

Шабалин Владимир Васильевич

Кандидат искусствоведения, телеоператор, Аппарат
Правительства РФ
Москва
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
v-shabalin@mail.ru

Ключевые слова: кинематограф, телевидение, экран,
изображение, плоскость, полиэкран, пространство, стрит-
проекция, функция времени.

Shabalin Vladimir V.

PhD in Art, cameraman, Government
Office of the Russian Federation
Moscow
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983
v-shabalin@mail.ru

Key words: cinema, function of time, image, plane,
screen, space, split screen, street projection, television.

ШАБАЛИН В.В.

Феномен пространства «плоскости» экрана

В статье рассматривается многослойный конструкт пространства плоскости экрана, анализируются его изобразительные свойства. Отображающая поверхность как часть пластической системы при создании телевизионного продукта исследуется в сопоставлении с функцией времени и его модусов: настоящее будущего, настоящее настоящего и настоящее прошлого. Автором актуализируется значение экранной композиции через художественно-выразительные средства полиэкрана, а также дополнительной визуализированной информации. В заключении фиксируются промежуточные итоги исследования, на основании которых предлагается к введению в научный оборот понятия «пространство „плоскости“ экрана».

SHABALIN VLADIMIR V.

The Phenomenon of Screen “Plane” Space

The article considers the multilayer design of the screen plane space, analyzes its pictorial properties. The space of the reflected surface as part of the plastic system when creating a television product is investigated in comparison to the function of time and its moduses: the present of the future, the present of the present and the present of the past. The author updates the value of the screen composition through art-expressive means of split screen, as well as additional visual information. The conclusion records the intermediate results of the study, on the basis of which it is proposed to introduce into scientific circulation the concept of “the space of the screen interface.”

УДК 791.3
ББК 85.37

В многоаспектном исследовании экранной плоскости в первую очередь фокусируется внимание на роли отображающей визуальный ряд поверхности. Она рассматривается как часть пластической системы, когда речь идет «о таких малоразработанных, но чрезвычайно важных понятиях для художественной формы» [9, с. 21]. Обратимся к финальной стадии творческого процесса фиксации объектов и демонстрации их образов зрителю. Изображения на экране являют собой визуальный текст, формирующий содержание экранного пространства при описании события художественно-выразительными средствами репрезентации реальной действительности.

На первый взгляд словосочетание «*пространство плоскости*» звучит двойственно, так как говорится о пространстве, и в то же время в качестве объекта исследования рассматривается плоскость. В заглавии публикации написание понятия из области геометрии приводится в кавычках, поскольку экран далек от идеальной плоскости. В широком смысле слова его может представлять любая, в том числе, искривленная поверхность, например, в стрит-проекции. При этом плоскость – «есть то, что имеет только длину и ширину» [6, с. 83], и являет множество линий, формирующих экран, который разграничивает объективную реальность и двухмерный ее визуальный оттиск.

В контексте излагаемого важны слова из трактата «Теория кино. Глаз, эмоции, тело». Авторы справедливо отмечают: «В роли реального интерфейса в кинозале – как материальная граница между зрителем и фильмом – выступает экран (screen) [20, с. 84], который «по своей сути – поверхность парадоксальная» [12, с. 115], – констатирует Валентин Михалкович. Вместе с тем, Жиль Делез подчеркивает: «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» [4, с. 273].

И действительно, вскрывается пограничная ситуация, когда происходящее как бы «не-совсем-здесь, но и не-совсем-там – разного рода состояние-между» [16, с. 84]. Экран разделяет пространство кадра, как и театральная рампа – сценическое от реальных объектов, являющиеся тем порогом, «что пролегают между фильмом и зрителем и которые последнему приходится пересекать» [16, с. 81]. В границах экранной плоскости компоненты кадра «пристегиваются» к определенному композиционному локусу с учетом размещения объектов в мизансцене. И, казалось бы, их положение должно совпадать. Но, отнюдь, своей имманентной сущностью пространство реальной действительности отличается от экранного пространства в соотношении «объект-образ».

Современные исследователи кинематографа и медиа Томас Эльзессер и Мальте Хагенер поясняют, что киноэкран, «как окно... предлагает особый, окулярный доступ к событию (настоящему или выдуманному) – как правило, это прямоугольное изображение» [16, с. 41], характеризуемое односторонностью. Но все же, экран имеет две стороны: аверс и реверс. При рирпроекции мы видим изобразительный ряд кадров сквозь ткань киноэкрана. Куда сложнее ситуация с телевизионным его вариантом. Начиная с вопроса, что он из себя представляет и «из чего и как он сделан <...> Где его внутренние границы, где его „оборотная сторона“? Ее нет у компьютерного экрана любого размера» [13, с. 154], – акцентирует Екатерина Сальникова.

В магии взаимодействия электронных компонентов телеприемника или монитора возникает изображение на активном экране, подобно картине, которая, будучи поверхностью, также «является объектом для показа, стимулирующим информацию о другом объекте» [3, с. 396]. Вместе с тем экран – завершающий паттерн дифференциации пространств реального и экранного. А началом все же является становление второго в процессе создания медиаконтента. Отсюда, от размещения кино-, видеокамеры, ее движения, ракурсов съемки зависит не только композиционное, но и пластическое построение изобразительного ряда в процессе запечатления объективной реальности. Более того, Юрий Мартыненко придает значение кадровой

границе, которая «очерчивая поле нашего внимания, по-разному воздействует на композицию» [10, с. 75].

Если объект видится в зеркале под уклоном относительно помещения, то, абстрагируясь от пространства вне его рамы, отражение будет смотреться не наклонным. В некоторых сценах фильма «Видок: Охотник на призраков» (реж. Жан-Франсуа Рише, 2018, Франция) персонажи вообще отображались в отражающих поверхностях перевернутыми «с ног на голову». И опять же, отвлекаясь от окружающих объектов в кадре, данный вариант их показа зритель принимает. Накреня видеокамеру влево или вправо и опуская перед объективом по вертикали какой-либо предмет, его движение отражается не перпендикулярно основанию экрана. В отличие от реального пространства, где объект перемещается согласно закону тяготения вертикально вниз.

Реципиент задает свой уровень «горизонта», правдиво воспринимая на телеэкране полет предмета под углом отличным от девяноста градусов. Даже раскачиваясь при просмотре телевизора, зритель принимает изображаемые объекты на экране подобно расположенным в обыденной жизни. Французский философ Морис Мерло-Понти говорит: «Все отсылает нас к органическим отношениям между субъектом и пространством, к этому воздействию субъекта на собственный мир, который и является началом пространства» [11, с. 323]. Вместе с тем, в движении мы видим предметы с разных ракурсов, в отличие от их изображений на экране. Но не всегда. Так, образы объектов в 3D-рисунках на поверхности уличной инфраструктуры (например, тротуар) в определенном ракурсе просмотра имеют иную визуальную суть.

Изображение на двухмерной плоскости экрана и на объектах трехмерного пространства действительно воспринимается по-разному. Основываясь на сентенции Павла Флоренского о том, что «под вещами мы разумеем отнюдь не самые вещи, а лишь поверхности, разграничивающие области пространства» [14, с. 75], делаем вывод: при съемке необходима определенная композиционная коррекция. Поэтому «изобразить пространство на плоскости возможно, но не иначе как разрушая форму изображаемого» [14, с. 75], подтверждает о. Павел. Но и экран своими свойствами изменяет изобразительный ряд. Попрощавшись со своей выпуклостью, сегодня он воплощается в

вогнутых образцах. Такого рода искривление придает изображению своеобразный эффект объемности. Составляя оппозицию трехмерному, «плоское пространство подчеркивает двухмерное свойство экрана» [2, с. 61].

И здесь важно учитывать направление «взгляда» телекамеры. При совпадении векторов движения объекта и камкордера, рассматриваемый объект в кадре воспринимается статичным. Его образ зависает в одной из частей экрана. И «правдой является то, что любой объект включен в наше визуальное поле, что он в нем перемещается, и что движение не имеет никакого смысла помимо этих отношений. В зависимости от того, придаем ли мы данной части поля статус фигуры или фона, эта часть соответственно представляется нам движущейся или покоящейся» [11, с. 357]. Экран всего лишь отражение реальных объектов в двухмерном эквиваленте. И «внутренняя атмосфера картины, одновременно состояние персонажа, которое на самом деле является плоскостью и только при тщательном изучении, вглядывании... переходит в пространство» [8, с. 43], – указывает в своем диссертационном исследовании Карина Караева.

В связи с этим примечателен пример Мейергофа с входящим человеком в комнату, который «оглядывает ее, замечает за столом своего старого друга. Комната сразу же теряет значение: в поле зрения – друг. Но стоит только заговорить с другом о пережитом вместе, увлечься этим – и друга будто бы тоже уже нет, преобладают воспоминания, которые проявляются в мысленных образах» [5, с. 104]. Подобно изложенной ситуации, зритель, глядя на экран, видит его физическую поверхность. Затем при включении видеопотока он уже не замечает экрана, так как погружен в представляемое на нем. Но по истечении некоторого времени не замечает и этот видеоряд кадров, история, преподносимая в монтажном сопоставлении кадров, «поглощает» его.

Трансцендентальная идеальность экранного пространства заключается 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» [7, с. 69]. Именно «во время просмотра (настоящий) двухмерный экран трансформируется в (воображаемое) трехмерное пространство» [16, с. 41], то есть при восприятии в настоящем времени. Проводя параллель с функцией



Илл. 1. Кадр из кинофильма «Роден», реж. Жак Дуайон, 2017

времени в образной структуре кинематографического или телевизионного кадра, пространство реальной действительности и экранное пространство соотносятся как модусы времени «настоящее прошлого» и «настоящее будущего», а разделяющую их границу можно сопоставить с модусом времени «настоящее настоящего» [15].

Экранное пространство заполняется объектами композиции телекадра в прошедшем времени, так как изображение уже зафиксировано. А пространство реальных объектов сочетается с будущим временем, так как мы не знаем, что произойдет в следующий момент, и какие последуют в нем изменения, отражаемые в видеоряде. В свою очередь, мгновение настоящего коррелирует с паттерном экрана, так как объекты в виде своих образов через «настоящее» переходят в экранное пространство, минуя грань между презентующей их плоскостью и реальным пространством. Таким образом, внимание придается сущности отображающей поверхности, в том числе, не активной, изображение на которой по мнению Герцена «всегда ограничено, обеднено и в конечном итоге неспособно стать таким же естественным, как породившая его действительность» [5, с. 25]. Для подъема изобразительной «натуральности» видеоряда необхо-

димы определенные приемы визуального построения экранного пространства.

Как известно, светлый объект смотрится расположенным на экране ближе к зрителю, поэтому статуэтка в кадре из кинофильма «Роден» (2017) выходит зрительно на передний план, находясь физически глубже в мизансцене относительно героя картины (илл. 1). Говоря о глубине композиции кадра, необходимо учитывать третье измерение, принадлежащее перспективе и являющееся «наиболее экзистенциальным, потому что <...> не указано на самом объекте» [11, с. 329]. При разной величине экранного изображения героев, обладающих одинаковым ростом, подразумевается некоторое расстояние между ними по линии, пролегающей от объекта в направлении зрителя. Но в полиэкранном кадре не важно расстояние между участниками сюжетной линии, соседствующими в окнах в соизмеримом масштабе (илл. 2).

В процессе показа интервью творческий прием поликадра разрешает следующую коллизию, когда собеседники находятся вблизи, и ничто не мешает их показать общим планом. Но при этом они

Илл. 2. Скриншот телевизионного полиэкранного кадра из программы «Сегодня», НТВ



представлены в профиль (смотрят друг на друга). Одновременно находясь в кадре в отдельных окнах, их взгляды обращены к зрителю (смотрят в объективы видеокамер). Благодаря «возможности моделирования иных ракурсов по сравнению с ракурсом взгляда зрителя из определенной точки пространства, а также возможности моделирования иллюзии другой дистанции до объекта» [13, с. 73, 74], оба условия выполняются одновременно. В продолжении темы, рассмотрим включение элементов дополнительной визуализированной информации в композиционную структуру поликадра.

В научном труде «Функция времени в образной структуре телевизионного репортажа» [15] рассматривалась фигура куба как некий объект телесъемки. При раскладывании на плоскости его сторон в виде квадратов, получался полиэкранный экран из шести сегментов, зрительно представляющих грани гексаэдра. Но такая «выкройка» не равномерно занимает площадь кадра. В не задействованные участки включаются титры или различная графика. Таким образом, полученная композиция дополнительно концентрирует экранное пространство, где сам экран является отражающей поверхностью светоплоскости, а также электронным сенсором генерируемых электронным способом световых картин при обработке соответствующим образом видеосигнала.

При создании видеоконтента экран объединяет творческие новации, представляемые формой, структурой и его размерами. Тем самым обогащается пространство «плоскости» экрана в проявлении имманентной сущности поверхности при отражении на ней трехмерного пространства реальной действительности. В этом ракурсе Сергей Борисов заявляет, что в связи с «обозначенными в перспективе техническими разработками мы предвидим непригодность термина „экранность“ для описания подобного вида объемных проекций, что вызовет насущную необходимость введения в научный оборот и прикладной оборот новых понятий и терминов, отражающих природу и качества описанных видов аудиовизуальных коммуникаций» [1, с. 181].

В этом контексте понятие «пространство „плоскости“ экрана» отражает сущность сочетания творческой составляющей с технической компонентой при взаимодействии объективной действительности с образным содержанием экрана на границе его поверхности. Эта

«плоскость» принимает свойства пространства при отождествлении глубинного измерения в композиции кадра с учетом четвертой координаты – хронологической, рассматривая пространственно-временную лакуну визуального контента. Данные положения являют начало предстоящего более глубокого изучения феномена пространства «плоскости» экрана для создания целостной картины в исследовании сферы телевидения и экранных искусств в целом.

Список литературы:

- 1 Борисов С.И. Прямозфирное интернет-телевидение в общей системе развития коммуникационных экранных технологий // Исследования медиа: тенденции – 2016 / Сборник статей научных сотрудников факультета журналистики. Под редакцией М.И. Макеенко, М.В. Шкондина. М.: Ф-т журн. МГУ, 2017. С. 164–183.
- 2 Блок Б. Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа / Пер. с англ. Юлии Чиликиной; под ред. Виктора Монетова, Максима Казючица. М.: ГИТР, 2012. 320 с.
- 3 Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: Пер. с англ. / Общ. ред. и вступ. ст. А.Д. Логвиненко. М.: Прогресс, 1988. 464 с.
- 4 Делез Ж. Логика смысла: Пер. с фр. Фуко М. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.
- 5 Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986. 320 с.
- 6 Евклид. Начала / Предисл., пояснит. введ. и доп. М.Е. Ващенко-Захарченко. Изд. 4-е. М.: ЛЕНАНД, 2015. 752 с.
- 7 Кант И. Критика чистого разума. Пер. с нем. Н. Лосского. М.: АСТ, 2017. 784 с.
- 8 Караева К.З. Изобразительные особенности соц-арта во взаимодействии с визуальным языком отечественного кинематографа 1970–2000-х годов: диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Караева Карина Зауровна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. Москва, 2017. 160 с.
- 9 Кривцун О.А. Пластическое мышление в искусстве: линии влияния // Артикульт. 2018. 29 (1). С. 20–34. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-1-20-34.
- 10 Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. М.: Знание, 1979. 112 с.
- 11 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука, 1999. 605 с.
- 12 Михалкович В.И. Поверхности // Ракурсы. 2004. Вып. 5. С. 115–162.
- 13 Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
- 14 Флоренский П. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики / Павел Флоренский. М.: АСТ, 2009. 346 с.
- 15 Шабалин В.В. Функция времени в образной структуре телевизионного репортажа : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Шабалин Владимир Васильевич; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. Москва, 2017. 150 с.
- 16 Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. 440 с.

References:

- 1 Borisov S. I. Pryamoe`firnoe internet-televidenie v obshhej sisteme razvitiya kommunikacionny`x e`kranny`x tehnologij [Direct-to-Air Internet Television in a Common System of the Development of Communication Screen Technologies]. *Issledovaniya media: tendencii – 2016. Sbornik statej nauchny`x sotrudnikov fakul`teta zhurnalistiki*. Eds. M.I. Makeenko, M.V. Shkondina. Moscow, F-t zhurn. MGU Publ., 2017, pp. 164–183. (In Russ.)
- 2 Blok B. *Vizual`noe povestvovanie. Sozdanie vizual`noj struktury` fil`ma, TV i cifrovyy`x media* [Visual narrative. Creating the Visual Structure of a Movie, TV, and Digital Media]. Transl. by Yulia Chilikina; Eds. V. Monetov, M. Kazyuchicz. Moscow, GiTR Publ., 2012. 320 p. (In Russ.)
- 3 Gibson Dzh. *E`kologicheskij podxod k zritel`nomu vospriyatiyu* [Ecological approach to visual perception]. Moscow, Progress Publ., 1988. 464 p. (In Russ.)
- 4 Delez Zh. *Logika smy`sla* [The Logic of the Meaning]: Per. s fr. Fuko M. Moscow, Raritet Publ.; Ekaterinburg, Delovaya kniga Publ., 1998. 480 p. (In Russ.)
- 5 Drobashenko S.V. *Prostranstvo e`krannogo dokumenta* [The space of the screen document]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 320 p. (In Russ.)
- 6 Evklid. *Nachala* [Beginnings]. Foreword and auxiliary materials by M.E. Vashhenko-Zaxarchenko. Moscow, LENAND Publ., 2015. 752 p. (In Russ.)
- 7 Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Criticism of pure mind], Immanuel Kant; Transl. by N. Lossky. Moscow, AST Publ., 2017. 784 p. (In Russ.)
- 8 Karaeva K.Z. *Izobrazitel`ny`e osobennosti socz-arta vo vzaimodejstvii s vizual`ny`m yazy`kom otechestvennogo kinematografa 1970– 2000-h godov* [Fine art features of the Sotc Art in interaction with the visual language of the Russian cinema of the 1970s–2000s]. Diss. ... candidate in art studies: 17.00.03, Karaeva Karina Zaurouva. Moscow, 2017. 160 p. (In Russ.)
- 9 Krivczun O.A. *Plasticheskoe my`shlenie v iskusstve: linii vliyaniya* [Flexible Thinking in Art: Lines of Influence]. *Artikul`t*, 2018, no. 29(1), pp. 20–34. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-1-20-34. (In Russ.)
- 10 Marty`nenko Yu. Ya. *Dokumental`noe kinoissskustvo* [Documentary cinema]. Moscow, Znanie Publ., 1979. 112 p. (In Russ.)
- 11 Merlo-Ponti M. *Fenomenologija vosprijatija* [Perception phenomenology]. St. Petersburg, Juventa Publ., Nauka Publ., 1999. 605 p. (In Russ.)
- 12 Mixalkovich V.I. *Poverxnosti* [Surfaces]. *Rakursy*, 2004, no. 5, pp. 115–162. (In Russ.)
- 13 Sal`nikova E.V. *Vizual`naja kul`tura v mediasrede. Sovremennye tendencii i istoricheskie jekskursy* [Visual culture in a media environment. Current trends and historical review]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2017. 552 p. (In Russ.)
- 14 Florenskij P. *U vodorazdelov my`sli: Cherty` konkretnoj metafiziki* [At the Watershed of Thought: Features of the Specific Metaphysics]. Moscow, AST Publ., 2009. 346 p. (In Russ.)
- 15 Shabalin V.V. *Funkciya vremeni v obraznoj strukture televizionnogo reportazha* [The function of time in the aesthetic structure of television report]. Diss. ... candidate in art studies: 17.00.03, Shabalin Vladimir Vasil`evich. Moscow, 2017. 150 p. (In Russ.)
- 16 E`l`zesser T., Xagener M. *Teoriya kino. Glaz, e`mocii, telo* [Film theory. Eye, emotions, body], T. E`l`zesser, M. Xagener. St. Petersburg, Seans Publ., 2016. 440 p. (In Russ.)