

На правах рукописи

ЭВАЛЛЬЁ Виолетта Дмитриевна

**ФЕНОМЕН ПОЛИЭКРАНА
В ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Москва – 2019

Работа выполнена на Секторе художественных проблем массмедиа Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации

Научный руководитель:

САЛЬНИКОВА Екатерина Викторовна, доктор культурологии, заведующий Сектором художественных проблем массмедиа ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

Официальные оппоненты:

КОЗЬЯКОВА Мария Ивановна, доктор философских наук, кандидат экономических наук, профессор кафедры философии и культурологии ФГБОУ ВПО «Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России».

НИКОЛАЕВА Елена Валентиновна, кандидат культурологии, доцент ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова» (ВГИК)

Защита состоится 7 октября 2019 года в 14:00 на заседании Диссертационного совета Д 210.004.01 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5, и на сайте института.

Автореферат размещен на сайтах ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» <http://sias.ru/research/dissovets/> и ВАК Минобрнауки РФ www.vak.ed.gov.ru.

Автореферат разослан «_____» _____ 2019 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,

кандидат философских наук

Вирен Денис Георгиевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Рубеж XX-XXI вв. ознаменовался целым рядом прорывов в сфере научно-технического прогресса. Усовершенствование электроники, тонких технологий, разрастание информационного пространства, развитие интернета оказали влияние на уклад жизни всего общества. Начало нового столетия ознаменовалось превращением повседневной реальности в бесконечное полотно для репрезентации артефактов искусства. Глаз современного человека фактически ежесекундно работает в симультанном режиме, воспринимая одновременно «видеоряд» объективной реальности, экрана смартфона, LED-дисплеев, индикаторов наручных часов и других экранных поверхностей. Насыщенность нашего жизненного пространства множеством экранов стала уже привычной в больших городах, активно влияя на атмосферу повседневности и режимы человеческой деятельности. Объективная реальность становится своеобразной транзитной зоной обитания индивидуумов, в любой момент готовых «включиться» в любую другую, но уже виртуальную реальность, окном в которую и являются экраны. Одной из причин распространения множества экранов является ускоряющийся ритм жизни и спрос на технологии визуализации данных, которые позволят получать разностороннее представление о внешнем виде любого объекта.

Наряду с «многоэкраньем» в повседневной медиасреде заметно нарастает частота появления полиэкранных изображений в различного рода экранной продукции. В рекламе и выпусках новостей, в теле- и кинофильмах, на страницах веб-сайтов, при развитии действия компьютерных игр и пр. экран то и дело делится на два и более сегмента. Этот принцип может возникать в отдельных произведениях эпизодически, регулярно или же присутствовать постоянно. Данный феномен разделенного на несколько сегментов экрана, в каждом из которых свой изобразительный ряд, получил обозначение «полиэкрана». Полиэкранный – специфическое, сегментированное изображение на ограниченной экранной поверхности. Выявление и изучение основных векторов возникновения

и применения полиэкранного изображения могут приблизить нас к пониманию процессов, развивающихся в современной визуальной культуре.

Среди всего многообразия визуальных форм современной экранной культуры обращают на себя внимание те явления, которые представляют членение плоскости экрана с тем или иным изображением на две и более части. Пожалуй, одним из самых узнаваемых становится сегментирование экранного пространства на телевидении: телемосты между новостной студией и корреспондентом, прямые включения с места событий и т. д. Данная диссертация посвящена феномену полиэкрана, дающему эффект симультанного сосуществования различных пространственных и пространственно-временных сегментов или эффект умножения одного и того же сегмента в рамках единого визуального целого.

Эффекты полиэкрана или полиэкранные композиции возникают благодаря применению разнообразных технических средств: монтажу, технологии мультиэкрана, проецированию изображений на видеостену. Зрителю демонстрируются несколько каналов одновременно, позволяя в режиме реального времени следить за одной или несколькими программами.

Помимо кино, анимации и телевидения в современной визуальной культуре полиэкранные композиции широко представлены в мультимедийных шоу, на интерактивных выставках, даже в театральных постановках с использованием экранов для решения сценографических задач и др. Полиэкранные композиции работают на формирование художественной и социокультурной сути явления, изучению которого посвящено данное исследование.

В диссертации определяется соотношение понятий полисегментированной композиции и полиэкрана. Систематизированы наиболее типичные варианты таких композиций. Развитие формосодержания полисегментированных и полиэкранных композиций рассматривается в культурно-историческом контексте. Представлена концепция функционирования полиэкранных композиций в различных сферах современной визуальной культуры.

Степень научной разработанности проблемы

Самой лаконичной дефиницией полиэкрана является определение, данное В.В. Бычковым. Он предложил называть полиэкранным симультанным проецированием на один экран нескольких изображений¹. Впрочем, такая дефиниция сужает сам спектр полиэкранных композиций, связывая полиэкранность напрямую с технической стороной достижения эффекта полиэкрана.

А.Г. Соколов категоричен в обозначении границ плодотворности использования полиэкрана как формального кинематографического приема: «чтобы ваша множественная композиция могла претендовать на звание “поликадр”, и это необходимо знать твердо, нужно сопоставить, включить в композицию кадры разного содержания»². А.Г. Соколов не рассматривает техническую сторону формирования полиэкранный изображения и стремится найти прямую обусловленность «приращения смыслов» в зависимости от общей композиции разных кадров.

Дж. Миллерсон в учебнике «Телевизионное производство» вводит термин «множественное расщепление экрана» и определяет его как «метод показа изображений от нескольких источников одновременно путем деления экрана на две, три, четыре и более частей»³. Пожалуй, именно это определение наиболее приближено к сути полиэкранности, поскольку делает акцент на делении экрана на несколько сегментов.

Вступление человечества в эру информационного общества и нарастающее обилие экранов уже подвергались изучению. Одни говорили о возникновении принципиально нового типа общества (Д. Белл, Ж. Бодрийяр, М. Постер, М. Пайор, Ч. Сейбл, Л. Хиршхорн, М. Кастельс), другие видели социальную преемственность (Г. Шиллер, М. Альетта, А. Липиц, Д. Харви, Э. Гидденс, Ю.

¹ Бычков В.В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. Книга 2. М.: Культурная революция, 2008. С. 661

² Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Учебник. Часть первая. М.: Изд. А. Дворников, 2000. С. 133

³ Миллерсон Дж. Телевизионное производство / Пер. с англ. Л.С. Волковой, Ю.В. Волковой, под ред. В.Г. Маковеева. М.: ГИТР: Флинта, 2004. С. 508.

Хабермас, Н. Гарнэм). Для нашего исследования наиболее актуально положение теорий информационного общества о том, что увеличение количества информации повлияло на ее восприятие и изменило образ жизни современного человека⁴.

подавляющее большинство исследований полиэкрана рассматривают его как формальный прием в киноискусстве. Так, в диссертационном исследовании А.Г. Соколова описывается суть приема и выводятся закономерности его удачного использования в кинотексте⁵.

Я.Л. Варшавский отмечает, что «полиэкранный отвечает жажде и способности сознания видеть и целое, и частное»⁶. Область исследования, которую затрагивает автор, расширяется до театральных постановок Мейерхольда, Козинцева, но тем не менее полиэкранный для него также остается формальным кинематографическим приемом.

Есть работы, посвященные частным аспектам экранных искусств и СМИ, в которых отмечаются особенности полиэкранного приема и те художественные задачи, с которыми он помогает справляться. Среди функций полиэкрана, отмеченных исследователями, можно выделить несколько *самых* типичных: полиэкранный как эффективное мультимедийное средство массовой коммуникации для создания качественного персонифицированного контента⁷, как способ повышения информационной емкости кадра и динамики телетекста⁸, как расширение пространственно-временного континуума кинопроизведения⁹, как

⁴ Франк У. Теории информационного общества / Фрэнк Уэбстер; Пер. с англ. М. В. Арапова, Н. В. Малыхиной; Под ред. Е. Л. Варгановой. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 14.

⁵ Соколов А.Г. Кинематографическая природа множественной композиции: полиэкранный, его природа и принципы режиссуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 1977.

⁶ Варшавский Я.Л. Полиэкранный начинается. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1983. С.6.

⁷ Короткова Е.Н. Медиапортал как средство создания качественного контента: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. М., 2009.

⁸ Монетов В.М. Выразительные возможности компьютерных технологий в творчестве художника экранного искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2005.

⁹ Агафонова Н.А. Экранное искусство. Художественная и коммуникативная специфика. Монография. Минск.: БГУ культуры и искусств, 2009.

всевозрастающая возможность зрителя выбирать, контролировать контент и участвовать в телевизионном вещании¹⁰.

Н.А. Агафонова и ряд других исследователей¹¹ отмечают повсеместность и гиперактуальность полиэкрана в современных визуальных произведениях. Тем не менее все их обращения к теме полиэкрана носят скорее эпизодический и констатирующий характер.

В ряде зарубежных исследований полиэкранный рассматривается как метафора разрыва, надлома, скрытого противостояния между нарративами внутри отдельного государства¹², как сопоставление политических и идеологических детерминант¹³. П.М. Инграссиа рассматривает суть полиэкранный эстетики в рамках кинематографических, телевизионных работ и на примерах средневековой живописи. Он делает вывод о том, что полиэкран выступает как форма пространственного повествования и иронии, требующая активного ментального «редактирования» реципиентом¹⁴.

В настоящее время появились новые способы потребления изображений и звуков, что способствует расширению многоэкранных проектов и вытесняет одноэкранные устройства. Эти процессы обусловлены адаптацией городского населения к динамическим изображениям, широким распространением визуальной информации, появлением интерактивных практик (виртуальный «серфинг», интерфейсы мобильных устройств, транспортных средств и т.п.)¹⁵.

¹⁰ Ellis D., Johnston J, Friends of Canadian Broadcasting. Split Screen: Home Entertainment and the New Technologies. James Lorimer & Company, 1992.

¹¹ Агафонова Н.А. Экранное искусство, 2009; Потемкин С.В. Влияние эстетики видео и специфика телеискусства на эволюцию киноязыка: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2007; Ищенко Е.В. Принцип окна в современной экранной культуре: автореф. дис. ...канд. культурологии: 24.00.01. М., 2006.

¹² Courtney S. Split Screen Nation: Moving Images of the American West and South. Oxford University Press, 2017.

¹³ Meurer H.J. Cinema and National Identity in a Divided Germany, 1979-1989: The Split Screen. Edwin Mellen Press, 2000, Mosley P.P. Split Screen: Belgian Cinema and Cultural Identity - SUNY Press, 2001, Chung S. Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema. University of Minnesota Press, 2014.

¹⁴ Ingrassia P.M. The split-screen aesthetic: connecting meaning between fragmented frames. Montana State University - Bozeman, College of Arts & Architecture, 2009.

¹⁵ Du Split-Screen Au Multi-Screen: From Split-Screen to Multi-Screen / ed. Sobieszczanski. M., Lacroix C.M. - Peter Lang, 2010.

К.Б. Ноулес утверждает, что полиэкран является одним из способов формирования мозаичного изображения в киноискусстве¹⁶. На наш взгляд, это весьма спорно. Суть мозаичного изображения заключается в составлении целостного изображения из различных частей, не имеющих по отдельности художественной самоценности¹⁷. Такой тип изображения известен, к примеру, в мультимедийных композициях, использующих несколько плотно прилегающих друг к другу экранов, на видеостенах — и представляет частный случай полиэкранной композиции. Сходные с Ноулесом идеи можно увидеть и в эссе С.Д. Бранко «Мозаичный экран: исследование и описание»¹⁸, в котором он отмечает такие функции полиэкрана, как одновременность и причинно-следственные соотнесенности изображаемых событий. Однако, в отличие от Ноулеса, к мозаичному изображению он относит лишь некоторые виды полиэкрана. С.Д. Бранко различает полиэкран, который делит экран на две и более частей, и мозаичный экран, формирующий одно или несколько изображений на экране.

Д. Бизокчи¹⁹ рассматривает полиэкранное изображение как аттракцион и выделяет три уровня, на которых «работает» прием полиэкрана: нарративный, структурный уровень формальных отношений (время, пространство) и графический уровень. Несмотря на значимые научные результаты, в работе Бизокчи нет системного анализа феномена полиэкрана, он, как и большинство исследователей, рассматривает его в качестве формального кинематографического приема.

Ознакомление с источниками позволяет сделать вывод, что выбранная тема в концептуальном культурологическом плане является малоизученной.

¹⁶ Knowles, C. B. 2003. *The Temporal Image Mosaic and Its Artistic Applications in Filmmaking*. MA thesis, Queen's University. P. 39.

¹⁷ Разумеется, в каноническом определении мозаики. Наши выводы не имеют отношения к работам Роберта Сильверса, Чака Клоуза, Дэйва МакКина и др. художников, работающих в подобной технике.

¹⁸ Branco S. D. *The Mosaic-Screen: Exploration and Definition*. *Refractory* 14 (2008). 3 July 2009 <http://refractory.unimelb.edu.au/2008/12/27/the-mosaic-screen-exploration-and-definition---sergio-dias-branco/>

¹⁹ Bizzocchi J. *The Fragmented Frame: the Poetics of the Split-Screen*. MIT6 Stone and Papyrus Storage and Transmission International Conference. Cambridge Marriott, Cambridge, MA. 26 Apr. 2009.

Диссертация находится на стыке различных дисциплин. Акцент сделан на авторитетные искусствоведческие работы и культурологические исследования визуальной культуры и медиасреды, в которых авторы выходят на существенные обобщения и рассмотрение философских проблем визуальных композиций²⁰.

Базой для данного исследования стал анализ процессов и явлений, которые понимаются как «медиа», связей между различными областями деятельности человека и культурологическое осмысление сферы массовой коммуникации, проведенное М. Маклюэном²¹. Ф. Китлер²² рассматривает фотографию, телевидение и кинематограф как завершённую систему нового метода коммуникации, а Н. Луман²³ понимает культуру как продукт системы массмедиа и ее алиби, а также рассматривает реальность в виде двусторонней формы «что наблюдается» и «как наблюдается». Тема визуальности в искусстве и культуре в диссертации рассмотрена с опорой на работы Ю.М. Лотмана²⁴ и Ю. Цивьяна²⁵, Р. Арнхейма²⁶, Ф.И. Гиренкока,²⁷ А.И. Липкова²⁸,

²⁰ Агафонова Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н.А. Агафонова. Мн.: Тесей, 2005; Козьякова М.И. История. Культура. Повседневность. Западная Европа от Античности до XX века. М.: Согласие, 2013; Алпатов М.В. и др. Искусство. Книга для чтения. Живопись, скульптура, графика, архитектураал / Сост. акад. М.В. Алпатов, д-р пед. наук Н.Н. Ростовцев, канд. искусствоведения М.Г. Неклюдова. Изд. 3-е, испр. и доп. М., «Просвещение», 1969; Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней: Пер. с фр. / Послесл. и общ. ред. Ц.Г. Арзаканяна. М.: Прогресс-Культура, 1994; Батракова С.П. Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX в. М.: Наука, 1990; Диалог цивилизаций в эпоху становления глобальной культуры. / [Отв. ред. Н.А. Хренов]; Гос. Ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. М.: ГИИ, 2012; Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М.: АСТ-ПРЕСС; Галарт, 2004; Герман М. Парижская школа. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003; Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., «Искусство», 1958. Т. 1-6.

²¹ Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего / Пер. с англ. И.О. Тюриной. 3-е изд. М.: Академический проект, 2015; Маклюэн Г.М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. 4-е изд. М.: Кучково поле, 2014.

²² Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999г. М.: Логос/Гнозис, 2009. С. 253.

²³ Луман Н. Реальность масс-медиа. М.: Праксис, 2005. С. 132, 134.

²⁴ Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994; Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин, TLU Press, 2010.

²⁵ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. М., АРГО, 2014.

²⁶ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Арнхейм Р. Пер. с англ. М.: «Архитектура-С», 2012.

²⁷ Гиренко Ф.И. Клиповое сознание. М.: Проспект, 2016.

²⁸ Липков А. И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990.

А.С. Вартанова²⁹, А.А. Новиковой³⁰, Ю.А. Богомолова³¹, В.И. Михалковича³², а также на исследования по общим вопросам постмодернизма, эстетике современного искусства³³. В работах Е.В. Сальниковой, анализирующей феноменологическую сущность визуального начала, визуальной материи³⁴ и специфику тотальной медийной среды современности, эффективно использован методологический принцип изучения предыстории современных экранных моделей и организации развития визуальных форм во времени³⁵.

В своей монографии М.Ф. Казючиц, отражая этапы развития полиэкранного приема в кинематографе, констатирует факт, что в качестве художественного и технического приема полиэкранны понимали и использовали уже в немом кинематографе³⁶. Таким образом, развитие технологий лишь косвенно способно повлиять на сам прием и его внедрение в кинотекст. Исследователь отмечает близость композиционных принципов полиэкрана к традиции изобразительного искусства, в частности — житийной иконы. Мы считаем весьма плодотворным дальнейшее развитие данного тезиса.

²⁹ Вартанов А. Российское телевидение на рубеже веков: проблемы, программы, лица: сборник статей / А. Вартанов. М.: КДУ, 2009.

³⁰ Новикова А.А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. СПб.: Алетей, 2008. Новикова А.А. Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности. М.: ВШЭ, 2013. Новикова, А. А. Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013.

³¹ Богомолов Ю.А. Между мифом и искусством. М.: Государственный институт искусствознания. 1994. Богомолов Ю.А. Хроника пикирующего телевидения. М.: МИК. 2004.

³² Михалкович В.И. О сущности телевидения. М., 1998.

³³ Дуков Е.В. Сеть: публика и искусство. М.: ГИИ, 2016; Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 1998; Кривцун О.А. Психология искусства. М.: Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2000; Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс — 2-е изд. переработанное и дополненное. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016; Новые аудиовизуальные технологии / Отв. ред. К.Э. Разлогов. М., Едиториал УРСС, 2005; Ступин С.С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. Фотография: Проблемы поэтики / Сост. В.Т. Стигнеев. М.: Издательство ЛКИ, 2008.

³⁴ Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2012.

³⁵ Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017.

³⁶ Казючиц М.Ф. Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950-2000 гг. Монография. М.: Академия медиаиндустрии, 2016. С. 33.

В.И. Михалкович рассматривает кинематограф как сновидение. Согласно мнению исследователя, зритель занимает две дополняющие друг друга позиции: в качестве невмешивающегося наблюдателя (роль сновидца) и «частичного» двойника (проецирование отдельных «сегментов» своей психики на персонажа заэкранного действия). В момент, когда «погасший свет, отсекая “дневную” реальность, оставляет зрителю одну-единственную “мишень” для проекций: плоскость экрана»³⁷. Так, уже на этом этапе возникает эффект полиэкрана: и с точки зрения сегментирования личности зрителя, и с точки зрения появления «другого мира», порталом в который и является плоскость экрана.

В контексте изучения полиэкранныости (впервые проявившейся в экранных искусствах, как уже было отмечено, очень рано, в первые годы существования немого кино) важна и наметившаяся в начале XX века тенденция возвращения мифа на культурную авансцену, что, в первую очередь, и отразилось на природе кинематографа. С.П. Батракова отмечает, что «живописцы XX века с помощью нового (часто невиданного) образного языка не раз попытаются подарить изверившемуся во всем человеку нашего нелегкого времени огромный мир, который бы был так же пронцаем во всех направлениях, как мир мифа»³⁸. То есть художник начала XX века стремился не только выражать свою авторскую волю, но и искал опору в мифе, усматривая в нем средство возвращения к народным корням, способ формирования стилистических ориентиров и укрупнения формы. Воскрешение архаических пластов в основе искусства, в основе процесса творчества отмечает и Е.А. Бобринская³⁹. Внутренняя логика актуализации полиэкранныости может быть осмыслена именно в контексте глобальных тенденций неомифологизации и «ресакрализации» или же, напротив, мысленной полемики творческой личности с этими явлениями в культуре XX-XXI веков.

³⁷ Михалкович В.И. Избранные российские киносы. М.: Аграф, 2006. С. 12.

³⁸ Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. С. 5-6.

³⁹ Бобринская Е.А. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков. Очерки. М.: ГИИ, 1999. С. 5.

В некоторых аспектах специфика использования полиэкранныости отсылает к проблемам соотношения нехудожественной и художественной фотографии и, шире, жизнеподобного и открыто условного в художественной материи. Говоря о нехудожественной и художественной фотографии, В.Т. Стигнеев отмечает, что в первом случае речь идет о необходимой информации о фактической стороне жизни, во втором – фотография осваивает действительность образно, т. е. документальность является не целью, а «сопутствует достижению художественного результата»⁴⁰. Влияние новых технических средств репрезентации на способности визуального восприятия отмечает Дж. Кэрри⁴¹ и ряд других ученых. Так, З. Кракауэр⁴² говорит о двух основных тенденциях в фото- и киноискусстве: реалистичной и формотворческой. Так же категоричен и А. Базен⁴³, разделяя режиссеров на испытывающих доверие к действительности и тех, кто эту действительность стремится преобразовать. Ю.М. Лотман определял границы пространства искусства как «расподобление объектов до полной их неузнаваемости и сближение до полного отождествления жизни и искусства»⁴⁴.

Объектом исследования выступают произведения визуальной культуры, имеющие деление внутреннего пространства целостной композиции на две зоны и более.

Предметом исследования является феномен полиэкранныости в современной визуальной культуре и предыстория данного феномена.

Целью диссертации стало изучение исторической логики возникновения и актуализации феномена полиэкрана.

Для достижения этой цели были поставлены следующие **задачи**:

⁴⁰ Фотография: Проблемы поэтики / Сост. В. Т. Стигнеев. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 111.

⁴¹ Кэрри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014. 248 с.

⁴² Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., «Искусство», 1974. С. 35.

⁴³ Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М., «Искусство», 1972. С. 17.

⁴⁴ Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин, TLU Press, 2010. С. 142.

1. Выявление типологии полисегментированных композиций в доэкранный визуальной культуре;
2. Выявление семантических особенностей полиэкрана в разные исторические периоды;
3. Систематизация полиэкранных форм XX-XXI веков;
4. Выделение архитектоники полиэкранный в экраннй искусствах в мультимедийной среде;
5. Выявление специфики функционирования полиэкрана в повседневной социокультурной среде;
6. Определение взаимосвязи нехудожественных социальных практик использования полиэкранный и практик включения полиэкранных форм в художественные экраннй произведения.

Методологические основы исследования

Диссертационное исследование характеризует междисциплинарность, позволяющая осуществить анализ рассматриваемого феномена полиэкранный. Достижения и наработки в области культурологии сочетаются с необходимыми материалами из истории, философии, эстетики и искусствознания.

С целью обнаружения следов появления полиэкрана в визуальной культуре на протяжении веков и анализа этапов его развития применяется исторический подход, включающий в себя аналогию и сравнение. Использование такого инструментария позволяет говорить о сравнительно-историческом методе и историко-философском анализе.

Для обзора и обнаружения типологических особенностей рассматриваемого феномена в разных культурах применяется синхронический метод. Компаративный метод позволил провести сравнение особенностей визуальной и смысловой составляющей полиэкрана и выявить некоторые общие для разных культур закономерности появления и трансформации рассматриваемого феномена на плоскостях произведений искусства.

В силу того, что центральной визуальной составляющей полиэкрана является фрагментарность, структурно-функциональный метод позволяет анализировать поверхность полиэкранного изображения не только в целом, но и рассматривать части композиции отдельно друг от друга, выявлять внутренние связи между сегментами.

Обособленные фрагменты и структурные особенности композиции полиэкранного изображения в целом требуют семиотического подхода в силу того, что полиэкранный способ общения с миром, способ его постижения. Использование семиотического метода позволяет вникнуть в причины внедрения полиэкранной формы в повествовательную структуру.

Системный подход позволит охватить весь инструментарий и сформировать единую картину развития полиэкранной композиции в истории визуальной культуры.

Гипотеза

Феномен полиэкрана в экранной культуре является модификацией полисегментированной композиции в доэкранных формах визуальной культуры (будь то настенные изображения, художественное решение саркофага, надгробия, изображения на стенках сосуда и пр.) и воплощает видения сущности картины мира. Активность (или, напротив, слабость) присутствия и содержание полисегментированных/полиэкранных композиций в культурном пространстве связаны с особенностями восприятия реальности и/или с авторским самовыражением в тот или иной исторический период. Второй из названных факторов закономерно активизируется в Новое время, в особенности в искусстве XX века. Однако это не отменяет параллельного присутствия «имперсональной», внеавторской полисегментации в нехудожественных визуальных текстах XX-XXI веков, что связано с проявлениями неомифологического сознания в повседневных практиках.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В основе феномена полиэкрана лежит потребность в воплощении определенной концепции мироздания, цивилизации, медиасреды и отношения к ним человека в тот или иной исторический период. Не материал, на котором бытует полисегментированная композиция, является определяющим фактором, а смысловое высказывание, воплощенное в нескольких коррелирующих сегментах.

2. Полисегментированные композиции являются ведущим формотворческим приемом в культуре древних цивилизаций и использовались повсеместно. В эпоху Средневековья полисегментированные композиции обладают особой смысловой насыщенностью в религиозном искусстве. В культуре Нового времени феномен полисегментации принимает формы, связанные со светским искусством, с его новыми тенденциями. Новое концептуальное наполнение полисегментации дают кинематограф, авангардистское искусство начала XX века, поп-арт и телевидение.

3. В каждую конкретную историческую эпоху в полиэкранных композициях доминируют определенные содержательные акценты.

4. Многие приемы полисегментации рождаются в искусстве, в целостных художественных текстах, и только много позже начинают активно внедряться в нехудожественные визуальные тексты, обретают повсеместное распространение в широком культурном пространстве.

5. В культуре второй половины XIX века и позднее, в экранных и изобразительных искусствах, полисегментация и полиэкранность воплощают скорее отношение отдельного творческого индивида к окружающему миру. Язык высказывания при этом может не быть общепонятным, содержать полемику с художественными традициями.

6. Полиэкранность может быть одним из проявлений постмодернистской иронии и игрового отношения к реальности.

Научная новизна

1. Впервые полиэкранный прием рассматривается не на уровне локального формального приема, а в качестве сложного культурного феномена.

2. Впервые поставлен и решен ряд вопросов о корнях феномена полиэкрана, логика его выдвижения на первый план в одни эпохи и отступление в тень в другие исторические периоды; выявлены социокультурные закономерности актуализации полиэкранныйности.

3. Уточнена дефиниция феномена. Полиэкранный — сегментация плоскости, дающая эффект сосуществования различных пространственных и/или пространственно-временных сегментов, или же эффект умножения одного и того же сегмента в рамках единого визуального целого.

4. Логика рождения полиэкранных композиций рассматривается как продолжение развития полисегментированных композиций, активно применявшихся еще в доэкранный период культуры.

5. Полисегментированные композиции в различных искусствах до Нового времени есть отражение картины мира — многоуровневой, сегментированной структуры мироздания, какой ее представляет себе коллективное сознание.

6. Выявлено, что на степень содержательности приема полиэкранныйности влияет частота и длительность его присутствия в экранной материи произведения. Краткие, редкие, «точечные» применения полиэкранныйности могут не оказывать значительного влияния на смыслы и эстетику произведения.

7. Сделан вывод, что полиэкранный прием как формальный прием может наполняться любым содержанием в зависимости от эпохи, используемого материала и замысла. Полиэкранный может быть и авторским, и не авторским, чисто декоративным элементом или же связанным с глубинной философией жизни, пониманием структуры мироздания. Таким образом, полиэкранный может выражать бесчисленное множество смыслов и иметь большое количество вариантов композиционного сочленения сегментов.

Теоретическая значимость

Теоретическая значимость данного диссертационного исследования заключается в определении и подробном культурологическом изучении феномена полиэкрана. Включение в исследование историко-культурных предтеч полиэкрана в виде полисегментированных композиций позволяет увидеть преемственность экранной культуры, в частности электронной визуальной культуры, и большой истории визуальной культуры доэкранный период, закономерности длительных культурных процессов. Как и любой другой формальный композиционный прием, полиэкранный способен транслировать любое содержание. Поэтому теоретическое осмысление феномена полиэкрана естественно сочетается в работе с пониманием исторической обусловленности специфики его использования, трансформаций, роли в социокультурном контексте определенной эпохи.

На базе анализа полиэкранных композиций, на основании исследований по истории культуры и искусства предложена целостная концепция эволюции функционирования полисегментированных композиций в доэкранный период, в экранной культуре XX века, в различных электронных системах эпохи интернета и в социокультурной среде, характеризующейся активным использованием мультимедийных технологий.

Практическая значимость

Результаты работы могут послужить основой для дальнейшего анализа развития визуальной культуры, соотношения экранных и неэкранных форм визуальности, соотношения авторского начала и внеавторских стилистических принципов построения визуального текста, методов воздействия на реципиента. Результаты работы могут быть использованы в педагогической практике при написании учебных пособий, учебно-методических курсов по таким дисциплинам, как культурология, история культуры, визуальная культура, история искусства и история новых медиа.

Широкий спектр данных, проанализированных в исследовании, может использоваться режиссерами кино и мультимедиа, мультипликации, фотографии,

рекламы, дизайна в их практической профессиональной деятельности. Особую ценность данная работа представляет для сотрудников телевидения и создателей мультимедийных проектов, активно применяющих приемы полисегментации и нуждающихся в привлечении новых информационных и аналитических ресурсов, анализирующих свойства полисегментированных построений.

Апробация результатов работы проходила в виде обсуждений на заседаниях Сектора художественных проблем массмедиа ГИИ, а также докладов на конференциях:

1. Эвальд В.Д. Три симфонии Дзиги Вертова. Доклад // «Вертовские чтения». МГУ имени М.В. Ломоносова, 16 марта 2016 г.

2. Эвальд В.Д. Полиэкранная эстетика в мультипликации отечественных художников. Доклад // VII Международная научно-практическая конференция «Развлечение и искусство». ГИИ, 16 ноября 2016 г.

3. Эвальд В.Д. Поп-арт в призме полиэкрана. Доклад // Научная конференция аспирантов и соискателей Государственного института искусствознания «Научная весна-2017. Молодые исследователи ГИИ об искусстве». ГИИ, 26 апреля 2017 г.

4. Эвальд В.Д. Предтечи полиэкрана в визуальной культуре древних цивилизаций. Доклад // Всероссийская научная конференция «Волшебство экранов». ГИИ, 21 апреля 2017 г.

5. Эвальд В.Д. Полиэкранная эстетика в дореволюционном и советском кинематографе. Доклад // Научная конференция аспирантов и соискателей Государственного института искусствознания «Научная весна-2018. Молодые исследователи ГИИ об искусстве». ГИИ, 18 апреля 2018 г.

6. Эвальд В.Д. Архитектоника культурной медиасреды. Доклад // Международная научная конференция «Искусствознание: наука, опыт, просвещение». ГИИ, 5 октября 2018 г.

7. Эвальд В.Д. Экранная поверхность как элемент сценического пространства. Доклад // Старые и новые медиа: пути к новой эстетике.

Международный научный форум. ГИИ, 29 марта 2019 г.

8. Эвалльё В.Д. Сценические эксперименты Йозефа Свободы. Доклад // «Научная весна – 2019. Международный Форум молодых исследователей искусства». ГИИ, 16 апреля 2019 г.

Соответствие паспорту специальности

Данная диссертация, посвященная теме функционирования полиэкранности в визуальной культуре, соответствует п. 1.3 «Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры», п. 1.8 «Генезис культуры и эволюция культурных форм», п. 1.11 «Взаимоотношение универсального и локального в культурном развитии», п. 1.14 «Возникновение и развитие современных феноменов культуры» паспорта специальности 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, каждая из которых разбита на разделы и подразделы, списка литературы из 275 источников (из них 49 на иностранных языках) и приложения со списком иллюстраций, включающим в себя 121 позицию.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность и степень научной разработанности темы исследования, поставлена научная проблема, сформулированы цель и задачи, объект и предмет исследования, обозначены методологические принципы работы и выносимые на защиту положения, определены научная новизна исследования, его теоретическая и практическая значимость.

Глава 1. Феномен полиэкрана и его истоки в доэкранных искусствах.

В разделе **1.1 «Предтечи полиэкрана в визуальной культуре древних цивилизаций»** предпринят экскурс в предшествующие экранному искусству

эпохи, чтобы выявить происхождение феномена полиэкрана и показать значительную укорененность полиэкрана в древних культурах. В отдельных подразделах рассматриваются типичные варианты полисегментированных композиционных структур. В подразделе **1.1.1 «Сочетания вербального и визуального в рамках одной композиции»** отмечается пластичность приема: с одной стороны, и сама полисегментация способна принимать практически любые формы, варианты взаимодействия сегментов структуры, с другой – один и тот же тип формирования целостного изображения способен транслировать абсолютно разные смыслы, вплоть до противоположных.

В подразделе **1.1.2 «Мизанабим и другие варианты поликомпозиции»** рассматривается роль мизанабима в раскрытии обстоятельств событий, изображенных на плоскости. Также отмечаются композиции, в структуре которых отсутствуют графически обозначенные границы между сегментами, что в результате не влияет на иерархические и смысловые связи. Подраздел **1.1.3 «Сложные типы полисегментированной композиции»** структурирует типы композиций, сложных в силу многочисленности направлений, по которым может следовать глаз зрителя.

Для всех обозначенных типов поликомпозиции в древних культурах характерно возникновение эффекта наглядной структуры мироздания. Принцип полисегментации подчеркивает принадлежность разных временных и пространственных локаций некоему большому целому – состоящей из нескольких миров Вселенной, сохраняющей при этом свое единство.

В разделе **1.2 «Феномен полисегментации в эпоху Средневековья»** рассмотрены различные формы полиэкрана в средневековой визуальной культуре, включая изобразительные искусства и театр, ставится проблема осмысления границ возникновения феномена в случае их неочевидного, нематериального качества. Таковыми границами, разделяющими и вместе с тем объединяющими в единое целое разные сегменты зрелища, является воздушное пространство вместе с теми чисто визуальными или визуально-физическими элементами, которые в

нем находятся и могут попадать в поле зрения зрителя (например, небо с облачными массами, капли дождя, фрагменты архитектурных сооружений и пр.)

Полисегментированная композиция изображения на поверхности иконы за счет сложности и многогранности «считывания» ее текста понуждают человека подключить свое внимание и чувство к постижению мира божественного. Композиционные формы симультанной сцены средневекового театра отображали средневековую модель мироздания. Вертикальная ориентация средневековой модели мира не всегда напрямую отображалась в мизансценах зрелища. Сегментация отдельных фрагментов зрелища по горизонтали оказывалась важнее, нежели визуальное акцентирование вертикали.

Полисегментные композиции отображали представления не только о многоуровневой вселенной, но и о существовании над временем и пространством. Воплощалось сверхчеловеческое видение вселенной, возможность одновременного восприятия различных локаций и временных отрезков. Зритель, созерцавший подобные композиции в архитектуре, изобразительных элементах храма или в процессе представления мистерии на рыночной площади, как бы приобщался к этому сверхчеловеческому видению, получал на время возможности всеприсутствия, «всевидения», обзора всех локаций и периодов существования вселенной.

В разделе **1.3 «Присутствие полисегментированных форм в последующие столетия, предшествующие экранной эпохе»** зафиксированы векторы развития и трансформации семантического наполнения полисегментированных композиций вне религиозно-мифологической содержательности жизненного пространства, в отдельных предметах обихода, как усиление декоративности, эстетизма.

Глава 2. Полисегментация и полиэкранные принципы в культуре конца XIX-XX веков

Раздел **2.1 «Развитие принципов полиэкранности в период немого кино»** раскрывает тему функционирования феномена полиэкрана в качестве формального приема композиции кадра, а также как неотъемлемую часть

поэтического языка автора. На основе анализа фильмов, в которых явно или скрыто использовался полиэкранный прием или его эффекты, выделяются три основные функции полиэкрана: формотворческая, смыслообразующая и технико-функциональная.

В подразделе **2.1.1 «Мастера немого кинематографа Запада. Жорж Мельес. Абель Ганс»** анализируются конфигурации и смысловое наполнение полиэкрана в работах Жоржа Мельеса и Абеля Ганса и других режиссеров. Сделан вывод, что с точки зрения функциональности, полиэкранный прием в кинематографе позволяет решить ряд практических задач: акцентирование одновременности разнопространственных событий («Санта-Клаус», Дж. Смит, 1898; «Жизнь американского пожарного», Э. Портер, 1902), сопоставление разновременных событий («Жанна д'Арк», Ж. Мельес, 1900) противопоставление прошлого/настоящее, желаемое/реальность («Муж индианки», С. Де Милль, 1913, «Атлантида», А. Блом, 1913), мотив «укороченного» телефонного провода («Торговля белыми рабынями», А. Блом, 1910), усиление эмоционального переживания зрителей («Саспенс», Л. Вебер, 1913).

В подразделе **2.1.2 «Дореволюционный и советский кинематограф. Дзига Вертов»** отмечается, что помимо реализации функциональных задач полиэкранный прием способен благодаря пластичности своей природы становиться неотъемлемой частью поэтического языка и семантическим каркасом визуального произведения (работы Д. Вертова).

В разделе **2.2 «Вторая волна интереса к полисегментации / полиэкранный прием и ее функциональность в культуре и искусстве середины XX века»** раскрывается тема функционирования феномена полиэкрана в качестве формального композиционного приема, а также фиксируется заметное ослабевание интереса к полиэкранный прием в кинематографе середины века и, напротив, его актуализация в социокультурной среде (камеры слежения) и изобразительном искусстве (поп-арте).

В подразделе **2.2.1 «Поп-арт»** анализируются постмодернистская, ироничная картина нового мира, рефлексия об утрате целостности объективной

реальности, о заполнении пространства жизни мнимыми сакральными фигурами и знаками, о невозможности бегства из мира рекламы, вещей и банальностей. В подразделе **2.2.2 «Неавторские формы узко-функционального или поверхностно-формального использования полиэкрана»** рассматриваются фильмы второй половины XX века и отмечается ключевая роль сегментации кадра, отражающая телефонные разговоры, элементы мозаичности и дробления художественной реальности.

В подразделе **2.2.3 «Кирилл Домбровский. Александр Шейн»** рассматриваются отечественные эксперименты с множественной композицией и полиэкраном. Эти опыты пришлось на период бурного развития технологий в 50-60-е годы XX века и коснулись в первую очередь сферы документального и научно-популярного кино (К. Домбровский, А. Шейн). На основе приведенного анализа фильмов делается вывод, что широкие возможности полиэкрана использовались ограниченно, акцент смещался в сторону сопоставлений разнопространственных и разновременных кадров и установления причинно-следственных связей.

В подразделе **2.2.4 «Брайан Де Пальма. Евгений Матвеев»** анализируются работы Б. Де Пальмы и Е. Матвеева и делается вывод, что несмотря на многочисленное присутствие полиэкранных эпизодов в кинотекстах, полиэкранный прием остается в границах формального приема и не оказывает существенного влияния на эстетику самих фильмов, однако вносит в нее свои уточнения и влияет на общую творческую тональность режиссуры.

В разделе **2.3 «Полиэкранный и эффекты полиэкрана в авторском игровом кино и анимации второй половины XX века»** на основе проведенного анализа делается вывод о парадоксальной природе полиэкрана: имея своей сутью визуальное разделение пространств и объектов, в авторской анимации он становится точкой их объединения, взаимодействия (**подраздел 2.3.1 «Полиэкранный в советской авторской анимации 1960-1980-х гг.»**). В фильме Р. Быкова «Айболит-66» полиэкранный прием в совокупности с другими элементами позволил

создать особую постмодернистскую «архитектонику» экранного мира (**подраздел 2.3.2 «Полиэкранный мир Ролана Быкова»**).

Глава 3. XXI век: эпоха актуализации и востребованности полиэкрана.

В разделе **3.1 «Полиэкранный мир и экранные искусства»** продолжается осмысление семантического наполнения полиэкранныйности в визуальной ткани. В игровом кинематографе (**подраздел 3.1.1 «Полиэкранный мир как элемент композиции в экранных искусствах закрытой художественной формы»**) наблюдается преобладание утилитарных функций полиэкрана, обозначенных в предыдущих главах (сопоставление, мотив телефонного провода, объединение/противопоставление персонажей, сопоставление прошлого/настоящее, реальное/желаемое), но обнаруживаются и новые тенденции (подражание развороту графического романа, контрастные функции, мотив тотальной разобщенности героев и фрагментов реальности). В **подразделе 3.1.2 «Полиэкранный мир и открытые художественные формы»** отмечается, что в открытых художественных формах, в частности на телевидении, полиэкранный мир предстает, в первую очередь, как способ уплотнения информационной насыщенности сюжетов. В более широком смысле он является иллюстрацией мифологического могущества медиа, способного проникать в любую точку мира и делиться этим могуществом со зрителем.

В разделе **3.2 «Роль экранной поверхности в театре»** в ходе анализа выделяются следующие функции экранов: как декорация — задник; как навигационная система в смысловом пространстве спектакля; как персонаж пьесы (несет в себе отпечаток эпохи, создает социокультурный, социополитический и иные контексты); показывает физическое пространство, скрытое от глаз зрителя стенками декораций; становится «окном» во внутренний мир персонажа, раскрывает его историю, мотивы и чувства; как проводник между миром зрителей и миром спектакля; как сторонний наблюдатель, свидетель.

В разделе **3.3 «Формы полиэкрана в социокультурной среде»** анализируются элементы формирующейся виртуальной художественной культуры, главной особенностью которой является включение зрителя в

пространство произведения. Это мультимедийные выставки, иммерсивные спектакли и перформансы, мультимедийные и интерактивные инсталляции, виртуальные выставки и экскурсии по музеям. Ключевым фактором популярности виртуальных медиапредставлений является внутренняя потребность человека в визуальном и духовном переживании бытия магической вселенной, целостной, единой, однако непостижимой полностью и всегда состоящей из двух и более «миров». Они могут именоваться по-разному — мирами, галактиками, вселенными, порталами, веб-сайтами, территориями, пространствами, временами и пр. Так или иначе, современный человек стремится получить возможность либо управлять ими, либо наслаждаться иллюзией такого управления, либо наблюдать смоделированное, визуально явленное многомирие изнутри или снаружи.

В разделе **3.4 «Полиэкран и виртуальная реальность»** рассматриваются различные варианты полиэкранных композиций в компьютерном внутриэкранном пространстве. Прежде всего это «экраны в экране» — у видеоблогеров, работающих в жанре let's play, соотношение аватара или аватаров с пространством веб-страницы, функция открывания-закрывания «окон». Жизнь виртуальной внутриэкранной среды характеризуется повышенной динамикой многоразовых переходов от полиэкранности к моноэкранности и обратно. Полиэкранные композиции могут быть заданы модераторами работы компьютерных ресурсов, а могут варьироваться индивидуальными пользователями, комбинирующими уже заданные возможности перемоделирования внутриэкранной реальности. В результате симбиоза активностей профессиональных и непрофессиональных модераторов виртуальной реальности возникает образ бесконечно изменчивого, повышенно динамичного мира — еще более динамичного, нежели современный социум. Только в отличие от социума, индивидуальный пользователь получает в виртуальной реальности гораздо больше иллюзий управления миром и его видением, регулирует режимы его восприятия, подстраивая виртуальность под свои индивидуальные потребности.

В подразделе **3.4.1 «Компьютерные игры»** рассматриваются уникальные среды компьютерных игр и делается вывод что дополнительные окна в

интерфейсе являются неотделимой частью конкретного игрового пространства и по сути визуализацией данных, которыми обладает персонаж игры. Неотъемлемый элемент виртуальной среды – аватар и его предыстория – анализируется в **подразделе 3.4.2 «Аватар как эффект полиэкрана»**. Пользовательские аватары поливариантны, установленное в иконках изображение является порталом во внутренний мир индивида, в сферу его интересов и симпатий, а также может характеризовать социальный статус, социальную активность и другие грани виртуальной и реальной жизни. В более широком смысле аватар реализует потребность в облегченном способе «редактирования» собственной личности, выбора пути самоидентификации.

Таким образом, полиэкранный символизирует усложненность и в то же время упорядоченность различных элементов мироздания, способность человека управлять многомирием, адаптировать его к своим нуждам — однако никогда не удерживать в поле зрения всю многоуровневую реальность, которая необозрима, бесконечна, непостижима до конца. Виртуальная полиэкранный является собой компромисс между рациональным и иррациональным пониманием бытия.

В **Заключении** сформулированы основные выводы диссертационного исследования.

В основе полиэкранный феномена лежит не материал, на котором возможно сосуществование разных пространственных и/или пространственно-временных локусов, а композиционные особенности и то содержание, которые эти композиции транслируют. Наиболее раннее проявление принципов полиэкранный можно обнаружить в архитектуре: будь то украшение внешних элементов построек или роспись внутреннего убранства. Исходным кодом полиэкранный нам видятся первые попытки человека умозрительно сегментировать пространство звездного купола неба с целью познания зримой реальности. Речь идет о дискретном восприятии мира, с которым, очевидно, и связан прием полиэкранный.

Полиэкранный может наполняться практически любым содержанием в зависимости от эпохи, поставленных задач. Он может быть авторским и не

авторским, выступать в роли декоративного элемента или, напротив, отражать глубинную философию жизни, представления о структуре мироздания, т.е. не ограничены ни варианты композиции, ни их смысловое наполнение. В разных пропорциях, действуя по разным направлениям, полиэкран может представлять собой как целостность, так и раздробленность.

Как мы выяснили в данном диссертационном исследовании, на протяжении истории культуры феномен полиэкрана движется по синусоидной траектории: то выходит на авансцену как ведущий способ формотворчества, то уходит в тень. Полиэкранные композиции способны вбирать в себя и иллюстрировать представления о сакральном универсуме в ту или иную эпоху. Постоянное возрождение полиэкранных принципов композиции, сутью которой является многоуровневая структура мультивселенной, наводит на мысль, что человек внутренне сопротивляется разрушаемой время от времени целостности космического видения. А полиэкран становится инструментом — часто бессознательной попыткой — вернуться к целостному, структурированному образу мироздания, не отменяя дискретности его восприятия, а также отражает мировоззренческие акценты на протяжении всей истории развития человеческой цивилизации, что является подтверждением нашей гипотезы.

Анализ показал двойственность тенденций — константность присутствия полисегментации полиэкранности в культурном пространстве, с одной стороны, и нестабильность его социокультурных и эстетических функций. Колеблется и само их соотношение. Полисегментированная материя меняется, трансформируется от эпохи к эпохе, возникают и развиваются новые формы искусства, новые принципы отношения к бытию. Архитектоника полиэкрана в каждую эпоху разная. XX век видит в полиэкране как возможность выражения глубоких авторских концептов, так и упрощение или уплотнение нарративности, информационной насыщенности, усиление эмоционального воздействия, открывает прием с точки зрения его удобства, утилитарности. В некоторых художественных формах полиэкранность может отражать нарративную

структурность и упорядоченность, в других – напротив, хаос мира, попытки успеть за скоростью жизни и потребления.

В кинематографе, на телевидении, в современной медиасреде полиэкран выполняет задачи функциональной симультанности, уплотнения информационно-изобразительного ряда и акцентирующих, утрированных сопоставлений. В противовес прямому использованию, в авторском кинематографе полиэкран становится частью киноязыка, отражением противоречивости и парадоксов картины мира. Сегодня виртуальная реальность и городская среда реализуют ностальгию по магическому универсуму и осуществляет базовую потребность в безопасности. Подобную функцию выполняют камеры слежения, экраны в диспетчерских и командных центрах.

На основе проведенного исследования можно заключить, что сегодня культура тяготеет к полиэкранности. Наступает очередной период активизации полиэкранных композиций, обладающих повышенной динамикой и доступностью для индивидуального созидания и управления любым членом современного социума, владеющего определенными техническими навыками.

Основные положения диссертационного исследования отражены в перечисленных ниже публикациях (общим объемом 8,25 а.л.).

Статьи по теме диссертации, опубликованные в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Эвалльё В.Д. Полиэкранный строй визуального текста в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» // Художественное образование и наука. 2016. № 4 (9). С. 35-40. (0,75 а.л.)
2. Эвалльё В.Д. Полиэкранный эстетика Ролана Быкова // Культура и цивилизация. 2018. Т. 8. № 2А. С. 152-159. (0,75 а.л.)
3. Эвалльё В.Д. Советские идеологические фильмы и поиски нового кинематографического языка в 1960-1980-х годах // Культура и Искусство. 2019.

№ 8. С. 1-10. (0,5 а.л.)

В других изданиях:

4. Evallyo V. Split screen aesthetics in a Soviet Animation // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 2017. P. 1-5. URL: <http://www.atlantis-press.com/proceedings/icadce-17/25881243> (0,5 а.л.). Входит в Web of Science, приравнивается к публикациям из Перечня ВАК.

5. Эвалльё В.Д. Полиэкранный визуальный ряд кино-вещи Дзиги Вертова «Энтузиазм: Симфония Донбасса» // *Наука и образование: новое время*. Рубрика «Современная наука». 2016. № 6. (0,5 а.л.)

6. Эвалльё В.Д. Полиэкранный фильм Дзиги Вертова // *Кино в меняющемся мире*. Ч. 1 / Коллектив авторов. М.: «Издательские решения», 2016, С. 209-229. (1,25 а.л.)

7. Эвалльё В.Д. Визуальные композиции в культуре Древнего Египта как предтечи полиэкрана // *Новая наука: теоретический и практический взгляд*. 2017. №1 (2). С. 226-230. (0,25 а.л.)

8. Эвалльё В.Д. Полиэкранный эстетика в мультипликации советских художников // *Наука телевидения и экранных искусств*. Научный альманах. 2018. № 14.3. С.168-189. (0,75 а.л.)

9. Эвалльё В.Д. «Ад Данте» и/или «Ад» Питера Гринуэя // *Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности*: Ч. 3 / Сост. Ю.А. Богомолов, Е.В. Сальникова. М.: Издательские решения, 2018. С. 250-268. (1 а.л.)

10. Эвалльё В.Д. Полиэкранный: к проблеме обозначения понятия // *Художественная культура*. 2018. № 3. С. 232-255. (0,75 а.л.)

11. Эвалльё В.Д. Архитектоника полиэкрана Питера Гринуэя в интерпретации «Божественной комедии» // *Художественная культура*. 2018. № 4. С. 272-291. (0,75 а.л.)

12. Evallyo V. Study on architectonics of cultural // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2018. Vol. 284. P. 702-705. (0,5 а.л.)