



Движение в телевизионном кадре: выразительные и перцептивные аспекты

В.В. Шабалин

кандидат искусствоведения

ORCID: 0000-0001-5752-2983

AuthorID: 988884

В статье рассматривается динамическая визуализация пространства предметной реальности с последующей демонстрацией ее образа телеаудитории. Магистральным направлением исследования является паттерн поступательного движения видеооборудования, объектов съемки и их образов. Анализируются творческие приемы погружения телекамеры внутрь события; уточняются особенности внутрикадрового монтажа; выявляются эвокативные свойства звука в телевизионном материале. Данное исследование может быть полезно специалистам в области визуальных искусств, а также может заинтересовать широкий круг читателей.

The article discusses the dynamic visualization of the space of objective reality with the subsequent demonstration of its image to the television audience. The main direction of the research is the pattern of forward movement of video equipment, shooting objects and their images. Creative techniques for immersing a television camera inside an event are analyzed; the features of intra-frame editing are clarified; The evocative properties of sound in television material are revealed. This study may be useful to specialists in the field of visual arts, as well as of interest to a wide range of readers.

В качестве введения

Телевидение начала XXI века предлагает аудитории различные ракурсы взгляда на мир, регулирует степень вовлеченности зрителя в происходящее на экране и является важнейшей частью современной культуры, а также ее постоянно обновля-

визуальный объект, движение, динамика, композиция кадра, телевизионный материал, образ, экранное пространство

visual object, movement, dynamics, frame composition, television footage, image, screen space

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

Значительное эволюционное развитие современных телевизионных творческих решений способствует обретению новой внутренней динамики контента в пространственно-временном континууме, связанное как с формами подачи аудиовизуальной информации зрителю, так с вариативностью воплощения оригинальных экранных композиций, а также со сменой парадигмы зрительского восприятия. Проявляется усложнение моделирования экранной реальности за счет современного визуального освоения экранного пространства телевизионного материала, что выражается в его уплотнении элементами дополнительной визуализированной информации, раскрытии динамического функционала отображения объектов в растре и сегментах полотна.

Концептуально экранное пространство телевизионного материала представляет источник изобразительности его сюжетной линии и передает зрителю динамичный образ события в оригинальном экранном конструкте. «Общеизвестно, что природа кинематографа (это следует из этимологии и истории понятия) предполагает движение, прежде всего и изначально — в кадре» [2, с. 8], — пишет исследователь кино Ю.В. Михеева. При этом и визуальное восприятие человека не находится в состоянии покоя. Обратим наше внимание на местоположение зрителя перед изобразительной композицией.

Так, созерцая произведение художественной живописи, посетитель галереи нередко сталкивается с изменением восприятия отдельных частей картины. При определенных ракурсах публике представляются разные образы одного и того же элемента композиции. И напротив, зритель может получить иные ощущения, когда, независимо от места нахождения, взгляд персонажа художественного полотна будет перманентно обращен на созерцающего его человека. Подобный результат оказывает телеэкран. Какое бы положение ни занимал зритель перед экраном телевизионного приемника или монитора компьютера, иного ракурса предоставления изображения объектов он не увидит, так как экранная картина к этому моменту, как мы понимаем, уже сформирована во время съемочного процесса и



Сезанн П. Гардан
(Gardanne).
Холст/масло,
1885-1886

Сезанн П. Голубая ваза
(La Vase bleu).
Холст/масло,
1885-1887



ные объекты представлены под некоторым углом к горизонту. В других его картинах также просматривается определенный наклон композиции: в натюрморте «Голубая ваза» (La Vase bleu, 1885-1887), в портрете «Мадам Сезанн в желтом кресле» (Madame Sézanne in a Yellow Chair, 1890-1894). Тем самым запускается функционал динамического визуального конструкта, определяемый подобным способом свойствам понятия «голландский угол» (от англ. Dutch angle).

Творческий прием изначально использовался в немецком экспрессионизме для выражения беспокойных чувств героев, а также некоторой необычности в визуализации происходящего события. В отличие от обыденного просмотра контента с телевизионного приемника, здесь-то как раз зритель впечатляется измененным положением объектов. Таким образом, значительную роль получает изменение положения образа объекта в композиции, а также движение телекамеры, говоря о процессе создания экранного пространства телевизионного материала.

Движение объекта съемки и телекамеры

При приближении или удалении объекта от телекамеры происходит исключительно его изменение масштаба, подобно тому, как это происходит в театральном представлении, когда зритель смотрит происходящее на сцене из одной точки и для укрупнения объекта в его восприятии необходимо выдвигание персонажа на передний план. «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» [4, с. 188].

В отличие от этого приближение телекамеры к объекту приводит уже к укрупнению всей экранной картины мизансцены. Широко применяется и вариант «приближения» объекта, в том числе и через изменение его масштаба трансфокатором с помощью зуммирования. При этом если съемочный аппарат будет определенным образом подвиген вдоль оптической оси объектива (с изменением его фокусного расстояния), то осуществляется творческий прием, ранее реализованный кинооператором В.И. Юсовым в художественном фильме «Черный монах» (реж. И.В. Дыховичный, 1988, СССР, Германия).

Исходя из признаков композиционной динамики в кадре, приведем телевизионный аналог известного как «транстрав» (от слов трансфокатор¹ и тревеллинг²). В программе «Время» («Первый канал») при поступательном движении телекамеры вперед с синхронным трансфокаторным «отъездом» с помощью объектива от ведущего новостного выпуска его портрет в кадре практически не изменится по крупности, в отличие от фона, стремительно отодвигающегося назад. Сегодня движение телекамеры происходит практически без ограничения ее положения в пространстве. В связи с этим приведем следующий пример фиксации спортивного мероприятия с помощью «камеры-паука», включаемой в процесс формирования экранного пространства.

Учитывая желание зрителя ощущать себя непосредственно в центре отображаемого на экране события, трансляции футбольных матчей организуются посредством технологии Spiderscam (от англ. Spider — паук, Camera — камера) при движении съемочного аппарата в разных направлениях и находящегося над полем на некоторой высоте с обеспечением телевизионной съемки спортивной игры изнутри. При движении камкордера элементы композиции снимаемого кадра приходят в движение, изменяя свои пропорции и геометрическую форму в отличие от трансфокаторного приближения образа героя в

¹ Зум-объектив — объектив, формирующий резкое изображение при изменении его фокусного расстояния.

² От англ. travelling — путешествующий, передвигающийся.

кадре, когда детали мизансцены обрезаются и выходят из визуального поля кадра за его границы.

В первом случае картина выглядит динамичнее и более впечатляет зрителя своей необычностью предоставления слепка реальной действительности. При движении телекамеры проявляются свойства «динамической перспективы», что зрителю «позволяет ощутить, какой объект находится ближе к наблюдателю, а какой — дальше» [3, с. 99]. В этом плане оверлеппинг как способ восприятия расположения объектов в экранном пространстве играет важную роль. «В отличие от застывших изображений на картине или на фотографии, при движении камеры соотношение объектов, перекрываемых друг другом, постоянно меняется... в результате чего один объект перекрывается другим, а другой, наоборот, в это время постепенно открывается взору зрителя. Не говоря уже о том, что объекты в кадре часто сами находятся в состоянии движения, и <...> в данном случае можно говорить о своего рода динамическом оверлеппинге» [3, с. 99-100], — констатирует киновед В.Ф. Познин.

Внутрикадровый монтаж

Имманентное (внутреннее) изменение экранного пространства в рамках телевизионного кадра происходит в связи с функционалом задействованного при телесъемке внутрикадрового монтажа. Рассмотрим композиционную динамику такого кадра, предполагающего классическую трансформацию экранной картины за счет применения творческих решений при создании телевизионного контента. Движение объекта съемки и телекамеры приводит к комплексному изменению экранной картины в каждый последующий момент записи мизанкадра. Здесь же акцентируем внимание и на выборе определенного ракурса съемки, что указывает не только на движение телекамеры, но и ее положение в пространстве съемочной площадки.

Далее обратимся к техническому функционалу телекамеры, в частности, к телеобъективу, с помощью которого производится переброска фокуса с одной плоскости резкоизображаемого пространства на другую, создавая смысловое авторское акцентирование на объектах съемки в границах кадра. Область композиции, находящаяся в дефокусе, не отвлекает внимания зрителя своей фактурностью, если речь идет, например, о фоновой картине либо о проработке деталей, указывая на четкость изображения отдельных объектов мизансцены. Следующим примером послужит прием панорамирования как в горизонтальной или вертикальной плоскости, так и в произвольном

слежении за движущимся объектом на съемочной площадке с удержанием его образа в границах кадра.

Так, при переводе кадрового окна с одного героя (кадр 1) на другого (кадр 2) творческий подход в данном случае будет отражать изменение экранной композиции. Допустим, в первом кадре отображается портрет с неким объектом в правой верхней части его композиции. Далее при повороте телекамеры в горизонтальном направлении появляется портрет второго участника. При этом объект из первой композиции продолжает оставаться и во втором кадре, находясь уже в левом верхнем углу текущей композиции кадра. Активное освоение новых творческих решений дает подобный результат, полученный на постпродакшне.

Динамика художественного эффекта

Электронная запись видеоизображений способствовала применению выразительного потенциала художественного эффекта в создании телевизионного экранного пространства, в частности, при организации межкадровой склейки. Внутренняя связь между кадрами во внешнем подходе замены предыдущего последующим подчеркивает динамику смены сегментов звукозрительного ряда, находящихся по разные стороны монтажного стыка, одним из вариантов построения которого является микшерный переход. Исходя из того, что часть визуальных объектов или изображение в целом находится на одной плоскости, а часть других — на второй (и сколько угодно по счету) плоскости, то в случае их взаимного вытеснения в направлении по оси перпендикулярной к поверхности экрана произойдет своего рода наплыв — взаимное проявление изображений, от одного затухающего ко второму проявляющемуся.

В рассматриваемой взаимной сменяемости плоскостей с изображениями в горизонтальном направлении, то есть уже в одной условной плоскости, параллельной поверхности экрана, получим взаимный сдвиг изображений, подобный функционалу межкадрового монтажа. Подобным образом решается задача организации экранного пространства в телерепортажах, представляющих зрительской аудитории несколько локаций съемки на экране. В момент смены планов, когда одно изображение вытесняет из кадрового окна идущее перед ним, проявляется одноименный прием «сдвиг», применяемый и при включении в изобразительную картину динамического полиэкрана.

Сегменты полиэкранной структуры одновременно представляют зрителю несколько визуальных потоков и при этом

перемещаются в рамках отображающей поверхности. Данная организация экранного пространства применялась С.Ф. Бондарчуком в киноэпопее «Война и мир» (1965, СССР). В межкадровом монтаже, а также при создании сложносоставной экранной композиции в рамках одного кадра активно находят место художественные эффекты, связанные со становлением новых форм экранного пространства. С их помощью в визуальную ткань телевизионного материала привносится в динамичных вариантах стилистическое разнообразие экранного повествования.

Динамика визуального ряда в функционале межкадрового монтажа

Очердность расположения в монтажной фразе планов разной крупности задает также динамичность видеоряда, что определяется свойствами понятия «объемный монтаж», ранее введенного и закрепленного автором в научном и профессиональном телевизионном лексиконе. Данное направление видеомонтажа предназначено к обеспечению гармоничного просмотра зрителем на телеэкране разномасштабных планов в видеоряде телевизионного материала. Суть способа отражает прямую зависимость структуры кадра от его расположения в аудиовизуальном ряду, то есть по отношению к смежному кадру, отличающемуся по крупности от предшествующего.

Так, в футаж определенной длительности, состоящий из видеозаписи оратора крупным планом, необходимо внести несколько вставок выступления общим планом, чтобы изобразительно «разбавить» материал и использовать в то же время эти вкрапления в качестве «перебивочного» изображения. Поэтому композиционно правильнее располагать планы-перебивки на начальном и конечном отрезках видеоряда общим планом, помещая между ними кадры масштабом крупнее, вплоть до среднего плана. В итоге смена крупности планов с их взаиморасположением в аудиовизуальном ряду определяет динамику монтажа телевизионного материала.

В данном случае рассматриваем смену кадров в едином экранном конструкте при оставлении звукового сопровождения от первого в последующем кадре, что приводит к диегетичности аудиальной составляющей телевизионного экранного пространства. Об этом феномене неоднократно говорилось, здесь же уточним, что диегетический звук становится также одним из важных средств художественной выразительности в телевизионном монтаже. Для организации диегетического экранного пространства с помощью внутри-

кадрового монтажа может быть задействован один съемочный аппарат, гарантирующий «сопоставление статичных пластических образов и пластических образов действия путем использования <...> различных движений самой камеры, которое обеспечивает смену информации и развитие содержания кадра» [5, с. 49].

Эвокативная динамика звука

Далее изучим экранное пространство, формируемое с помощью звука в закрытом помещении с использованием аудиосигнала. Отметим значение расположения репродукторов, так как распространение звука занимает время, пропорционально пройденному расстоянию. Если источник звука находится в одной точке, а его ретранслятор — в другой и при этом уровень громкости второго выше, то произойдет акустическая коллизия. Объект, воспроизводящий звук, будет акустически восприниматься с иного места от его физического нахождения. Подобный результат на практике являет эффект Хааса [7]. Обработанный и распределенный звук участвует в размещении образов объектов мизансцены в экранном пространстве, что характерно для многоканального звучания.

Применение стереофонии особенно важно, так как при прослушивании материала максимально активизируется воображение и создается «ощущение “эффекта присутствия” на месте воображаемых событий» [1, с. 77], — подчеркивает исследователь Н.Н. Ефимова. Акустическая составляющая изменяет местоположение объекта съемки в мизансцене относительно телезрителя в его ощущениях в экранном пространстве телевизионного материала. По своей трансцендентальности экранное пространство иное, нежели, например, картина, созданная прямым зрительским восприятием, так как театральное представление и его вариативный, переданный посредством телевизионного экрана образ рознятся способом подачи визуальной информации зрителю.

В театральном зале публика воспринимает действие одним планом, тогда как посредством видеозаписи или трансляции в прямом эфире театральной постановки художественный образ, рождаемый на подмостках, «развертывается» на экране со всех возможных точек съемки. Разноракурсная демонстрация эпизода на сцене, как и динамичная камера, основополагающе проявляющая динамику построения экранного пространства телевизионного произведения, делает зрителя в его ощущениях соучастным к событию.

Динамика дополнительной визуализированной информации в экранной картине

С обретением свойств дополненной реальности, а также дополненной виртуальности не меньшую роль в построении динамического телевизионного экранного пространства играет элемент дополнительной визуализированной информации. Его движение на экране становится неотъемлемой частью общей композиционной структуры телекадра. Но начнем рассмотрение с истоков появления данного экранного артефакта. Для придания дополнительной динамики элементам композиции кадра в практику вошло анимированное появление титра на экране. Графический объект, оформленный на оригинальной подложке, стал выдвигаться в кадровое окно с последующим уходом из изобразительной области экрана. Не редко и логотип телеканала оформляется в «живом» виде, что также привлекает внимание зрительской аудитории.

Более того, дополнительная визуализированная информация получила распространение в непосредственном помещении ее элементов в мизансцену на экранах-декорациях, визуальное содержание которых представляется аудитории, например, на границе футбольного поля и трибун. В случае отображения на таком экране автомобиля складывается зрительное впечатление реального передвижения транспортного средства по кромке игровой площадки стадиона. Следующим этапом в динамичном предоставлении дополнительных объектов является введение их в кадр вне экрана-декорации — в виде элементов дополненной реальности.

Переход классического дополненного объекта в экранной композиции в новое качество с изменением его условного положения в пространстве мизансцены, подобного движению реальных объектов в реальном пространстве, способствовало устранению необходимости установки экрана в локации проведения мероприятия. Таким образом, мы наблюдаем как усложнение и насыщение визуального уплотнения экранного пространства, так и упрощение организации реального пространства в необходимой точке съемки при динамичной форме предоставления визуальной информации телезрителю.

Цветовая, яркостная и контурная динамика в изображении

Еще одним паттерном «движения» в изобразительной картине является контурная динамика. На картине «Сосна и акведук» (Pine and Aqueduct) П. Сезанна (1900) деревья прописаны в оригинальной стилистике с акцентом на отображении границ

объектов, как и в других живописных композициях художника. Подобно прыгающему пальцу, выставленному перед лицом, с поочередным взглядом на него то одним, то другим глазом, проявляется функционал контурной динамики в данном изображении.



Сезанн П.
Сосна и Акведук
(Pine and Aqueduct).
1900. Холст, масло

Далее рассмотрим наравне с цветовым оттенком изображения, когда предметы отображаемые в теплых тонах, смотрятся находящимися ближе к зрителю, а в холодных, наоборот, отдалают композиционно на задний план, делая более объемным экранный рисунок, художественную составляющую экранного пространства, зависящую и от яркости объектов. Так, светлый предмет смотрится расположенным на экране ближе к зрителю. Поэтому статуэтка в кадре из кинофильма «Роден» (Rodin, реж. Ж. Дуайон (J. Doillon), 2017, Франция, Бельгия) выходит зрительно на передний план, находясь физически глубже в мизансцене относительно героя кинокартины. С учетом того что светлые поверхности предметов

могут отражать не только свет, но и цвет, то такого рода рефлекс «делают изображение более живым, натуральным, динамичным» [3, с. 117], — подчеркивает В.Ф. Познин.

Приведем следующий пример динамического предоставления визуального контента зрителю в стрит-пространстве. Видеопроекция на архитектурные сооружения, уже несущие на своей поверхности определенное изображение, дополняет ее визуальное содержание. При этом «формируется специфическая медийная среда» [6, с. 9-10], — отмечает исследователь В.Д. Эвальдье. Вместе с тем динамичный видеопоток, направленный на фасад здания в виде его визуального клона, синтезированным компьютерным способом, создает дубликатную синестезию (соединение) пространств — их визуальных основ. Объект стрит-пространства может зрительно двигаться под музыкальное сопровождение либо выглядеть ярче и колористичнее. Проекция изображения актуальна и на не твердотельные поверхно-

сти, например, водную, состоящую из множества вертикальных струек, организованных в своеобразный экран. «Дыхание» жидкой среды придает ее отобразительной поверхности дополнительную динамику в предоставлении видеоряда.

Итоги исследования

Таким образом, мы рассмотрели актуальные варианты динамического конструкта экранного пространства, в построении которого задействовано движение как объектов съемки и фиксирующей их аппаратуры, дополнительных элементов композиции кадра во время монтажа с применением художественных эффектов, так и конструкции экрана и самого зрителя. Востребованность клипового восприятия контента зрительской аудиторией компенсируется неразрывностью демонстрации аудиовизуального потока при его уплотнении и насыщенности, сопутствующим современному стилю подачи телевизионного материала. Отсюда создание динамичных внутрикадровых композиций решают данную проблематику создания видеоконтента.

Межкадровый стык формируется сегодня все чаще во внутрикадровом пространстве с помощью бигеминального (сдвоенного) монтажа. Поэтому динамика образа в кадре, телекамеры в мизансцене и других средств выразительности помогает решить выше указанные задачи, минуя клиповое построение аудиовизуального конструкта телевизионного материала посредством внутрикадрового монтажа, полиэкрана и сложносоставного кадра, которые без имманентного процесса движения в медианасыщенном мире обходиться уже не могут. Данная статья является кратким изложением концепта «движение в кадре» и требует в ракурсе указанной проблематики дальнейшего исследования экранного пространства телевизионного материала. ■

Для цитирования: Шабалин В.В. Движение в телевизионном кадре: выразительные и перцептивные аспекты // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 135–146.

For citation: Shabalin V.V. Movement in the television frame: expressive and perceptual aspects // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2 (60), pp. 135–146.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефимова Н.Н. Звук в эфире: учеб. пособие для вузов. М.: Аспект Пресс, 2005. 142 с.
2. Михеева Ю.В. Прикосновения: невидимое и неуиденное во внутрикадровом пространстве фильма // Вестник ВГИК. Т. 14. № 1 (51). 2022. С. 8–24.

3. Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. СПб.: ИД «Петрополис», Российский институт истории искусств, 2021. 388 с.
4. Салникова Е.В. Образы цивилизации и города в фильмах Жоржа Мельеса / Художественная культура. № 2. 2020. С. 170–201. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/898/hk_2020_2_170_201_salnikova.pdf (дата обращения: 17.05.2024).
5. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Ч. 2. М.: Издательство «625», 2001. 207 с.
6. Эвальд В.Д. Экранная среда в пространстве московского метрополитена // Вестник славянских культур. Т. 60. 2021. С. 8–20.
7. Элкин Е.Г.М. Звук и изображение. Звукотехника в телевидении и кино. М.: Связь, 1978. С. 329.

REFERENCES

1. Efimova, N.N. Zvuk v e' fire: Ucheb. posobie dlya vuzov [Sound on air]. Moscow, Aspekt Press, 2005. 142 p. (In Russ.)
2. Mikheeva, Yu.V. Priksnoveniya: nevidimoe i neuidennoe vo vnutrikadrovom prostranstve fil'ma [Touches: invisible and unseen in the intra-frame space of the film], vol. 14. Vestnik VGIK, no. 1 (51), 2022, pp. 8–24. (In Russ.)
3. Poznin, V.F. E' krannoe prostranstvo i vremya. Strukturno-tipologicheskij i perczeptual'ny' j aspekty' [Screen space and time. Structural-typological and perceptual aspects]. St. Petersburg, Petropolis Publ., Rossijskij institut istorii iskusstv Publ., 2021. 388 p. (In Russ.)
4. Sal'nikova, E.V. Obrazy' civilizaczii i goroda v fil'makh Zhorzha Mel'esa [Images of civilization and the city in the films of Georges Méliès]. Khudozhestvennaya kul'tura, no. 2, 2020, pp. 170–201. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/898/hk_2020_2_170_201_salnikova.pdf (Accessed 18 March 2024). (In Russ.)
5. Sokolov, A.G. Montazh: televidenie, kino, video [Editing: TV, cinema, video]. Chast' vtoraya. Moscow, 625 Publ., 2001. 207 p. (In Russ.)
6. E'vall'yo, V.D. E' krannaya sreda v prostranstve moskovskogo metropolitena [Screen environment in the space of the Moscow metro], vol. 60. Vestnik slavyanskikh kul'tur, 2021. pp. 8–20. (In Russ.)
7. E'lkin, E.G.M. Zvuk i izobrazhenie. Zvukotekhnika v televidenii i kino [Sound and image. Sound engineering in television and cinema]. Moscow, Svyaz' Publ., 1978, p. 329. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 27.03.2024; одобрена после рецензирования 10.04.2024; принята к публикации 17.04.2024.

The article was submitted 27.03.2024; approved after reviewing 10.04.2024; accepted for publication 17.04.2024.