

В. В. Шабалин
Аппарат Правительства Российской Федерации,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5752-2983

Крупный план как композиционный артефакт образной структуры телевизионного кадра

АННОТАЦИЯ

Актуальность темы статьи связана с теми современными телевизионными технологиями, которые позволяют расширять отображаемую на экране часть предметной реальности, а также с новыми формами подачи визуальной информации, в частности, через вариативность создания многоуровневых экранных композиций. В связи с усложняющимся моделированием визуальной реальности кадра внимание исследователя направлено на анализ процессов дополнительного визуального освоения сценического пространства и уплотнения экранного пространства телевизионного материала, при этом раскрывается функционал отображения объекта в растре и окне полиэкрана. В теоретическом плане уточняются особенности композиции кадра и экранной композиции: магистральным направлением исследования образной структуры кадра является композиционный артефакт – крупный план объекта на экране, включая портрет героя телевизионного, кинематографического и театрального произведения. Автор приводит примеры укрупнения образа объекта на экране через его «приближение» трансфокатором с помощью зуммирования, движение съемочного аппарата к объекту или выход самого объекта в мизансцене на передний план, а также размещение объекта в композиции кадра в три четверти. Изменение масштаба объектов экранной композиции представляется как способ акцентирования внимания на определенном элементе мизансцены, так и техническое требование при формировании межкадровой склейки в визуальном ряде телевизионного материала. Вместе с тем обсуждаются художественные свойства «бокé» и взаимодействие крупного плана с общим в сложносоставном кадре; фокусируется внимание на элементах дополнительной визуализированной информации в многоплоскостной экранной композиции. Подводятся промежуточные итоги научной работы, магистральное направление которой – исследование образной структуры экранного пространства в телевизионном новостном материале.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Композиция кадра, телевидение, экранное пространство, крупный план.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-116-128
УДК 621.397.13:778.534

Vladimir V. Shabalin
Government of the Russian Federation,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5752-2983

Close-up as compositional artifact in figurative structure of television frame

ABSTRACT

The relevance of the topic is associated with those modern television technologies that allows anyone to expand the part of the subject reality displayed on the screen. It is also connected with the new forms of visual information, in particular, through the variability of creating multi-level screen compositions. Following the complicated modeling of the visual reality of the frame, the researcher analyzes the processes of additional visual mastering of stage space and compressing the screen space of television material. It is accompanied by the revealing the functionality of displaying an object in a screen and in a screen window. In theoretical terms, the features of the frame composition and screen composition are specified: the main direction of studying of the figurative frame structure is a compositional artifact – a large plan of the object at the screen, including a portrait of a television cinema and theatre hero. The author considers examples of the enlargement of the object's image on the screen through the zoom lens, or the movement of the camera to the object or the object's coming to the foreground at the mise-en-scene. He also considers placing the object in the frame composition as the three quarters. Changing the scale of the objects at the display composition is presented as a method of focusing attention on a certain element of the mise-en-scene, as well as a technical requirement when forming inter-frame splice in a visual series of television footage. At the same time, there are discussed the artistic properties of the term "boke" and the interaction of a large plan with a common one in a complex frame. The certain attention is drawn to the elements of additional rendered information in a multi-plane screen composition. The interim results of scientific work are summed up: its main direction – is the study of the screen space's figurative structure in the television footage.

KEYWORDS

Frame composition, screen space, television, close-up.

С помощью аудиовизуальной фиксации окружающей реципиента действительности в кадре, подобно воплощению картинно-живописного симфонизма музыкального произведения¹, авторы материалов стремятся «обрисовать иной образный мир, многогранный и внутренне изменчивый, – обрисовать его тонкими и выразительными деталями» [1, с. 65]. Но что мы подразумеваем под словосочетанием «выразительная деталь» в кадре? «Экранные устройства и технологии массмедиа, чьи разновидности множатся и множатся в начале XXI столетия, способствуют фиксации хроники бытия» [2, с. 12] крупным планом, то есть через выразительную деталь при отображении объекта реального мира.

Функциональной локацией понятия «крупность плана» является кадр, который рассмотрим как объект данного исследования. «Кадр (франц. *cadre*, буквально – рама, от лат. *quadrum* – четырехугольник), <...> кинокадр – снимок на киноплёнке <...> Монтажный кадр называется часто монтажным планом <...> Фотографический кадр – единичное фотографическое изображение объекта съёмки <...> Телевизионный кадр – полное однократное телевизионное изображение» [3, с. 110], к которому и обратимся в продолжение темы для определения предмета исследования. В нашем случае – это *крупность плана* в композиционной структуре кадра. Уточним, что композиция (от лат. *compositio*) – составление, «соотношение, взаимное распределение отдельных элементов фотографического изображения, обусловленные содержанием и характером произведения и во многом определяющие его восприятие» [3, с. 145]. По мнению профессора Н. И. Утиловой, экранное пространство представляется и как формирующее «восприятие отраженной “второй реальности”» [4, с. 42].

Современные технологии позволяют расширять отображаемую часть предметной реальности в виде ее образа на экране, что подобно взгляду из окна: подходя ближе, мы видим больше объектов за рамой. «Конечно, сейчас камера контролируется пользователем и, по сути, определяется особенностями его собственного взгляда <...> посредством прямоугольной рамки, всегда присутствующей как некий “ограничитель” большего целого» [5, с. 120]. Относительно экрана данный прием не функционален. При приближении к отображающей поверхности зритель большего не увидит, так как, совершенно понятно, – экранная реальность уже сформирована во время съёмочного процесса.

В этом плане авторы статьи «Феномен изменяющейся дистанции в киноискусстве» А. Вартанов и Е. Сальникова указывают: «В начале XXI века под влиянием большого комплекса социокультурных и цивилизационных перемен, а также чрезмерной традиционализации киноэстетики принцип

изменяющейся дистанции начинает служить другим целям. Он нередко применяется как минус-прием: свобода многократных изменений дистанции резко ограничивается – вплоть до обращения к принципу неподвижной камеры» [6, с. 132]. Таким образом, укрупнение плана

¹ На примере К. Л. Мелик-Пашаевой в исследовании творчества О. Мессиана.

воплощается как за счет приближения объекта к камере, так и самой камеры к объекту в мизансцене. В случае театрального представления, когда зритель воспринимает происходящее на сцене с фиксированной точки, для укрупнения объекта в восприятии публики необходимо выдвижение самого объекта на передний план.

В приближении камеры к объекту или его движении к съемочному аппарату (к наблюдателю) присутствует принципиальное отличие: в первом случае укрупняется экранная картина мизансцены, во втором – указанный объект. В этом контексте приведем следующую сентенцию: «Естественные перемены дистанции между камерой, с одной стороны, а действующими лицами и предметами, с другой, при неподвижности камеры, сегодня создают впечатление более органичного построения внутрикадровой динамики» [7, с. 188]. Широко применяется и вариант «приближения» объекта через его укрупнение трансфокатором с помощью зуммирования. При этом, если съемочный аппарат будет определенным образом подвиген вдоль оптической оси объектива (с изменением его фокусного расстояния), то возможен творческий прием, реализованный оператором В. Юсовым в фильме «Чёрный монах» (реж. И. Дыховичный, 1988, СССР, Германия).

Спецэффект впервые исполнен кинооператором Р. Бёрксом в фильме-нуаре «Головокружение» (реж. А. Хичкок, 1958, США) и получил одноименное название “Vertigo”. Приведем телевизионный аналог из программы «Время», также известный как «транстрав» (от слов *трансфокатор* и *треллинг*). Приближение телекамеры и синхронный трансфокационный «отъезд» от объекта на переднем плане делают его образ в кадре практически неизменным по крупности, в отличие от фона, стремительно отодвигающегося назад (фото 1).

Продолжая тему зуммирования, рассмотрим возможность с помощью трансфокатора «дотянуться» вдоль оптической оси объектива до объекта, при этом зрительно обгоняя и оставляя за бортом кадра другие элементы мизансцены. Иными словами, определенная крупность плана достигается быстрее, чем в случае приближения к объекту телекамеры, фиксирующей его в той же крупности. И здесь важно отметить, что «кадр неотделим от двух тенденций: насыщения и разрежения» [8, с. 53].



Фото 1. Скриншоты телекадров из программы «Время». «Первый канал» / Screenshots of TV frames from the “Vremya program”. “First channel” (Russia)

В данном случае второе является своего рода усечением экранной композиции с одновременным уменьшением визуального поля передаваемой реальной действительности в кадре через крупный план, который «сохраняет одно и то же свойство: вырывать образ из его пространственно-временных координат, чтобы подчеркивать чистый и выразительный аффект. Даже место, все еще присутствующее на фоне, утрачивает свои координаты...» [8, с. 154], – утверждает французский философ и представитель постмодернистской мысли Ж. Делёз.

В репрезентации окружающего реципиента мира отсечение части экранного пространства действительно затрудняет распознавание места события. Эту ситуацию характеризует М. Бурганова: «Иной раз трудно понять, что является более ценным – само произведение или та искусственная среда, в которой оно “обитает”» [9, с. 18]. Несмотря на то, что в понятии «усеченная реальность» заключается философия «соотношений части и целого иерархии составляющих картины мира, постижение которой не может быть гладким, не может сразу даровать реципиенту объективное знание. Это знание должно открываться постепенно» [6, с. 129].

Сегодня мы наблюдаем на телевидении стремление к расширению экранного пространства. Но и «движение» самого пространства «к расширению (к выходу за границы телестудии) не только сохраняется, но и остается определяющим, позволяет как раньше, так и сейчас говорить о <...> возможности заимствования приемов его освоения из театральной традиции» [10, с. 122–123]. В свою очередь театр вбирает методы дополнительной визуальной демонстрации произведения в зрительном зале. Так у сцены могут размещаться видеопанели, транслирующие портретные композиции участников спектакля.

Дополнительное визуальное освоение сценического пространства происходит через применение крупного плана в экранной композиции, своего рода фрагментации образа мизансцены до портрета героя. При нахождении нескольких артистов на сцене визуальные потоки, отображающие образы персонажей, могут передаваться с помощью полиэкрана, который «как пространство может быть “спроектирован” творчески» [11, р. 44]. На телевидении полиэкранный задается в «прямых» включениях репортеров с места события и представляется как «растяжимая» поверхность, позволяющая одновременность, параллелизм и полифоническую комбинацию разнородных ситуаций [11, р. 45].

При использовании методов усечения изображения, как на постпродакшене, так и во время съемки, учитывается степень получаемой крупности плана. Если в творческом замысле автора материала укрупнение важно как способ акцентирования внимания на определенном элементе мизансцены, сигнализирующее зрителю «о необыденном содержании образа, его выпадении из непрерывного повествования» [6, с. 129], то организационно метод продиктован исключительно техническими требованиями к транслируемому изображению объекта съемки. Через крупность плана формируется межкадровая склейка в визуальном ряду телевизионного материала.

С. Филиппов утверждает, что свое особое специфичное для кинематографа и телевидения значение «крупный план может приобрести только в монтажном контексте – по отношению к предшествующему ему общему или среднему. Соответственно, получается, что в данной концепции “крупный план”, по сути дела, рассматривается как частный случай монтажа – то есть эта теория является полностью монтажной» [12, с. 31–32].

«С технической стороны, телевидение тяготеет к тому, чтобы быть крупноплановым средством коммуникации. Крупный план, который в кино используется для произведения шока, на телевидении вещь совершенно обычная» [13, с. 363], – заключает Г. Маклюэн. В свою очередь, И. Пономарчук констатирует: «Видимо, мы 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» [14, с. 147–148].

Современные медиаторы визуальной информации стали обладать значительным уровнем четкости воспроизводимого изображения, в том числе «обеспечивая читабельность отображаемых на экране букв и символов текста» [15, с. 100]. Отсюда прослеживается возможность превалирующего представления на экране средних и общих планов. «У практиков давно ощущалась потребность в пересмотре статуса крупного плана на телевидении» [14, с. 147–148], – замечает И. Пономарчук. Так для представления на экране ведущего новостей в полный рост детализация изображения на современных телеприемниках вполне достаточно. Отсюда происходят изменения в построении мизансцены в студии во время текстовой подводки к выходу в эфир информационного материала.

В программы включаются эпизоды «свободного диалога со зрителем (интонационного и выхода за пределы стола)» [4, с. 53], что повлекло активное применение внутрикадрового монтажа через движение ведущего в кадре с общего плана на передний, более крупный по масштабу. На практике укрупнение происходит чаще при переходе на планы лица, которые, в частности, «представляли особую ценность фильмов 1960-х годов» [16, с. 41]. Примечательна творческая работа кинооператора П. Мостового в короткометражных документальных лентах «Взгляните на лицо» (реж. П. Коган, 1966, СССР) и «Маринино житье» (реж. Л. Квинихидзе, 1966, СССР).

Традицию крупного плана, прежде всего, явил советский киноавангард, сосредоточенный на постоянном поиске новых средств художественной выразительности и анализе кинематографического языка. В фильме «Мать» (1926, СССР) режиссер В. Пудовкин, используя поэтические метафоры и детально работая с кадром, через смежные крупные планы раскрывал характер героини кинокартины.

Действительно крупный план воплощает портретную композицию, применяя которую необходимо учитывать антиномию: «пассивность – активность, объективность – субъективность, данность – заданность, глаз – рот.

Известно, что в портрете части труднейшие – глаза и рот. <...> Между глазом и ртом располагается весь диапазон его жизни, наибольшая его восприимчивость мира и наибольшая же отзывчивость на мир» [17, с. 22], – говорит о. Павел. П. Флоренский также дает следующее пояснение портрету с поворотом в три четверти отображаемого персонажа: «Подобно тому, как эмоция есть переход от созерцания к действию, так же поворот в три четверти есть именно поворот от фаса к профилю. Это есть уже вышедшее из себя внутреннее равновесие, но еще не уравновесившееся внешним предметом, – лицо, которое имеет стремление стать профильным, но бессильно осуществить это свое стремление до конца. В этом смысле поворот в три четверти дает некоторое беспокойство, некоторую неопределенность и потому волнует, заставляя нас бессознательно доискиваться, как пойдет это движение дальше. Таким образом, поворот в три четверти делает нас соучастниками некоторого душевного процесса, вызывает сочувственную эмоцию и, тем самым, изображенное лицо приближается к нам, и мы к нему, в качестве собеседника, единомышленника и единочувственника» [18, с. 183]. Выше изложенное дает повод утверждать, что размещение объекта в три четверти в кадре необходимо считать еще одним способом его приближения.

Крупный план приближает героя к зрителю, но близкий контакт ведет и к психологическому отталкиванию, потребности в дистанцировании на расстояние персональной зоны социального комфорта. «Кроме того, известны прекраснейшие системы “взгляд-камера” наподобие фигурирующей в фильме Бергмана “Лето с Моникой”, они показывают тотальную рефлексия, придавая крупному плану свойственную ему отдаленность» [8, с. 151]. Иными словами, при всей вариативности воплощения крупного плана помимо «приближения» открыт вопрос дистанцирования образа объекта на экране. Пример такого сложного приближения можно обнаружить между участниками диалога в многосерийном фильме «Карточный домик» (реж. Д. Финчер, США). В одном из эпизодов сближение актеров происходит на уровне монтажной склейки как своего рода визуальное притяжение за счет смещения персонажей в кадре к минимальной дистанции экранного взаимодействия (фото 2). Монтаж выполнен с нарушением классических принципов комфортного монтажа Кулешова – необходимости постоянно сочетать кадры разной крупности в последовательности монтажной склейки. Но в данном случае

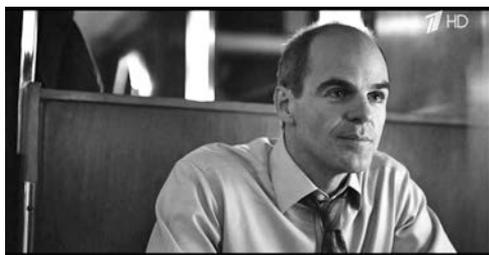


Фото 2. Скриншоты кадров из многосерийного фильма «Карточный домик» (реж. Д. Финчер). «Первый канал» / Screenshots of frames from the series “House of Cards” (dir. by D. Fincher). “First channel” (Russia)

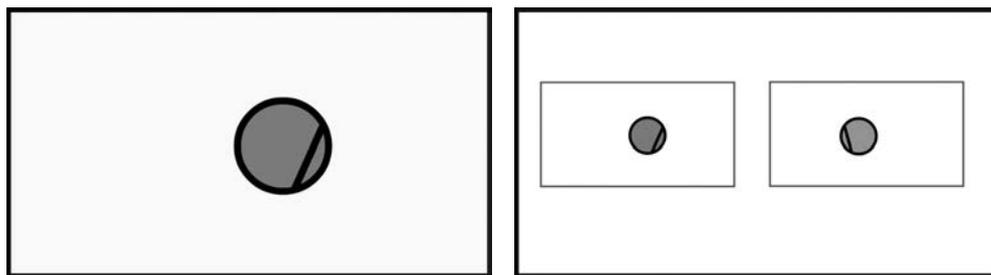


Фото 3. Схема кадра с объектом в растре и полиэкране / Scheme of a frame with an object in a raster and a split screen

соединение крупных кадров становится важнейшим режиссерским принципом трансляции диалога в зеркальной симметрии композиции как самих фигур, так и всех фоновых элементов. При таком ракурсе двух кадров взаимодействие героев воспринимается как тотальная дихотомия: мужского/женского, светлого/темного и т. д.

Крупный план опирается на представление о симметричности лица (и едва уловимой асимметрии, которая определяет уникальные черты любого образа), он активизирует и даже гипертрофирует классический принцип визуальной композиции в разных гармоничных симметрических проекциях. Именно это мы и обнаруживаем в данном примере.

Перенесем ситуацию с двумя «нестандартными» композициями в полиэкран. Композиция кадра отображаемого объекта в растре (изображение на весь экран) кажется не совсем правильной в части расстояния между героем (по направлению его взгляда) и границей экрана, в то же время при размещении данного изображения в окне полиэкрана (справа) оно весьма гармонично визуально воспринимается в общей отображаемой собеседников композиции (фото 3).

Однако общий план окажется избыточно пропорциональным классической визуальной композиции этой сцены, не побуждая зрителя к реконструкции гармонии симметричного взаимодополнения противоположных начал.

Человеческое лицо и кадр тесно связаны между собой «способами, которые могут показаться очевидными, но по этой самой причине их легко не заметить. Возможно, одно из них гарантирует ценность другого. В то время как пейзажи и улицы слишком легко интерпретируются как “пустые пространства”, присутствие лица дает уверенность в том, что мы смотрим на объект драматического интереса – лицо занимает кадр, другими словами, и санкционирует его в процессе. Аналогичным образом кадр подтверждает значимость лица, тщательно исследуя его крупным планом или помещая его стратегически в более широкие композиции, подчеркивая его важность...» [19, р. 127], лицо коммуницирует с кадром в презентации художественного пространства [19, р. 128]. Притом Ж. Делёз обращает особое внимание на то, что существует «два типа крупного плана, один из которых служит визитной карточкой Гриффита, <...> где все организовано ради подчеркивания чистого



Фото 4. Скриншот кадра из видеокomпозиции «Face à la mer» Каложеро и Пасси. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MFhKnRLEiE>. / Screenshot from the video composition “Face à la mer” Calogero and Passi. <https://www.youtube.com/watch?v=MFhKnRLEiE>

с общим в сложносоставном кадре при разноракурсных, включаемых в экранное пространство, двух визуальных плоскостях с изображениями участников видеокomпозиции (фото 4).

В экранной картине, представленной на фото 4, просматривается композиционная динамика, визуальное уплотнение кадра, левая граница которого разрезает лицо вертикально. Такие «режущие кадры соответствуют понятию “декадрирование”, предложенному Бонитцером ради обозначения необычных углов, которые совершенно невозможно обосновать требованиями действия или перцепции» [8, с. 166]. При этом половинчатое отображение лица усложняет композицию и раздвигает границы кадра, перенося внимание зрителя в закадровое пространство.

Демонстрация лица в такой внутрикадровой композиции актуализирует в сознании реципиента восприятие объекта по принципам зеркальной симметрии – и в этот момент подключает зрительское соучастие. Зритель мысленно зеркально достраивает часть лица героя, проникая за границы кадра и подключая себя к попаданию в зазеркалье, – таким образом происходит преодоление пространственной и смысловой границы внутрикадрового сюжета. Решение левой части кадра – «минус-прием» целостного портрета с осевой симметрией по вертикали – дополняется образом барабанщика в правой: совмещением двухмерного фотопортрета со взглядом на объект сверху. Предполагаемое при таком ракурсе уплощение/расплющивание объекта справа сопровождается эффектом трехмерности, когда к двум осям координат экранного пространства (их задает классический фас слева) – за счет переворота объекта на 90 градусов – неожиданно добавляется третье измерение. Сочетание двух разноплановых элементов кадра – псевдотрехмерного справа и скрытого в зазеркалье плоского крупного плана слева – позволяет через внутрикадровый монтаж создать ощущение многомерности пространства, в том числе смыслового. Несмотря на сдвинутые границы кадра

и нежного контура женского лица (метод радужной диафрагмы): молодая женщина думает о своем муже в фильме “Энох Арден”. У Эйзенштейна же в “Генеральной линии”, например, в одном из кадров красивое лицо попа расплывается, и остается коварный взгляд, сочетающийся с узким затылком и толстой мочкой уха: возникает впечатление, будто черты фациальности свидетельствуют об озлобленности священника, и их невозможно передать контуром» [8, с. 145].

Следующий пример показателен взаимодействием крупного плана

по отношению к портрету исполнителя, концептуальный замысел приема можно объяснить как визуальным выражением образа, так и стилистическим оформлением музыкального произведения, целиком построенного на таком соединении планов. Анализ данного кадра можно было бы далее рассматривать в динамическом ряду – уже в проекции представлений Дзиги Вертова о динамических возможностях крупного плана.

Для анализа возможностей сложносоставной композиции обратимся к скриншотам кадров из информационной программы телеканала «Россия 24». Элемент ДВИ (дополнительной визуализированной информации) в виде ленты одной из социальных сетей выводился в многоуровневой экранной композиции на передний план. В этот момент изображение телестудии с ведущим на втором плане (относительно дополненной визуальной плоскости в экранном пространстве) размывалось (фото 5), более того, фигура в этот момент сливалась с абстрактным фоном – при этом нейтральный фон приобретает антропоморфные черты. Пример иллюстрирует «бокé», когда размывается изображение фоновой картины, находящейся на некотором расстоянии от объекта съемки в кадре, так как уменьшение количества попадаемой на матрицу световой энергии компенсируется открытием диафрагмы. Подобную экранную композицию возможно выстроить и в монтаже. В данном случае видим обратный случай приближения – замены фигуры неожиданным детальным планом, некоей приближенной к лицу зрителя небольшой «вырезкой» глобальной цифровой книги.

Подводя итоги, отметим, что в актуальных возможностях крупного плана объединяются и углубляются принципы восприятия живописного портретного образа со сложной перцептивной внутрикадровой реальностью экранного коллажа. Комбинирование традиционных принципов постоянно соединяется со стремлением к открытию нового за счет стремительно меняющихся технических условий для отражения современной окружающей действительности – в перспективе все в большем масштабе копирующей и накапливающей образы-кадры реальной действительности. «Если модернистский универсум есть универсум проводов и микросхем, скрытых за экраном, по которым бежит электрический ток, то универсум постмодернистский есть вселенная наивной веры в экран, которая <...> предполагает феноменологическое



Фото 5. Скриншоты кадров из новостного контента. Телеканал. «Россия 24» / Screenshots of frames from news tv-content. TV channel "Russia 24"

отношение доверия к явлению» [20] через, в том числе, композиционный артефакт кадра – крупный план, который остается еще и наиболее антропоцентричным в ситуации тотальной видеофиксации реальности: от элементарных частиц до далеких галактик. Поэтому отображение объекта крупным планом как символа, акцента, детали в телевизионном материале требует оправданного применения. Сочетание тиражируемости и уникальности образа в крупном плане открывает путь к дальнейшему изучению экранного пространства в телевизионных материалах и медиаконтенте в целом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессиана; Исслед. М.: Музыка, 1987. – 208 с.
2. Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. – 552 с.
3. Новый политехнический словарь / Гл. ред. А. Ю. Ишлинский. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – 671 с.: ил.
4. Утилова Н.И. Экранное пространство и «видимый» человек // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: Сб. мат-в науч.-практ. конф. / Сост. и науч. ред. Н. Г. Кривуля. М.: Изд-во Московского университета, 2019. С. 36–59.
5. Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 400 с.
6. Вартанов А. С., Сальникова Е. В. Феномен изменяющейся дистанции в киноискусстве // Художественное образование и наука. 2018. №3 (16). С. 128–133.
7. Сальникова Е. В. Образы цивилизации и города в фильмах Жоржа Мельеса // Художественная культура. 2020. №2. С. 170–201.
8. Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. – 622 с.
9. Бурганова М. А. Новая концепция экспозиции скульптуры // Дом Бурганова: сб. науч. ст. М.: Московский гос. музей «Дом Бурганова», 2006.
10. Новикова А. А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей / Предисл. А. А. Шереля. М.: Едиториал УРСС, 2004. – 176 с.
11. Vrluo G. Surface Tension, Screen Space // Screen Space Reconfigured / Ed. by S. Ø. Sæther, S. T. Bull. Amsterdam University Press, 2020. P. 35–54. URL: <https://doi.org/10.5117/9789089649928>.
12. Филиппов С. Элементарная грамматика пространства-времени на монтажной склейке и развитие монтажа в раннем кинематографе // Ракурсы: [сб. ст.]. Вып. 5. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. С. 31–94.
13. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. 2-е изд. М.: «Гиперборей», «Кучково поле», 2007. 464 с.
14. Пономарчук И. И. Искусство телевидения и радио в XXI веке. Новая цивилизация нового тысячелетия: очерки. Пенза, 2001. – 176 с.
15. Мирошников А. И., Наумов А. А., Щербакова Н. И., Щербакова Т. В. Выбор размеров проекционного экрана в актовых залах учебных заведений для конференций и в залах универсального назначения // Инновационные технологии в кинематографе и образовании: II Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 21–25 сент. 2015 г.). М., 2015. С. 100–105.
16. Безенкова М. В. Каноны запечатления действительности в документальном кинематографе 1960-х годов // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. №3. С. 30–41.
17. Флоренский П. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 346 с.
18. Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. – 446 с.
19. Cameron A. Face, Frame, Fragment: Refiguring Space in Found-Footage Cinema // Screen Space Reconfigured, ed. S. Ø. Sæther, S. T. Bull. Amsterdam University Press, 2020. P. 127–151.

20. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. 1998. № 1.
URL: <http://www.kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25> (дата обращения: 09.06.2018).

REFERENCES

1. Melik-Pashaeva K. L. *Tvorchestvo O. Messiana* [O. Messiaen's creativity]. Moscow: Muzyka Publ., 1987. 208 p.
2. Salnikova E. V. *Vizualnaja kultura v mediasrede. Sovremennye tendencii i istoricheskie jekskursy* [Visual culture in a media environment. Current trends and historical review]. Moscow: Progress-Tradicija, 2017. 552 p.
3. *Novyj politexnicheskij slovar* [New polytechnical dictionary] / Ed. by A. Y. Ishlinskij. Moscow: Bolshaja Rossijskaja enciklopedija, 2000. 671 p.
4. Utilova N. I. *Ekrannoe prostranstvo i "vidimyj" chelovek* [Screen space and "visible" person]. In: *Aktualnye problemy ekrannyh i interaktivnyh media* [Actual problems of screen and interactive media]. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 2019, pp. 36–59.
5. Manovich L. *Jazyk novyh media* [New Media Language]. Moscow: Ad Marginem Press, 2018. 400 p.
6. Vartanov A. S., Salnikova E. V. *Fenomen izmenjajushhejsja distancii v kinoiskusstve* [The Phenomenon of Changing Distance in Film Reporting]. In: *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science]. 2018, no. 3 (16), pp. 128–133.
7. Salnikova E. V. *Obrazy civilizacii i goroda v filmax Zhorzha Melesa* [Images of civilization and the city in the films of Georges Méliès]. In: *Khudozhestvennaja kultura* [Art and Cultural Studies]. 2020, no. 2, pp. 170–201.
8. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2004. 622 p.
9. Burganova M. A. *Novaja koncepcija ekspozicii skulptury* [New concept of sculpture exposition]. In: *Dom Burganova: sbornik nauchnykh statej* [House of Burganov: coll. of scientific works]. Moscow: Moskovskij gos. muzej "Dom Burganova", 2006. 275 p.
10. Novikova A. A. *Televidenie i teatr: peresechenija zakonomernostej* [Television and theatre: pattern intersections]. Moscow: Editorial URSS, 2004. 176 p.
11. Bruno G. Surface Tension, Screen Space In: *Screen Space Reconfigured*, ed. S. Ø. Sæther, S. T. Bull. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020, pp. 35–54. Available from: <https://doi.org/10.5117/9789089649928>.
12. Filippov S. *Elementarnaja grammatika prostranstva-vremeni na montazhnoj sklejke i razvitie montazha v rannem kinematografe* [Elementary grammar of space-time on installation gluing and development of installation in early cinema]. In: *Rakursy* [Foreshortenings]. Vyp. 5. Moscow: GII Publ., 2004, pp. 31–94.
13. McLuhan G. M. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshirenija cheloveka* [Understanding Media: External Human Extensions]. Moscow: Giperboreja Publ., Kuchkovo pole Publ., 2007. 464 p.
14. Ponomarchuk I. I. *Iskusstvo televidenija i radio v XXI veke. Novaja civilizacija novogo ty` s'acheletija: ocherki* [The art of television and radio in the 21st century. The New Civilization of the New Millennium: Essays]. Penza, 2001. 176 p.
15. Miroshnikov A. I., Naumov A. A., Shherbakova N. I., Shherbakova T. V. *Vybor razmerov proekcionnogo ekrana v aktovyh zalax uchebnyh zavedenij dlja konferencij i v zalax universalnogo naznachenija* [Selection of size of projection screen in assembly halls of educational institutions for conferences and in halls of universal purpose]. In: *Innovacionnye tehnologii v kinematografe i obrazovanii* [Innovative technologies in cinema and education]. Moscow, 2015, pp. 100–105.
16. Bezenkova M. V. *Kanony zapechatlenija dejstvitelnosti v dokumental`nom kinematografe 1960-x godov* [The canons of capturing reality in the documentary cinema of the 1960s]. In: *Vestnik VGIK*. 2019, vol. 11, no. 3, pp. 30–41.
17. Florensky P. *U vodorazdelov mysli: Cherty konkretnoj metafiziki* [Watersheds of Thought: Features of Specific Metaphysics]. Moscow: AST Publ.: AST Moskva Publ., 2009. 346 p.
18. Florensky P. A. *Statji i issledovanija po istorii i filosofii iskusstva i arheologii* [Articles and studies on the history and philosophy of art and archeology]. Moscow: Mysl Publ., 2000. 446 p.
19. Cameron A. *Face, Frame, Fragment: Refiguring Space in Found-Footage Cinema*. In: *Screen Space Reconfigured*, ed. S. Ø. Sæther, S. T. Bull. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020, pp. 127–151.

20. Žižek S. *Kiberprostranstvo, ili Nevynosimaja zamknutost` bytija* [Cyberspace, or the Unbearable Closeness of Being]. In: *Iskusstvo kino*. 1998, no. 1. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25> (accessed: 09.06.2018).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шабалин Владимир Васильевич – кандидат искусствоведения, телеоператор,

Аппарат Правительства Российской Федерации.

E-mail: v-shabalin@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5752-2983

ABOUT THE AUTHOR:

Vladimir V. Shabalin – Cand. Sc. in Art Studies, cameraman, Government of the Russian Federation.

E-mail: v-shabalin@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5752-2983

Статья поступила в редакцию: 31.08.2021

Отредактирована: 28.10.2021

Принята к публикации: 02.11.2021

Received: 31.08.2021

Revised: 28.10.2021

Accepted: 02.11.2021

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шабалин В. В. Крупный план как композиционный артефакт образной структуры телевизионного кадра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. №4. С. 116–128.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-116-128

FOR CITATION

Shabalin V. V. Close-up as compositional artifact in figurative structure of television frame.

In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 4 pp. C. 116–128.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-116-128