

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)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

доктора искусствоведения

Москва – 2025

Диссертация выполнена на кафедре эстетики, истории и теории культуры
Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова

Научный консультант: **Маньковская Надежда Борисовна**
доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник сектора эстетики
Института философии РАН

Официальные оппоненты: **Цыркун Нина Александровна**
доктор искусствоведения, главный научный сотрудник
кафедры кино и современного искусства факультета истории
искусства ФГАОУ ВО «Российский государственный
гуманитарный университет»

Сальникова Екатерина Викторовна
доктор культурологии, заведующая сектором отдела
художественных проблем массмедиа ФГБ НИУ
«Государственный институт искусствознания»

Кириллова Наталья Борисовна
доктор культурологии, заведующая кафедрой культурологии и
социально-культурной деятельности Уральского гуманитарного
института, ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения»

Защита состоится «27» октября 2025 года в 12:00 часов на заседании Диссертационного
совета 23.2.002.01 при Всероссийском государственном университете кинематографии имени
С.А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного
университета кинематографии имени С.А. Герасимова и на сайте <http://vgik.info/dissovet/>

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3,
ВГИК, Диссертационный совет.

Автореферат разослан «__» _____ 2025 г. и размещен на сайтах
<http://vgik.info/dissovet;> <http://vak.minobrnauki.gov.ru/>

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения

Ю.В. Михеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 двух 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 самооценности 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.

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

Экспериментальные методы формирования экранного пространства становятся все более творчески востребованными. Динамично развивающиеся медиаформаты позволяют вырабатывать 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. Такой целостный аудиовизуальный конструкт телевизионного экранного пространства обеспечивает комфортное восприятие зрителем контента с экрана телевизора. При этом качественное совершенствование техники видеозаписи и обработки телевизионного сигнала оказывает влияние на средства выразительности при создании экранного пространства и последующего предоставления образа события зрительской аудитории у телеэкрана.

В свете инновационных технических практик воплощения экранного слепка 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 плане современных пространственных способов 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.

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 элементов 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 авторских 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 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.

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

В диссертационном исследовании поставлен вопрос терминологического порядка о корректной трактовке понятий при рассмотрении свойств экранного пространства, относящихся к специфике реальных объектов и образов экранной действительности. Обращено внимание на высказывание Е.Л. Вартановой 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 «дополненная реальность и виртуальность», «усеченная реальность и виртуальность», «разноракурсность», «разновременность», «разномасштабность», «внепространственность», как пространственно-временных паттернов единого конструкта сложносоставного кадра. Прослежена вариативность многообразных построений телевизионного экранного пространства в XXI веке.

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

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 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.

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.

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 Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта. М.: Прогресс-Традиция, 2017. Кн. 2. С. 260.

Весьма продуктивной для исследования явилась «Теория радио» Б. Брехта, считавшего необходимым подносить киноаппараты «ближе к действительным событиям»¹⁰, что соотносится в современной практике с необходимостью устремлять камкордер в центр происходящего действия. При этом отметим важность изложенных Брехтом¹¹ принципов построения творческой работы с учетом зрительского восприятия. Диссертант исходил из методологических принципов, изложенных П.А. Флоренским, который отмечал, что «под вещами мы разумеем отнюдь не самые вещи, а лишь поверхности, разграничивающие области 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

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.

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

¹³ Там же. С. 75.

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.

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. 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 камерой 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 в 1910-х–1920-х годах.

Описание экранной копии реальной действительности Д. Вертовым²¹ легли в основу аудиальной составляющей экранного пространства в исследовании. В XXI веке функция звука в экранном пространстве явилась 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.

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

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.

Для диссертанта важной явилась работа Н.Г. Кривули «Визуальные приемы представления звука в анимации немого периода» о взаимосвязи дополнительной визуализированной информации 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, собственно, 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, серьезно 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 экранного пространства на отображающих поверхностях от кино-, видеоэкрана до

²⁴ Кривуля Н.Г. Визуальные приемы представления звука в анимации немого периода // Эстетика звука на экране и в книге / 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. 2012, № 6 (50). С. 36–40.

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

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 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. Как отмечал Н.Н. Третьяков: «не следует забывать, что в творчестве художника многое определяется

²⁹ Прожико Г.С. Проблемы истории и теории документального кино / Сборник статей. 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.

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

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 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

³⁴ Третьяков Н.Н. Образ в искусстве: Основы композиции. Козельск: Свято-Введенская Оптина 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.

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

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

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 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

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

⁴¹ Маньковская Н.Б. Адаптация // Лексикон нонклассики. 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.: Алетей, 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 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.

явились монографии Н.Е. Мариевской «Художественное пространство фильма»⁴⁶, в одной из глав которой 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 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 исследования специфики восприятия телевизионного контента зрителем в трудах «Экранная “реальность” в контексте модернизации медийной среды»⁵² и «Реальное телевидение как имитация культуры повседневности» С.Л. Уразовой, полагающей, что «реструктуризация затронула все направления медиа: глубинным преобразованиям подвергаются не

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.

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.

только технологическая платформа СМИ, в первую очередь телевидения, но и экономическая, профессиональная, пространственная <...> и культурная сферы»⁵³; «Экранное пространство и “видимый” человек»⁵⁴, «Клиповый монтаж и иллюзорный мир»⁵⁵ Н.И. Утиловой, постулирующей рождение новой эстетики «аудиовизуального искусства»⁵⁶, нового восприятия зрителем отраженного мира на телевизионном экране.

Ф.И. Гиренок отмечает, что восприятие вещи и восприятие репрезентаций вещи радикально различаются⁵⁷. В.Н. Новиков анализирует влияние виртуальных новаций на специфику построения и восприятия зрительской аудиторией экранного пространства в аудиовизуальных произведениях отечественных и зарубежных медиа⁵⁸.

Диссертант учитывал методологические положения научных работ В.В. Виноградова «Рождение кинематографа как системы»⁵⁹, С.В. Хлыстуновой «Специальные эффекты в художественном пространстве фильма: История, современное состояние, перспективы»⁶⁰, анализирующих проблематику отображения реального пространства в экранных структурах с учетом визуальных эффектов, указанием их специфики и функциональности как творческого инструментария в процессе телесъемки и видеомонтажа.

Диссертант в своем исследовании также опирался на монографию А.С. Вартанова «Российское телевидение на рубеже веков: проблемы, программы,

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 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.

⁵⁵ См. подробнее: Утилова Н.И. Клиповый монтаж и иллюзорный мир // Вестник ВГИК. М., 2012. № 12/13.

⁵⁶ Там же. С. 132.

⁵⁷ Гиренок Ф.И. Клиповое сознание. М.: Проспект, 2024. С. 146.

⁵⁸ См. подробнее: Новиков В.Н. Кинематограф XXI века. Влияние виртуальных новаций. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020.

⁵⁹ 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.

⁶⁰ См. подробнее: Хлыстунова С.В. Специальные эффекты в художественном пространстве фильма: История, современное состояние, перспективы: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005.

лица»⁶¹ и на теоретико-методологические работы В.М. Вильчека «Контурь. Наблюдения о природе телеискусства»⁶², «Под знаком ТВ»⁶³. 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”»⁶⁴. Понимание феномена пространства, связанного с общим подходом к эстетике телевидения, проводилось А.Я. Юровским⁶⁵ и Г.П. Бакулевым⁶⁶, Е.М. Богдановой⁶⁷ и С.В. Дробашенко⁶⁸.

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 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»⁶⁹. 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

⁶¹ См. подробнее: Вартапов А.С. Российское телевидение на рубеже веков: проблемы, программы, лица : учеб. пособие. М.: КДУ, 2009.

⁶² См. подробнее: Вильчек В.М. Контурь: Наблюдения о природе телеискусства. Ташкент: Фан, 1967.

⁶³ См. подробнее: Вильчек В.М. Под знаком ТВ. М.: Искусство, 1987.

⁶⁴ Вильчек В.М. Кинематограф и телевидение // Кино и время. М., 1979. Вып. 2. С. 156.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ См. подробнее: Бакулев Г.П. Кинематографические медиа в цифровой культуре // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. №1. С. 8–14.

⁶⁷ См. подробнее: Богданова Е.М. Феномен инфотейнмента на телевидении // Наука телевидения. М., 2012. Вып. 9. С. 217–221.

⁶⁸ См. подробнее: Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986.

⁶⁹ Манович Л.З. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 135.

менялись бы в течение времени. Именно таков кино-, теле- и видеозэкран»⁷⁰. В книге «Язык новых медиа» Манович пишет, что действительно «время стало плоским изображением пространства»⁷¹. 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»⁷².

Материалы практического исследования Р. Масбургера «Видеосъемка одной камерой»⁷³, 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. 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, 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»⁷⁴. 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»⁷⁵.

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.

⁷⁰ Там же. С. 136.

⁷¹ Там же. С. 116.

⁷² Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино, 1998. № 1. С. 122.

⁷³ См. подробнее: Масбургер Р.Б. Видеосъемка одной камерой. М.: ГИТР, 2006.

⁷⁴ Фейдер Ж. Визуальная транспозиция // Из истории французской киномысли : Немое кино, 1911-1933 гг. М.: Искусство, 1988. С. 237.

⁷⁵ Делез Ж. Логика смысла. М.: «Раритет», Екатеринбург : «Деловая книга», 1998. С.273.

Надо различать их виды и их функции в фильме»⁷⁶. Существенным в работе диссертанта явился анализ восприятия человеком окружающего его мира на экране в фундаментальном труде «Искусство и визуальное восприятие»⁷⁷ 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»⁷⁸. Д. Оуэнс и Д. Миллерсон в работе «Телевизионное производство»⁷⁹ описывают процесс в ракурсе восприятия информации, поступающей сепаратно из различных источников. П. Уорд в книге «Композиция кадра в кино и на телевидении» фокусирует внимание на группировании нашим сознанием объектов экранной плоскости в один понятный образ⁸⁰.

Теоретико-методологический диапазон современных зарубежных исследований ярко демонстрируют коллективные труды «Экраны: от материальности к зрелищности – историко-теоретический аспект»⁸¹ (2016), «Изменение конфигурации экранного пространства»⁸² (2020), «Мобильные экраны: Визуальный режим навигации»⁸³ (2012). Прикладное значение технических аспектов воплощения разнопланового отображения экранного пространства описывается в научных работах зарубежных исследователей⁸⁴.

⁷⁶ Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. 2-е изд. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2001. С. 20.

⁷⁷ См. подробнее: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2007.

⁷⁸ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. С. 383.

⁷⁹ Millerson G., Owens J. Television Production. Waltham : Focal Press, 2012. URL: <https://epdf.pub/television-production-fourteenth-edition.html> (дата обращения: 16.12.2019).

⁸⁰ Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении. М.: ГИТР, 2005. С. 26.

⁸¹ См. подробнее: Chateau D., Moure J. Screens : from materiality to spectatorship : a historical and theoretical reassessment. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016.

⁸² См. подробнее: Sæther S.Ø., Bull S.T. Screen Space Reconfigured. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2020.

⁸³ См. подробнее: Verhoeff N. Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012.

⁸⁴ 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>.

Особый интерес в контексте темы диссертации имеют работа Р.Т. Азума «Исследование дополненной реальности»⁸⁵ (1997) и коллективная монография Э. Костанца, А. Кунца, М. Фьелда «Смешанная реальность: обзор»⁸⁶ (2009).

Существенную ценность для диссертанта имел практический опыт творческой 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.

Объект и предмет 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 – 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

⁸⁵ 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).

⁸⁶ См. подробнее: Costanza E., Kunz A., Fjeld M. Mixed Reality: A Survey // Machine Interaction. Lecture Notes in Computer Science. 2009. № 5440. P. 47, 48.

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. Актуализируется процесс создания сложносоставной композиции кадра, что позволяет определить приведенный формат понятием *бигеминальный* монтаж, в котором элементы дополнительной визуализированной информации проходят сквозной нитью через «пространство» кадров с преодолением их стыков. 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 два смежных плана 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 (функцию) 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;
- 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;
- проанализировать стратегии аудиовизуального решения телевизионного материала, в том числе, через синтез межкадрового и внутрикадрового монтажа в одновременном их применении;
- 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 одновременном включении ее части в смежные кадры; в композиционном взаимодействии кадров за счет общего объекта съемки в них; 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», «разновременность», «разномасштабность», «внепространственность», как пространственно-временных паттернов единого конструкта сложносоставного кадра. Прослежена вариативность многообразных построений телевизионного экранного пространства в XXI веке.

Проанализирован тотипент (функция) 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 важной задачи уплотнения телевизионного аудиовизуального информационного потока.

Теоретическая и практическая значимость

Теоретическая значимость диссертационного исследования обусловлена предметным 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 телевизионных каналов, 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, коллажа, дополнительной визуализированной информации, симулякра, художественных эффектов и конструкта сферической визуализации события.
- При просмотре материала с экрана звук привносит эвокативное действие с художественным образом 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 сюжета.
- 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.
- Взаимосвязь основного изображения и элементов дополнительной визуализированной информации образует совершенно новую коммуникативную парадигму.
- Одновременное применение внутрикадрового монтажа и межкадрового сопоставления элементов видеоряда в теоретическом анализе и практическом исполнении представляет *бигеминальный* монтаж.

- *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), в докладах на научно-практических конференциях. 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.

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. 29 «Взаимодействие экранных искусств и их связь с другими видами художественного творчества»; п. 30 «Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров»; п. 32 «Художественная и производственная специфики кинематографических профессий и специальностей»; п. 37 «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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во ВВЕДЕНИИ обоснована актуальность темы диссертационного исследования, представлена степень научной разработанности, определены его предмет, объект и рамки, сформулированы цель и задачи, аргументированы научная новизна, теоретическая и практическая значимость. Приведены методология и методы исследования, положения, выносимые на защиту, степень достоверности и апробация полученных результатов, описана структура работы.

ГЛАВА 1, *«Феномен экранного пространства»*, представляет фактор времени в формировании экранного пространства телевизионного материала. Рассмотрены энтелехия экрана, а также форматы изображений и экранов, проведен анализ современного зрительского восприятия телевизионного произведения на примере создания *конструкта сферической визуализации*.

В параграфе 1.1., *«Фактор времени в формировании экранного пространства»*, проанализирована хронологическая составляющая экранного пространства, обладающая топологическими свойствами и отражающая определенный момент времени в соответствующем образе пространства предметной реальности. Показана неразрывность и взаимосвязь экранного пространства и времени, при этом образная функция времени фиксирует пространство, которое, напротив, остановить время не может. Исходя из базового закона киноэстетики, время на экране существует в «формах пространства»⁸⁷, проведены параллели паттернов времени «будущее», «настоящее» и «прошедшее» с пространством реальных объектов, экранным пространством и, непосредственно, экраном, учитывая их взаимосвязь в пространственно-временном континууме.

В параграфе 1.2., *«Энтелехия экрана: поверхность и плоскость»*, в рамках современного дискурса об экранном искусстве изучена отображающая

⁸⁷ Добротворский С.Н. Кино: история пространства / Ч. 1. Пер. Н.А. Цыркун // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С. 72.

поверхность экранов, представляющая границу разделения экранного и реального пространств. Показана актуальность проблематики отображающей поверхности экрана, связанная с развитием технической базы, благодаря которой разнообразие видов экранов весьма значительно, и моделирования визуальной реальности с применением экранов мобильных устройств. Проработаны свойства экрана как отражающей поверхности в кинозале, так и излучающей световой поток поверхности монитора или смартфона с учетом физических параметров экрана: форма и структура отображающей поверхности.

В параграфе 1.3., *«Форматы изображений и экранов»*, рассмотрена пропорциональность габаритов отображающей поверхности экрана относительно размеров транслируемого изображения в исторической ретроспективе перехода телевизионного производства контента на «широкий» формат. Определены и изучены как способы адаптации изобразительного ряда на экране, так и современные варианты решения данного вопроса, включая способы с применением, так называемого, искусственного интеллекта. Проанализирована с соответствующими выводами проблематика достоверности таких изображений в экранном документе с учетом применения документальной анимации в кинематографических произведениях. Подробно исследована специфика вертикально выстроенной композиции в «горизонтальном» кадре, а также на вертикально ориентированном экране мобильных устройств. Рассмотрена совместимость форматов изображения с габаритами отображающих поверхностей экранов для корректного воспроизведения образа объекта съемки.

В параграфе 1.4., *«Экранное пространство и его современное восприятие зрителем»*, исследовано восприятие контента телеаудиторией, обеспеченное эффектом условного присутствия зрителя в центре отображаемого на экране события, что является актуальной задачей для авторов телевизионных материалов. Проанализировано изменение визуальной структуры кадра в ракурсе смыслового преобразования сюжета в восприятии зрительской телеаудитории. На релевантных телевизионных примерах рассмотрен как уровень расположения объектов в композиции, так и угол зрительского взгляда на экран при просмотре

аудиовизуального ряда, эмоционально погружающего зрителя в атмосферу происходящего в телевизионном материале. Показано, что зритель задает свой уровень горизонта при просмотре, воспринимая на экране движение объектов в мизансцене, не свойственное им в реальной действительности. Исследованы экранные образы на примере материалов, включающих стереоизображения, а также основанных на монокулярном эффекте просмотра контента.

В параграфе 1.5., «*Конструкт сферической визуализации пространства события*», рассмотрено погружение телекамеры в полусферу, представляющую собой условный геометрический объект на поверхности павильона или съемочной площадки вне помещения. Впервые в отечественной науке о телевидении уточнены свойства и закреплено понятие «*условный сферический конструкт визуализации события*», вбирающее признаки творческо-технического процесса записи изображений с движения по окружности, а также из ее центра и воспроизведения визуального ряда на реальном или виртуальном экране. Перечислены основные паттерны моделируемой сферы: расстановка камер по окружности с направлением съемки из ее центра; размещение экранов по принципу кругорамы; сферические условный и реальный экраны. Изложена историческая база условного сферического конструкта визуализации события на примерах синеорамы и отечественной круговой кинопанорамы.

Показано, что благодаря новым технологиям, в этом случае не телеоператор задает вектор просмотра той или иной части экранной копии реальной действительности, а зритель, самостоятельно перемещая рампу кадрового окна при помощи мобильного устройства или на мониторе компьютера. Тем самым современная визуальная культура возвращает утраченную сферическую модель в ее десакрализованной, технически воплощаемой форме, служащую отображению окружающего мира в умозрительной, условно моделируемой реципиентом его сердцевине.

По итогам **Главы 1** показано, что современный экран имеет плоскую, выпуклую, вогнутую, состоящую из нескольких плоскостей поверхность, а также комбинированную при одновременном включении некоторых из

вышеперечисленных вариантов. В ходе исследования использовано понятие «пространство “плоскости” экрана», отражающее сочетание творческой составляющей с технической компонентой процесса создания визуального ряда. Реципиент может воспроизвести на экране любую произвольную мизансцену в рамках отснятого события, что кардинально меняет как психологию восприятия контента, так и способы предоставления визуальной информации зрителю.

ГЛАВА 2, «**Актуальные способы построения экранного пространства**», обозначает проблемное поле исследования, в частности, детальное рассмотрение звуковой компоненты экранного пространства, комбинаторности композиции кадра, обеспеченной артефактами его структуры – крупным планом, фоновой картиной и копией объекта на съемочной площадке или телестудии.

В параграфе 2.1., «**Аудиальная структура экранного пространства**», проанализирована смена изображений при определенном перманентном звуковом сопровождении как связки кадров по аудиальной компоненте, проявляющей смысловое слияние планов. Показано, что в свете современных технических средств и методов создания телевизионного продукта видеомонтаж репортажа строится на звуковом начале сопоставления кадров в изобразительном ряде. Доказано эвокативное действие звука по смещению художественного образа относительно зрителя при просмотре материала с экрана. Подчеркнута роль функционала звука в создании и характеристике телевизионного экранного пространства в плане его содержательной основы и смысловой вариативности.

В параграфе 2.2., «**Комбинаторность композиции кадра**», на релевантных примерах произведений живописи, кинокартин, телевизионных материалов и рекламного видео рассмотрены нестандартные изобразительные композиции и причины их активного применения при формировании структуры кадра в современной визуальной культуре. Прослежено размещение образа в экранном пространстве, как существенный аспект комбинаторности композиции кадра с учетом ракурса съемки объекта, его динамики в мизансцене, направления взгляда, если объект является персонажем в эпизоде теле-, киноматериала. Показана специфика композиции и структуры классического кадра при

размещении в полиэкране. В этом случае производить корректировку композиции кадра при необходимости рекомендовано во время включения изображения в полиэкранное окно, а не наоборот, когда выстраивается классическая композиция кадра для демонстрации в полный растр. Обосновано построение экранного пространства в кадре, где главный элемент композиции смещается по вертикали вниз, что открывает в визуальном повествовании глубинную перспективу.

В параграфе 2.3., *«Крупный план как композиционный артефакт в структуре телекадра»*, исследованы отображение объекта крупным планом, как символа, акцента и детали в телекадре, а также алгоритм специального эффекта «транстрав» (от слов трансфокатор – объектив с переменным фокусным расстоянием, и тревеллинг – от английского travelling – путешествующий), оригинально реализованный кинооператором В.И. Юсовым, а сегодня активно применяемый на телевидении. Сопоставлены мнения о том, что «телевидение тяготеет к тому, чтобы быть крупноплановым средством коммуникации. Крупный план, который в кино используется для произведения шока, на телевидении вещь совершенно обычная»⁸⁸, и «все-таки ошибочно полагали, что телевидение – искусство крупного плана. Правильнее будет считать, что телевидение – искусство по преимуществу общего и среднего плана, но необходимо пользоваться и крупным планом, потому что без крупного плана принципиально невозможно восприятие и познание мира»⁸⁹. «У практиков давно ощущалась потребность в пересмотре статуса крупного плана на телевидении»⁹⁰, – полагает И.И. Пономарчук.

Представлены актуальные приемы организации экранной композиции с последовательным включением в визуальный ряд нескольких крупных планов, тем самым опровергая прием монтажа с «крупного на общий или средний», пересечением сагиттальной плоскости при съемке по принципу правила ста восьмидесяти градусов или так называемой в профессиональной среде

⁸⁸ Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. 2-е изд. М.: «Гиперборея», «Кучково поле», 2007. С. 363.

⁸⁹ Пономарчук И.И. Новая цивилизация нового тысячелетия : Искусство телевидения и радио в XXI веке : очерки. Пенза, 2001. С. 147, 148.

⁹⁰ Там же.

«восьмерки»⁹¹. Подтверждено, что «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»⁹², а уникальность образа в крупном плане открывает путь к дальнейшему оригинальному его использованию в телевизионных материалах и медиаконтенте.

В параграфе 2.4., *«Репрезентация фоновой поверхности мизансцены»*, верифицированы положения исследования, касающиеся как фона определенного объекта съемки, так и фоновой картины мизансцены в целом. Подтверждено, что фон в экранной картине аудиовизуальных произведений играет важную роль по информированию зрителя о точке съемки объекта и месте события. Фоновая картина только на первый взгляд представляется второстепенным элементом экранной картины, так или иначе фон несет существенную визуально-информационную и художественную нагрузку в творческом процессе формирования экранного пространства, а деонтологизация (отделение) образа при моделировании фоновой картины техническими средствами предполагает внепространственный элемент в композиции кадра.

В первой части параграфа 2.5., *«Визуальная копия объекта в мизансцене и на экране»*, представлен алгоритм включения в мизансцену видеофрагмента во время съемочного процесса, что продиктовано техническими задачами при подаче материала зрителю в театральном или концертном зале. Уточнен и актуализирован принцип, заложенный в основу черного экрана, по отделению образа объекта от фоновой картины во время создания видеоизображения на монтаже, что приводит к внепространственному отображению объекта на экране и позволяет зрителю более внимательно сосредоточиться на содержании концертного или театрального представления. Верифицированы понятия, отражающие творческие решения по созданию контента под названиями *«прием копирования»* и *«прием замещения»*. Подтверждено, что указанные варианты

⁹¹ Правило размещения видеокамер с одной стороны линии взаимодействия двух лиц.

⁹² Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 183.

интерпретации предметной реальности на экране во многом востребованы при создании, «коротких» видео. Доказана актуальность данного новшества в проведении фиксации объекта, в том числе, в силу зрелищности получаемой экранной картины и оригинальности проведения видеосъемки с вертикально ориентированной композицией кадра. Исследовано размещение «картины в картине», известное под названием *мизанабим* и трактуемое как встраивание одного художественного произведения в другое. Рассмотрен более сложный вариант такой компоновки сложносоставного кадра, сочетающий взаимосвязь экранного пространства с копией объекта и образа пространства самой мизансцены, в которой объект находится, а также пространство, представленное изображением второго уровня, например, произведением живописи или фотографией, соотносящиеся с экранным пространством первого уровня (изображение всей мизансцены) как пространство реальной действительности.

Во второй части на релевантных примерах из области кинематографа и телевидения рассмотрен творческий прием размещения образа персонажа или предмета во время съемочного процесса или на монтаже, также находящегося в экранной композиции и воспринимаемого зрителем как находящегося в предметной реальности. В более сложном варианте показано использование копии объекта без окружающего его фона, что зачастую осуществляется с помощью хромакей-технологии или компьютерным способом во время «прямой» телевизионной трансляции.

В выводах к **Главе 2** показано, что при введении визуальной копии объекта в мизансцену во время съемочного процесса кадр приобретает свойства сложносоставного, а экранное пространство становится многоуровневым в результате сочетания нескольких условных визуальных слоев. В процессе проектирования экранной картины телевизионного произведения на этапе современного развития телевидения выявляется ряд основных направлений, обеспечивающих визуальное насыщение экранного пространства, увеличение глубины семантики мизансцены, проработки перспективы композиции кадра, проявления дополнительных свойств внутрикадрового монтажа и объединения

двух и более визуальных пространств в одном сложносоставном кадре. Таким образом, в результате применения цифровых технологий экранное пространство, будь то в кинематографе, на ТВ или в видеоресурсах сети интернет, находится на стадии актуальных преобразований, которые требовали исследования, определения и использования новых понятий в науке о телевидении.

В ГЛАВЕ 3, *«Структура многоплоскостного экранного пространства»*, дан анализ природы многослойного видеоизображения. Обоснована значимость полиэкрана и принципов проекции изображения на фасады архитектурных сооружений. Сфокусировано внимание на зеркальной поверхности в мизансцене, репрезентирующей ту или иную часть окружающего реципиента мира. В ракурсе визуальной составляющей телевизионного экранного пространства исследована совокупность цветовых пространств в едином колористическом конструкте, выраженном техническими параметрами экрана и считываемой с него визуальной информации. Показано практическое значение многоплоскостной структуры экранного пространства в развитии актуальных методов предоставления видеоконтента в современной медиасреде, что в теоретическом плане способствует формированию целостной картины сферы телевидения.

В параграфе 3.1., *«Концепт линии в экранном пространстве»*, проанализирован феномен линии наравне с пространством и формой, входящими в «базовые визуальные компоненты»⁹³. Рассмотрен образ линии в фоновой картине мизансцены, придающий кадру оригинальность, и как стержень в каркасе визуального конструкта, «поддерживающий» основное изображение, включая образ объекта в композиционной структуре кадра, а также в виде световых лучей в мизансцене, размечая сценическое пространство или локацию съемки, например, спортивного мероприятия.

Подчеркнуто, что граница композиционных слоев в кадре проходит по линии соприкосновения различных сред или их взаимодействия с твердотельным объектом, обеспечивающим смежные грани. В полиэкранном кадре образ линии,

⁹³ Блок Б. Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа. М.: ГИТР, 2012. С. 16.

в том числе зигзагообразной, применяется в творческом приеме разделения места размещения героев.

В параграфе 3.2., *«Построение сложносоставного кадра»*, отмечено, что на телевидении в XXI веке все чаще наблюдается построение сложносоставных кадров. На примере некоторых из них обоснованы пространственно-временные паттерны многоуровневой экранной композиции: *внепространственность*, *разноракурсность*, *разномасштабность*, *разновременность*. Изучены свойства этих понятий, чья функциональная особенность заключается в одномоментности включения в экранное пространство как нескольких изобразительных плоскостей, так и отдельных объектов без окружающего их пространства предметной реальности. Выявлено расположение объектов в сложносоставном кадре, относящихся к двум изобразительным пространствам (объекты основного изображения и элементы дополнительной визуализированной информации).

В параграфе 3.3., *«Сложносоставной кадр в телеспектакле»*, показано становление телеспектакля с конца 1950-х годов от ретранслятора театрального произведения для большей зрительской аудитории, и 1960–1970-х годах, как сформировавшегося отдельного вида пространственно-временного искусства, сочетающего симбиоз театра, кино и телевидения, до нового выразительного средства предоставления телевизионного экранного пространства в XXI веке. Проведен анализ полиракурсной визуализации театрального произведения с присутствием на сцене одного или нескольких актеров и телевизионной съемки камкордером, находящимся также в центре мизансцены. Рассмотрены свойства, представленного конструкта *«комбинированного мультиэкрана»*, включающего экранные изображения и «живые картины» в сценическом пространстве.

В параграфе 3.4., *«Полиэкранная структура сложносоставного кадра»*, феномен полиэкрана рассмотрен как растяжимая поверхность, которая позволяет одновременность, параллелизм и представлен в исследовании прообразом сложносоставного кадра. Выявлены отличия между понятиями *«полиэкран»* и *«поликадр»* в области телевидения и кинематографа. Зафиксированы основные творческие направления в применении полиэкрана. По результатам сравнения

съемки интервью или общения ведущего выпуска новостей с корреспондентом общим планом и с использованием полиэкрана, с помощью которого показано одновременное выполнение, как минимум, трех отличительных свойств: взгляд каждого из ораторов обращен к зрителю; их одномоментное отображение в сегментах полиэкрана крупным планом способствует глубокому восприятию семантики передачи; общая композиция кадра фотографически становится плотнее. Пропорции экрана и сложносоставного кадра, состоящего из некоторого набора портретных экранных образов, органично соотносятся между собой. Отмечено, что композиционно верно выстроенный сложносоставной кадр целостен, сложен при восприятии частями, когда вероятна потеря смысловой основы. Зафиксированы и представлены выверенные свойства полиэкрана для актуальных практических решений размещения в нем образов объектов съемки и предоставления общей изобразительной картины зрителю.

В параграфе 3.5., «*Совмещение экранных пространств в одном кадре*», исследована актуальная проблематика размещения в нескольких сегментах визуальной композиции кадра разных экранных пространств, представляющих видеозаписи одного места съемки в разное время или нескольких событий одновременно в разных локациях. Представленные миниизображения на экранной плоскости, визуально размещенные на ничтожно малом расстоянии, вплоть до слияния, соотносятся по свойствам с понятием «*коллаж*». Исходя из технологии соединения гомогенных объектов, когда свойства окон полиэкрана равны, это творческое решение трактуется в исследовании как аппликация.

Диссертантом предложено к рассмотрению понятие «*полифоновая экранная картина*», которое обозначает сочетание фонов в локациях съемок, представляемых в рамках сложносоставного кадра с его общим фоновым рисунком. Смоделирована визуальная структура с изобразительными плоскостями, расположенными согласно принципу редукции, представляющая творческий прием «*объемный полиэкран*», в котором визуальные плоскости находятся друг за другом в экранном пространстве, в отличие от размещения окон на одной визуальной плоскости в классическом полиэкране.

По итогам **Главы 3** определена взаимосвязь основного изображения и элементов ДВИ, являющая новую коммуникативную парадигму. Выявлена адаптивная замена кадра с общим планом мизансцены на полиэкранный, обнимающий различные локации на одной визуальной поверхности. Установлено главенство композиции кадра, демонстрируемого во весь экран, с последующим, при необходимости, его изменением для гармоничного размещения в сегментах полиэкрана. Подтверждены свойства следующих понятий: *разноракурсность*, *внепространственность*, *разномасштабность*, *разновременность*, *полифоновая экранная картина*, *объемный полиэкранный* для дальнейшего исследования феномена телевизионного экранного пространства.

ГЛАВА 4, **«Композитная реальность на телеэкране»**, завершает диссертационное исследование рассмотрением визуального тропа экранной композиции, представленного понятием «усеченная реальность», детальной проработкой свойств понятия «дополненная реальность» в контексте стратегии развития современного бигеминального монтажа.

В параграфе 4.1., **«Усеченная реальность как визуальный троп экранной композиции»**, подробно разобран творческо-технический процесс отсечения части изображения, либо удаления определенных элементов из экранной композиции, представляющих конкретные предметы на экране, но не изъятие самих физических объектов из мизансцены. Уточнено, что скорректированная колористическая составляющая экранного пространства, измененная звуковая компонента аудиовизуального ряда телекадров в процессе создания визуального конструкта телевизионного материала также являются важными признаками понятия «усеченная реальность». В данном контексте описан выход образа героя за «границы» фонового изображения в сложносоставном кадре. Показано, что персонаж располагается за границами области фоновой картины за счет дополнительной части экранного пространства, представленного в виде каше широкоэкранный кадр. Представлены актуальные примеры «паузы» в четкости изображения объекта видеосъемки при построении экранного пространства телевизионного материала.

В параграфе 4.2., *«Дополнительная визуализированная информация на экране»*, показана роль элементов дополнительной визуализированной информации с последующим обретением ими свойств дополненной экранной реальности. Доказана важность элементов ДВИ, способствующих усилению эмоционального взаимодействия зрителя с содержанием материала, несмотря на кажущуюся их второстепенность при включении в телевизионное экранное пространство.

Функционал элементов дополненной реальности как художественного средства выразительности в структуре сложносоставного кадра является одним из главных инструментов актуального бигеминального монтажа телевизионных материалов. Отмечено, что в современном телевизионном вещании встречаются композиции с процентом «дополненного» в кадре превалирующим над процентом «основного» изображения, что рассмотрено в диссертации как прием *«дополненной виртуальности»*. Представлен пример синтезированного образа, изображенного без отбрасывания им тени, что терминологически обозначено понятием *«усеченная виртуальность»*.

В параграфе 4.3., *«Стратегия развития современного монтажа»*, раскрыты значимость творческого процесса монтажа в разноплановости построения аудиовизуального сообщения на экране и его важность в процессе организации экранного пространства. Подчеркнуто парадоксальное отношение к монтажу, часто переоцениваемому в качестве формообразующий структуры кинематографа и в то же время значительно недооцениваемому уникальному кинематографическому феномену. В современном дискурсе данная проблематика рассмотрена как развитие новых, оригинальных способов создания экранного пространства. Выяснено, что зрительское предпочтение все чаще отдается просмотру события на экране благодаря применяемым в процессе видеомонтажа анимированным титрам, динамичным межкадровым склейкам, внутрикадровому монтажу, дополненной и усеченной экранной реальности.

Перечисленные выше творческие решения отвечают свойствам художественного эффекта, подробно представленного в параграфе 4.4.

«Функционал художественного эффекта в видеомонтаже». Доказано влияние использования визуальных эффектов в современных методах проведения видеомонтажа как основополагающего созидательного принципа, включающего межкадровую склейку и обладающего выразительным потенциалом с использованием электронных цифровых средств видеомонтажа. Рассмотрены оригинальные методы организации межкадрового сопоставления в видеоряде с помощью визуальных эффектов *«шторка»*, *«сдвиг»*, *«микшер»* (*«наплыв»*), взаимного вытеснения изображений в полиэкране.

В параграфе 4.5., **«Создание сложносоставной экранной композиции»**, выявлено отличие между внутрикадровым монтажом и внутрикадровым сопоставлением объектов в сложносоставной экранной композиции. Доказано, что во внутрикадровом сопоставлении объекты находятся на разных условных визуальных слоях. Кадр с такими свойствами композиционной структуры в научном лексиконе обозначен как *сложносоставной*. Показано, что визуальная сложносоставная структура экранного пространства включает *поликадровый фоновый рисунок*, *дополнительную визуализированную информацию*, а также *мультиэкран*, и воспринимается как целостный экранный конструкт. Уточнены свойства *бигеминального монтажа* в двух разновидностях: во внутрикадровом сопоставлении объектов при организации межкадровой сцепки и непосредственно во внутрикадровом монтаже при межкадровом наборе планов в видеоряд.

По итогам **главы 4** отмечено, что *усеченная реальность* как модус образа измененной действительности наравне с *дополненной реальностью* визуально обогащает экранное пространство в поиске новых творческих подходов его авторской реализации, раскрывая современную специфику визуальности телевизионного кадра. Изменение стилистики выстраивания изобразительного ряда затрагивает вопрос культурного кода при восприятии того или иного экранного образа, в силу определенных причин по-разному рефлекслируемого и воспринимаемого телезрителем. Виртуальная изобразительная картина включает элементы *дополнительной визуализированной информации (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 сложносоставной структуре телевизионного кадра. При рассмотрении палитры современных художественно-выразительных средств визуализации использованы понятия «*композитная экранная реальность*», «*дополненная виртуальность с синтезированным объектом*», «*дополненная виртуальность с образом реального объекта*», «*усеченная реальность*» и «*усеченная виртуальность*», важные как для обновления терминологической базы в науке о телевидении и телевизионном производстве, так и уточнения свойств и параметров виртуальных экранных сред в комплексном их исследовании. Показано, что процесс усечения или дополнения композитной экранной реальности рассмотренными способами и творческими приемами открывает новые горизонты теоретического осмысления и практического создания телевизионного экранного пространства.

Телевизионный монтаж пополняется новыми актуальными форматами при создании экранного пространства:

- *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 через свойства его бигеминальности, что актуализирует создание сложносоставной композиции телевизионного кадра и позволяет определить приведенные форматы монтажа под общим понятием *бигеминальный монтаж*. Показана перспективность применения современного внутрикадрового монтажа при создании экранного пространства телевизионного материала.

В непосредственном восприятии предметной реальности реципиентом важна его аккомодация – физическая способность рассматривать предметы на разном расстоянии от наблюдателя, тогда как при просмотре видеоконтента зрителю этого не требуется, изображаемое на экране считывается глазами с одной

отображающей поверхности. В связи с этим актуализируется проблематика как фиксации реальной действительности на носителе визуальной информации, так и воссоздания алгоритма работы глаза за счет применения оптических приборов и создания экранного пространства сложносоставного кадра, выражаемого в образной структуре композитной реальности на телеэкране.

В ЗАКЛЮЧЕНИИ подводятся итоги исследования телевизионного экранного пространства в XXI веке, отмечается факт выполнения цели и задач диссертации, достижения результатов работы при комплексном изучении феномена экранного пространства в структуре телевизионного произведения по выстраиванию и представлению визуальной конструкции новостного материала и разработке практических путей создания имманентной структуры телевизионного экранного пространства в контенте отечественного телевидения в XXI веке.

Монографии по теме диссертации:

1. Шабалин В. В. Художественные эффекты на телеэкране: образность и техника исполнения: монография / В. В. Шабалин. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2021. – 112 с., илл. (Серия «Humanitas») ISBN 978-5-98712-264-8 (5,73 а.л.);
2. Шабалин В. В. Экранное пространство телевидения в начале XXI века: монография / В. В. Шабалин. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2024. – 240 с., илл. (Серия «Древо смыслов») ISBN 978-5-98712-407-9 (12,7 а.л.).

Публикации по теме диссертации в научных рецензируемых изданиях из перечня ВАК:

3. Шабалин В. В. Исследование феномена визуальности экранного пространства в образной структуре телевизионного информационного материала / В. В. Шабалин // Вестник ВятГУ. – 2017. – № 10. – С. 18–24 (0,8 а.л.);

4. Шабалин В. В. Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении / В. В. Шабалин // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2018. – № 3. – С. 101–110 (0,5 а.л.);
5. 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). – С. 414–425 (0,37 а.л.);
6. Шабалин В. В. Приемы композиционного заполнения пространства телевизионного кадра / В. В. Шабалин // Вестник ВГИК. – 2020. – Т. 12. – №1(43). – С. 141–150. DOI: 10.17816/VGIK121(43)141-150 (0,4 а.л.);
7. Шабалин В. В. Компаративный анализ аудиального конструкта экранного пространства и локуса сцены / В. В. Шабалин // Альманах «Театр. Живопись. Кино. Музыка». – 2020. – № 1. – С. 146–156 (0,47 а.л.);
8. 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). – С. 622–639 (0,42 а.л.);
9. Шабалин В. В. Комбинаторность композиции кадра в актуальных построениях экранного пространства / В. В. Шабалин // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2021. – № 3. – С. 90–100 (0,53 а.л.);
10. Шабалин В. В. Крупный план как композиционный артефакт образной структуры телевизионного кадра / В. В. Шабалин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2021. – № 4. – С. 116–128 (0,87 а.л.);
11. 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 (0,59 а.л.);
12. 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). – С. 368–385 (0,5 а.л.);
13. Шабалин В. В. Репрезентация фоновой поверхности мизансцены в телевизионном экранном пространстве / В. В. Шабалин // Вестник КазГУКИ. – 2022. – №2. – С. 67–73. (0,6 а.л.);
14. 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. (0,6 а.л.);
15. Шабалин В. В. Энтелехия экрана: поверхность и плоскость / В. В. Шабалин // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – № 6. – С. 101–108 (0,7 а.л.);
16. Шабалин В. В. Структура сложносоставного кадра в полиэкране / В. В. Шабалин // Вестник КазГУКИ. – 2023. – №1. – С. 176–182 (0,6 а.л.);
17. 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. (0,5 а.л.);
18. 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). – С. 438-451 (0,7 а.л.);
19. Шабалин В. В. Движение в телевизионном кадре: выразительные и перцептивные аспекты / В. В. Шабалин // Вестник ВГИК. – 2024. – Т. 16. – №2 (60). – С. 135–146 (0,78 а.л.);

Публикации по теме диссертации в других научных изданиях:

20. Шабалин В. В. Изображение пространства в телевизионном контенте как аудиовизуальное отражение реальности / В. В. Шабалин // Инновационные технологии в кинематографе и образовании: IV Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 26-29 сент. 2017 г.): материалы и доклады / М-во культуры Рос.

Федерации, Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова, Союз кинематографистов Рос. Федерации, рос. секция науч. общества инженеров кино и телевидения (SMPTE) ; под общ. ред. О. Н. Раева. – Москва: ВГИК, 2017. – С. 99–106 (0,45 а.л.);

21. 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). – С. 168–183 (0,27 а.л.);

22. Шабалин В. В. Концепт линии в экранном пространстве телевизионного кадра / В. В. Шабалин // Инновационные технологии в кинематографе и образовании: V Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 12-13 ноября 2018 г.): материалы и доклады / Под общей редакцией О. Н. Раева. – Москва: ИПП «КУНА», 2019. – С. 101–110 (0,25 а.л.);

23. 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 (0,58 а.л.);

24. Шабалин В. В. Современные творческие подходы к визуализации экранного пространства / В. В. Шабалин // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях: X Международная научно-практическая конференция, Москва, 16-18 апреля 2018 г.: Материалы и доклады / Под общей редакцией О. Н. Раева. – Москва: ВГИК, 2019. – С. 322–331 (0,27 а.л.);

25. 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 / Сост. и науч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля. – Москва: Издательство Московского университета, 2019. – С. 161–166. (0,42 а.л.);

26. 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 (0,34 а.л.);

27. 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: КАЛЛИГРАФ, 2020. – С. 182–192 (0,63 а.л.).

Общий объем изданных работ по теме диссертации – 31,57 а.л.