // Художественная культура. – 2020. – № 4. – URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/9c9/hk_2020_4_622_639_shabalin.pdf (дата обращения: 23.12.2020).
- 222.** Шабалин В. В. Экранное пространство в полиракурсном построении сложносоставного телевизионного кадра / В. В. Шабалин. – Текст : электронный // Художественная культура. – 2022. – № 1. – URL: https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/e90/hk_2022_1_368_385_shabalin.pdf (дата обращения: 07.04.2025).
- 223.** Юхананов Б. Ю. Фатальный монтаж / Б. Ю. Юхананов. – Текст : электронный // Борис Юхананов : [сайт]. – 2016. – URL: <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=12532> (дата обращения: 07.08.2018). – Доклад был прочитан на конференции «Новые языки в искусстве» в феврале 1989 в Ленинграде. Опубликован в журнале «Cine Fantom». – 1989. – №14.
- 224.** Azuma R. T. A Survey of Augmented Reality / Ronald T. Azuma. – Текст : электронный // Presence: Teleoperators and Virtual Environments. – 1997. – № 4. – P. 355–385. – URL: <http://ronaldazuma.com/papers/ARpresence.pdf> (дата обращения: 14.06.2018).
- 225.** Bazin A. Interview with Orson Welles / André Bazin, Charles Bitsch ; translated and annotated by Sally Shafto. – Текст : электронный // Senses of cinema. – 2008. – March. – (Special Dossiers ; issue 46). – URL: <http://sensesofcinema.com/2008/46/orson-welles-bazin-bitsch/> (дата обращения:

- 13.03.2017). – Originally published in: Cahiers du Cinéma. 1958. № 84 (June).
- 226.** Lukianenko E. (bekarstudio). Композиция кадра и правило третей / Lukianenko Evgeni. – Текст : электронный // LiveJournal : [блог-платформа]. – URL: <https://bekarstudio.livejournal.com/2310.html?es=1>. – Дата публикации: 2016-11-28 15:57:00.
- 227.** Mann S. EyeTap Devices for Augmented, Deliberately Diminished, or Otherwise Altered Visual Perception of Rigid Planar Patches of Real-World Scenes / S. Mann , J. Fung. – Текст : электронный // Presence: Teleoperators and Virtual Environments. – 2002. – Vol. 11, № 2. – P. 158–175. – URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/EyeTap-Devices-for-Augmented%2C-Deliberately-or-of-of-Mann-Fung/9199d54ed84ec345294983ef4e57dce3b2d5b9fc> (дата обращения: 10.03.2025).
- 228.** Millerson G. Television Production / G. Millerson, J. Owens. – 15th Edition. – Waltham : Focal Press, 2012. – 456 p. – ISBN 0240522575. – URL: <https://epdf.pub/television-production-fourteenth-edition.html> (дата обращения: 16.12.2019). – Текст : электронный.
- 229.** Multi-frame Motion Deblurring Using Coded Exposure Imaging with Complementary Fluttering Sequences / G. Cui, X. Ye, J. Zhao [et al.]. – Текст : электронный // Optics & Laser Technology. – 2020. – Vol. 126, № 106119. – URL: <https://doi.org/10.1016/j.optlastec.2020.106119> (дата обращения: 11.04.2025).
- 230.** Saenz A. New Augmented Reality Software Removes Objects From Video Feeds In Realtime / Aaron Saenz. – Текст : электронный // SingularityHub : [сайт]. – 2010. – 5 ноября. – URL: <https://singularityhub.com/2010/11/05/new-augmented-reality-software-removes-objects-from-video-feeds-in-realtime/> (дата обращения: 09.07.2018).
- 231.** Towards subjective quality of experience assessment for omnidirectional video streaming / R. Schatz, A. Sackl, C. Timmerer, B. Gardlo. – Текст :

электронный // ResearchGate : [сайт]. – 2017. – May. – URL: https://www.researchgate.net/publication/318126684_Towards_subjective_quality_of_experience_assessment_for_omnidirectional_video_streaming (дата обращения: 01.09.2019).

- 232.** Vryzas N. Audiovisual Speaker Indexing for Web-TV Automations / N. Vryzas, L. Vrysis, C. Dimoulas. – Текст : электронный // Expert Systems with Applications. – 2021. – Vol. 186, № 115833. – URL: <https://www.science-direct.com/science/article/abs/pii/S0957417421011969> (дата обращения: 11.04.2025).

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Аватар = Avatar, реж. Д. Кэмерон, 2009, США;
2. Арбузная косточка, анимационный, реж. Е. Кабанова, 2019, Россия;
3. Аритмия, реж. Б. Хлебников, 2017, Россия;
4. Бегущий по лезвию, реж. Р. Скотт, 1982, США;
5. В дорогу, в дорогу!, реж. И. Бессарабов, 1969, СССР;
6. В России. Севастополь и эскадра в Черном море: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате, 1908, Российская империя;
7. Вестсайдская история = West side story, реж. Р. Уайз, Д. Роббинс, 1961, США;
8. Взгляните на лицо, документальный, реж. П. Коган, 1966, СССР;
9. Видок: Охотник на призраков = L'Empereur de Paris, реж. Ж. Рише (J. Richet), 2018, Франция;
10. Головокружение = Vertigo, реж. А. Хичкок, 1958, США;
11. Группа = The Group, реж. С. Люмет, 1966, США;
12. Да здравствуют антиподы, реж. В. Косаковский, 2011, Германия, Аргентина, Нидерланды, Чили, Япония, Франция, Финляндия;
13. Двойное дежурство в любовном угаре, реж. А. Унаев, А. Лаврентьев, В. Рунов, 2021, Россия (ВГИК);
14. Долгая помолвка, реж. Ж.П. Жене, 2004, Франция, США;
15. Жуки (многосерийный фильм, 2 сезон), реж. К. Колесов, 2021, Россия;

16. Иваново детство, реж. А. Тарковский, 1962, СССР;
17. Интерны : телевизионный, сериал (4 сезона), реж. М. Пежемский, З. Болотаев, М. Килибарда и др., 2010–2016, Россия (ТНТ);
18. Карточный домик = House of Cards, реж. Д. Финчер, США;
19. Кровавая барыня, реж. Е. Анашкин, 2017–2018, Россия;
20. Кто ищет, документальный, реж. М. Визионер, 2016, Россия;
21. Лето с Моникой, реж. Бергман, 1953, Швеция;
22. Люди в черном: Интернэшнл = Men in Black International, реж. Ф. Гэри Грей (Felix Gary Gray), 2019, США, Китай;
23. Мажор 2 : телевизионный, сериал (серия 1), реж. Н. Булыгин, М. Полинский, 2016, Россия;
24. Маринино житье, документальный, реж. Л. Квинихидзе, 1966, СССР;
25. Марсианин = The Martian, реж. Р. Скотт (R. Scott), 2015, Великобритания, США;
26. Мать, реж. В. Пудовкин, 1926, СССР;
27. На районе, реж. О.Ю. Зуева, 2018, Россия;
28. Нуреев. Белый ворон» = The White Crow, реж. Р. Файнс (R. Fiennes), 2019, Великобритания, Франция, Сербия;
29. Отмель, реж. Ж. Кольет-Серра, 2016, США;
30. Парк юрского периода = Jurassic Park, реж. С. Спилберг (S. Spielberg), 1993, США;
31. По закону, реж. Кулешов, 1926, СССР;

32. Поймай меня, если сможешь = Catch Me If You Can, реж. С. Спилберг (S. Spielberg), 2002, США;
33. Последний из Магикян : телевизионный, сериал (5 сезонов), реж. Р. Гигинеишвили, А. Сахелашвили, 2013, Россия (СТС);
34. Прелюдия = Un Lever de Rideau, реж. Ф. Озон (F. Ozon), 2006, Франция;
35. Про любовь. Только для взрослых, реж. А. Меликян, Р. Гигинеишвили, П. Руминов, Н. Меркулова, Н. Сайфуллаева, А. Чупов, Е. Шелякин. 2017, Россия;
36. Псих, реж. Ф. Бондарчук, 2020, Россия;
37. Роден = Rodin, реж. Ж. Дуайон (J. Doillon), 2017, Франция, Бельгия;
38. Секс. До и после (1 сезон, 4 серия, 18+), реж. Д. Мороз, 2023, Россия;
39. Старое и новое (Генеральная линия), реж. Г. Александров, С. Эйзенштейн, 1929, СССР;
40. СашаТаня : телевизионный, сериал (10 сезонов), реж. С. Казачанский, М. Старчак, А. Богатырев и др., 2013, Россия (ТНТ);
41. Терминатор 2: судный день (3D), реж. Д. Кэмерон, 2017, США, Франция;
42. Трон = Tron, реж. С. Лисбергер, 1982, США, Тайвань, Япония, Великобритания;
43. У самого синего моря, реж. Б. Барнет, 1935, СССР;
44. Хандра, реж. А. Камынин, 2019, Россия;
45. Хроника одного лета = Chronique d'un été, реж. Ж. Руш, Э. Морен, 1961, Франция);
46. Черный монах, реж. И. Дыховичный, 1988, СССР, Германия;

47. «Эй, кто-нибудь!», короткометражный, реж. А. Смирнов, Б. Яшин, оператор Ю. Схиртладзе, 1963, Мосфильм;
48. Элементарно = Elementary : телевизионный, сериал / реж. Д. Л. Миллер, Л. Лью, А. Куинн, Д. М. Хилл, Г. Ферленд, М. Куэста, Д. Линч, А. Дэвидсон, Ф. Абрахам, Д. Полсон, 2012, США;
49. Энох Арден = Enoch Arden, короткометражный, реж. Д.У. Гриффит (D. W. Griffith), 1911, США;

ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ МАТЕРИАЛЫ

50. Давыдов Д. Я сам : [телевизионный репортаж] / Д. Давыдов. – Изображение. Устная речь : электронные // Первый канал : [общероссийский федеральный телеканал]. Выпуск программы «Время» в 21:00, 3 марта 2013 г. – Время воспроизведения: 5 мин. 5 сек. – URL: <https://www.1tv.ru/news/issue/2013-03-03/21:00#8> (дата обращения: 06.02.2017).
51. Бранин К. Заккрытие Америки : [телевизионный репортаж] / К. Бранин. – Изображение. Устная речь : электронные // Первый канал : [общероссийский федеральный телеканал]. Выпуск программы «Время» в 21:00, 3 сентября 2017 г. – Время воспроизведения: 13 мин. 19 сек. – URL: <https://www.1tv.ru/news/issue/2017-09-03/21:00#3> (дата обращения: 04.09.2017).
52. Дерягин П. Создатель современного формата телевидения Марк Кривошеев отмечает юбилей : [телевизионный репортаж] / Петр Дерягин. – Изображение. Устная речь : электронные // Первый канал : [общероссийский федеральный телеканал] в 12:12, 30 июля 2017. – Время воспроизведения: 4 мин 47 сек. – URL: <https://www.1tv.ru/news/2017-07->

30/329787-sozdatel_sovremennogo_formata_televeshaniya_mark_krivosheev_otmechaet_yubiley (дата обращения: 10.03.2025).

- 53.** Dance Революция О проекте : [танцевальное шоу]. – Текст. Изображение. Устная речь : электронные // Первый канал : [общероссийский федеральный телеканал]. Легендарные шоу. – URL: <https://www.1tv.ru/shows/dance-revoluciya/o-proekte> (дата обращения: 16.01.2025).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Фрагмент картины «Девушка» (холст, масло, 40x50 см). Е. Григолия, 2022 // выставка «Осенний силуэт», Москва



Рисунок 2. Кадр с динамической видеопроекцией на фасады зданий // Многосерийный телевизионный фильм «Мажор 2» (серия 1), реж. Н. Булыгин, М. Полинский, Россия, 2016



Рисунок 3. Кадр из видеозаписи шоу в Лионе // sandenineews, режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=LwDThTaW1QA> (дата обращения: 16.10.2017)



Рисунок 4. Кадр из программы «Вести в 20:00» // Россия 1, режим доступа: <https://smotrim.ru/video/2708765?ysclid=lp1gyx3qog166297841> (дата обращения: 16.11.2023)



Рисунок 5. Кадр из программы «Московская неделя» // ТВЦ, режим доступа: https://www.tvc.ru/channel/brand/id/24/show/episodes/episode_id/83431 (дата обращения: 14.11.2023)



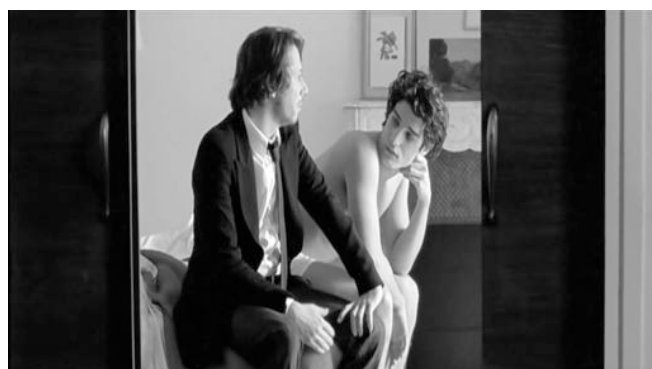
Рисунок 6. Кадр из программы «Вести в 20:00» // Россия 1, режим доступа: <https://smotrim.ru/video/2708759> (дата обращения: 04.11.2023)



Рисунки 7, 8. Кадры из музыкальной видеокomпозиции в исполнении Кенни Джи // Music video by Kenny G. With Savion Glover performing Havana, 1997. Arista Records, Inc.



Рисунок 9. Скриншот кадра из телепрограммы «Московская неделя» // ТВ центр, режим доступа: https://www.tvc.ru/channel/brand/id/24/show/episodes/episode_id/74989 (дата обращения: 19.11.20223)



Рисунки 10, 11. Кадры из фильма «Прелюдия», реж. Ф. Озон, 2006, Франция



Рисунки 12–15. Кадры из проекта «Голос 6» // Первый канал, режим доступа: <https://www.1tv.ru/shows/golos-6/vytupleniya/aleksandr-ogorodnikov-smells-like-teen-spirit-golos-6-slepoe-proslushivanie-fragment-vypuska-ot-01-09-2016> (дата обращения: 18.02.2018)



Рисунок 16. Кадр из телеконтента // Россия 24, прямой эфир (дата обращения: 14.11.2023)



Рисунок 17. Кадр из документального фильма «Да здравствуют антиподы» // реж. В. Косаковский, 2011, Германия, Аргентина, Нидерланды, Чили, Япония, Франция, Финляндия



Рисунок 18. Скриншот кадра из репортажа К. Ливиевой в выпуске новостей в 18:00 // Первый канал, режим доступа: <https://www.1tv.ru/news/issue/2019-06-11/21:00#13> (дата обращения: 15.06.2019)



Рисунок 19. Кадр из кинофильма «Роден», реж. Ж. Дуайон, 2017, Франция, Бельгия



Рисунок 20. Сезанн П. Сосна и Акведук (Pine and Aqueduct), 1900, (91x71см, холст/масло), Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

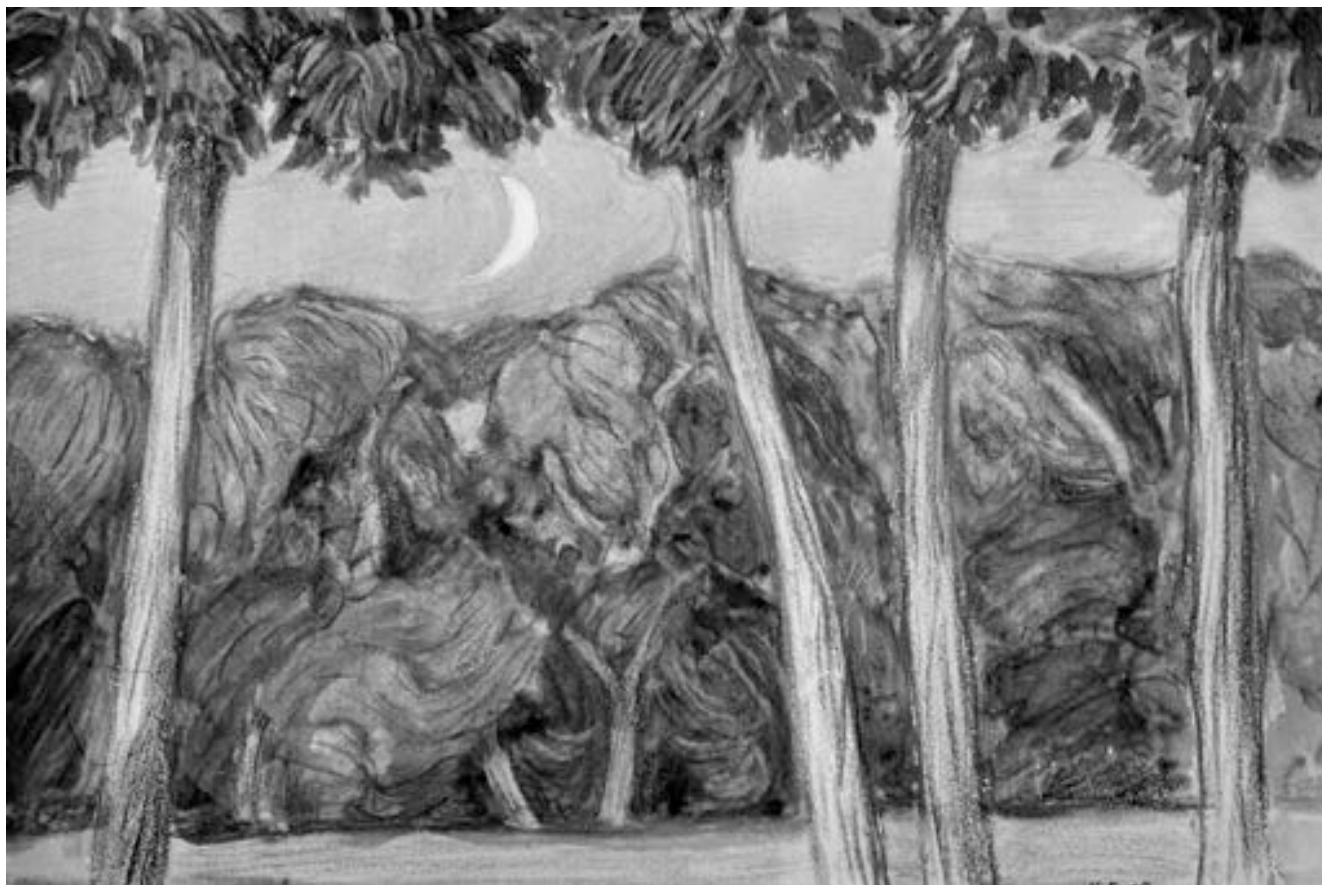


Рисунок 21. Богаевский К. Романтический пейзаж (бумага, акварель, цветной карандаш), 1906



Рисунок 22. Конструкция с кинокамерами АРРИ, режим доступа: <https://www.in70mm.com/news/2007/circlorama/index.htm> (дата обращения: 23.06.2019)



Рисунок 23. Иллюстрация из материала П. Орлова «Как это снято: “Иваново детство”». Информационно-технический портал для работников сферы кино, радио и телевидения (дата публикации: 06.04.2017), режим доступа: <https://Tvkinoradio.ru/article/article10751-kak-eto-snyato-ivanovo-detstvo> (дата обращения: 31.03.2018)



Рисунок 24. Кадр из программы «Время» // Первый канал, режим доступа: https://www.1tv.ru/news/2017-11-11/336035glavnym_sobytiem_goda_nazvali_bolelsc_hiki_match_rossiya_argentina_na_obnovlennom_stadione_luzhniki (дата обращения: 28.02.2018)



Рисунок 25. Кадр из программы «Время» // Первый канал, режим доступа: https://www.1tv.ru/news/2017-11-11/336035glavnym_sobytiem_goda_nazvali_bolelsc_hiki_match_rossiya_argentina_na_obnovlennom_stadione_luzhniki (дата обращения: 28.02.2018)



Рисунки 26–29. Кадры из программы «Вести в 20:00» // Россия 1, режим доступа: https://russia.tv/video/show/brand_id/58500/episode_id/1549613/video_id/1681769/ (дата обращения: 01.10.2017)



Рисунки 30–33. Кадры из программы «Вести недели» // Россия 1, режим доступа: https://russia.tv/video/show/brand_id/5206/episode_id/1558670/video_id/1691574/view_type/picture/ (дата обращения: 31.03.2018)



Рисунок 34. Кадр из видеозаписи концерта Х. Циммера (H. Zimmer) в Праге, режим доступа: <https://yandex.ru/video/touch/preview/2246593212143198123> (дата обращения: 16.11.2023)



Рисунок 35. Кадр из трансляции спортивных соревнований // Матч! Боец, режим доступа: https://matchtv.ru/edinoborstva/matchtvvideo_NI1938519_translation_Нехаgone_MMA_11 (дата обращения: 13.11.2023)



Рисунок 36. Кадр из телешоу «Новые танцы» // ТНТ, режим доступа: <https://ya.ru/video/touch/preview/3253853889858009616> (дата обращения: 13.11.2023)



Рисунок 37. Кадр из телешоу «Ярче звезд» // TNT, режим доступа: <https://yandex.ru/video/touch/preview/9141017016553615577> (дата обращения: 16.11.2023)



Рисунок 38. Пример расположения образа объекта съемки в композиции кадра с учетом «правила третей» // URL: <https://bekarstudio.livejournal.com/2310.html?es=1> (дата обращения: 29.11.2020)



Рисунок 39. Портрет Левицкого // Репин И.Е. (1878)



Рисунок 40. Портрет П. Самойлова // Репин И.Е. (1915)



Рисунок 41. Кадр из кинофильма «Бегущий по лезвию», реж. Р. Скотт, 1982, США



Рисунок 42. Кадр из телешоу «Голос 6» // Первый канал, режим доступа: <https://www.1tv.ru/-/kmose> (дата обращения: 17.11.2023)



Рисунок 43. Кадр из кинофильма «Аритмия», реж. Б.И. Хлебников, 2017, Россия



Рисунок 44. Кадр из сериала «Секс. До и после» (1 сезон, 4 серия, 18+), реж. Д. Мороз, 2023, Россия



Рисунок 45. Кадр из сериала «Секс. До и после» (1 сезон, 4 серия, 18+), реж. Д. Мороз, 2023, Россия



Рисунок 46. Кадр из сериала «Секс. До и после» (1 сезон, 4 серия, 18+), реж. Д. Мороз, 2023, Россия



Рисунок 47. Кадр из дипломной работы «Двойное дежурство в любовном угаре» // реж.: А. Унаев, А. Лаврентьев, В. Рунов, 2021, ВГИК



Рисунок 48. Кадр из дипломной работы «Двойное дежурство в любовном угаре» // реж.: А. Унаев, А. Лаврентьев, В. Рунов, 2021, ВГИК



Рисунки 49, 50. Кадры из короткометражного фильма по мотивам новеллы У. Сарояна «Эй, кто-нибудь!» // реж. А. Смирнов, Б. Яшин, 1963, Мосфильм



Рисунок 51. Кадр из кинофильма «Хандра», реж. А.В. Камынин, 2019, Россия



Рисунок 52. Кадр из кинофильма «Хандра», реж. А.В. Камынин, 2019, Россия



Рисунок 53. Кадр из сериала «Псих», реж. Ф.С. Бондарчук, 2020, Россия



Рисунок 54. Кадр из сериала «Псих», реж. Ф.С. Бондарчук, 2020, Россия



Рисунки 55, 56. Кадры из программы «Вести в 20:00» (телевизионный эфир: 26.05.2021) // Россия 1



Рисунок 57. Кадр из телешоу «Голос 6» // Первый канал, режим доступа: <https://www.1tv.ru/-/romuj> (дата обращения: 17.11.2023)



Рисунок 58. Кадр из телешоу «Голос 6» // Первый канал, режим доступа: <https://www.1tv.ru/-/nnzbw> (дата обращения: 17.11.2023)

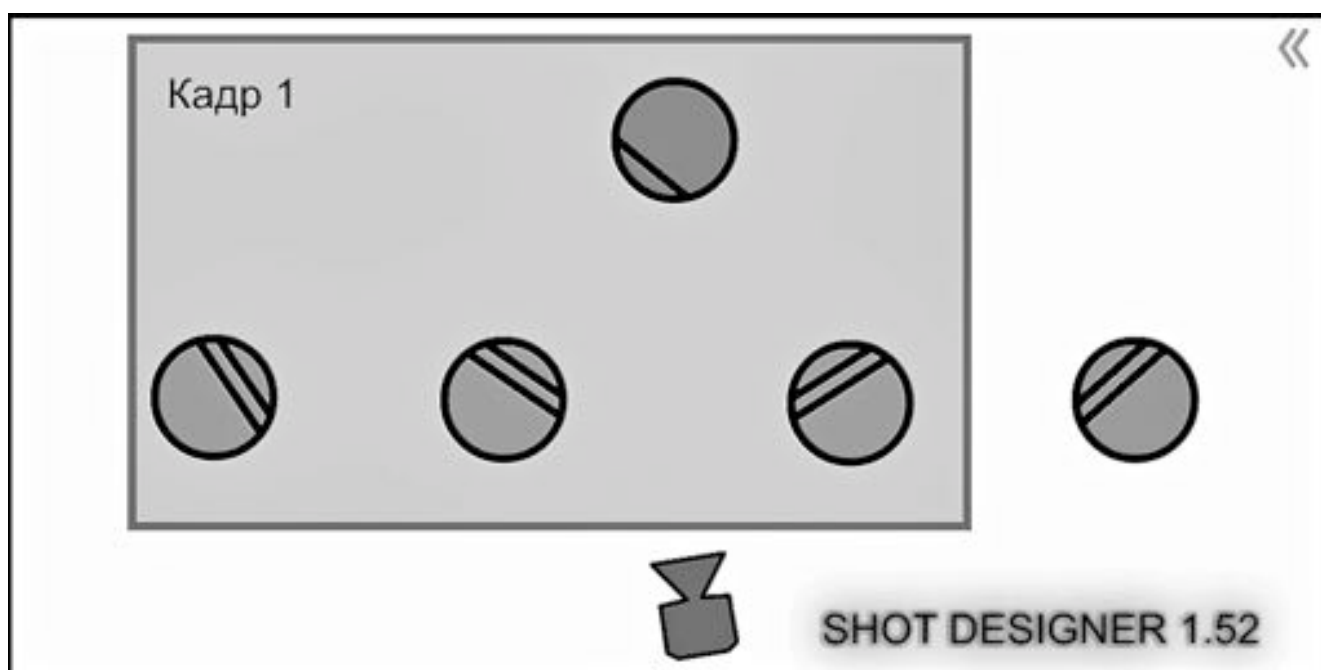
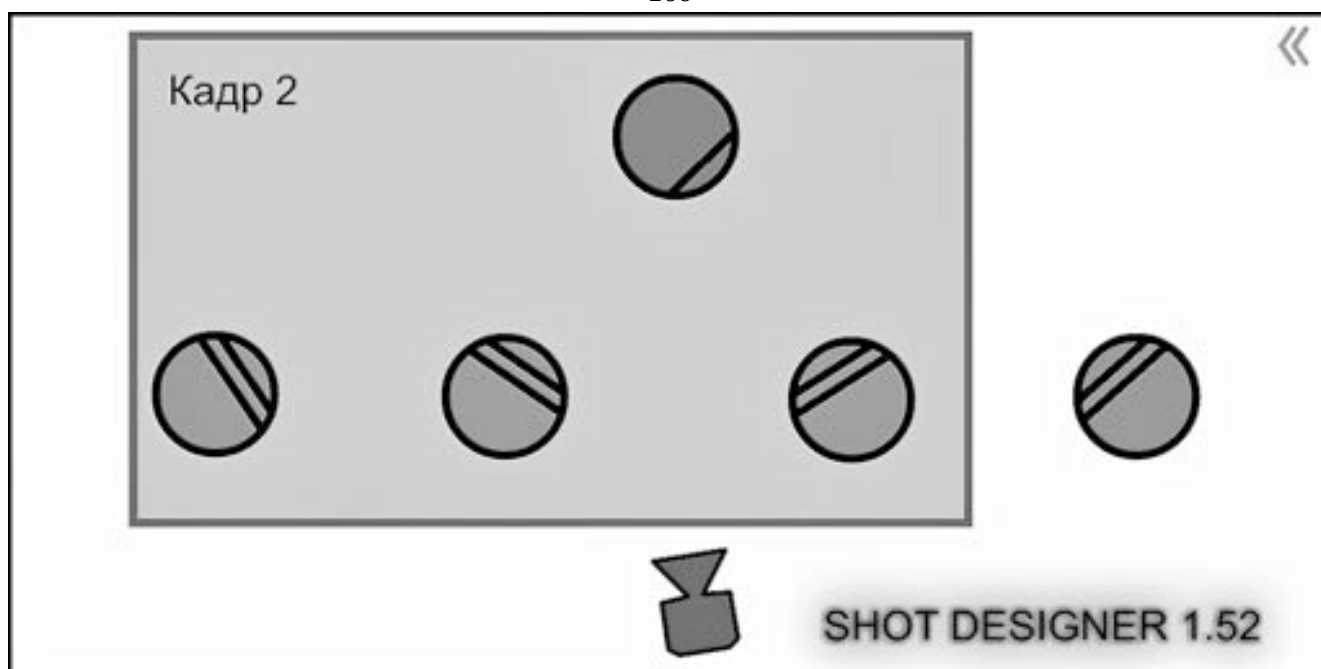


Рисунок 59. Схема композиции кадров при кратковременном повороте спикера в противоположную сторону от начального его расположения в мизансцене

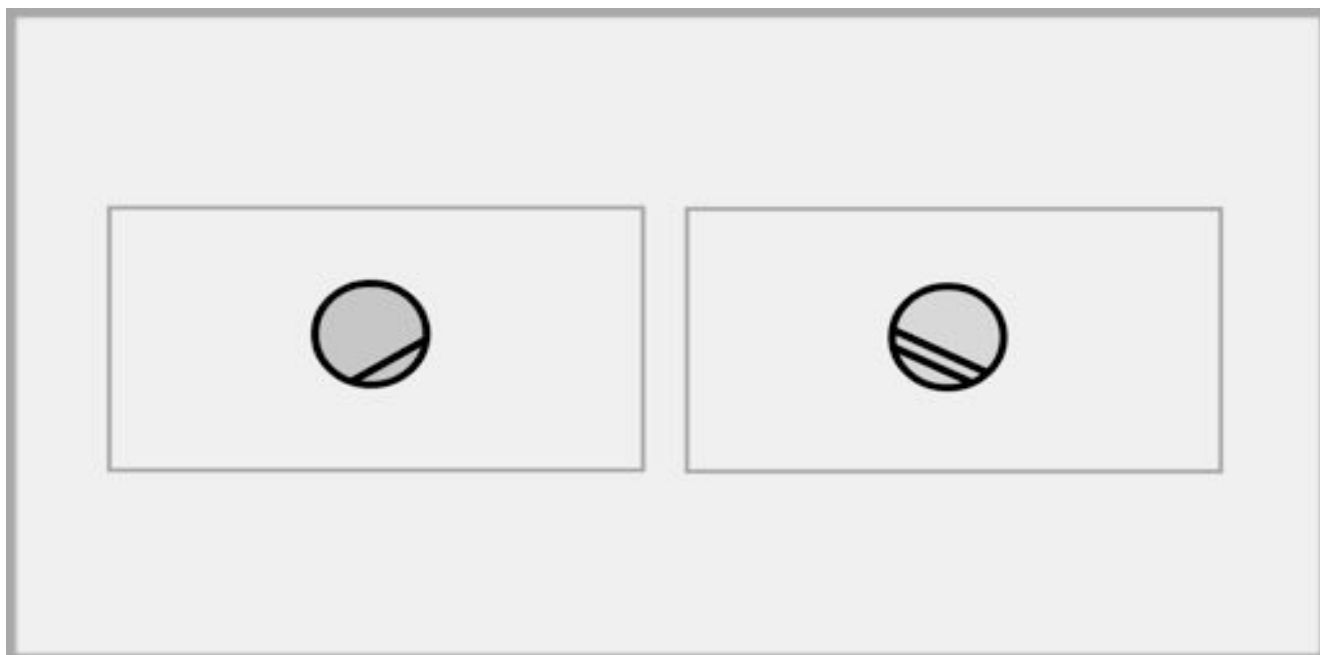


Рисунок 60. Схема полиэкранной композиции с двумя портретами участников диалога

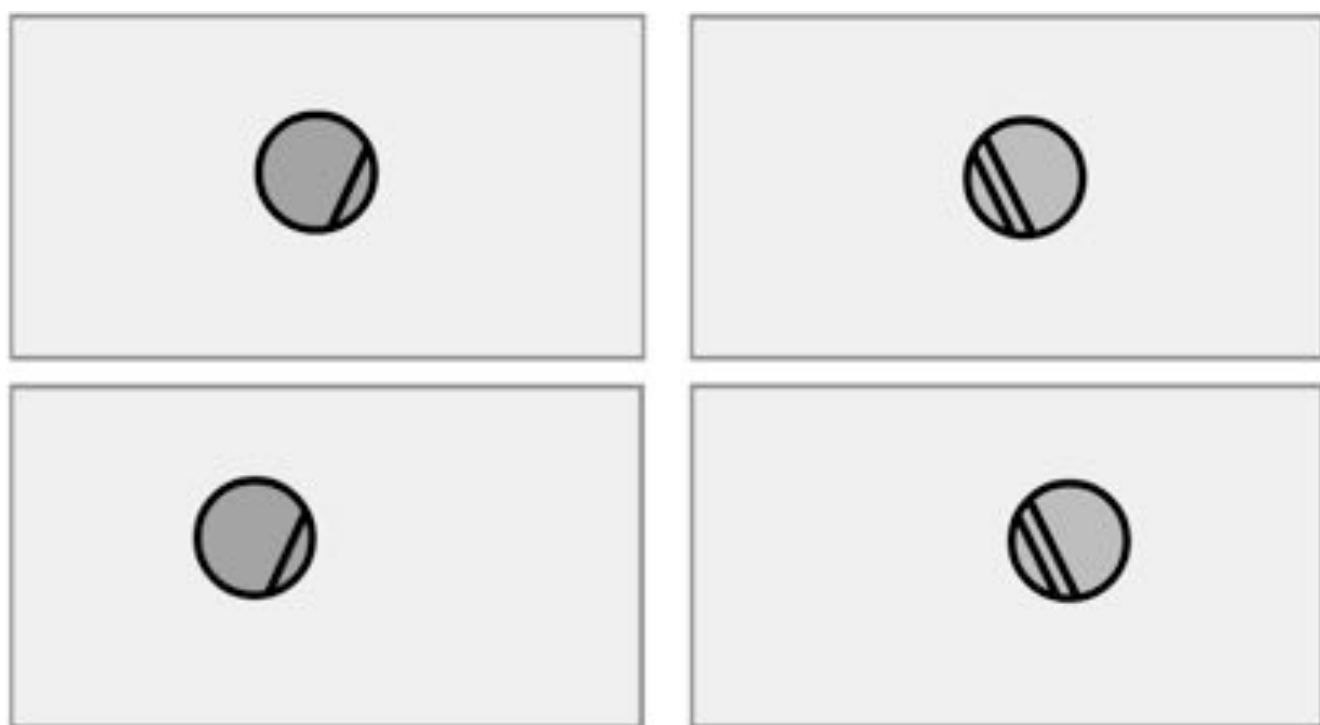


Рисунок 61. Схема структуры кадров, представленных в полиэкране (верхний ряд) и их необходимого композиционного решения в растре отображающей поверхности экрана (нижний ряд)

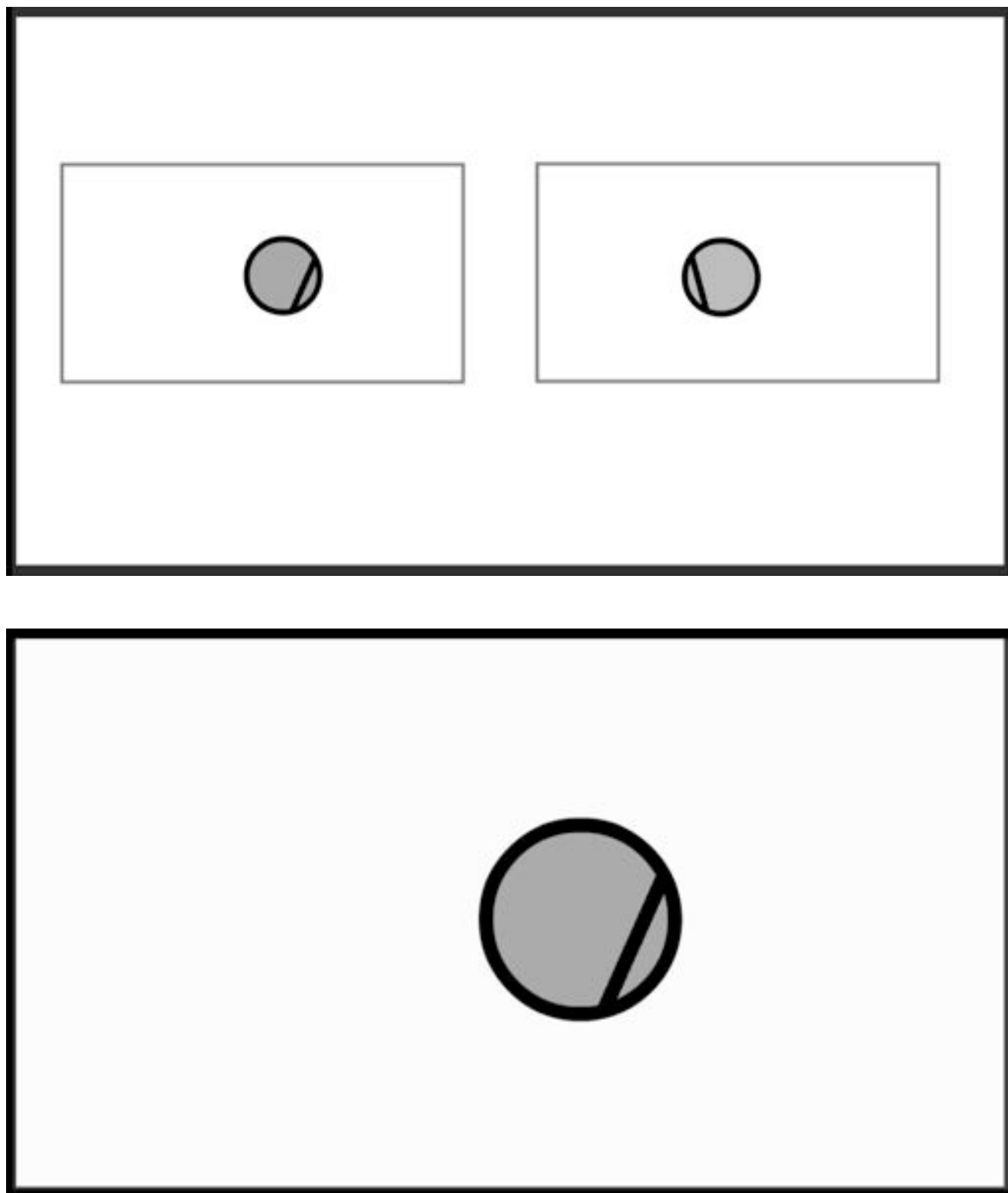


Рисунок 62. Схема композиции кадров с объектом, выстроенных под полиэкранный (верхний) и в полный растр экрана (нижний)



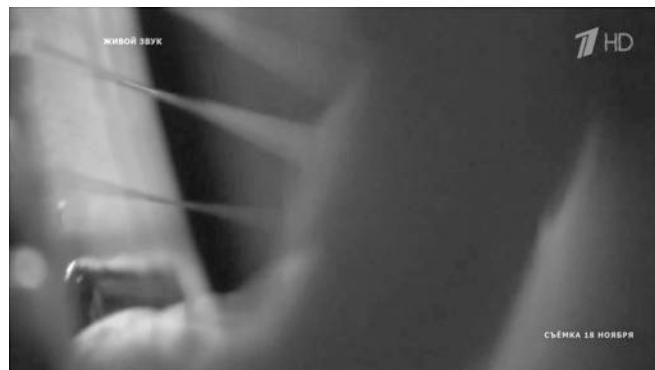
Рисунок 63. Кадр из кинофильма «Нуреев. Белый ворон», реж. Р. Файнс, 2019, Великобритания, Франция, Сербия



Рисунки 64, 65. Кадры из фильма «Черный монах», реж. И.В. Дыховичный, 1988, СССР, Германия



Рисунки 66, 67. Кадры из программы «Время» // Первый канал, режим доступа: <https://www.1tv.ru/news/issue/2023-11-16/21:00#3> (дата обращения: 17.11.2023)



Рисунки 68–73. Кадры из телешоу «Голос 10» // Первый канал, режим доступа: [https:// www.1tv.ru /-/tjxij](https://www.1tv.ru/-/tjxij) (дата обращения: 17.11.2023)



Рисунки 74, 75. Кадры из многосерийного фильма «Карточный домик», реж. Д. Финчер, США



Рисунок 76. Кадр из телешоу «Новые танцы» // ТНТ, режим доступа: <https://ya.ru/video/touch/preview/3253853889858009616> (дата обращения: 13.11.2023)

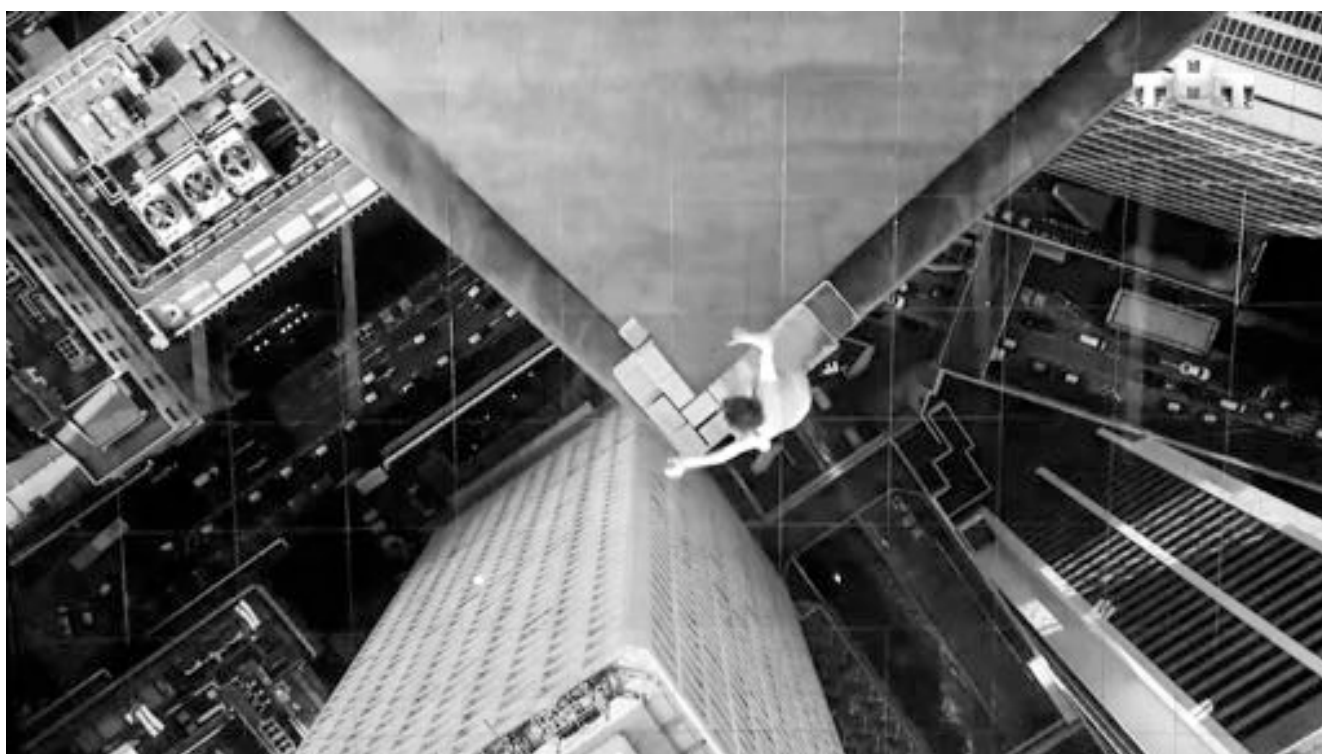


Рисунок 77. Кадр из телешоу «Новые танцы» // ТНТ, режим доступа: <https://ya.ru/video/touch/preview/3253853889858009616> (дата обращения: 13.11.2023)



Рисунок 78. Кадр из телепередачи «КВН» // Первый канал, режим доступа: <https://www.1tv.ru/shows/kvn/vystupleniya-komand-vysshey-ligi/atomnaya-sbornaya-leningradskaya-oblast-muzykalnoe-domashnee-zadanie-kvn-fragment-vypuska-ot-11-03-2023> (дата обращения: 24.10.2023)



Рисунок 79. Кадр из выступления С.В. Лазарева // Россия 1, режим доступа: <https://smotrim.ru/video/1902458?ysclid=lo4jju291a636725515> (дата обращения: 24.10.2023)



Рисунок 80. Натурный фотокадр с копией объекта на экране мобильного устройства в мизансцене // фото автора (дата съемки: 10.10.2023)



Рисунок 81. Бест К. (Best K.), серия «Portraits» // Режим доступа: <http://bestshots.com.au/portfolio-item/portraits/> (дата обращения: 25.06.2021)



Рисунок 82. Кадр из кинофильма «Поймай меня, если сможешь», реж. С. Спилберг, 2002, США



Рисунок 83. Кадр из программы «Точная ставка» // Матч! Режим доступа: <https://matchtv.ru/programms/vnm?ysclid=1p3хурps0x5660650800> (дата обращения: 18.11.2023)



Рисунок 84. Кадр из фильма «Отмель», реж. Ж. Колъет-Серра, 2016, США



Рисунок 85. Кадр из фильма «Отмель», реж. Ж. Колъет-Серра, 2016, США

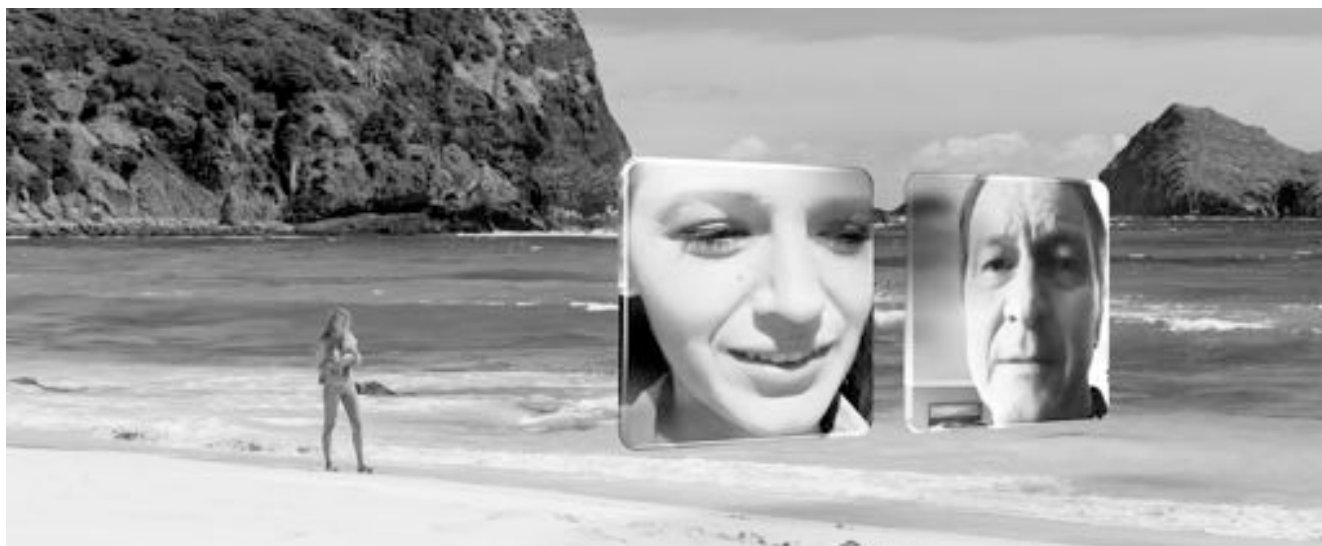


Рисунок 86. Кадр из фильма «Отмель», реж. Ж. Кольет-Серра, 2016, США



Рисунок 87. Кадр из программы «Вести недели» // Россия 1, режим доступа: <http://vesti7.ru/video/1691191/episode/16-07-2017/> (дата обращения: 29.07.2017)



Рисунок 88. Кадр из «видео 360» // RT (дата публикации: 05.12.2016), режим доступа : <https://russian.rt.com/nopolitics/article/338834-bolshoi-teatr-video> (дата обращения: 23.05.2018)



Рисунок 89. Кадр из телешоу «Голос 6» // Первый канал, режим доступа: <https://www.1tv.ru/shows/golos-6> (дата обращения: 26.05.2018)



Рисунок 90. Кадр из телешоу «Голос 6» // Первый канал, режим доступа: <https://www.1tv.ru/shows/golos-6> (дата обращения: 26.05.2018)



Рисунок 91. Кадр из телешоу «Голос 6» // Первый канал, режим доступа: <https://www.1tv.ru/shows/golos-6> (дата обращения: 26.05.2018)



Рисунок 92. Кадр из документального фильма «Война за океан. Подводники» / Р. Белякович, М. Ленская, Ю. Мелюшин // Россия 1, режим доступа: <https://m.russia.tv/brand/4784/> (дата обращения: 29.11.2018)



Рисунок 93. Кадр из кинофильма «Про любовь. Только для взрослых», реж. А. Меликян, Р. Гигинеишвили, П. Руминов, Н. Меркулова, Н. Сайфуллаева, А. Чупов, Е. Шелякин, 2017, Россия



Рисунок 94. Кадр из программы «Все на матч!» // Матч! Режим доступа: <https://matchtv.ru/programms/vnm?ysclid=lp3хурps0х5660650800> (дата обращения: 18.11.2023)



Рисунок 95. Кадр из программы «Вести 20:00» // Россия 1, режим доступа: <https://smotrim.ru/video/2715980> (дата обращения: 18.11.2023)



Рисунок 96. Кадр из программы «Сегодня» // НТВ, режим доступа: <https://www.ntv.ru/peredacha/segodnya/m23700/o747658> (дата обращения: 14.11.2023)



Рисунок 97. Кадр из видео «Face à la mer» : видеокomпозиция, Calogero, Passi // Режим доступа: yandex.ru/video/preview/594929404627_9069665 (дата обращения: 19.01.2024)



Рисунок 98. Сезанн П. Гардан (Gardanne). Холст/масло, 1885-1886



Рисунок 99. Сезанн П. Голубая ваза (La Vase bleu). Холст/масло, 1885-1887



Рисунок 100. Сезанн П. Мадам Сезанн в желтом кресле (Madame Sézanne in a Yellow Chair), холст/масло, 1888-1890



Рисунок 101. Кадр из программы «Белая студия» // Культура, режим доступа: <https://yandex.ru/video/touch/preview/17321515934630329728> (дата обращения: 20.01.2024)



Рисунок 102. Кадр из выпуска новостей // Первый канал, режим доступа: <https://m.ok.ru/video/1683658182939?ysclid=loxe15vu41903305889> (дата обращения: 14.11.2023)



Рисунок 103. Кадр из телеспектакля «Безумный день или Женитьба Фигаро», реж. В. Плучек, В. Храмов, 1973

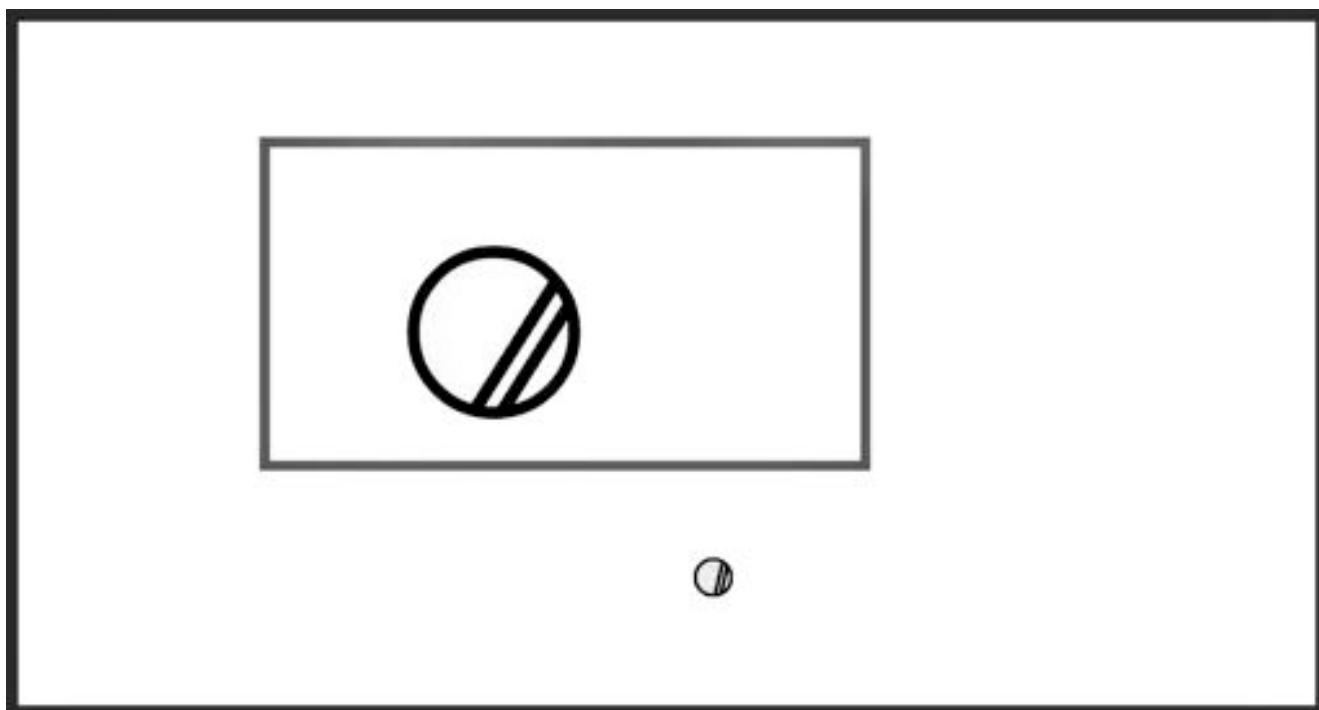


Рисунок 104. Схема комбинированной мультиэкранной композиции кадра, включающая изображение артиста и его экранную копию на фоновой картине

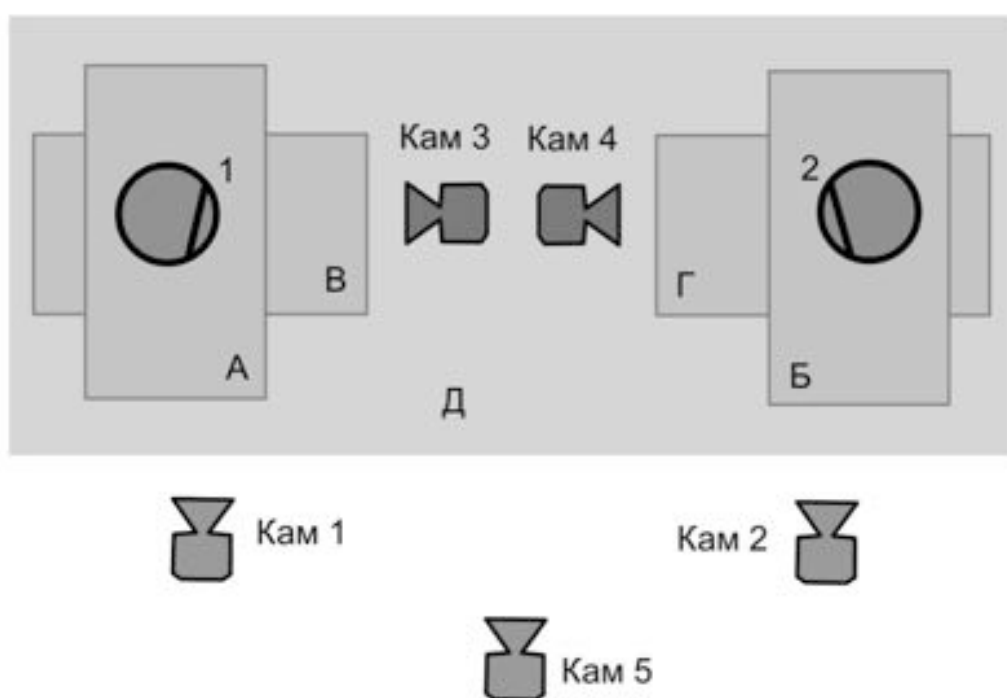


Рисунок 105. Схема расположения видеокамер и актеров в телеспектакле во время съемочного процесса

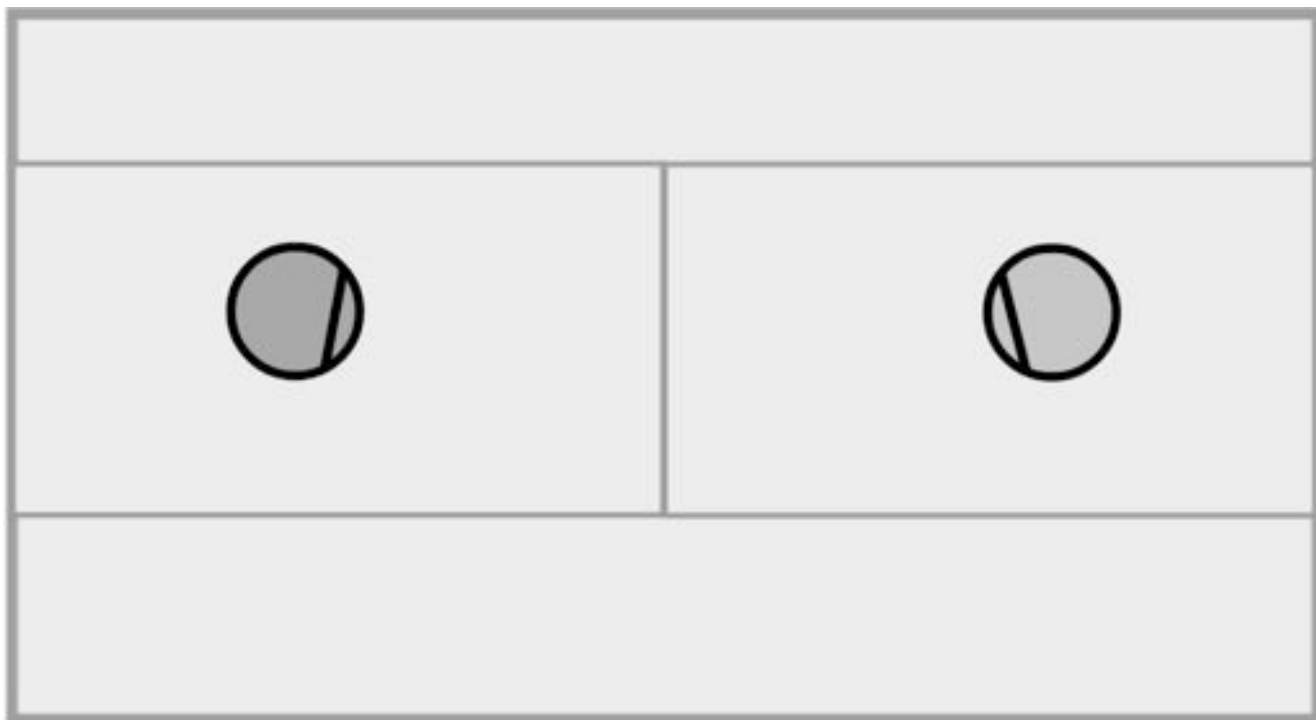


Рисунок 106. Схема расположения образов актеров в полиэкранном кадре

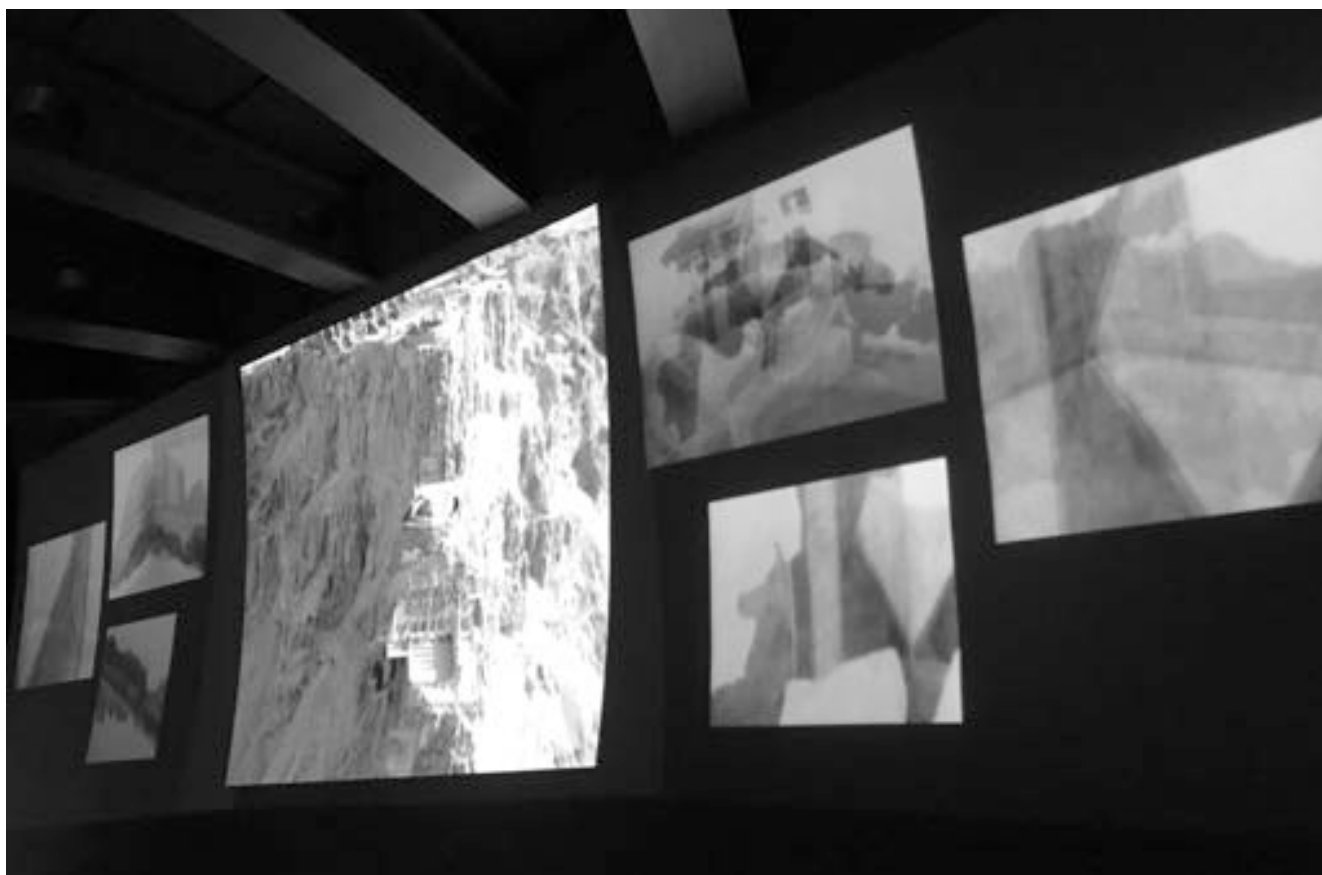


Рисунок 107. Полиэкранный зал // Национальный парк «Масада», Израиль (фото автора)

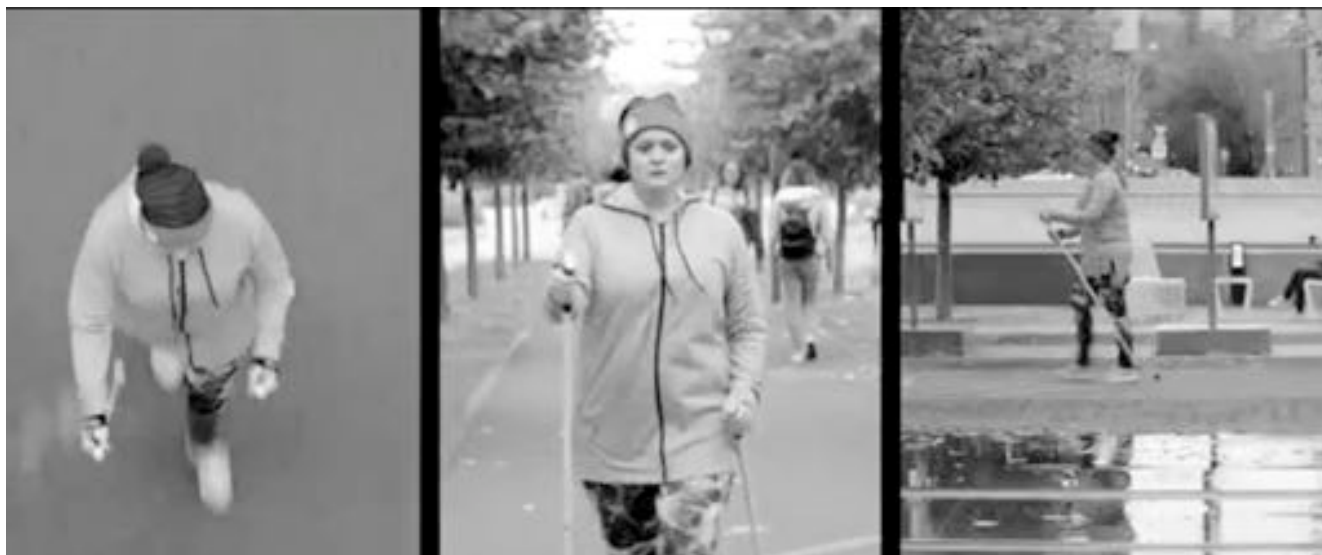


Рисунок 108. Кадр из кинофильма «Про любовь. Только для взрослых». 2017, Россия



Рисунок 109. Кадр из программы «Сегодня» // НТВ, режим доступа: <https://www.ntv.ru/peredacha/segodnya/m23700/o747658> (дата обращения: 14.11.2023)

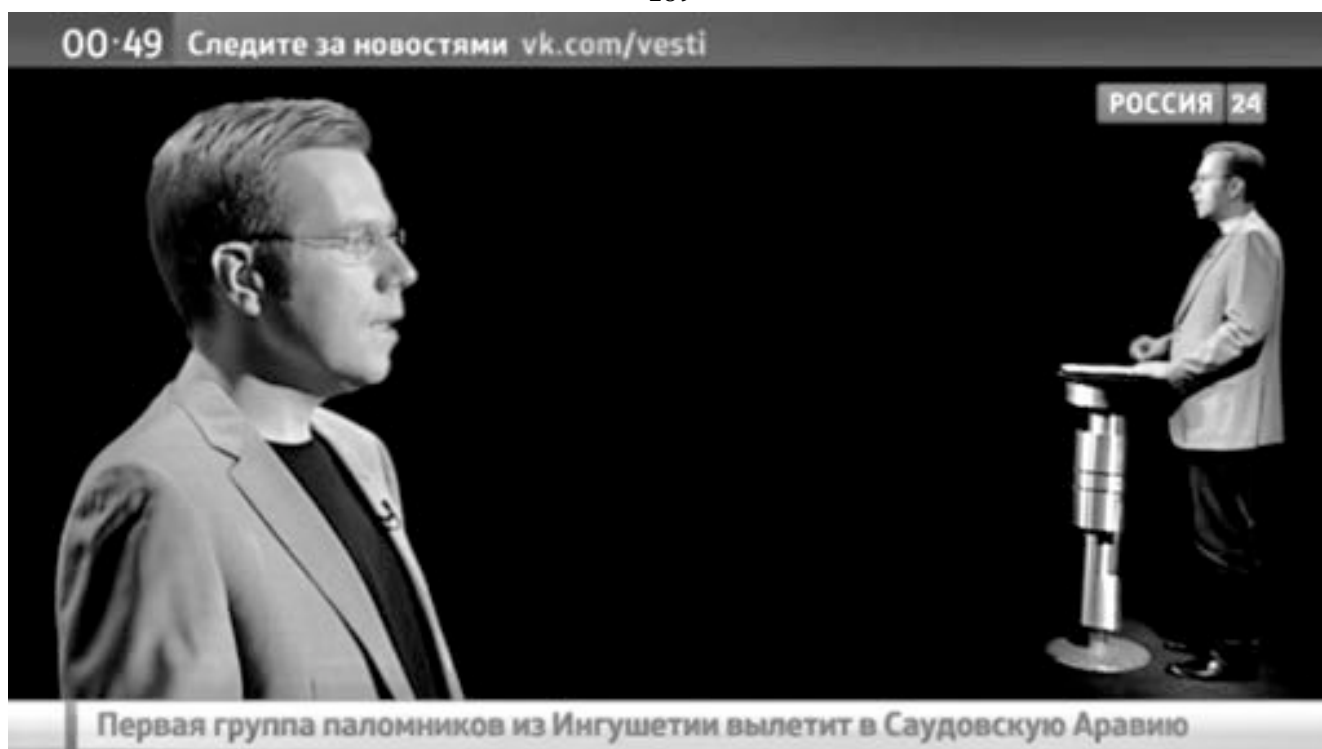


Рисунок 110. Кадр из телевизионной рубрики «Реплика Алексея Бобровского» // Россия 24, режим доступа: <https://www.vesti.ru/article/1768192> (дата обращения: 28.10.2023)

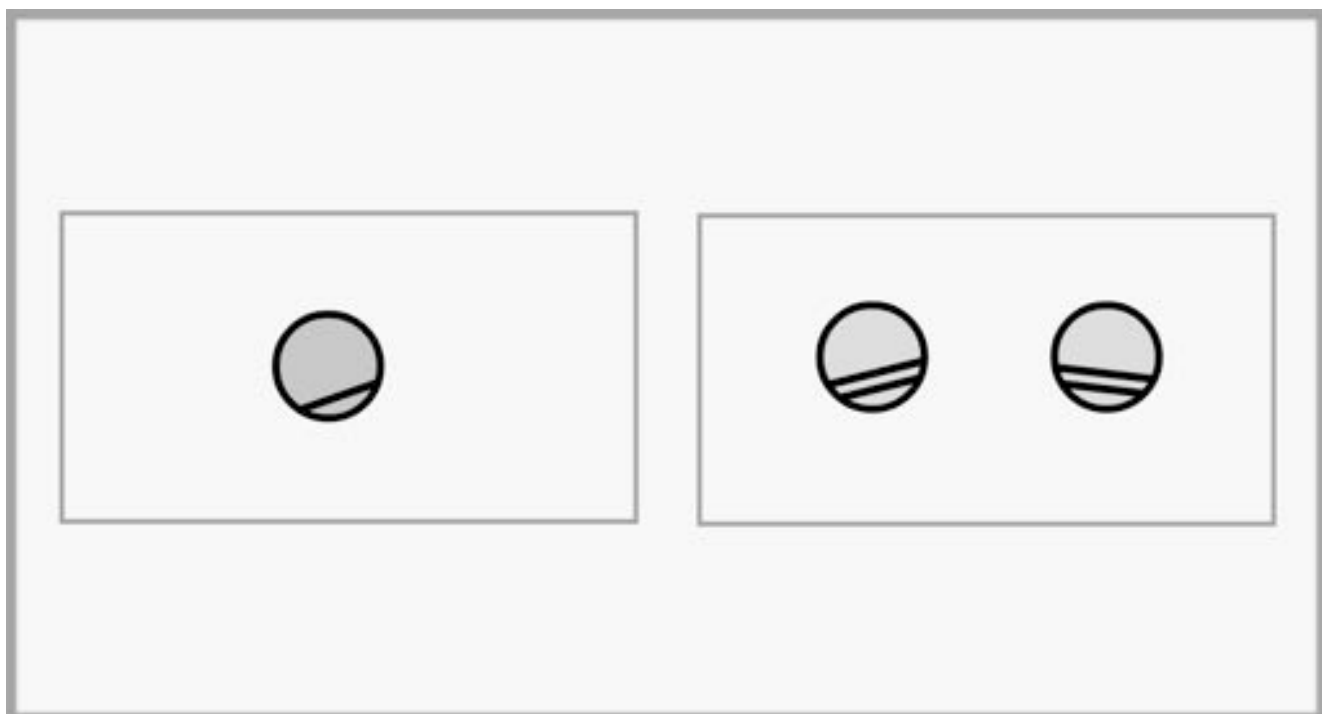


Рисунок 111. Схема полиэкранного кадра с двумя окнами

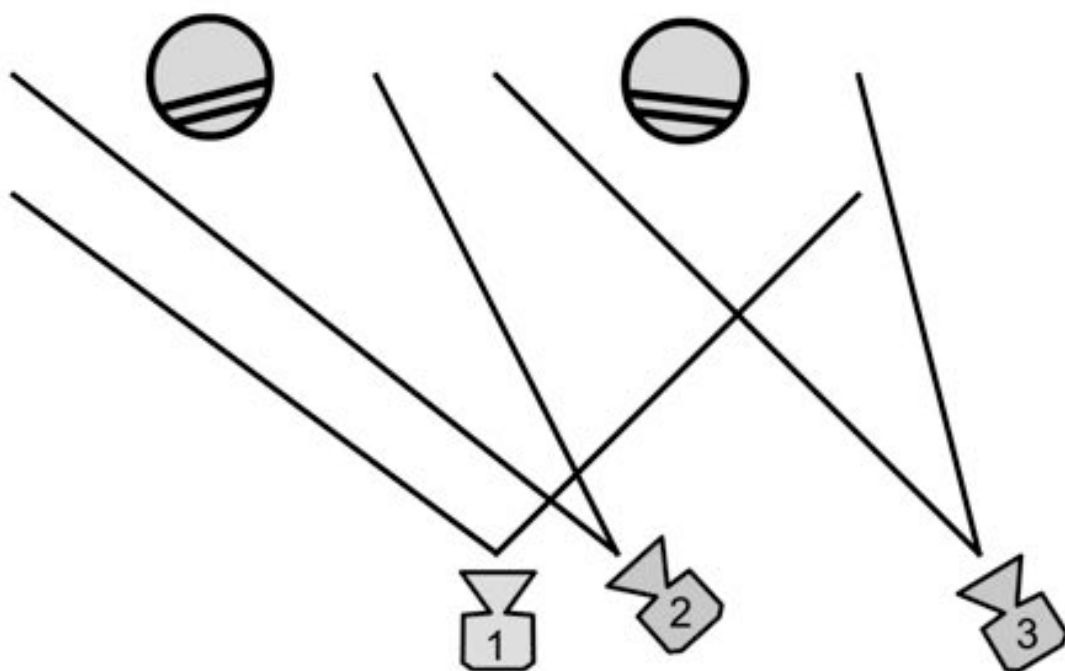


Рисунок 112. Схема расположения видеокамер и участников интервью в процессе съемки

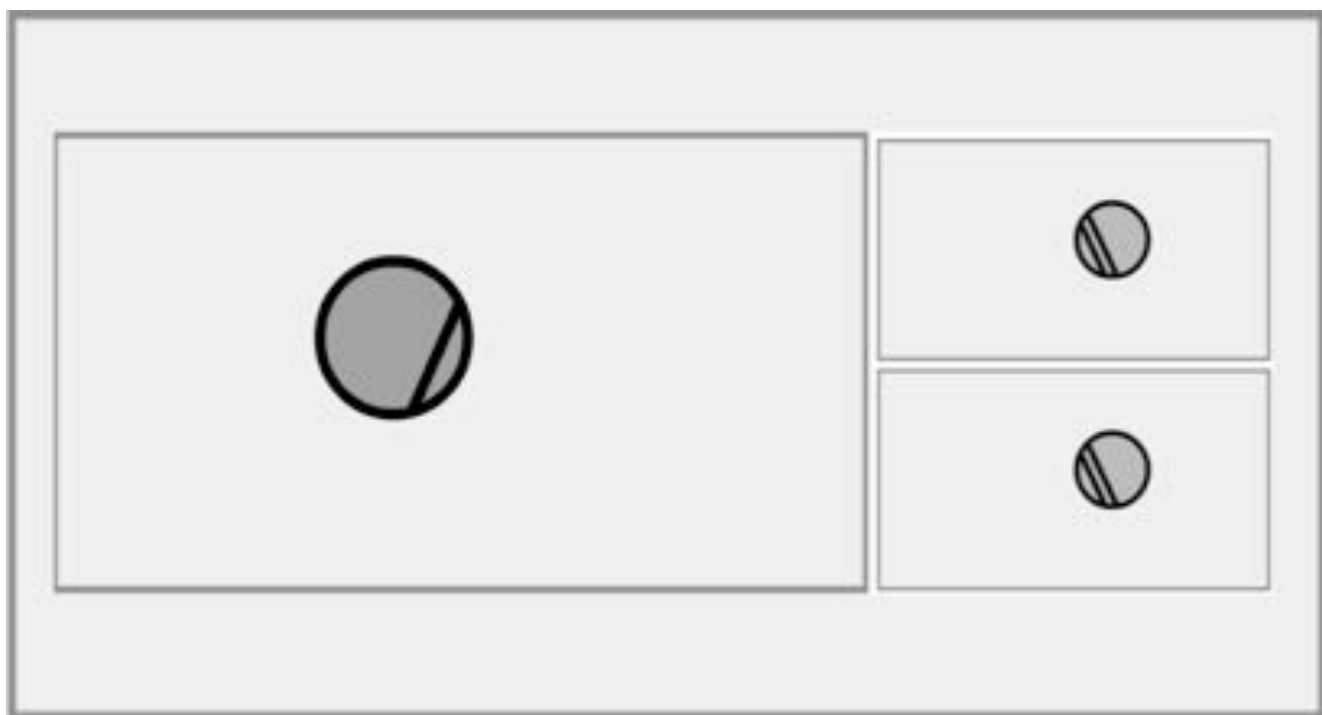


Рисунок 113. Схема полиэкранного кадра с тремя сегментами



Рисунок 114. Кадр из видео на канале «Лонгплей» // YouTube, режим доступа: <https://youtu.be/7APTEP-Vh1I?si=YVva10fkvYzoq69k9> (дата обращения: 16.12.2022)



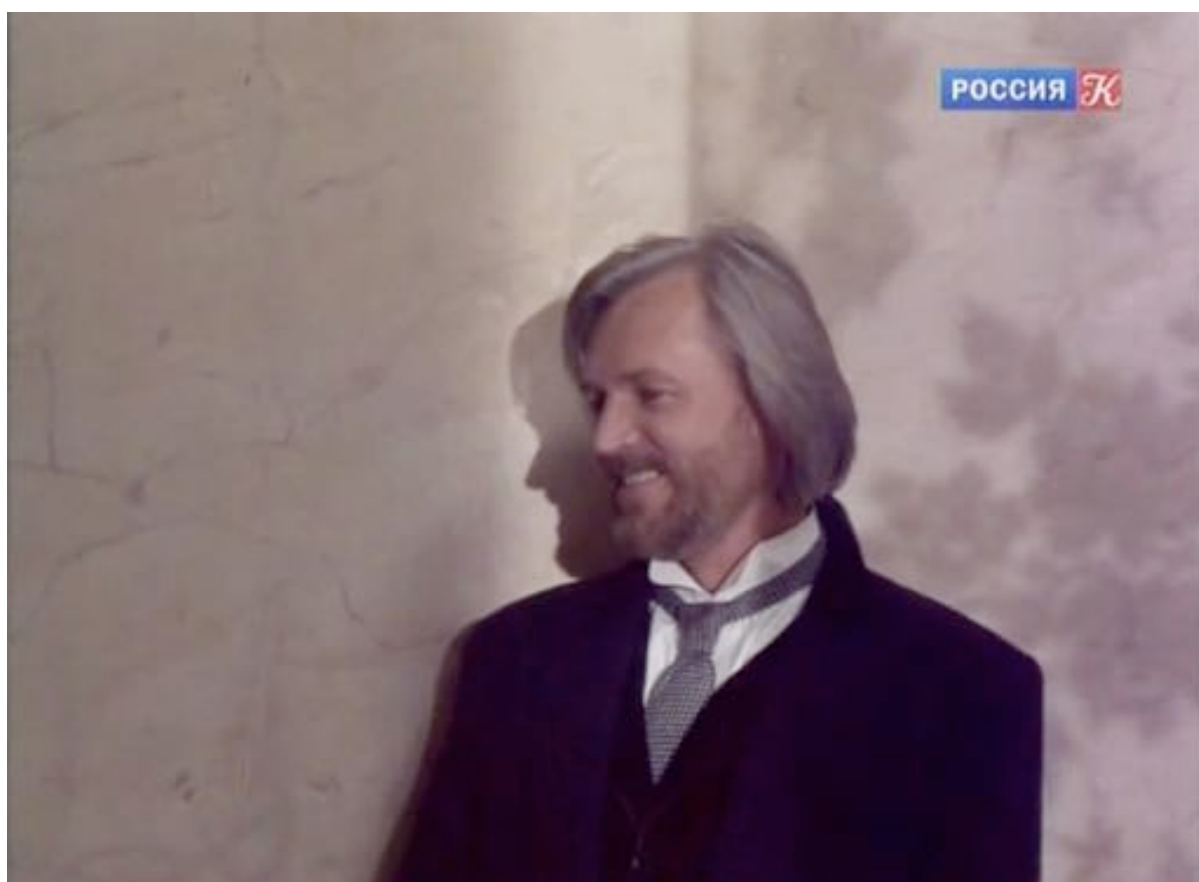
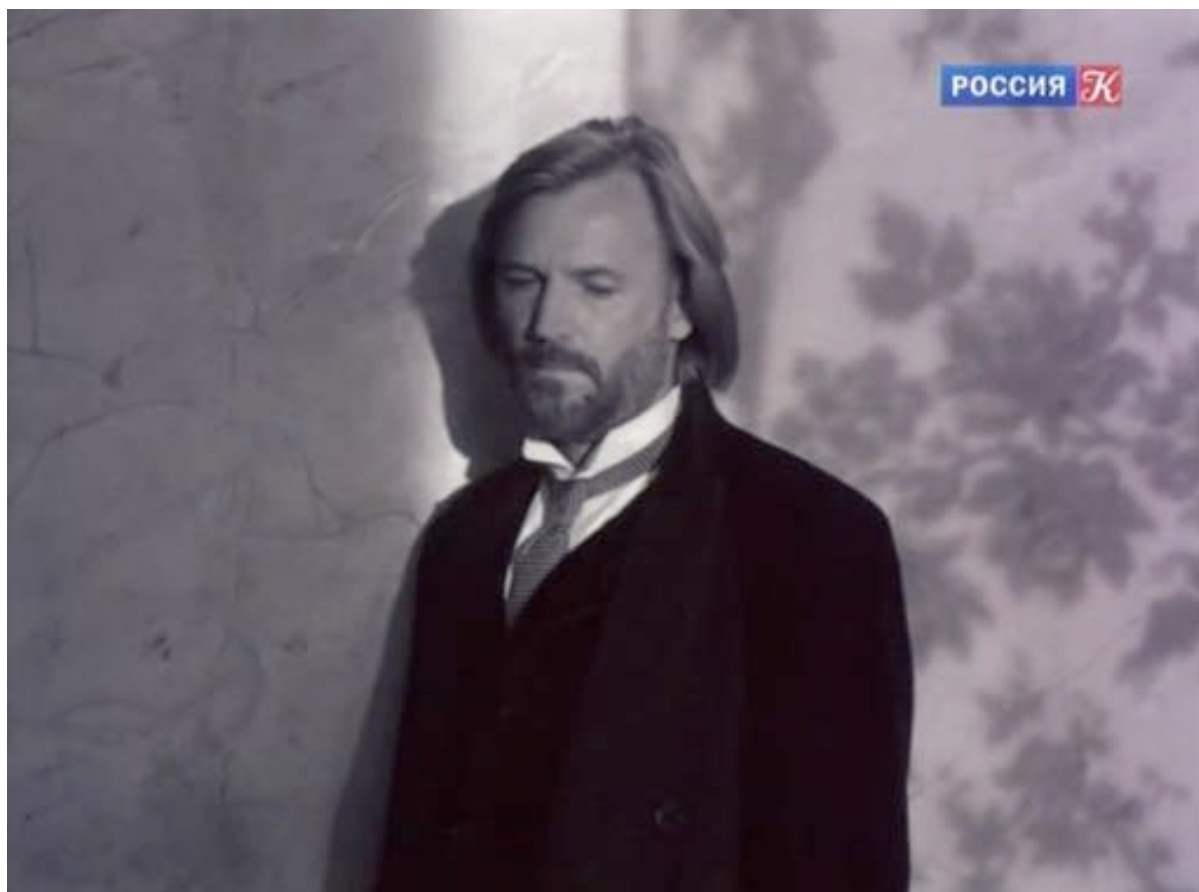
Рисунок 115. Мультиэкранный кадр // Первый канал, режим доступа: https://vk.com/video-157663396_456239086 (дата обращения: 14.11.2023)



Рисунок 116. Кадр из фильма «Аватар» (Avatar), реж. Д. Кэмерон, 2009, США



Рисунок 117. Кадр из программы «Вести в субботу» // Россия 1, режим доступа: https://russia.tv/video/show/brand_id/5217/episode_id/1687947/video_id/1796328/ (дата обращения: 18.02.2018)



Рисунки 118, 119. Кадры из фильма «Черный монах», реж. И.В. Дыховичный, 1988, СССР, Германия



Рисунки 120, 121. Кадры из программы «Открытый микрофон» // ТНТ, режим доступа: <http://okrytyj-mikrofon.m.tnt-online.ru/s03e10> (дата обращения: 25.10.2018)



Рисунок 122. Кадр из трансляции футбольного матча «Челси» – «Манчестер Сити» // Матч! (телевизионный эфир: 05.08.2018)



Рисунок 123. Кадр из рекламного контента // Режим доступа: <https://yandex.ru/video/touch/preview/7453925988420169270> (дата обращения: 19.11.2023)



Рисунок 124. Кабанова О. Философия, х.м., 2013, художественный факультет ВГИК им. С.А. Герасимова (фото автора)



Рисунок 125. Бутылка перно (Столик в кафе), П. Пикассо, 1912



Рисунок 126. Схема вариантов практической реализации ДВИ в телевизионном материале



Рисунок 127. Кадр из программы «Вести в 20:00» // Россия 1, режим доступа: <https://russia.tv/>



Рисунок 128. Кадр из информационного выпуска новостей в 18:00 (телевизионный эфир: 9.04.2019) // Первый канал



Рисунок 129. Кадр из программы «Московская неделя» // ТВ Центр, режим доступа: [https:// www.tvc.ru/channel/brand/id/24/show/episodes/episode_id/74776](https://www.tvc.ru/channel/brand/id/24/show/episodes/episode_id/74776) (дата обращения: 19.11.20223)

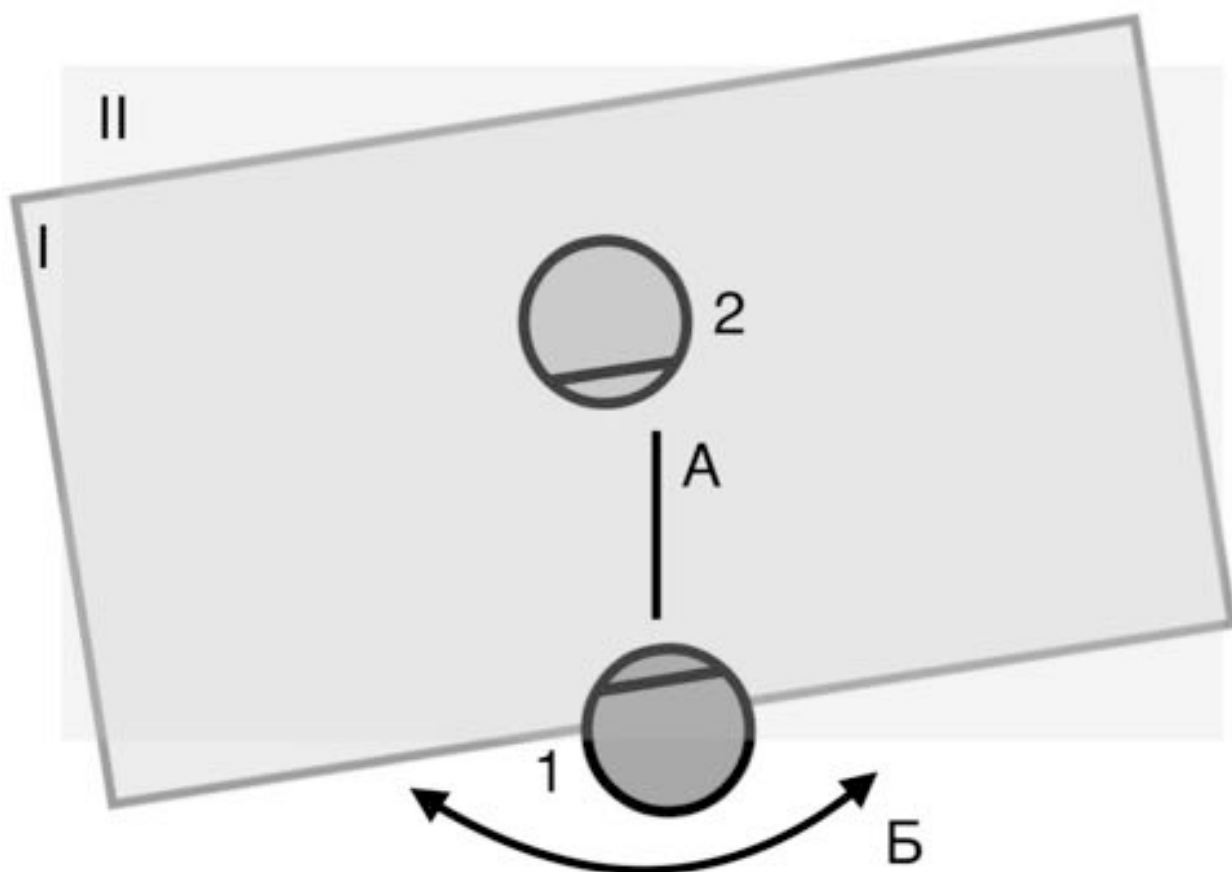


Рисунок 130. Схема передвижения камкордера относительно актеров при нестандартной композиции кадра с расположением в ней объектов по вертикали

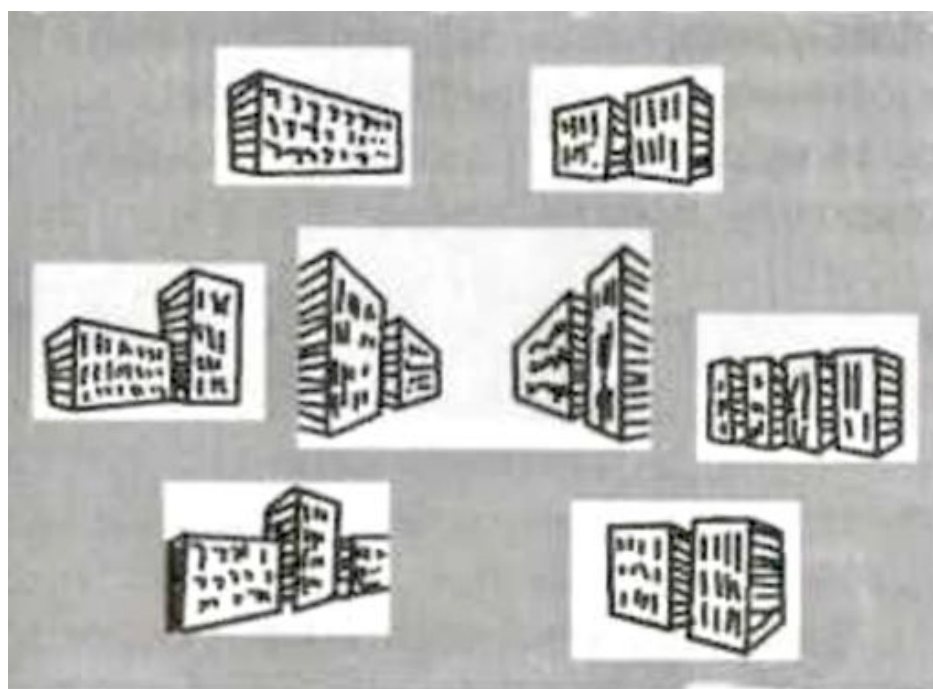


Рисунок 131. Иллюстрация 103 из учебника А.Г. Соколова «Монтаж: телевидение, кино, видео» (ч. 1). С. 139.



Рисунок 132. Кадр из студии новостей (во время прямого эфира) // Первый канал, режим доступа: <https://www.1tv.ru/>

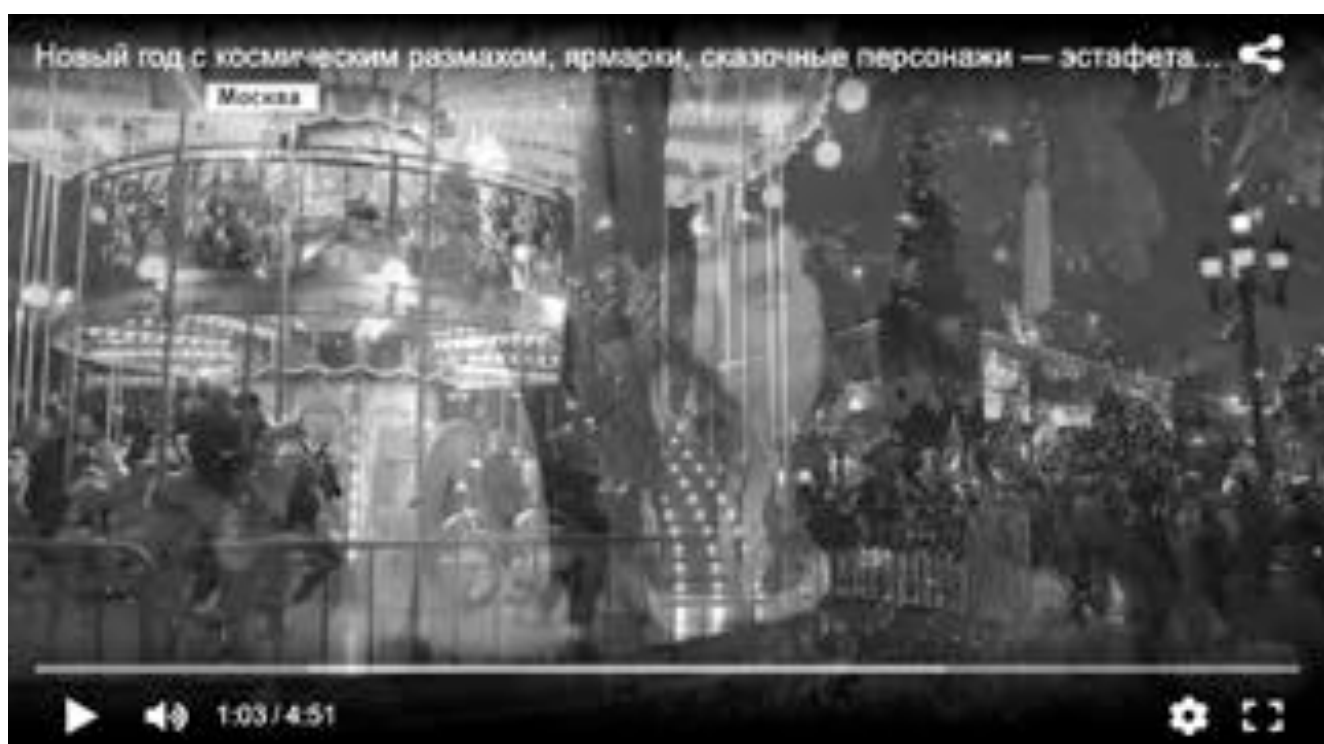


Рисунок 133. Кадр из репортажа «Новый год с космическим размахом, ярмарки, сказочные персонажи – эстафета в масштабах страны!» // Первый канал, режим доступа: https://www.1tv.ru/news/2017-12-30/338828-novyy_god_s_kosmicheskim_razmahom_yarmarki_skazochnye_personazhi_estafeta_v_masshtabah_strany (дата обращения: 14.05.2020)

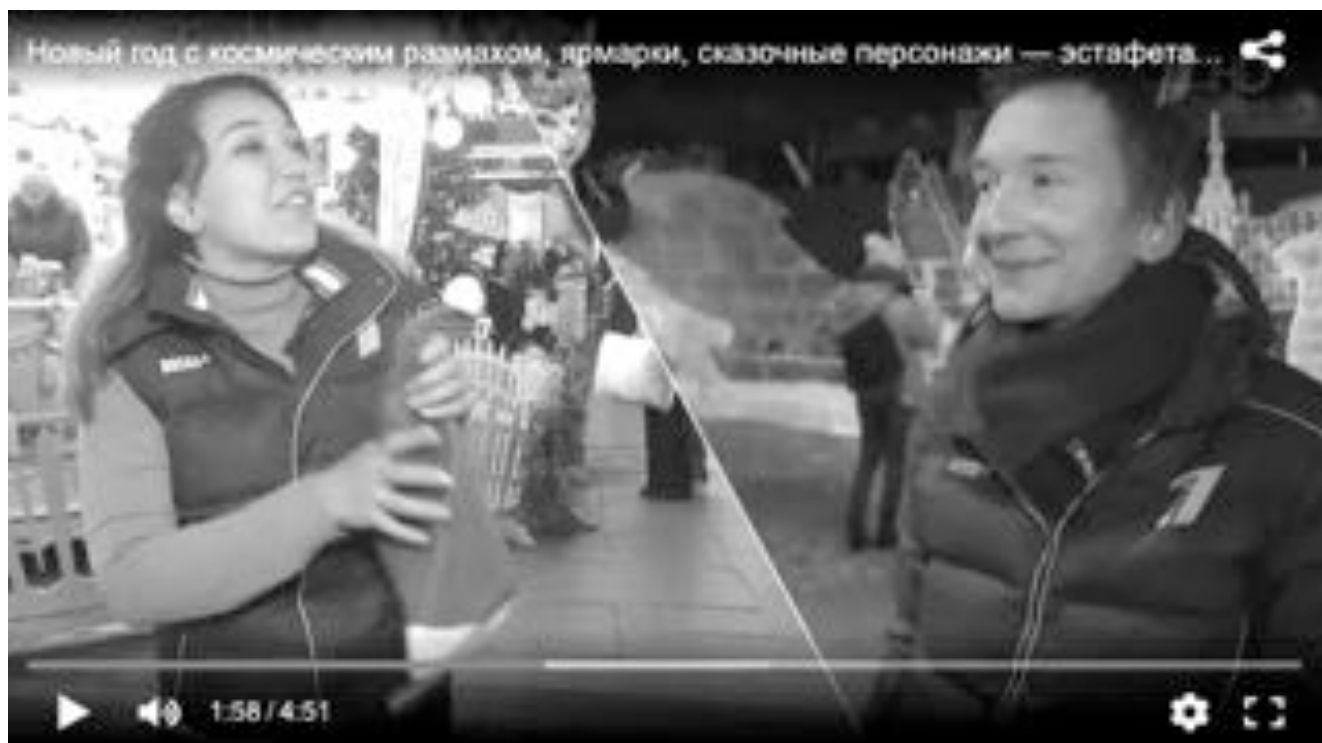


Рисунок 134. Кадры новостного контента // Первый канал, режим доступа: https://www.1tv.ru/news/2017-12-30/338828-novyuy_god_s_kosmicheskim_razmahom_yarmarki_skazochnye_personazhi_estafeta_v_masshtabah_strany (дата обращения: 14.05.2020)



Рисунок 135. Полиэкранный кадр из кинокартины «Война и мир» // реж. С. Бондарчук, 1965, Мосфильм

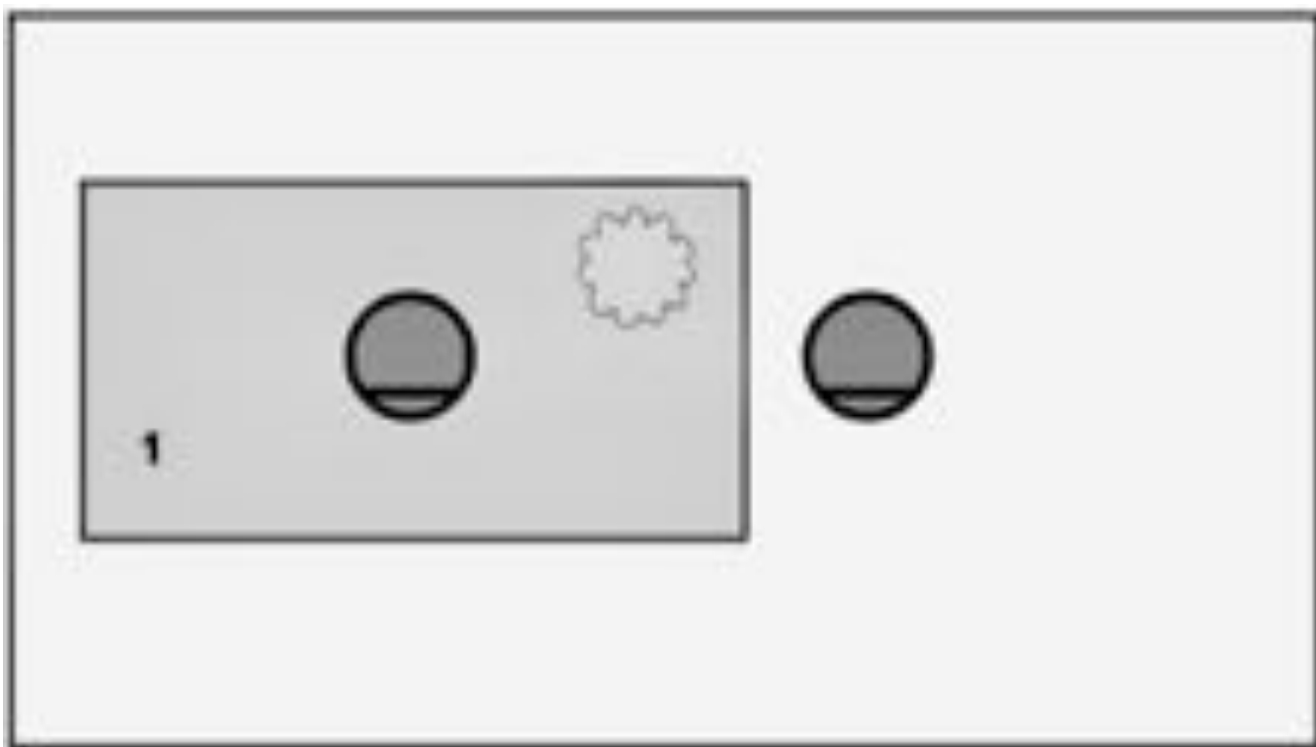


Рисунок 136. Схема экранной композиции при панорамировании по горизонтали во время съемочного процесса

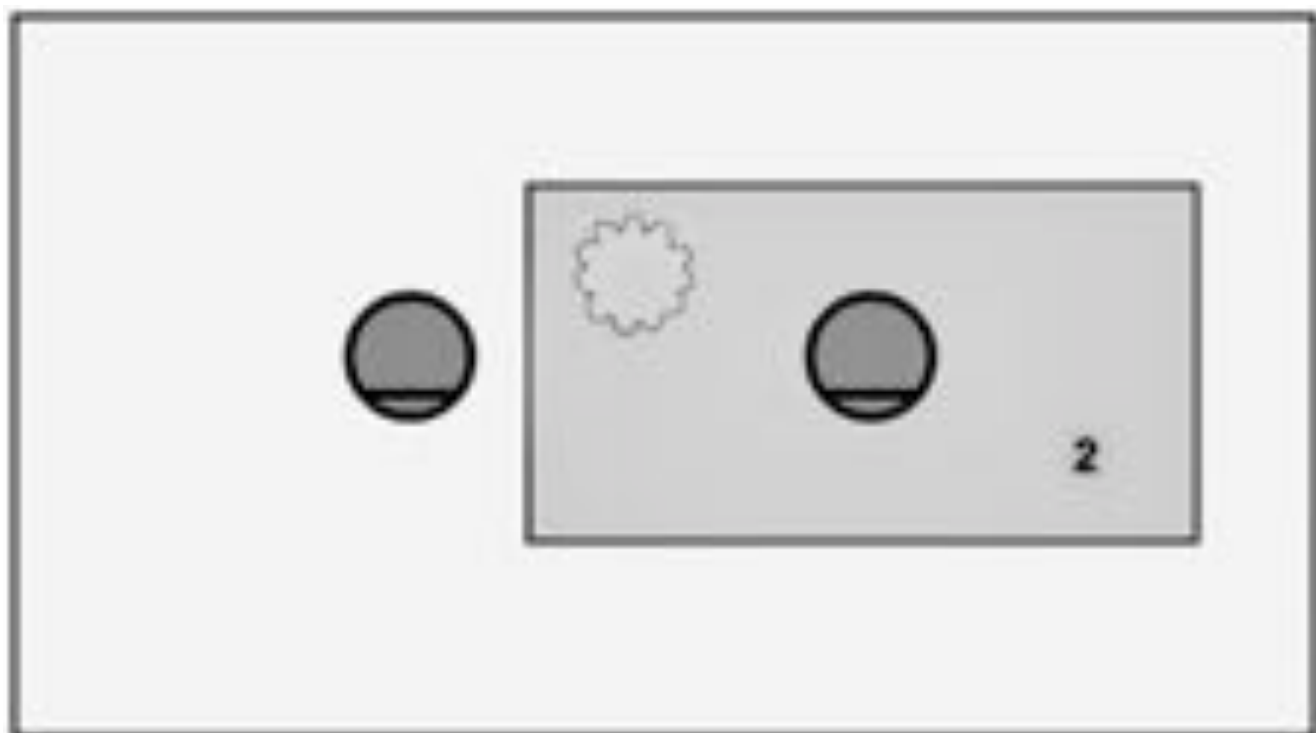


Рисунок 137. Схема экранной композиции при панорамировании по горизонтали во время съемочного процесса

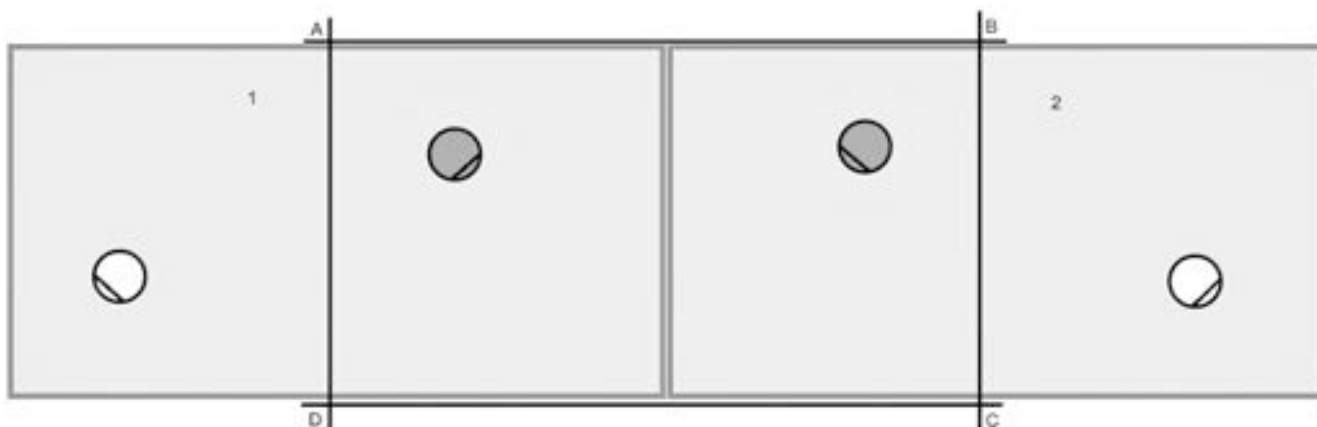


Рисунок 138. Схема смены изображений: первого (слева) на второе (справа) в экранном растре, схематично обозначенном четырехугольником ABCD



Рисунок 139. Схема варианта смены кадров, взятых для примера из кинофильма «Двойное дежурство в любовном угаре» (реж. А. Унаев, А. Лаврентьев, В. Рунов, 2021, ВГИК) на условном экране, обозначенном четырехугольником ABCD



Рисунок 140. Кадр из видео «Face à la mer» : Calogero, Passi // Режим доступа: yandex.ru/video/preview/5949294046279069665 (дата обращения: 19.01.2024)