



## Полиэкран как средство монтажа

**В.В. Шабалин**

*Статья посвящена анализу художественных эффектов визуальной интеграции перманентных информационных потоков в телевизионном кадре. На примере полиэкрана представлена идея развития нового метода создания телерепортажа. Выявляется художественный ракурс взаимодействия объектов композиции в двухмерном и полиракурсном кадре.*

визуализация,  
информация,  
монтаж,  
полиэкран,  
телевидение,  
трансляция

### Художественные аспекты полиэкрана в телерепортаже

Современная телевизионная стилистика визуализации информации в новостном материале все чаще подчинена сложной художественной внутриэкранный композиции. Процесс соединения нескольких объектов, несущих смысловую нагрузку на экране, характеризует отличие новой аудиовизуальной телеэстетики от традиционных форм. Учитывая развитие технических средств передачи-приема телеизображений, а также увеличение размеров отображающей поверхности современных телевизионных устройств, площадь экрана стала зрительно делиться на части, в каждой из которых отдельно проецируются видеокadres с места события. Зрителю предоставляется возможность самому выбрать тот вариант, который наиболее заинтересует его помимо информации композиционно, колористически и т. д. В репортаже присутствует красота звукозрительного ряда, доставляющая эстетическое удовольствие телеаудитории. Одновременное расположение изображений в отдельных окнах весьма востребовано телеаудиторией при просмотре новостных программ, в частности, в прямом эфире. Так, в репортаже, акцентируя значимость участия в дискуссии нескольких собеседников, необходимо одновременно показать их зрителю посредством отдельных изображений. Для восприятия эмоций каждого оратора в предложенной ситуации наиболее предпочтительно совмещение в одном кадре нескольких изображений. К тому же, акцентируя внимание на том или ином собеседнике, зритель остается в постоянном визуальном контакте с репортером-интервьюером.

В полиэкранный плоскости изображение репортера отделяется от видеоряда кадров события, тем самым появляется возможность изменения по отдельности композиции обоих изображений. При этом изображение репортера дается вертикальным портретом, который трудно расположить в горизонтальном кадре на широкоформатном экране телевизора или монитора.

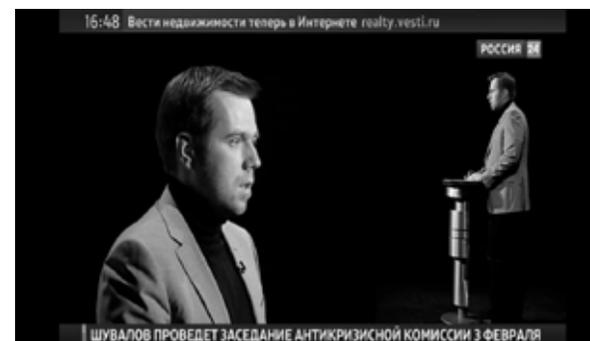
В результате гармонично воспринимаются два окна на одной экранной плоскости: вертикальное — с репортером и второе — с горизонтально расположенной композицией изображения объекта съемки, что с художественной точки зрения весьма важно.



Полиэкранный кадр с двумя окнами

Подобно рамам полотен классической живописи, телевизионные мини-картины окружены художественным пространством в виде цветных полос-разграничителей общей площади телевизионного кадра или динамически исполненным межоконным фоном. Но не редкость, когда в телевизионном новостном материале только на первый взгляд кажется обычным полиэкранный кадр. В двух окнах отображается ведущий одновременно с разных ра-

курсов съемки: стоящий в полный рост и изображенный в более крупном масштабе. Избегая однообразности, оратор находится на абсолютно черном фоне студии, вследствие чего без разграничения окон зримой гранью в полиэкрane происходит слияние фонов двух мини-кадров в один черный бар-



Полиэкранный кадр с одномоментной визуализацией одного объекта с разных ракурсов

хат фона с двумя фигурами. В результате возникает своего рода композитинг в телевизионном новостном материале. Проводя параллель с кинематографом, совмещение разных изображений в кадре направлено на создание впечатления целостного изображения, но в приведенном примере такая задача не преобладает. Понимая, что говорит один и тот же человек, а не два похожих друг на друга, видим замысел авторов в ином. Примененный твор-

ческий ход помогает зрителю локально находиться сразу в двух условных точках просмотра, при этом видеть и общий план с объектами студии, и лицо выступающего. С помощью композитинга изображаемое на экране объединяется в единый художественный объект, отчасти воспринимаемый как диалог двух персон или как оригинальная динамичная конструкция репортажа либо новостной рубрики. Созерцая «живую» картину неополиэкрана с изображениями не разделенными в отдельные окна, телезритель активизируется в творческом плане, что подтверждает слова Питера Гринуэя о современных информационных технологиях, которые перестают быть исключительно носителями информации, а становятся эстетическим и творческим явлением<sup>1</sup>.

Полиэкранный как художественное средство монтажа находит применение и при смене сюжетов в ТВ репортаже. В новостном материале одна из тем, заканчиваясь, визуализируется на экране уменьшением изображения до момента появления второго изображения подобного масштаба, отображающего следующий сюжет репортажа. Таким образом, при смене изображений используется классический полиэкранный.

### «Монтаж» в сознании зрителя

Созерцая демонстрируемые видеокдры на полиэкранной плоскости телевизионного приемника, зритель акцентирует внимание «между» представленными изображениями, что аналогично выбору момента для замены одного кадра другим<sup>2</sup> в традиционном монтаже. Происходит процесс межкадрового сопоставления, обусловленный взаимодействием различных видов монтажа в многооконной картине телевизионного кадра. Параллельная селекция нескольких перманентных действий, разделенных в пространстве и времени, приводит к ассоциативному и контрастному зрительскому монтажу. Находясь в постоянном поле зрения реципиента, объекты полиэкрана могут отличаться по модусам времени. Настоящее и прошлое, соседствуя в смежных окнах новостного материала в прямом эфире, помогают корреспонденту комментировать в настоящем времени демонстрируемые на экране кадры, находящиеся в модусе времени «настоящее прошлого». Такой вариант показа разновременных информационных потоков удобен тем, что возникает возможность выхода в эфир не в кульминационный момент события, а позднее. Причем за счет дельты времени между моментом съемки и выхода в эфир кадры видеоряда выстраиваются в монтажно-хронологической последовательности с использованием художественных эффектов и дополнительной визуализируемой информации.

Перекидывая взгляд с одного окна на другое, реципиент создает личные монтажные переходы. Представим процесс в двух вариантах. Первый: прямая временная последовательность кадров. В одном сегменте экрана зима, а в другом — весна. Переноса внимание с первого окна на второе, зритель «переходит» из зимы в весну. Во втором же случае при переносе взгляда в обратном направлении, от второго окна к первому, зритель мысленно попадает из весны в зимнее время года. Перебрасывая взгляд с одного сюжета на другой, зритель не забывает о первоначальном. Благодаря инерции памяти осуществляется «наплыв» изображений. В результате экранные временные потоки соединяются в одно целое. Вместе с тем прорабатываются не только информативные элементы, но и взаимоотношения между ними. Более того, в 3D проекции объектов съемки, избегая стереоскопического удара, необходимо избавляться от коротких крупных планов, напрямую поставленных встык с общими. Поэтому переключая взгляд с одного композиционного плана объемного кадра на другой, реципиент может сколь угодно быстро фокусировать внимание на разных объектах и соответственно производить смену картин в своем сознании. Полиэкранный в 3D-кадре восполняет вышеуказанные творческие ограничения. И если смена одного мизанкадра на другой предопределяется автором, то в полиэкранном пространстве, напротив, выбор перехода и его скорость зависят от самого реципиента. Питер Уорд в своей книге «Композиция кадра в кино и на телевидении» подчеркивал, что «процесс восприятия — скорее активное исследование, а не пассивное фиксирование визуальных элементов в поле зрения»<sup>3</sup>. Поэтому выстраивая индивидуальную зрительскую последовательность кадров, реципиент задает темпоритм восприятия телепроизведения. Конечный продукт творческой деятельности телезрителя зависит как от его темперамента, так и от самих транслируемых кадров на экране телевизионного приемника. Вместе с тем, сегодня информация подается зрителю таким образом, что каждая часть целого связана с выделением определенного фрагмента окружающей среды<sup>4</sup>. Вследствие этого телезритель запускает дополнительный процесс отбора картин, собирая их в единый аудиовизуальный информационный контур.

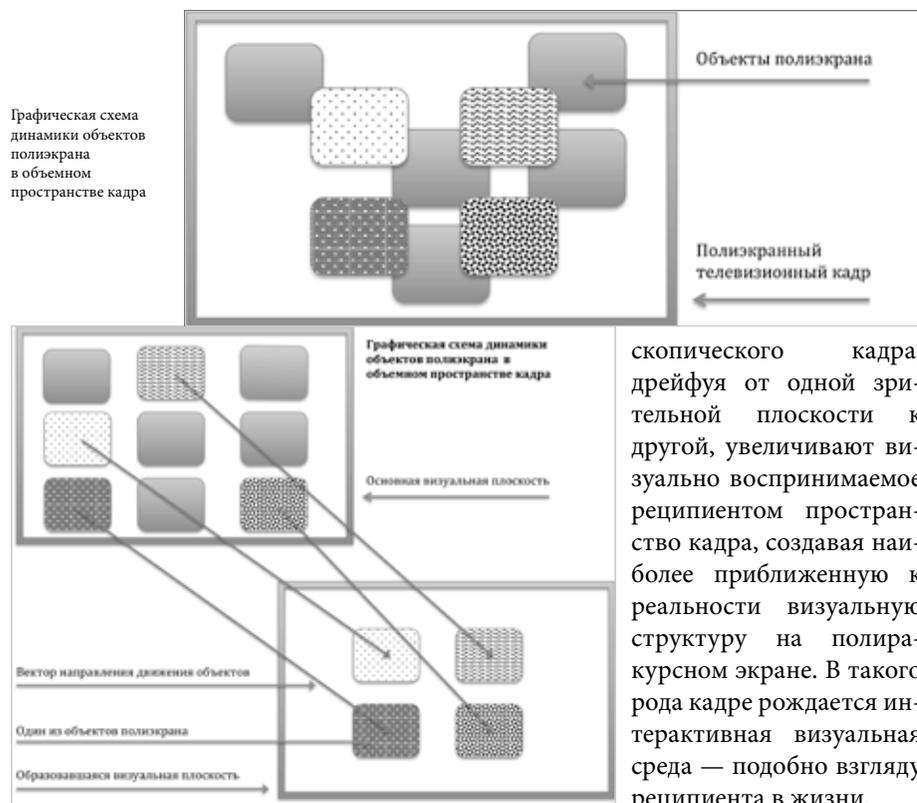
С этих позиций привлекателен 3D-кадр. Он включает большее количество отдельных изображений, составляющих классическую мультиконструкцию, сегменты которой могут «вылетать» навстречу телезрителю на условную, воображаемую плоскость. Из окон первой полиэкранной плоскости перед зрителем возникает своя мультиоконная картина. Фрагменты стерео-

<sup>1</sup> См.: Кичин В. Кино, как свечка, отгорело // Известия. 2002. 11 марта.

<sup>2</sup> См.: Миллерсон Д. Телевизионное производство / пер. с англ. Л.С. Волковой, Ю.В. Волковой; под ред. В.Г. Маковеева. М.: ГИТР: Флинта, 2004. С. 164.

<sup>3</sup> Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении / пер. с англ. А.М. Аемуровой, Ю.В. Волковой; под ред. С.И. Ждановой. М.: ГИТР, 2005. С. 19.

<sup>4</sup> См.: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / сокращенный перевод с англ. В.Н. Самохина; общ. ред. и вступ. ст.-я В.П. Шестакова. М.: Прогресс, 1974. С. 79.



скопического кадра, дрейфуя от одной зрительной плоскости к другой, увеличивают визуально воспринимаемое пространство пространства кадра, создавая наиболее приближенную к реальности визуальную структуру на поликурсном экране. В такого рода кадре рождается интерактивная визуальная среда — подобно взгляду реципиента в жизни.

### Соавторство репортера и телезрителя

Замечая тот или иной объект в кадре, телезритель создает собственную художественную схему, при которой отдельные изображения чередуются. Осваивая часть творческих функций репортера, реципиенту необходим выбор превалирующего источника, дабы “выхватить” из всего потока самое главное”<sup>5</sup>, — подчеркивает профессор Н.И. Утилова. Следовательно, связь между телезрителем и репортером усиливается, а художественная ценность полиэкрана повышается, так как происходит погружение потребителя телеинформации в реальную действительность. Зритель становится соавтором репортера, самостоятельно завершая «слепок» события, создает собственный его образ, а информация в этом случае подается в более персонафицированном виде.

Итак, значимым является делегирование репортером части творческих полномочий зрителю на конечном участке «объект — образ». Поэтому «монтаж» в сознании реципиента как ключ вну-

тренного истолкования события имеет особый смысл. Благодаря полиэкранному «пространству» кадра разрабатывается идея нового метода телевизионного монтажа с обновленной визуализацией подачи контента, а также качественно иного восприятия события зрителем. ■

### ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / сокр. перевод с англ. В.Н. Самохина; общ. ред. и вступит. ст-я В.П. Шестакова. — М.: Прогресс, 1974. — 392 с.
2. Кичин В. Кино, как свечка, отгорело // Известия. — 2002, 11 марта.
3. Миллерсон Д. Телевизионное производство / пер. с англ. Л.С. Волковой, Ю.В. Волковой; под ред. В.Г. Макоевеева. — М.: ГИТР: Флинта, 2004. — 568 с.: ил. — (Серия «Телемания»).
4. Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении / пер. с англ. А.М. Аемуровой, Ю.В. Волковой; под ред. С.И. Ждановой. — М.: ГИТР, 2005 — 196 с.: ил.
5. Утилова Н.И. Клиповый монтаж и иллюзорный мир // Вестник ВГИК. — 2012, № 12–13. — С. 274–288.

### REFERENCES

1. Arnheim R. *Iskusstvo i vizualnoe vospriyatie* [Art and visual perception]. Sokr. perevod s ang. V.N. Samohina. Obsch. red. i vstupid. st-ya V.P. Shestakova. — M.: Progress, 1974. — 392 p.
2. Kichin V. *Kino, kak svechka, otgorelo* [The cinema as candle, burnt down] // *Izvestija*. 2002, 11 marta.
3. Millerson D. *Televizionnoe proizvodstvo* [Television production]. Per. s angl. L.S. Volkovoj, Ju. V. Volkovoj pod red. V.G. Makoveeva. — M.: GИTR: Flinta, 2004. — 568 p.: ill.
4. Ward P. *Kompozitsiya kadra v kino i na televidenii* [Shot composition at cinema and on television]. Per. s angl. A.M. Aemurovov, Yu. V. Volkovoy pod red. S.I. Zhdanovoy — M.: GИTR, 2005. — 196 p.: ill.
5. Utilova N.I. *Klipovyy montazh i illyuzornyiy mir* [Clip installation and illusory world] // *Vestnik VGIK* № 12–13, 2012. — 274–288 p.

<sup>5</sup> Утилова Н.И. Клиповый монтаж и иллюзорный мир. Вестник ВГИК № 12–13, 2012. С. 274–285.

# Split Screen as a Method of Film Editing

**Vladimir Shabalin**

Postgraduate, VGIK

UDC 792.8.01

**ABSTRACT:** The article is devoted to visual integration of permanent information streams in a television shot. Extent research of audiovisual structure creation of news stuff, including live translations during more than ten years formed empirical base of the investigation. The author assumes, that at contemporary stage of visual evolution classical canons of representation of shot composition are being changed. The screen area is no more identical to a cinema or television shot, since not in-frame, but rather on-screen process of creation of new audiovisual environment is taking place. The author advances the idea of a new video series embodiment method of development in a TV-report, exemplified by split screen representation of the image of the event both in two-dimensional and split-view screen area. The author also touches upon the mode of viewer's comprehension of several information sources and therefore the task of span expansion of a television shot due to 3D technologies of modelling of a voluminous mold of an event, that promotes more full-scale disclosure of an image in a context of its information component. The visual process of formation in a shot scope, including influence of time function in figurative structure of news stuff, is considered within internal space in perimeter of a TV stage. Interaction of different kinds of cutting in the multiwindow picture is examined. The algorithm of «creativity» of the recipient in the course of compilation of arriving sound-visual streams in his/her consciousness is expounded. As a result the viewer creates a personal visual row of dynamic images on the basis of the news stuff in TV report. The author pinpoints relevance of so-called cutting from the part of a recipient, facilitating the idea of a new assembling method of a universal TV stuff in a creative tandem of a reporter and a TV viewer.

**KEY WORDS:** visualization, time, information, editing, split screen, television, broadcast



«Мы» и «другие страны» — их акции и наши реакции

**Л.Н. Федотова**

доктор социологических наук, профессор

*В статье обсуждается природа порождения нашего отношения к другим странам, рассматривается роль информационных каналов, в особенности ТВ, в этом процессе, которые отбором фактов формируют отношение аудитории к «другой» стране. Телевидение занимает в этом ряду особое положение, являясь самым потребляемым россиянами информационным каналом. Информационная политика становится все более зависимой от определенных структур, определенных личностей как непосредственных акторов происходящего.*

УДК 654.197.01:316

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«другие» страны, формирование отношений, роль массмедиа, телевидение

<sup>1</sup> Вторая часть заголовка — цитата; у американского социолога Э. Роупера есть книга «Вы и ваши лидеры: их акции и ваши реакции» / Roper E. (1957). You and your leaders: Their Actions and Your Reactions (1936–1956). N.Y., Morrow. Этот ассонанс очарователен. — Прим. авт.

Сегодня стало общим местом говорить о насыщенности информационного пространства современного человека. Возьмем лишь один срез анализа: в какой мере информация о внешнем мире формирует наше представление о другой стране.

В то время как индивидуальный опыт существовал всегда, в случае глобализации информационные процессы стали включать людей в большой мир с беспрецедентной скоростью. В глобализирующейся ситуации в экономических, политических, социальных процессах участвуют миллионы людей, и их опыт в плане отношения к другим странам является фундаментальным, определяющим.

## Стереотипы этнической направленности уходят корнями в глубь веков

Отношение к «другой стране» специалисты по возникновению языка как средства общения, коммуникации выводят из самых начал эволюции человека. Так, американский социолог Т. Парсонс, говоря о моменте возникновения языка как кода, пишет: «Самая элементарная ориентация действия у животных предполагает наличие знаков, являющихся, по крайней мере, началом символизации. Стабилизация символических систем, рас-