



## Приемы композиционного заполнения пространства телевизионного кадра

**В.В. Шабалин**

кандидат искусствоведения

*В статье рассматриваются возможности моделирования экранного пространства при построении визуальной основы современного телевизионного кадра. Анализируется его композиция, взаимосвязь с введенными визуальными компонентами (цветовые полосы, копии частей изображения, графика, элементы полиэкрана, линии), представляющими в нестандартном решении образного поля конструкта телерепортажа. Обосновывается использование этих выразительных компонентов в репрезентации объективной действительности на телеэкране, придании эмоциональной вовлеченности аудитории в просмотр.*

УДК 792.8.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

визуальный объект, композиция кадра, телерепортаж, формат телеизображения, экранное время, экранное пространство

**В качестве введения.**

### Пространство и время в формате экрана

Осмысление пространства и времени в формате экрана важный аспект исследования образного конструкта телевизионного репортажа, понимаемого как аудиовизуальный ряд соединенных в монтаже кадров, базирующихся на речевой выразительности и семантике контента. Экранное время, обладающее топологическими свойствами (одномерность, непрерывность, упорядоченность, направленность и т. д.), проявляется в сжатии или растяжении его характеристик, в движении в прошлое. В телерепортаже время можно сравнить с идущим по тропе человеком. Его движение в обратном направлении отождествляется с течением экранного времени к началу события, бег сопоставляется с ускоренным показом контента, а замедленная ходьба — с приемом «слоу-моушен».

Экранное время не останавливается и в стоп-кадре. Так, «застывшая» объективная реальность на фотоснимке, демонстрируемом на телеэкране, подобна подвижному видеоизображению в репортаже. В «паузе» экранного пространства закрепление объектов внутри композиции кадра делает его монолитным, схожим с текстом в формате PDF. Вместе с тем при панорамировании

объекта создается впечатление остановки его образа в определенной точке экрана. Данный эффект повторяется (без учета перспективы), когда объект движется в сторону телекамеры или в обратном от нее направлении. Как отмечает Ю.Я. Мартыненко, длиннофокусная оптика «сплющивает» пространство: движение по оптической оси камеры передается замедленным, и отсюда возникает эффект «топтения на месте»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. М.: Знание, 1979. С. 75.

Действительно, объект, снятый с разных ракурсов, воспринимается на экране каждый раз иначе. М. Мерло-Понти констатирует: «...то, что мы видим, в некотором отношении всегда невидимо: нужно, чтобы существовали скрытые стороны вещи и различные вещи “позади нас”, если должна наличествовать “лицевая сторона” вещей, вещи “перед нами” и, наконец, перцепция. Края визуального поля — это необходимый момент в организации реальности, а не объективный контур. Однако в итоге, несмотря на все это, 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»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. С. 357.

При рассмотрении в данном контексте изображения, свободного от образов объектов реального мира, наиболее точным примером предстает работа К. Малевича «Черный квадрат». Художник-авангардист отмечает: «...чем ближе к культуре живописи, тем остовы (вещи) теряют свою систему и ломаются, устанавливая другой порядок, узаконяемый живописью»<sup>3</sup>. В супрематизме эти остовы создаются как «система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений»<sup>4</sup>, а «путь человека лежит через пространство, супрематизм, семафор цвета — в его бесконечной бездне»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Малевич К. Черный квадрат. СПб.: ИД «Азбука-классика», 2008. С. 50.

<sup>4</sup> Там же. С. 51.

<sup>5</sup> Там же.

Выход из предметного мира как знаковый момент цветописи экранного пространства подтверждается кинопроизведениями. К примеру, в фильме «Блю» (режиссер Д. Джармен, 1993, Великобритания, Япония) визуализация синего цвета представляется как монохромный объект во весь экран, организующий некое пространственное «молчание» — все ту же «паузу» экранного пространства. Отметим, что «молчание» — «всего лишь другое название реальности»<sup>6</sup>. Творческий прием создания реальности, в пространстве которой образ не окружен экранным антуражем, использован и в кинокартине «Головокружение» (режиссер А. Хичкок, 1958, США). Объектам, вводимым в композицию телекадра репортажа, требуется отправной пункт, и фоновая поверхность здесь необходима для критериальной оценки масштаба предметов в кадре.

<sup>6</sup> Конт-Спонвиль А. Философский словарь. М.: Этерна, 2012. С. 322.

<sup>7</sup> Подр. см.: Данилов Ю. Фрактальность. URL: <http://spkurdyumov.ru/introduction/fraktalnost/> (дата обращения: 15.01.2020).

Зрителю сложно воспринимать информацию без понимания величины предметов, тем более имеющих фрактальную форму (от лат. «фрактус» — дробный, нецелый)<sup>7</sup>. Даже детский набросок на листе бумаги включает реперные точки в системе координат пространственного размещения, например, в виде изображенного солнца в углу картинки или травы внизу рисунка. Однако введение дополнительных объектов в композицию кадра продиктовано не только привязкой предметов, героев информационного материала к локусу реальной действительности, но и при отображении мизансцены, изображение которой не полностью осваивает площадь экрана. Размещение неформатного изображения в заданных габаритах матрицы экрана является важнейшей задачей, требующей, в том числе, включения дополнительных визуальных элементов в отображаемое поле на поверхности экрана. Таким образом, цель исследования — изучение организации экранного пространства образного конструкта репортажа в ракурсе заявленной темы, анализ вариативности творческо-технических решений в предоставленной визуальной информации зрителю и его вовлеченности в художественное пространство документально-информационного материала.

### Форматность изображения и его расположение на экране

В 1970-е годы актуализировался вопрос о расположении изобразительного ряда широкоформатных кинокартин на телевизионном экране с соотношением сторон 4:3. Проблема пропорциональности экрана и изображения приоритетна и сегодня в связи с развитием нового сегмента телеоборудования. Специалисты связывают это с тем, что «возможность просмотра копий широкоэкранный контента (фильмов) в домашних условиях повлекла за собой вполне предсказуемый и во многом чи-

<sup>8</sup> Кашин Д., Малашонок Д. Черные полосы // Телеспутник, 2010, № 9. С. 66.

Программа «Вести в 20:00», телеканал «Россия 1» HD, <https://www.vesti.ru/>



сто маркетинговый шаг разработчиков телевизоров — создание экранных матриц 16:9, якобы более соответствующих человеческому зрению и обладающих большей степенью воздействия на зрителя<sup>8</sup>.

С учетом демонстрации архивного телематериала на широкоэкранных



Программа «Судьба человека с Борисом Корчевниковым», телеканал «Россия 1» HD, <http://russia.tv/>

жения (см. кадр 1) или дополнительных графических объектов в виде динамического фона (см. кадр 2). Конечно, проще было бы произвести срезание как верхней или нижней части изображения, так и обеих одновременно, чтобы подогнать изображение



Программа «Вести в субботу» (телеэфир: 17.02.2018), телеканал «Россия 1» HD, <https://russia.tv/>

к пропорциям экранной плоскости, но в этом случае происходит потеря визуальной информации и слом композиционной структуры кадра. Поэтому изначально на практике стал чаще применяться прием размещения на экране черных полей (см. кадр 3).

В своей публикации «Черные полосы или кривые лица» Д. Кашин и Д. Малашонок дают пояснение: «Для сохранения пропорций при сохранении вертикального размера кадра приходится добавлять слева и справа черные полосы — каше́. Изображение с такими полосками называется pillar box. Обратный эффект наблюдается на телевизоре с пропорциями 4:3, хозяин которого хочет посмотреть программу 16:9. Если изображение не достраивается каше сверху и снизу (letter box), кадр вытягивается по вертикали, на экране появляются длинные и вытянутые лица. Еще более неприятный эффект возникает, когда при двойном преобразовании кадра — на этапе подготовки к вещанию и при отображении на телевизоре — изображение достраивается каше со всех сторон. Такой вид изображения называется postage stamp — почтовая марка»<sup>9</sup>.

Интерес вызывает и иная творческая реализация визуального ряда кадров со сторонами «четыре к трем». В видео на музыкальную композицию в исполнении американского музыканта

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

Кенни Джи (Music video by Kenny G. With Savion Glover performing Havana, 1997. Arista Records, Inc.) темные участки фона в видеокадре, можно сказать сливаются с черными полями каше, дополняющими изображение на экране до широкоформатного, воспринимаемая с ним как единое изображение при расширении кадра до формата 16:9. С одной стороны, изменяется композиционная структура, с другой — видеоряд универсален в плане воспроизведения на устройствах с различными размерами отображающей поверхности. Выходы из положения разноформатности контента и коллаборация основного изображения с дополнительными элементами, соседствующими с ним на экране, на первый взгляд кажутся лежащими в сфере постпродакшн, но комплексное решение является многомерным и требует углубленного изучения не только монтажа, но и процесса фиксации изображений телекамерой.

При видеосъемке с расположением записывающего датчика, совпадающего с классической портретной композицией, выстраивание кадра упрощается: образ отображается крупнее, нежели в альбомной (горизонтальной) раскладке изображения. В результате зритель воспринимает вполне детально лицо героя, его эмоции, а не входящая в кадр окружающая обстановка, характеризующая локацию объекта, в репортаже заменяется геотитром (указание места события). В удалении части экранного ландшафта реализуется понятие «усеченная реальность», понимаемое как процесс отсечения части изображения или изъятия элементов композиции телекадра, представляющих конкретные предметы на экране, но не удаление этих объектов из мизансцены<sup>10</sup>. Иначе говоря, реализуется композиционный паттерн, а колористический, экспозиционный или аудиальный — остаются нетронутыми.

Вертикально выстроенный кадр — дополнительная грань рассматриваемой проблемы, связанная с развитием рынка мобильных устройств с функцией видеозаписи. Необходимо отметить, что при использовании смартфона такая композиция не только удобна при фиксации объективной действительности, но и способствует восприятию аудиовизуального образа, поскольку первенствующим фактором здесь является сердцевина (ядро) изображения. Зачастую в девайсах алгоритм кадрирования (слева/справа) реального пространства в кадре выполняется автоматически при вертикальном положении устройства и горизонтальном кадре, который трансформируется в вертикальный, компенсируя относительно небольшие размеры экрана. Таким образом, решается задача совместимости форматов

<sup>10</sup> Шабалин В.В. Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 3. С. 101–110.

изображения на экране с учетом необходимости корректного воспроизведения образа объекта съемки.

### Расположение образа объекта в кадре во время съемки

Прием рекомбинации образа<sup>11</sup> встречается как в кинематографе, например, в короткометражном фильме «Прелюдия» (режиссер Ф. Озон, 2006, Франция), так и в телепередачах. Знаковая область композиции, вытянутая зрительно снизу вверх, при движении кино- или телекамеры вперед по направлению оптической оси или осуществлении как оптического, так и электронного зуммирования изображения, плавно перетекает в горизонтально ориентированную экранную структуру. Зритель видит выкадровку центрального фрагмента изображения в габаритах, соотносящихся с рампой экрана. Но если, скажем, в кинокартине Франсуа Озона эпизод беседы приятелей прямо указывает на постоянство (не сменность) локации героев фильма как в начальных кадрах, так и по окончании зрительного приближения к персонажам, то более сложным проявлением подобного творческого решения является перемещение объекта съемки из одного композиционного конструкта мизансцены в другой.

В телешоу «Голос» («Первый канал») через выход к сцене, выполняющий роль самостоятельного арт-объекта, камерой осуществляется визуальное сопровождение конкурсанта к месту выступления. При этом вертикально оформленный образ участника музыкального проекта, дополняемый в горизонтальной компоновке кадра предметами интерьера, освобождается от их композиционного давления, акцентируя на себе внимание и в то же время смотрясь гармонично в широкоформатном кадре. Таким образом, при изменении экранного пространства в пределах одного телевизионного плана, в данном случае воплощается метод внутрикадрового монтажа. Творческий прием видеосъемки через передний план достаточно распространен и активно применяется в телесюжетах социальной направленности.

Выясняется, что структура экранного пространства изменяется как на стадии монтажа, так и во время съемки. Рассмотрим примеры его организации. На скриншотах *кадров 4, 5* (телеканал «Россия 24») представлены (соответственно) элементы дополнительной визуализированной информации в фоновом рисунке мизансцены и «окна» дополненной реальности в виде виртуального стенда в экранном пространстве кадра (*см. кадры 4, 5*). Таким образом, полиэкранный визуальный концентрирует объем кадра,

<sup>11</sup> Подр. см.: Салганик Р.И. Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе; Разлогов К.Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. М., 1988. С. 5–14, 23–32.



Телеканал «Россия 24»,  
<https://www.vesti.ru/>

<sup>12</sup> Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. С. 73–74.

взгляда зрителя из определенной точки пространства, а также возможности моделирования иллюзии другой дистанции до объекта»<sup>12</sup> полиэкранный экран выполняет оба условия одновременно. Сочетание взгляда каждого из ораторов, обращенного к зрителю, и их одномоментное отображение в поликадре позволяет достичь более глубокого восприятия семантики передачи.

В визуальном привлечении зрителя во время просмотра телепрограммы значимы и цветовая гамма фона студии, и передний план, оформляемый также объектами дополненной реальности. Вместе с тем, композиционный баланс структуры экранного пространства формируется и за счет визуальной поддержки дополнительных элементов, в том числе динамической линии. В создании художественного пространства телематериала статичные и динамичные, прямые и извилистые линии-образы сегодня практически незаменимы. Вплетаясь в конструкт экранного пространства и становясь частью общей картины, они обеспечивают сбалансированность композиции кадра и, отражая глубину события, фокусируют внимание зрителя на главном в сюжете.

приводя к уплотнению объектов в композиции и их зрительному сближению. Например, репортер, отображаемый в кадре с ведущими новостного выпуска, на самом деле может находиться на значительном расстоянии от студии.

Подобный прием совмещения участников программы используется и в телеинтервью. Собеседники, физически располагаемые рядом, в кадре могут быть представлены общим планом, но тогда будут показаны на экране в профиль. Но благодаря «возможности моделирования иных ракурсов по сравнению с ракурсом

## Итоги по результатам исследования

Приемы композиционного построения кадра имеют существенное значение при необходимости технической адаптации изображений к телевизионному показу в условиях перманентной модификации матриц экранов. Появляются различные технологии, например, «интеллектуального» воссоздания электронным способом фонового рисунка за удаленными объектами в визуальной среде усеченной реальности. И хотя в документальном материале «дорисованный» образ предстает как неестественный, в современном экранном искусстве набирает популярность «глитч-арт» (искусство ошибки, цифровых помех). Так художественная интерпретация «искаженного» образа может отражаться на экранах в виде растянутого или сжатого изображения.

Экспериментальные методы моделирования экранного пространства становятся востребованными. И динамично развивающиеся медиаформаты указывают на приемлемый вариант формирования основного изображения в соотношении с размерами отображающей его поверхности в виде полиэкрана, снабженного дополнительной визуализированной информацией. Его визуальный конструкт обеспечивает гармоничное восприятие экранной композиции и комфортное зрительское восприятие контента. При этом важно учитывать предстоящее как на монтаже, так и во время телеэфира размещение титра, логотипа или иного графического объекта в экранном пространстве. Еще на стадии съемочного процесса телеоператору необходимо осмысливать включение этих художественных элементов в композицию кадра.

В результате дополнительные визуальные объекты в виде линий, цветовых полос или копий частей изображения, а также графики, динамично адаптируемые в полиэкрane, вполне органично вписываются в структуру «плоскости» экрана, придавая оригинальность телекадру. При этом основа создания новых и известных творческих приемов закладывается в процессе изучения потенциала изображения с учетом присущих ему трансформаций, развивающихся в проекции совершенствования телевизионных технологий, технической модернизации экрана и эволюции визуальных искусств в целом. ■

---

### ЛИТЕРАТУРА

1. Данилов Ю. Фрактальность. URL.: <http://spkurdyumov.ru/introduction/fraktalnost/> (дата обращения: 15.01.2020).
2. Кашин Д., Малашионок Д. Черные полосы или кривые лица // «Телеспутник»: журнал, 2010, № 9. С. 66–68.

3. *Конт-Спонвиль А.* Философский словарь / А. Конт-Спонвиль; пер. с фр. Е.В. Головиной. М.: Этерна, 2012. 752 с.
4. *Малевич К.* Черный квадрат. СПб.: ИД «Азбука-классика», 2008. 288 с.
5. Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. М.: Знание, 1979. 112 с.
6. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 605 с.
7. *Разлогов К.Э.* Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана // *Монтаж. Литература, искусство, театр, кино.* М., 1988. С. 23–32. URL: <http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html> (дата обращения: 15.01.2020).
8. *Салганик Р.И.* Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе // *Монтаж. Литература, искусство, театр, кино.* М., 1988. С. 5–14. URL: <http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html> (дата обращения: 15.01.2020).
9. *Сальникова Е.В.* Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
10. *Шабалин В.В.* Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении / В.В. Шабалин // *Дом Бурганова. Пространство культуры*, 2018, № 3. С. 101–110.

## REFERENCES

1. *Danilov Yu.* Fraktal`nost` [Fractality]. URL.: <http://spkurdyumov.ru/introduction/fraktalnost/> (accessed: 15.01.2020). (In Russ.).
2. *Kashin D., Malashonok D.* (2010) Cherny`e polosy` ili krivy`e licza [Black stripes or facial curves]. "Telesputnik": zhurnal, 2010, № 9, pp. 66–68. (In Russ.).
3. *Kont-Sponvil` A.* (2012) Filosofskij slovar. [Philosophical dictionary]. Moscow.: Jeterna, 2012. 752 p. (In Russ.).
4. *Malevich K.* (2008) Chernyj kvadrat [Black square]. St.Petersburg: Azbuka-klassika, 2008. 288 p. (In Russ.).
5. *Marty`nenko Yu. Ya.* (1979) Dokumental`noe kinoisskustvo [Documentary motion picture art]. Moscow: Znanie, 1979. 112 p. (In Russ.).
6. *Merlo-Ponti M.* (1999) Fenomenologija vosprijatija [Perception phenomenology]. St.Petersburg: Juventa; Nauka, 1999. 605 p. (In Russ.).
7. *Razlogov K.E`.* (1988) Montazhny`j i antimontazhny`j principy` v iskusstve e`krana [Installation and anti-installation principles in screen art]. *Montazh. Literatura, iskusstvo, teatr, kino.* Moscow, 1988. pp. 23–32. URL.: <http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html> (accessed: 15.01.2020). (In Russ.).
8. *Salganik R.I.* (1988) Rekombinacii kak tvorcheskij priem v iskusstve, nauke i prirode [Recombination as a Creative Reception in Art, Science and Nature]. *Montazh. Literatura, iskusstvo, teatr, kino.* Moscow, 1988, pp. 5–14. URL.: <http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html> (accessed: 15.01.2020). (In Russ.).
9. *Sal`nikova E.V.* (2017) 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, 2017. 552 p. (In Russ.).
10. *Shabalin V.V.* (2018) Vizual`ny`j obraz usechennoj real`nosti v e`krannom televizionnom izobrazhenii [The visual image of the truncated reality in the on-screen television image]. *V.V. Shabalin. Dom Burganova. Prostranstvo kul`tury`*, 2018, № 3, pp. 101–110. (In Russ.).

# Techniques for Compositional Filling the Space of a Television Frame

**Vladimir V. Shabalín**

*Ph.D in Arts, Advisor to the Office of the Government of the Russian Federation*

UDC 792.8.01

**ABSTRACT:** Aiming at exploring the figurative structure of the screen space the author of the publication considers the functional interrelation of the composition's visual elements in the pattern of a television shot. The formation of the modern communicative space with its inherent specific approaches to visual addition and information saturation of an editing phrase in the expressive model of a television product emphasizes the relevance of the topic under discussion as the artistic techniques unacceptable at the end of the last century have become very significant now.

The basic research principle of the screen space of a television shot is the combination of theoretical and empirical methods, in particular, general and specific: informational, theoretic, problematic, logical and artistic. At the same time, the academic approach is defined by observation and modeling making it possible to reveal the properties of the integration structure of a TV screen by providing audiovisual information in the mode of recording or love broadcast.

The article dwells on the architectonics of a shot's narrative structure in terms of the necessary design style of the television screen's figurative space. Its visual model is considered as an unconventional compositional filling of a shot: with a vertically built portrait of the correspondent during stand-up or an image disproportional to the frame of a television receiver or video monitor. The extensive role of additional visual elements in the form of various lines, color strips, copies of parts of the video image, graphics as well as the split screen providing a steady position of the main image in screen space of a television shot is revealed. At the same time, the problem of its visual design as the process of the original formation of screen space by means of modern creative receptions is being solved.

In the conclusion the intermediate results of the research regarding the additional compositional filling of a shot are summed up, theoretical conclusions are drawn, the prospects of further studying of the existential model of television footage are outlined while special attention is paid to the generalization of the gained theoretical knowledge for the subsequent practices of the embodiment of real objects on the displaying surface.

**KEY WORDS:** visual object, frame composition, television report, TV image format, screen time, screen space