

УДК 7.01

DOI: 10.17223/22220836/42/6

А.А. Гук

ЭВОЛЮЦИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ПАРАМЕТРОВ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ФОТОГРАФИИ, КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЯ, ВИДЕО)

На определенных этапах своего исторического эволюционирования экранное творчество прирастало новыми видовыми образованиями, каждое из которых на уровне пространственно-временных отношений с предкамерной реальностью формировало свои особые принципы экранного повествования. Они зависели одновременно и от особенностей новой технологической системы, и от доминирующих режимов визуальности, как на индивидуальном, так и на коллективном уровне. Общая логика отношений автора экранного произведения и отображаемой реальности в плане ее хронотопной организации на экране развивалась от единичной, мгновенной ее дискретизации, к тотальной пространственно-временной континуальности. Эволюция аудиовизуальных образов была ориентирована на достижение естественной целостности в представлении жизненных форм на экране.

Ключевые слова: экранное творчество, эволюция, хронотоп, аудиовизуальный образ, авторский взгляд, языковая структура.

Введение

Экранные произведения представляют собой совокупность единой ветви техногенных видов творчества, базирующихся, с одной стороны, на использовании регистрирующе-проекционных машин, с другой – на отображении форм реальной действительности. Эти две особенности экранных видов творчества формируют произведения, в которых особое значение приобретают пространственно-временные параметры аудиовизуальных образов или их хронотоп. В каждом из видов экранного творчества сочетание пространственных и временных параметров аудиовизуального образа является уникальным и неповторимым, направленным на выражение определенного культурно-эстетического содержания.

Говоря об особом сочетании пространства и времени в отдельных видах экранного творчества, мы будем иметь в виду прежде всего авторское время и авторское пространство, т.е. тот тип отношений с реальной действительностью, который возникает у субъекта творчества в процессе создания экранных произведений. При этом в орбиту наших рефлексий входит фотография, бытование которой в конечном варианте не всегда определялось понятием экранности. Тем не менее, на наш взгляд, это вполне правомерно по следующим соображениям. Фотография является родоначальницей техногенных видов творчества, она апеллировала именно к реальной действительности, используя для этого простейшее проекционное устройство (машину) – камеру-обскуру. Дальнейшее технологическое развитие фотографии хоть и уходило от экранности в сферу бумажных носителей изображения, тем не менее

на этапе его первоначального формирования фотография всегда оставалась экранной, т.е. проекционной плоскостью, ограниченной определенными рамками (стеклянная пластинка, негативная пленка, слайд и т.д.). Современный тренд в развитии фотографии еще более укореняет ее позицию в статусе экранной формы в связи с развитием цифровых электронно-коммуникативных технологий, которые вообще исключают бумажные носители.

Проблема хронотопа в экранных видах творчества периодически ставилась отдельными исследователями. В частности, тема темпоральности в фотографии нашла свое отражение в известной работе Р. Барта «Camera Lucida» [1]. Из современных авторов наиболее глубоко этот вопрос изучил А. Руйе в своей книге «Фотография. Между документом и современным искусством» [2]. Отдельные аспекты функционирования пространства и времени в кино рассматривались такими мыслителями, как А. Базен («Что такое кино?») [3], З. Кракауэр («Природа фильма») [4], Ю. Лотман («Семиотика кино и проблемы киноэстетики») [5]. Особенности телевизионного времени и пространства исследовались в работе У. Эко «Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике» [6], а также в докторской диссертации С.Н. Десяева «Категории пространства и времени в образной структуре телевизионной публицистики» [7]. Специфика пространственно-временной организации экранного образа в сфере видео нашла отражение в монографии автора данной статьи А.А. Гука «Эстетика видео. Технология, творчество, поэтика» [8].

Однако проблема пространства и времени или пространственно-временной организации экранных образов, на наш взгляд, изучена недостаточно. В подавляющем большинстве работ вопросы хронотопа в экранном творчестве рассматриваются, как правило, изолированно, вне межвидовой взаимосвязи пространственно-временных параметров. Причем многие исследования в этом плане носят либо чисто философский, либо искусствоведческий характер. Вместе с тем эстетический анализ пространственно-временной организации экранных образов в их исторической динамике позволяет выявить общую для всего экранного творчества тенденцию. Таким образом, используя историко-генетический и сравнительный методы исследования, в данной статье предпринята попытка обозначить и обосновать данную тенденцию по отношению к хронотопной организации аудиовизуальных образов в экранном творчестве как целостном процессе.

Исследование

Пространственно-временная организация аудиовизуальных образов в экранном творчестве неразрывно связана с авторской точкой зрения на съемочную реальность. Именно авторская точка зрения определяет и формирует визуально-пластический и звуковой образ съемочного объекта в тот или иной временной отрезок его экранного существования. В авторской точке зрения аккумулируется то особое взаимодействие пространственного положения и временного состояния съемочного объекта, которое в конечном итоге детерминирует природу генерального видения в отдельных видах экранного творчества. Какова же природа этого видения в родоначальнице экранного творчества – фотографии?

Трудно отрицать тот факт, что важнейшей детерминантой фотографического видения является фотографическая технология. Это не единственный фактор, определяющий природу фотографического видения, но бесспорно существенный. «Захват» материальной реальности с помощью фототехнологии и преобразование ее в фотографическое изображение происходит моментально, благодаря фотографической «выдержки». Выдержка – это скорость работы фотографического затвора, т.е. реальное время, в течение которого съемочный объект запечатлевается, оставляет свой след на светочувствительной поверхности. Таким образом, зафиксированный на изображении объект существует в этой временной длительности. Она не является нулевой, в ней даже можно выделить некие фазы – от якобы абсолютной статики, до статики относительной. Фотография не может обойтись без фиксации или мумификации фаз развития материальной реальности. Результатом данного акта, заложенного в фотографической технологии, как раз и является статичное изображение. И фотограф в своем творчестве ориентируется на эту данность. Для него спуск затвора – это превращение настоящего времени в прошлое. Фиксация настоящего состояния вещей представляет собой одну из трех темпоральностей, присущих фотографическому творчеству, которая направлена из настоящего времени в прошлое. «Съемка вторгается и в настоящее, щедро наполненное действием, и в самое тесное, сжатое, точечное, мгновенное настоящее – в момент нажатия на затвор» – отмечает А. Руйе [2. С. 279–280]. Об этом пишет и И.В. Шугайло: «Фотография всегда фиксирует то, чего больше нет, и, с другой стороны, сообщает зафиксированному вечное существование» [9. С. 112]. И далее: «Настоящее же есть некая вспышка – кратковременная экспозиция, которая одним щелчком прошлое переводит в следующий разряд, в следующую категорию» [Там же].

Что касается пространственного видения и представления материальной реальности в фототворчестве, то можно констатировать следующий факт. Какую бы позицию, съемочную точку не занимал фотограф по отношению к снимаемому объекту, в момент его фиксации объект обращен к камере и, соответственно, предстает на фотоизображении, только с одной стороны. Ментальная природа фотографии всегда позиционирует только односторонний взгляд на пространственное положение своего объекта, его единичный пространственный облик или образ. Многокадровая фотосъемка, которая сегодня распространена в связи с развитием цифровой фотографии, не опровергает данное суждение, а лишь подтверждает его. Фотограф из нескольких фаз пространственного облика объекта в конечном счете выбирает для зрителя наиболее эффектный и выразительный. То же самое можно сказать и о принципе серийности, который имеет место быть в некоторых жанровых формах фотографии (например, в фотоочерке). Один и тот же объект представлен в них более многогранно, нежели в одиночной фотографии, но в данном случае мы имеем дело с монтажной совокупностью фотографий, которая как эстетический принцип находится на периферии сферы фотографического творчества. Это положение обеспечивает серийным формам фотографии трансграничное существование, сближающее ее в первую очередь с кинематографическими принципами экранного повествования. Еще раз подчеркнем, что ведущий эстетический принцип фотографического отражения реальной действительности базируется на двух моментах использования времени и

пространства: временной статике фотографического изображения и его единичного и одностороннего пространственного облика.

Эволюция фотографического представления реальной действительности привела к необходимости «оживить» фотографию, придать ей временную составляющую. Появление кинематографа восполнило эту потребность. Первые киносъемки, как бы по инерции, продолжали наследовать принцип, заложенный в фотографии, – представлять действительность с одной точки пространства, т.е. односторонне. Кинокамера просто ставилась на штатив и производилась съемка какого-либо жизненного действия (настоящего или реконструированного). В этом случае отличие кинометода заключалось в том, что фиксация жизненного действия происходила не одномоментно, как в фотографии, а процессуально, в течение времени, которое определялось режиссером-оператором фильма. В результате такой киносъемки получался кинокадр – экранное изображение действительности определенной временной длительности, ограниченной включением-выключением кинокамеры. Но такая ситуация существовала недолго. Менее чем через два десятилетия в кинематографе стал активно разрабатываться так называемый монтажный метод, утвердивший новый принцип авторского оперирования временем и пространством.

Суть монтажного метода состояла в том, что предкамерное действие фиксировалось не одним непрерывным кадром с одной точки пространства, а несколькими кадрами с различных пространственных точек. При этом складывалась некая монтажная изобразительно-временная композиция, получившая в кинематографе название – сцена (эпизод). Чтобы создать такого рода кинематографическую сцену, авторам необходимо было прерывать съемку жизненного действия и перемещаться с кинокамерой в иную точку пространства, чтобы возобновить съемку следующего кадра. В каждом отдельном кинокадре фиксировалось непрерывно текущее реальное время и одновременно складывался односторонний визуальный облик жизненного действия (объекта). Будучи объединенными в монтажную сцену, данные кинокадры формировали в сознании кинозрителей целостный образ действия (объекта), основанный на использовании условного времени и условного пространства.

Монтажный метод достиг своего совершенства в период развития немого кинематографа. Именно тогда был заложен главный принцип кинематографического повествования – оперирование относительно короткими кадрами, снятыми с различных пространственных точек и в различной крупности плана. Однако с приходом звука в кинематограф его визуальная архитектоника вновь вернулась к своей начальной стилистике – статичным кадрам, снятым с одной точки. Дело в том, что кинокамера оказалась «заперта» в стенах съемочных павильонов, где осуществлялась синхронная запись звуков. Помимо технологических проблем звукозаписи, существовала также и эстетическая потребность в освоении выразительных возможностей звучащей на экране речи. Кинематограф 30–40-х гг. XX в. стал в большей степени театральным. Преодолеть отчасти создавшуюся статичность фильмов того времени помог метод «глубинной мизансцены», при котором актерское действие либо приближалось, либо удалялось от камеры, обеспечивая плавную смену крупностей плана.

В послевоенный период (50–60-е гг. XX в.) кинематограф вновь стал образительно выразительным, преодолев колоссальную зависимость от слова. Но это был возврат к прежней монтажной зрелищности уже на новом уровне, который включил в себя так называемую раскрепощенную камеру. Не погружаясь в социально-политические и культурные причины процесса, вызвавшего это явление, отметим, что раскрепощенная кинокамера научилась успешно отражать эмоциональное состояние героев фильма и его режиссера. При этом были задействованы и монтажные возможности изобразительного ряда, и выразительные потенции слова, а также других элементов звукоряда. Кинематографический метод обогатился в тот период такими способами съемки, как динамическое панорамирование, субъективная камера, проход, проезд, наезд и т.д.

Необходимо обратить внимание на тот факт, что и в тот исторический период, и в последующие времена монтажное видение и монтажный метод оставались доминирующими элементами кинематографического отражения реальной действительности. По данным специалистов, в современном игровом фильме насчитывается около восьмидесяти процентов монтажных склеек и, соответственно, столько же монтажных кадров. Монтажная пространственно-временная организация аудиовизуальных образов продолжает развиваться и совершенствоваться в борьбе за зрелищность и эмоциональную привлекательность на современном экране. Для этого используются средства компьютерной графики и анимации, которые искусно интегрируются с реалистичными элементами на экране, образуя искусственную реальность – симулякр.

Монтажный метод съемки, органично функционирующий в сфере кинематографа, имеет свои сильные и слабые стороны. Его использование создает иллюзию пространственно-временного единства в фильме, увеличивает степень условности действия, а потому уменьшает степень его реализма и достоверности. Если киносъемка постоянно прерывается и возобновляется, то зритель подсознательно допускает, что съемочный объект можно подменить в следующем кадре, сделать в нем какие-либо изменения, представив все это как чистую правду. На практике, как правило, так и происходит – дублер подменяет реального актера, съемки происходят не в том порядке, как это будет выглядеть на экране, и т.д. Внимательный зритель часто обнаруживает эти уловки, что не делает чести создателям фильмов, которые ведут с ним разговор на языке условностей. Плюсом монтажного моделирования действительности на киноэкране оказывается его мощное эмоциональное воздействие на зрителя. Столкновение кинокадров активизирует эмоции и смыслы на экране, тогда как действительность, снятая движущейся камерой, лишается четкой акцентировки, визуальной экспрессии. Динамическое киноизображение поглощает все внимание зрителей, вводя в их сознание неструктурированную визуальную информацию. Конечно, в сфере кинематографа возможна реализация иных творческих методов, реализующих главным образом возможности, например, динамической камеры. Но данный подход не является магистральным для кинематографа и в меньшей степени соответствует его природному началу, суть которого – воссоздавать на экране целостную иллюзию движущейся реальности с различных пространственных точек и в разное время.

В 50–60-х гг. XX в. в нашу жизнь вошла новая форма экранного отображения действительности – телевидение. Первые телевизионные передачи строились в пространственно-временном режиме раннего кинематографа, явно повторяя парадигму его развития. Как правило, одна статичная телевизионная камера из студии транслировала в эфир диктора, читающего новостные сообщения. Подобным образом производилась на первых порах и трансляция различных музыкальных концертов, литературно-художественных композиций. Однако с течением времени статичность телевизионной трансляции стала преодолеваться, благодаря применению сразу нескольких телевизионных камер. Подобный подход дал возможность показывать происходящее в телестудии с разных точек зрения, усиливая зрелищные качества изображения. Как и в кино, целостный образ представляемой на экране ситуации складывался в сознании зрителей на основе чередования кадров различной крупности и пространственной ориентированности. Однако главным отличительным свойством телевизионной трансляции стало мгновенное (или симультанное) перемещение точки съемки, тогда как в кино для это требовалось значительное время. Таким образом телевизионная трансляция, использующая многокамерную съемку, сохраняла временную непрерывность развивающегося в реальной жизни действия. Данное обстоятельство стало существенным фактором телевизионного творчества, сформировавшего свой особый хронотоп, который обособил его в системе экранных видов творчества. Это положение касается прежде всего прямого телевидения, в котором экранное время равно реальному. Если телевидение в процессе формирования своего телевизионного продукта не использует прямую трансляционность, а задействует запись и последующий монтаж, то оно превращается в плане художественно-творческой методологии в кинематографическую модель.

Становление собственно телевизионной методологии, расширяющей возможности пространственно-временной организации экранных произведений, происходило постепенно. На первых порах развития телевидения реальная жизнь во всем своем многообразии была ограничена пространством телевизионной студии. Все, что происходило вне ее стен, предстало перед телезрителями лишь с помощью иных средств, чаще всего кинематографических, использование которых превращало телевидение в технический канал связи или экранную репродукцию. В такой форме на телевидении функционировали художественно-игровые и документальные кинофильмы, новостные программы, в которых доминировали все те же монтажные принципы кино. Не изменило ситуацию в этом плане и появление на телевидении технологии видеозаписи.

Сдвиг в креативных возможностях телевидения относительно отображения предметно-пространственного содержания контента произошел лишь после внедрения в его структуру передвижных телевизионных станций (ПТС). «Телевидение на колесах» стало по-настоящему репортажным, особенно при трансляции событийного материала (спортивных событий, общественно-политических и культурных мероприятий и т.д.). Но поистине вездущим телевидение проявило себя после возникновения передвижной спутниковой системы, включающей телевизионную камеру и передатчик. Передатчик, установленный в любой географической точке пространства,

передает через спутник аудиовизуальный сигнал в телевизионный центр. Так преодолевалась пространственно-географическая замкнутость, присущая раннему телевидению. Но независимо от месторасположения телевизионных камер, принцип телевизионного показа (трансляции) остается неизменным. Пространственно-временная организация телевизионного сообщения заключается в себе реальное время, существующее не только в одном кадре (как в кино), но и в монтажной последовательности кадров, благодаря мгновенному (симультанному) перемещению авторского взгляда на съемочный объект. Пространство при этом и для зрителей, и для авторов остается условным, умоглядным и мозаичным.

Дальнейшая эволюция экранного творчества связана с развитием видеотехнологии, которая в конце 50-х – начале 60-х гг. появилась на телевидении как магнитофонная видеозапись. Изобретение и распространение видеокамер примерно полтора десятилетия спустя ознаменовали собой актуализацию нового творческого способа экранного отображения и фиксации реальной действительности. Правда, эстетическое осознание этой новой возможности происходило постепенно, вместе с накоплением творческого опыта в сфере видео. Видеосъемка, как максимально автоматизированный процесс, оказалась идеально приспособленной для длительного отображения происходящего. Сегодня видеофиксация стала средством тотального контроля не только за жизнью людей, но всего природного и техногенного мира. Видеокамеры в настоящее время установлены на улицах городов и поселков, на различных предприятиях и учреждениях, транспортных средствах, природных заказниках и т.д. Данный технологический фактор не мог не сказаться и на эстетической сфере видео. Но не только новая технология способствовала формированию собственной творческой методологии, своего видения действительности с помощью видеокамеры. В этом процессе активно проявил себя еще и эстетический запрос общества на соответствующие экранные произведения. В них действительность предстает максимально целостной, нерасчлененной на условные фрагменты. Континуальность видеосъемки посредством только одной видеокамеры имитирует взгляд человека на мир, который, в свою очередь, тоже континуален. В этом отношении видеовзгляд также безусловен, как и прямое восприятие действительности человеком, если абстрагироваться при этом от онтологических и идеологических факторов.

Возвращая авторской точке зрения пространственно-визуальный минимизм, видеометод, в отличие от телевидения, создает на экране особую безмонтажную версию (модель) реальной действительности. Правда, безмонтажность здесь означает отсутствие склеек, соединений кадров, а не отсутствие кадров различной крупности плана. Смена крупности плана в этом случае происходит плавно, в результате перемещения камеры. Специфика творческо-образного моделирования в сфере видео состоит в том, что, обладая целостным характером, оно воспроизводит на видовом уровне формообразующую структуру поведенческого акта рассматривания, исследования человеком свойств реальной действительности. С точки зрения гештальтпсихологии внешне это выглядит как некий знаковый жест, включающий такие действия, как удаление-приближение к съемочному объекту, оглядывание или сопровождение его. Во всем этом проявляется авторский интерес, идейное целеполагание, приводящее к эстетически моделирующей деятельности. При этом

реализм происходящего действия не только не разрушается, но, напротив, усиливается, создавая дополнительный эстетический эффект.

Эстетический эффект, продуцируемый творческой видеосъемкой, включает в себе следующие качества: радость от ощущения свободы движения (полета, проезда и т.д.); удивление от необычности смены ракурса; любопытство и удовлетворение от вновь открываемых сторон жизни и т.д. Выше, говоря о кинематографической и телевизионной форме отражения действительности, автор сообщал об использовании динамических приемов съемки. Однако в кино и на телевидении эти приемы никогда не были доминирующими, основными. Их функционирование выполняло задачу дополнительной по отношению к ведущим творческим принципам кино- и телеповествования. В сфере видео континуальный метод экранного нарратива активно «пророс», получив постоянное место для своей дислокации. С позиции пространственно-временной организации экранного образа видеосъемка по своей природе континуальна и по отношению к временным характеристикам отображаемого объекта, и по отношению к его пространственным параметрам.

Заключение

Если представить себе более очевидной логику эволюционного развития экранного творчества, опираясь на пространственно-временные параметры и, соответственно, на условность и безусловность аудиовизуального образа, то умозрительная картина этого процесса будет выглядеть следующим образом:

- фотографический хронотоп характеризуется *единичным* пространственным обликом отображаемого объекта и его временной неподвижностью (*статикой*);

- кинематографический хронотоп характеризуется *монтажной* множественностью обликов отображаемого объекта, воссоздающей на экране *условное* пространство и *условное* время;

- телевизионный хронотоп характеризуется *симультанной* множественностью обликов отображаемого объекта, воссоздающей на экране *условное* пространство и *реальное* время;

- видеохронотоп характеризуется *континуальной* множественностью обликов отображаемого объекта, воссоздающей на экране *реальное* пространство и *реальное* время.

Совершенно очевидно, что эволюция экранного творчества стимулировала развитие новых возможностей в плане пространственно-временной организации аудиовизуальных образов, общая устремленность которых была ориентирована на достижение естественной целостности в представлении жизненных форм на экране.

Завершая размышления по данной теме, можно сделать следующее резюме:

- 1) экранное творчество представляет собой единую культурно-эстетическую систему, оперирующую языком визуальных и аудиовизуальных образов, базовая основа которых неразрывно сопряжена с такими категориями действительности, как пространство и время;

- 2) на определенных этапах своего исторического эволюционирования экранное творчество прирастало новыми видовыми образованиями, каждое из которых на уровне пространственно-временных отношений с предкамер-

ной реальностью формировало новые принципы экранного повествования. Они зависели одновременно и от особенностей новой технологической системы, и от доминирующих режимов визуальности, как на индивидуальном, так и на коллективном уровне. В этом процессе находил свое отражение культурно-эстетический прогресс в экранном творчестве;

3) общая логика отношений автора экранного произведения и отображаемой реальности в плане ее хронотопной организации на экране развивалась от единичной, мгновенной ее дискретизации к тотальной пространственно-временной континуальности.

Литература

1. Барт П. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М. : Ad Marginem, 2016. 192 с.
2. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб. : Клаудберри, 2014. 712 с.
3. Базен А. Что такое кино? М. : Искусство, 1972. 384 с.
4. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М. : Искусство, 1974. 424 с.
5. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
6. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004. 384 с. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/eco-otkrutoe_proizvedenie-8l.pdf (дата обращения: 10.01.2019).
7. Десяев С.Н. Категории пространства и времени в образной структуре телевизионной публицистики : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. 39 с.
8. Гук А.А. Эстетика видео. Технология, творчество, поэтика. М. : МГУКИ, 2009. 102 с.
9. Шугайло И.В. Пространство и время в фотографии // Омский научный вестник. 2010. № 5 (91). С. 109–113.

Alexey A. Guk, Kemerovo State Institute of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: guk56mai@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 65–74.

DOI: 10.17223/2220836/42/6

EVOLUTION OF SPATIAL-TIME PARAMETERS OF AUDIOVISUAL IMAGES IN THE PROCESS OF CREATING THE SCREEN MASTERPIECES (ON THE FACTS OF PHOTOGRAPHY, FILM, TELEVISION, VIDEO)

Keywords: screen creativity; evolution; chronotope; audiovisual image; author's vision; language structure.

On-screen creativity is a single cultural-aesthetic system, operating with the language of visual and audiovisual images, the basic source of which is inseparably linked with such categories of reality as space and time. Their special position is determined by the fact that they are attributes of the existence of life forms and without their reflection any on-screen creativity becomes impossible. At certain stages of its historical evolution, screen creativity grew by new typical formations. The photography appeared first, then the cinema, and later on television, in the depths of which, after a while, the video was parted. Each new type at the level of space-time relations with the reality preceeding the camera formed its own special principles of screen narration. At the same time, they depended on the features of the new technological system, and on the dominant modes of visibility on an individual and collective levels. In this process, the cultural-aesthetic progress in on-screen creativity was reflected. The general logic of the relationship of the author of the screen work and the displayed reality in terms of its on-screen chronotope organization has evolved from a single, instantaneous discretization of it, to a total space-time continuity. From the author's point of view, the more speculative picture of this process looked as follows: the photographic chronotope is characterized by a *single* spatial appearance of the displayed object and its temporary immobility (*static*); the cinematic chronotope is characterized by an editorial multiplicity of forms of the displayed object, which recreates *conditional* space and *conditional* time on the screen; the television chronotope

is characterized by a *simultaneous* multiplicity of forms of the displayed object, which recreates the *conditional* space and *real* time on the screen; the video chronotype is characterized by a continual multiplicity of shapes of the displayed object, which recreates *real* space and *real* time on the screen. It is obvious that the evolution of screen creativity stimulated the development of new creative possibilities in terms of the spatial and temporal organization of audiovisual images, which in turn contributed to the establishment and enrichment of specific cultural aesthetic formations. Their common aspiration was focused on achieving natural integrity and authenticity in presenting life forms on the screen.

References

1. Barthes, R. (2016) *Camera Lucida. Kommentariy k fotografii* [Camera Lucida. Reflection on Photography]. Translated from French. Moscow: Ad Marginem.
2. Ruye, A. (2014) *Fotografiya. Mezhdokumentom i sovremennym iskusstvom* [Photography. Between Document and Contemporary Art]. Translated from French by M. Mikhailova. St. Petersburg: Kladber-ri.
3. Bazin, A. (1972) *Chto takoe kino?* [What is cinema?]. Translated from French. Moscow: Iskusstvo.
4. Kracauer, S. (1974) *Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [Nature of Film. The Redemption of Physical Reality]. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
5. Lotman, Yu.M. (1973) *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]. Tallin: Eesti Raamat.
6. Eco, U. (2004) *Otkrytoe proizvedenie: forma i neopredelennost' v sovremennoy poetike* [An Open Work. Form and Uncertainty in Contemporary Poetics]. Translated from Italian by A. Shurbelev. St. Petersburg: Akademicheskij proekt.
7. Desyaev, S.N. (2005) *Kategorii prostranstva i vremeni v obraznoy strukture televizionnoy publitsistiki* [Categories of space and time in the imagery structure of television journalism]. Abstract of Philology Dr. Diss. Moscow.
8. Guk, A.A. (2009) *Estetika video. Tekhnologiya, tvorchestvo, poetika* [Video Aesthetics. Technology, Creativity, Poetics]. Moscow: MGUKI.
9. Shugaylo, I.V. (2010) *Prostranstvo i vremya v fotografii* [Space and time in photography]. *Omskiy nauchnyy vestnik – Omsk Scientific Bulletin*. 5(91). pp. 109–113.