

КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ АУДИАЛЬНОГО КОНСТРУКТА ЭКРАННОГО ПРОСТРАНСТВА И ЛОКУСА СЦЕНЫ

АННОТАЦИЯ

В статье поставлена задача сравнительного анализа звукового конструкта как выразительного средства в построении экранного пространства и акустическом оформлении театрального произведения. В ракурсе аудиальной компоненты исследуется образная составляющая дополненной реальности, а также понятие «усеченная реальность», предложенное автором к введению в научный оборот. Особое внимание уделяется проблеме иррадиации звука с рассмотрением его диегетических свойств. На конкретных примерах обосновывается применение элементов дополнительной визуализированной информации в виде титра в экранном пространстве телевизионного материала и в сочетании с воссозданием театральных артефактов в зрительном зале. Отдельно определяется значимость ряда применяемых звуковых эффектов, актуализирующих репрезентацию жизни реципиента на экране и ее отражение на театральной сцене. Поднимается вопрос о принципах звукозрительного синтеза, в том числе с учетом обретения звуком базисных свойств в создании художественного пространства концертного номера или театрального произведения. В завершение работы обобщаются теоретические знания, полученные в рамках исследования по заявленной теме, формулируются предварительные итоги на пути дальнейшего изучения феномена многофункциональности звука.

COMPARATIVE ANALYSIS OF AUDIO STRUCTURE OF SCREEN SPACE AND SCENE LOCUS

ABSTRACT

The author sets the task of a comparative analysis of the sound construct as an expressive tool in the construction of the screen space and the acoustical design of the theatrical work. From the perspective of the audio component, the figurative part of augmented reality is studied, as well as the concept proposed by the author for introduction into scientific circulation, «truncated reality». The article pays close attention to the problem of sound irradiation with the consideration of its diegetic properties. On the certain examples is explained the use of the elements of additional visualized information in the form of a caption in the screen space of television material and in combination with the reconstruction of theatrical artifacts in the auditorium. The significance of a number of applied sound effects is separately determined. They actualize the representation of the recipient's life on the screen and its reflection on the theatre stage. The issue of the principles of sound-visual synthesis is also actualized, taking into account, among others, the acquisition of basic properties by sound in creating the art space of a concert number or a theatrical work. At the end of the work, the theoretical knowledge obtained as part of a study on the stated topic are summarized, preliminary results are formulated on the way to further study of the phenomenon of sound's multifunctionality.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *дополненная реальность, звук, звуковая пауза, пространство сцены, усеченная реальность, экранное пространство.*

KEYWORDS: *augmented reality, screen space, sound, sound pause, stage space, truncated reality.*

В современном мире сложно представить сферу деятельности, не затрагивающую в той или иной степени использование человеком звука. В профессиональной практике без аудиальной составляющей не обходится ни театральная постановка, ни кинофильм, ни телевизионный материал. Поэтому в настоящем исследовании по методологическому принципу сочетания теоретических и эмпирических методов творческий процесс построения экранного пространства и акустического оформления театрального произведения видится весьма полисемичным.

Звук только на первый взгляд воспринимается как простой носитель информации. Но каковы же его отличительные черты в художественных произведениях? В этом контексте необходимо изучить проблематику аудиального конструкта, представляющего художественно-выразительное средство в творческом арсенале режиссера, так как «звук и изображение, как отдельные феномены, претерпели колоссальные метаморфозы как в художественной практике, так и в качестве предмета эстетического осмысления в контексте культуры XX–XXI вв.» [1, с. 4].

В исторической ретроспекции обсуждение синтеза звука и визуального ряда крайне существенно. Телевидение, в отличие от кинематографа, не имело своего периода становления, когда «немой экран нуждался в психофизически ощущаемом пространстве, в объемной акустике, которую не мог передать плоский экран» [1, с. 26–27]. Визуальное повествование действительно сегодня не обходится без аудиальной компоненты, даже «полнозвучный естественный шум способствует погружению зрителя в происходящее» [2, с. 33], не говоря о роли музыкальной фонограммы.

Музыка в кадре «как феноменологически первоначальный звук <...> призвана (в идеале) восполнить киноизображение до психологически жизненного и органично воспринимаемого образа» [1, с. 33] – отмечает доктор искусствоведения Ю. Михеева. Создавая висцеральную атмосферу, музыка при этом, как говорит французский философ М. Мерло-Понти, придает «видимому пространству новое измерение» [3, с. 285]. Включая музыку в сюжет, К. Таггл на страницах книги «Новости в телерадиоэфире: подготовка, продюсирование и презентация новостей в СМИ» задавался вопросом: «Зачем я это делаю?» [4, с. 227]. И отвечая, предположил, что главный мотив – создание определенного настроения.

Зачастую в итоговых выпусках новостей в начало каждого сюжетного отрезка репортажа добавляются смонтированные под ритмичную музыку кадры в виде анонса, определяя преамбулу предстоящего повествования на телеэкране. Сопутствующая фрагменту видеоматериала музыкальная композиция приводит к некоторому эмоциональному состоянию.

При этом можно по-разному относиться к тому, что фоновая музыка воспринимается как должное во многих телевизионных программах. Вопрос уместности музыкального сопровождения как творческого приема, конечно же, важен в отношении создания классического телевизионного репортажа.

Музыкально-шумовое оформление, по высказыванию доктора искусствоведения А. Чернышова, «стало играть повышенную роль не только в художественных передачах, но и во многих информационных выпусках» [5, с. 344]. Сегодня «новости в формате “infotainment” уже не подразделяются на информационные и информационно-развлекательные; инфотейнмент рассматривается многими исследователями как новый медийный драматургический жанр», – считает Е. Богданова [6, с. 224]. В свою очередь авторы книги «Television Production» (Телевизионное производство) Миллерсон и Оуэнс подчеркивают, что аудиальная составляющая может объяснить или поддержать изображение, обогащая его влияние и привлекательность [7, с. 127].

В этом контексте необходимо дифференцировать свойства музыки, к примеру, воспроизводимой тапером на фортепиано в кинозале, и распространяемой от источника, находящегося в мизансцене. Или в другом варианте – интерполяция музыкального сопровождения визуального ряда на монтаже. Рассмотрим подробнее следующую ситуацию. В кадре отображается играющий на сцене оркестр. Затем эта музыка в следующем кадре сопутствует образам на проходящей вблизи улице. В фоновом режиме музыка проявляет свои диегетические свойства, так как происходит смена образов музыкантов на картину города при звучании той же мелодии. Более того, указанный аккомпанемент стрит-пространства является элементом дополненной реальности (AR – от англ. *Augmented Reality*).

Творческий прием AR достигается путем включения различных акустических деталей, представляя собой виртуальный конструкт, относящийся к «техническим проектам, направленным на дополнение или расширение реальности виртуальными элементами посредством компьютерных технологий нового поколения» [8, с. 43]. Так в кинокадре озвучивается ход «размышлений» героя через включение авторского текста, а в случае визуальной интерпретации фотографического снимка на телеэкране стоп-кадр сопровождается звуком, имитирующим затвор фотокамеры.

Такого рода аудиовкрапление – звуковой эффект в образной ткани телевизионного материала, в структуру которого элементы аудиальной составляющей могут как добавляться, так и удаляться из нее. Например, окружающие звуки, перебивающие основной источник. При съемке на натуре микрофонной ветрозащитой устраняются паразитные шумы, а посредством уменьшения уровня интершума в сюжете происходит акустическое «вычитание». Исключение элементов звукового трека как алгоритм, связанный с изменением аудиальной составляющей посредством полного или частичного удаления, есть одно из свойств понятия «усеченная реальность», предложенного автором к введению в научный оборот на страницах научно-аналитического журнала «Дом Бурганова. Пространство культуры» [9].

Данное положение соотносится с функционалом эквалайзера, когда приглушаются некоторые частоты, более того, звук в аудиоканале может зажиматься и вовсе. Однако его резкое прекращение в аудиовизуальном ряде чревато впечатлением присутствия брака в контенте. Вместе с тем авторы статьи «“Форматный” этап развития российского документального телевизионного фильма: достоинства и недостатки» Г. Бровченко и С. Борисов указывают на недостаточное присутствие в современном телевизионном материале «паузы или тишины» [10, с. 38].

И здесь необходимо учитывать, что тишина есть «понятие относительное и полной тишины не бывает <...> Окружающий нас мир постоянно звучит, даже тогда, когда мы ощущаем тишину» [11, с. 7], а «совершенно беззвучное пространство мы никогда не воспринимаем как конкретное и действительное. Оно всегда будет действовать как невесомое, невещное. Ибо то, что мы только видим, – лишь видение. Видимое пространство мы воспримем как реальность, лишь если оно обладает звучанием» [12, с. 216–217], – акцентирует Б. Балаш.

Впрочем, звуковая пауза в качестве выразительного средства способствует авторскому формированию экранного пространства, на что указывает следующая последовательность: «Пауза – почти всегда акцент. Акцент – это деталь. Деталь – основа образности языка искусства» [13, с. 66]. Поэтому данный акустический паттерн является фактором воссоздания пространства события в телевизионном материале, а также театральной постановке. «Профессор Токийского университета, театровед Масакацу Гундзи называет паузу (ма) сердцевинной японского исполнительского искусства» [14, с. 79], что свидетельствует о схожести по звуковой компоненте телевидения и театра.

Телевизионные материалы изначально оформлялись акустически довольно традиционно. Монтаж репортажа строился на основе звука. Аудиотрек и сегодня воплощает нить, на которую нанизываются визуальные фрагменты запечатленного события. Сопровождая видеоряд, он выполняет функцию аудиального акцентирования – своего рода поводыря, скажем, в полиэкране при многоканальном визуальном потоке, и раскрывает атмосферу художественного пространства произведения. В этом смысле репрезентативен документальный фильм «Кто ищет» (реж. М. Визионер, 2016), в одной из сцен которого образ ночной дороги помещается в акустический ландшафт кинокартины. Хотя музыкальное сопровождение и придает определенную чувственность сцене, основную роль играет шум дождя при освещении россыпи капель воды на лобовом стекле автомобиля случайными источниками света с обочины дороги.

Поэтичность эпизода обусловлена присутствием в мизансцене звуков окружающего мира, перманентно присутствующих в жизни человека и социализирующих пространство реальной действительности. «Территория, ограниченная слышимостью колокола, – это пространство, структурированное звуком», – разъясняет Е. Нестерова [15, с. 83]. В конце 1960-х годов

появляется термин «soundscape». Саундскейп как акустический ландшафт «одновременно является и физической средой, и способом чувствовать эту среду» [15, с. 84]. В этом ракурсе также рассмотрим экранное пространство, формируемое звуком во время съемки в интерьере, например, в театральном зале. Д. Миллерсон замечает: «Воспроизводимый звук часто отличается от того, что можно услышать в непосредственной близости от источника звука. Именно понимание причин неточного воспроизведения звука поможет нам правильно подойти к проблемам управления им» [16, с. 91].

При аудиоусилении значимо расположение репродукторов. Как подчеркивает британский математик Эйри, распространение звука занимает некоторое время, пропорционально пройденному расстоянию [17, с. 3]. Соответственно, если источник звука находится в одной точке, а его ретранслятор – в противоположной, и при этом уровень громкости второго выше, то произойдет акустическая коллизия. Объект, производящий звук, будет восприниматься с иного места от его нахождения. Подобный результат являет «эффект Хааса», когда расстояние от динамика до слушателя меньше, чем от него до источника звука при условии равных уровней их громкости.

Обработанный и распределенный в объеме зрительного зала звук участвует в размещении образов объектов мизансцены в художественном пространстве спектакля, что характерно для многоканального звучания. Применение стереофонии особенно важно, так как при прослушивании материала в этих условиях максимально активизируется воображение и создается «ощущение “эффекта присутствия” на месте воображаемых событий» [11, с. 77]. Ведь «звук обладает богатейшими возможностями воздействия на рациональную и эмоциональную сферы человеческого сознания» [11, с. 10], в том числе, изменяя местоположение арт-объекта в ощущениях зрителя. В этом отношении обращает на себя внимание высказывание профессора М. Бургановой в мультиязычном журнале «Stephanos» филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова: «У каждого вида искусства свой лексикон <...> Живопись оперирует колоритом, взаимоотношениями оттенков цвета. Скульптор выше всего ставит форму и пространство» [18, с. 226], в сценическом же пространстве звук имеет далеко не второстепенное значение. В лекциях по эстетике Гегель писал: «Стихия звука оказывается более родственной внутренней простой сущности содержания, чем чувственный материал прежних искусств» [19, с. 249].

По своей трансцендентальности экранное пространство иное, нежели картина, созданная прямым зрительским восприятием. Театральное явление и его вариативный, переданный посредством телевизионного экрана образ рознятся способом подачи зрителю. Посредством видеозаписи или трансляции в прямом эфире художественный образ, рождаемый на сцене, «развертывается» на экране со всех возможных ракурсов. В кадрах телесюжета

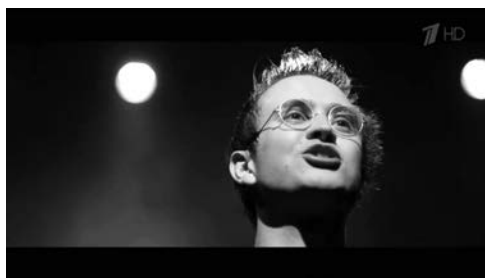


Рис. 1. «Кинастон», реж. Е. Писарев, московский театр О. Табакова. «Первый канал», <https://www.1tv.ru/>

(«Первый канал») о спектакле «Кинастон» (рис. 1) просматривается, как созданный актером образ по-разному показывается на экране: то с нижней точки и экспрессией в портрете, то в среднем плане с иной энергетикой в диалоге с другими участниками постановки по произведению американского драматурга Д. Хэтчера.

Михаил Ромм считал, что динамичная камера делает зрителя соучастником события. В документальном фильме «Хроника одного лета» (*Chronique d'un été*, реж. Ж. Руш, Э. Морен, 1961, Франция) прохожих «интервьюирует» кинокамера, перемещаемая по траектории движения участников сцены. В отличие от зрителя театра, телезритель, по мнению классика кинематографа, «как бы поднимается вместе с аппаратом на сцену, входит внутрь мизансцены, рассматривает ее то сверху, то снизу, подходит то к одному актеру, то к другому, заглядывает одному в глаза, прибликает к устами другого, чтобы услышать, что он шепчет; затем отходит назад, чтобы посмотреть на все зрелище сразу, или поворачивается на сто восемьдесят градусов и видит то, что происходит в это время за его спиной» [20, с. 233].

Режиссерский подбор крупностей планов при полиракурсной съемке, акцентирующих детали объекта в пространстве эпизода, отличается от обзора сцены реципиентом из зала. Общий план сцены, выделенный театральной рампой, несмотря на то, что информативнее, имеет недостаточный масштаб объектов композиции. Поэтому в зрительный зал нередко помещают видеомониторы, представляющие событие подробнее, что в значительной степени увеличивает визуальную информативность и способствует комплексному когнитивному восприятию.

В современных залах на экранах, находящихся у сцены, зачастую транслируются субтитры, передающие содержание театрального произведения. В свою очередь телевизионные титры помогают избежать проблем в интервью на языке оригинала. Вместе с тем значение элементов дополнительной визуализированной информации на экране и световых лучей, обретающих свою телесность в «дымовой» среде на сцене, а также подчеркивающих ее геометрию, объединяет абрисобразующая линия. Световые струны

как линии-образы получают статус отдельного арт-объекта, визуально размечающего пространство сцены (рис. 2).

Театральное освещение является одним из средств художественного оформления пространства сцены. При этом звук обрамляет световое шоу. Но синкретизм визуальной составляющей и аудиального компонента художественного пространства заключается еще и в том, что сегодня, напротив, световые лучи дополняют звуковую композицию. Обратимся к фрагменту концерта Х. Циммера в Праге (Hans Zimmer Live on Tour, 2017). Световая иллюминация в указанном примере (рис. 3) сопровождает музыкальные произведения композитора, при этом звук – есть стержневой элемент художественного пространства.

В своем труде отец Павел Флоренский писал: «Слыша звук, мы не по поводу его, не об нем думаем, но именно его, им думаем: этот внутренний отголосок бытия и в нашей внутренности есть внутренний. Звук – непосредственно просачивается (диффундирует) в нашу сокровенность, непосредственно ею всасывается и, не имея нужды в проработке, сам всегда воспринимается и осознается, как душа вещей. Из души прямо в душу глаголют нам вещи и существа. Напротив, зримое всегда воспринимается как внешнее, как предстоящее нам, как нам данное, а потому нуждающееся в переработке во внутреннее: эту переработкою оно и превращается, переплавляется в звук, в наш на зримое отголосок» [21, с. 21]. Звуковая компонента основополагающе проявляется в построении художественного пространства концертного номера или театрального произведения.



Рис. 2. «Голос», «Первый канал», <https://www.1tv.ru/>



Рис. 3. Концерт Х. Циммера в Праге,
<https://ok.ru/video>

На основании изложенного представим результаты исследования:

- телевидение по звуковой составляющей ближе к театру, чем к кинематографу на заре его становления, но и «Великий немой» схож с театром в предоставлении изображения общим планом, по крайней мере в первых фильмах, а в аудиальном ключе – введением в художественное полотно киноленты звуковой паузы;
- в экранном пространстве звук сопровождает визуальный артефакт, в сценическом – напротив, звуковое произведение может дополняться различными объектами реальной действительности;
- визуальная и аудиальная составляющие в конструкте экранного или сценического пространства неразделимы, даже отсутствие звука в виде акустической паузы выявляет смысловой акцент в образе события;
- монтаж телерепортажа строится на аудиальном начале связки кадров в изобразительном ряде, задающей их смысловую спайку, в театре же усиленный звук со сцены может обходиться без серьезной обработки;
- аудиоэффекты формируют стиль предоставления контента на экране, а также придают оригинальные черты мизансцене спектакля;
- при просмотре материала с экрана или спектакля в театре выясняется, что звук привносит эвкативное смещение художественного образа, а также арт-объекта относительно зрителя.

Таким образом, «погружению» реципиента в сценическое/экранное пространство способствуют интершум, синтезированный искусственный звук, музыка, речь героев или акустическая пауза и, как мы установили, – индивидуальное восприятие локуса сцены зрителем при суггестивности звука, роль

которого в построении образной структуры художественного пространства произведения весьма значима. В итоге звук не только характеризует экранное и театральное пространство, участвуя в его создании, но и задает ему содержательную основу и смысловую вариативность. В этом плане акустический паттерн сложно переоценить, что отражает данная статья, являя начало изучения феномена аудиального конструкта в области театрального искусства и медиасфере.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Михеева Ю. В. Типологизация аудио-визуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.): дис. . . . докт. искусствования. М.: ВГИК им. С. А. Герасимова, 2016. – 377 с.
2. Магронт М. Новости как профессия: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2015. – 120 с.
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента: Наука, 1999. – 605 с.
4. Таггл К. А. Новости в телерадиоэфире: подготовка, продюсирование и презентация новостей в СМИ / К. А. Таггл, Ф. Карр, С. Хаффман; пер. с англ. Абдуллиной М. В.; Гуманитар. ин-т телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. М.: ГИТР, 2006. – 430 с.
5. Чернышов А. Музыка и СМИ цифровой эпохи // Наука телевидения. 2012. Вып. 9. С. 222 – 228.
6. Богданова Е. Феномен инфотейнмента на телевидении // Наука телевидения. 2012. Вып. 9. С. 217 – 221.
7. Millerson G., Owens J. Television Production. URL: <https://epdf.pub/television-production-fourteenth-edition.html> (дата обращения: 16.12.2019).
8. Шеметова Т. Н. Видеосфера XXI: человек и объемное изображение // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях. М.: ВГИК, 2017. С. 41 – 55.
9. Шабалин В. В. Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 3. С. 101 – 110.
10. Бровченко Г. Н., Борисов С. И. «Форматный» этап развития российского доку-

REFERENCES

1. Mixeeva Yu. V. *Tipologizaciya audio-vizual'ny'x reshenij v kinematografe: (na materiale igrovых filmov 1950 – 2010 gg.)* [Typology of audiovisual solutions in cinema: (based on feature films from 1950–2000)]: dis. . . . doktora iskusstvovedeniya. Moscow: VGIK im. S. A. Gerasimova, 2016. 377 p.
2. Magront M. *Novosti kak professiya: ucheb. posobie dlya studentov vuzov* [News as profession]. Moscow: Aspekt Press, 2015. 120 p.
3. Merlo-Ponti M. *Fenomenologija vospriyatija* [Perception phenomenology]. Saint-Petersburg: Juventa; Nauka, 1999. 605 p.
4. Taggl K. A. *Novosti v teleradioefire: podgotovka, prodyusirovanie i prezentaciya novostej v SMI* [News in TV and radio: preparation, production and presentation of news in mass media] / K. A. Taggl, F. Karr, S. Xaffman; per. s angl. Abdullinoy M. V.; Gumanitar. institut televideniya i radioveshchaniya im. M. A. Litovchina. Moscow: GITR, 2006. 430 p.
5. Cherny'shov A. *Muzyka i SMI cifrovoj e'poxi* [Digital era music and media]. In: *Nauka televideniya*. 2012, no. 9, pp. 222 – 228.
6. Bogdanova E. *Fenomen infotejnmenta na televidenii* [The Phenomenon of Infotainment on Television] In: *Nauka televideniya*. Moscow, 2012, no. 9. pp. 217 – 221.
7. Millerson G., Owens J. *Television Production*. Available from: <https://epdf.pub/television-production-fourteenth-edition.html> (accessed: 16.12.2019).
8. Shemetova T. N. *Videosfera XXI: chelovek i ob'emnoe izobrazhenie* [Videosphere XXI: Man and 3D]. In: *Zapis i vosproizvedenie obyomnyh izobrazhenij v kinematografe i drugix oblastiyaх* [Recording and playback of 3D images in cinema and other areas]. Moscow: VGIK, 2017, pp. 41 – 55.

- ментального телевизионного фильма: достоинства и недостатки // Современный российский форматный документальный телефильм. Сб. науч. ст. М.: Ф-т журн. МГУ, 2017. С. 25–60.
11. Ефимова Н. Н. Звук в эфире: учеб. пос. для вузов. М.: Аспект Пресс, 2005. – 142 с.
 12. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
 13. Борисов С. И. Технология создания документального фильма / С. Борисов. М.: Издательство «Аспект Пресс», 2018. – 92 с.
 14. Русинова Е. А., Хабчук Е. М. Влияние традиций национальной культуры на приемы звукорежиссуры в японском кинематографе. Речь и пауза // Вестник ВГИК. 2018. № 2 (36). С. 74–84.
 15. Нестерова Е. И. Вслушиваясь в прошлое: звуковая история в поисках своей терминологии // Вестник РГГУ. Сер. «Культурология. Искусствоведение. Музеология». 2013. № 7 (108). С. 80–87.
 16. Миллерсон Д. Технология телевизионного производства. М.: Искусство, 1971. – 372 с.
 17. Airy G. On sound and atmospheric vibrations with the mathematical elements of music. URL: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/permanent/library/V6S8K1ZQ/pageimg&viewMode=image&pn=7&mode=imagepath> (дата обращения: 16.12.2019).
 18. Венедиктова Е. Интервью с Марией Александровной Бургановой // СТЕРНАНОС, 2017. № 3 (23). С. 226–238.
 19. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 2 т. Т. 2. СПб.: Наука, 2007. – 604 с.
 20. Ромм М. И. Беседы о кино. М.: Искусство, 1964. – 366 с.
 21. Флоренский П. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. М.: АСТ, 2009. – 346, [6] с.
 9. Shabalin V. V. *Vizual'nyj obraz usechenoj real'nosti v e'krannom televizionnom izobrazhenii* [The visual image of the truncated reality in the on-screen television image]. In: Dom Burganova. *Prostranstvo kultury*. 2018, no. 3, pp. 101–110.
 10. Brovchenko G. N., Borisov S. I. «Formatnyj» etap razvitiya rossijskogo dokumentalnogo televizionnogo filma: dostoinstva i nedostatki [«Format» stage of development of Russian documentary television film: advantages and shortcomings]. In: *Sovremnyj rossijskij formatnyj dokumentalnyj telefilm. Sbornik nauchnyh statej* [Modern Russian format documentary television movie: Coll. of sc. articles]. Moscow: Faculty of Journalism, Moscow Lomonosov State University, 2017, pp. 25–60.
 11. Efimova N. N. *Zvuk v e'fire: Ucheb. posobie dlya vuzov* [Sound on air]. Moscow: Aspekt Press, 2005. 142 p.
 12. Balash B. *Kino. Stanovlenie i sushhnost novogo iskusstva* [The Formation and Essence of New Art]. Moscow: Progress, 1968. 328 p.
 13. Borisov S. I. *Tehnologiya sozdaniya dokumentalnogo filma* [Documentary Film Technology]. Moscow: Aspekt Press, 2018. 92 p.
 14. Rusinova E. A., Habchuk E. M. *Vliyanie tradicij nacionalnoj kultury na priemy zvukorezhissury v yaponskom kinematografe. Rech i pauza* [Influence of traditions of national culture on sound engineering techniques in Japanese cinema. Speech and pause]. In: *Vestnik VGIK*, 2018, no. 2 (36), pp. 74–84.
 15. Nesterova E. I. *Vslushivayas v proshloe: zvukovaya istoriya v poiskax svoej terminologii* [Listening to the past: sound history in search of its terminology]. In: *Vestnik RGGU. Ser. «Kulturologiya. Iskusstvovedenie. Muzeologiya»*, 2013, no. 7 (108), pp. 80–87.
 16. Millerson D. *Tehnologiya televizionnogo proizvodstva* [Technology of television production]. Moscow: Iskusstvo, 1971. 372 p.
 17. Airy G. On sound and atmospheric vibrations with the mathematical elements of music. Available from: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/permanent/library/V6S8K1ZQ/pageimg&viewMode=image&pn=7&mode=imagepath> (accessed: 16.12.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шабалин Владимир Васильевич – кандидат искусствоведения, Аппарат Правительства Российской Федерации.

E-mail: v-shabalin@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5752-2983

Шабалин В. В. Компаративный анализ аудиального конструкта экранного пространства и локуса сцены // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 146–156.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-146-156

18. Venediktova E. *Intervyu s Mariej Aleksandrovnoj Burganovoj* [Interview with Maria Aleksandrovna Burganova]. In: Stephanos, 2017, no. 3 (23), pp. 226–238.

19. Hegel G. V. F. *Estetika*. V 2 t. T. 2. [Esthetics. In 2 vols. Vol. 2]. Saint-Petersburg: Nauka, 2007. 604 p.

20. Romm M. I. *Besedy o kino* [Conversations about cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1964. 366 p.

21. Florenskij P. *U vodorazdelov mysli: Cherty konkretnoj metafiziki* [At the Watershed of Thought: Features of Specific Metaphysics]. Moscow: AST, 2009. 346 p.

ABOUT THE AUTHOR

Vladimir Shabalin – PhD in Arts, Government of the Russian Federation.

E-mail: v-shabalin@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5752-2983

Shabalin V. V. *Comparative analysis of audio structure of screen space and scene locus*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 1, pp. 146–156.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-146-156