

era, both sculptors developed different styles — strict and scholarly realistic style of sculpture based on carrying on the Soviet traditions (in the case of Cao Chunsheng) and one formed by exploring the personal language of artistic expression (in the

case of Deng Ke). This is not just an artistic expression in the works of sculpture of the two mentioned artists, this is a sculpture style of the entire movement of modern Chinese sculpture of recent years that seeks to embody “the idea of China” in art.

REFERENCES:

1. He Jinzhi. 2004. *Collected Works of He Jingzhi (Part II)*.— Beijing, Writer’s Publishing House
2. Sun Zhenhua. 2009. *Chinese Contemporary Sculpture*.— China: Hebei Fine Arts Publishing House
3. Liu Yanping. 2016. *Soviet Sculpture Education Mode and Sculpture Education in New China*.— China: Jiuzhou Publishing House
4. Lu Peng. 2009. *Chinese Art History in the 20th Century*.— China: Peking University Press
5. Lu Peng. 2007. *Memories and Thoughts — Chinese Art and Art History after 1949*. China: Hunan Fine Arts Publishing House
6. Chen Tao. 2014. *Reference and Selection — French and Soviet Style Systems in Modern Chinese Sculpture*.— Hangzhou: China Academy of Fine Arts
7. Liu Yanping. 2008. *The Influence of Soviet Sculpture Education Model in New China*.— Beijing, Central Academy of Fine Arts.
8. Wang Yinan. 2021. “Survey on the Context of Chinese Realistic Sculpture in the First Half of the 20th Century”, *Liaoning Art Review Journal*.
9. Zhi Min. 2013. “An Interview with Cao Chunsheng”, *Art Observation*.
10. Fang, Zhiyu. 2022. “Traditions and innovations in Chinese contemporary sculpture”, *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture*, vol. 18, no. 2, pp. 28–39. DOI:10.36340/2071-6818-2022-18-2-28-39
11. Fang, Zhiyu. 2022. Liang Sicheng and the History of Chinese Sculpture, *Decorative art and environment. Gerald of the MGHPA*, no. 3–1, pp. 74–85 DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_1_74_85

Vladimir V. Shabalin

PhD in Art, cameraman,

e-mail: v-shabalin@mail.ru

Russia, Moscow

ORCID ID: 0000-0001-5752-2983

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-101-108

SCREEN ENTELECHY: SURFACE AND PLANE

Summary: As part of the modern discourse on screen art, the article examines the phenomenon of a display surface, which represents the boundary between the screen and real spaces. The relevance of this topic is concerned with the development of the technical base, owing to which the variety of screen types is considerable. In everyday life a few decades ago, the screen as an electronic device was primarily associated with a television receiver, whereas today, the methods of modeling visual reality are becoming more complicated, and various screens of mobile devices are increasingly used. It is noteworthy that in practice the inclusion of a display surface directly into the mise-en-scene being filmed has become widespread. The article discusses this kind of creative solution when creating the material; in particular, it substantiates and proposes the concept of “substitution technique”, used in the filming process and which assumes the presence of a mobile device screen in the frame, for the introduction into scientific circulation. At the same time, the researcher’s attention is directed to the study of the properties of the screen as a reflective surface in the cinema hall, and the surface of the screen of a monitor or a smartphone that emits a light flux. The author takes into account the physical patterns of the screen: the shape and structure of its

surface, and also considers screen space. The study analyses the nature of a multi-plane screen. Against this background, the study of the multi-image screen and the discussion of the principles of image projection on the facades of architectural structures seem to be significant. The attention is focused on the mirror surface representing the surrounding world. From the perspective of the visual component of the television material, a set of colour spaces is studied in a single colouristic construct, expressed by the technical parameters of the screen itself and the visual information received from it by the recipient. The study of the multi-plane screen structure, as well as the multi-level screen space, is of practical importance, helping to develop relevant methods for presenting video content in the modern media environment. In theoretical terms, it contributes to the formation of a holistic picture when considering the sphere of television, and also provides intermediate results of scientific work, the main direction of which is the study of the figurative structure of the screen space. The publication may be of interest to professionals and a wide range of readers and viewers.

Keywords: plane, surface, television, colour, screen, screen space

In an interview with Vasili Tsereteli by Professor Maria Burganova, the forecasts for art development in the 21st century were clarified. In his response, the Executive Director of the Moscow Museum of Modern Art and Vice-President of the Russian Academy of Arts stated that in this area, “more and more is being transferred into the online and digital environment” [1, p. 19]. Hence, the variability of display surfaces is quite logical. The etymology of the word *entelechy* (from the Greek — ἐντελέχεια) shows that it means to be “in a state of completeness” and “to contain its goal and its completion” [5, p. 444]. Regarding screens, the concept of an-

cient Greek philosophy seems to be important in the compositional fullness of the formed mold of reality and the goal of completing the provision of visual content. It is the screen that finalises the visual process of the framed and fixed part of objective reality. The final result of the viewer’s receipt of information depends on its size, texture, principle of display.

L. Manovich, the author of books on digital culture and new media, explains: “A hundred years ago, a new type of screen — I call it a dynamic screen, became widespread. It retained all the characteristics of the classic screen, while integrating a num-



Ill. 1. Photo of a fragment of the painting *Girl* (oil on canvas, 40 * 50 cm). E. Grigolia, 2022.

ber of new features. In particular, it made it possible to display images that would change over time" [4, p. 136]. In turn, Candidate of Art History A. Staruseva-Persheeva notes that "since 1984, the process of integrating art and the media has not made much progress" [8, p. 88]. One of the reasons is the nature of the screen, more precisely the reflecting surface of a movie screen or emitting a light flux surface of the kinescope of the television receiver. "The television image model has nothing to do with film and photography except that, like them, it suggests a non-verbal gestalt, or form arrangement. With the advent of television, the viewers themselves become a screen" [3, p. 357], believed G. M. McLuhan. What is the role of the surface of the interface under study, which is a pattern of differentiation between real and screen spaces?

In the beginning, it should be noted that, as is known, the surface is not completely transparent, and, secondly, due to the properties of reflection of the light flux, the surface reflects it, undergoing a visual change. For example, the surface of a painting reflects the light shining on it in such a way that it is perceived as an image. "You can change the ability of a surface to reflect or transmit light by painting it or drawing something on it. You can use engraving or some other processing to change its relief and create shadows on it. You can finally create a picture on the surface for a while by projecting light onto it" [2, p. 383], said psychologist J. Gibson. Does the image turn out to be voluminous when the incident light flux draws a dynamic picture on the canvas? In the article "Analysis of Terminology in Stereoscopic Cinematography", Candidate of Technical Sciences O. Raev gives an affirmative answer, "because it contains monocular signs of the depth of space" [7, p. 690]. At the same time, due to the two-dimensional transmission of visual information, the images of objects in the composition of

the frame are on the same plane, taking into account the fact that the objects themselves in the mise-en-scene are located at different distances from the lens. Hence, "it is the information actualised by means of the screen that transforms the plane into a screen [9, p. 22]", states S. Shtein.

Today, the variety of screens reveals their cylindrical, concave, spherical (with a dome projection) shapes, and, in this case, there is no need to talk about the screen plane. This fact confirms the appearance of flexible screens in mobile devices. In addition, the screen can represent not only one plane with the visual series, which is confirmed, among other things, by paintings. Let us turn our attention to the painting *Girl* by E. Grigolia, which was exhibited at the Autumn Silhouette Exhibition (Moscow, 2022). The image from the front goes on to the frame end in such a way that the portrait is displayed in two planes.

The screen, in turn, also does not exclude being represented by two or more visual planes. Thus, the surface on the example of the facade of an architectural structure is a kind of screen with the same visual planes correlating at different angles with each other.

The multi-plane structure of the modern screen manifested itself already in the last century in multi-screen cinematography, which operates in three main ways of embodying complex visual series:

- 1) multiple screens with multiple projectors;
- 2) multiple projectors with one screen;
- 3) dividing one screen into several parts.

The first option indicates a multi-plane screen structure. The second and third ones indicate a single-plane screen, correlating in some parameters with a mirror. The mirror surface in reflection represents the environment, like a screen, denoting "a certain device that hides something or someone by dividing the space (as in the case of placing a folding screen)" [12, p. 85]. The screen, blocking a part of the real space from the viewer's view, can demonstrate it at the moment. Such a creative technique is not uncommon in the filming process, when a mobile device is introduced into the mise-en-scene, the screen of which reproduces exactly that part of the real space that is hidden behind its body. In the presented work, we propose to call it the "substitution technique". At the same time, the screen is not deprived of the functionality of a mirror surface to copy the objective reality directly at the moment.

In both cases, the image is limited to the edges of the display surface. Its visible part during the



Ill. 2. A screenshot of a television frame using a dynamic video projection of special content on the facades of houses. TV series *Silver Spoon 2* (episode 1), Russia, 2016.

movement of the recipient relative to the mirror will change, which does not happen in the case of the screen, in contrast to the colour gamut in the viewer's perception of objects depending on its surface. When the colour of the display surface merges with the colour of the displayed images, two colour spaces, mutually changing, are combined into a single colour construct. Hence, the reflective surface of such a group of screens in relation to the correct colour rendering should be neutral in colour tone.

Today the colouristic component holds one of the foremost places in the visual solution of the television frame. In her dissertation research "Colour in the System of Artistic Means of Modern Television", Candidate of Art History S. Shumilova also draws attention to the use of colour as "an active element in creating a television image..." [10, p. 5]. The colour palette of objects of real space in the screen presentation makes it possible to embody the artistic effect in the author's intention. Thus, the "warm" colour in the image speeds up screen time in the viewer's perception of images; the "cold" colour slows down the tempo-rhythm of the displayed mise-en-scene. Hence, colour is related to the artistic

component of television material, which finds its place in the study of screen space and in terms of ways to convey the colour of objects in real space. The screen, being the boundary of the separation of these spaces, in the case of a TV version or represented by some device, is an electronic device that "gives out" an image from the inside, and such a "presence of the 'fourth wall' does not separate the viewers from the Author, but rather stimulates them to an act of co-creation" [6, p. 313], says S. Potemkin.

The conclusion is made that the screen space includes one or more conditional visual planes, and the modern screen has a flat, convex, concave, consisting of several planes surface, as well as a combined surface consisting of a combination of two or more of the above examples. The author proposes to consolidate in the scientific lexicon the concept of "substitution technique", interpreted as a creative solution during the filming process to replace a part of real space in the frame by simultaneously displaying its visual imprint on an overlapping screen in mise-en-scene, and to include it in the terminology for use in further research on television screen space.

REFERENCES

1. Burganova, M.A. 2020. "Interview with the executive director of the Moscow Museum of Modern Art, Vice President of the Russian Academy of Arts Vasili Tsereteli", *Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture [Khudozhestvennaya literatura Nauchno-analiticheskiy zhurnal Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury]*, no. 3, pp. 10–20. DOI: 10.36340/2071–6818–2020–16–3–10–20.

2. Gibson J. 1988. *E`kologicheskij podxod k zritel`nomu vospriyatiju* [Environmental approach to visual perception], Translated by Logvinenko, A.D., in Logvinenko, A.D. (ed). Progress, Moscow, Russia.
3. McLuhan, M. 2007. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: External Human Extensions], Translated by Nikolaeva, V., zakl. st. M. Vavilova. 2nd ed., Giperboreya, Kuchkovo pole, Moscow, Russia.
4. Manovich, L. 2018. *Yazyk novyx media* [Language of new media], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
5. Novaya filosofskaya e`nciklopediya [New Philosophical Encyclopedia]: v 4 t. / In-t filosofii Rossijskoj akad. nauk, Nacional`nyj obshhestvenno-nauchnyj fond; nauch.-red. sovet.: V. S. Stepin, pred. sojeta i dr. Moscow: My`sl, 2010. 736 p.
6. Potemkin, S.V. 2010. "Aesthetics of video, television and the language of cinema" ["E`stetika video, televideniya i yazyk kino"], *Screen Culture in XXI century* [Sbornik statej «E`krannaya kul`tura v XXI veke»] / Redkollegiya: Vinogradov, V.V. (rukovoditel` proekta), Ognev, K.K., Urazova, S.L., Czvik, V.L. / Otv. za vy`pusk N. I. Emel`yanova. Moscow: FGOU DPO IPK rabotnikov televideniya i radioveshchaniya.
7. Raev, O.N. 2016. "Analysis of terminology in stereoscopic cinema" ["Analiz terminologii v stereoskopicheskom kinematografe"], *Observatory of Culture* [Observatoriya kul`tury], vol. 13, no.6, pp. 689–695.
8. Staruseva-Persheeva, A.D. 2017, "Powerful Video Card Editing Capabilities", Abstract of Ph.D. dissertation, Art Criticism, Gerasimov Institute of Cinematography, Moscow, Russia.
9. Shtein, S.Y. 2019. "Methodological approach to highlighting the art history aspect in on-screen media research", *Aktual`ny`e problemy` e`kranny`x i interaktivny`x media: Sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferencii* [название в переводе], Moscow, Russia, 29–30 October 2018, pp. 19–29.
10. Shumilova, S.D. 2006, "Colour in the system of artistic means of modern television", Abstract of Ph.D. dissertation, Art Criticism, Institut Povysheniya Kvalifikatsii Rabotnikov Televideniya I Radioveshchaniya, Moscow, Russia.
11. Elsaesser, T., Hagener, M. 2016. *Teoriya kino. Glaz, e`mocii, telo* [Film Theory. An Introduction Through the Senses], Translated by Afonin, S., Kushnareva, I., Lukin, V., and others, in Artamonov, A., Kartashov, A. (ed.), Seans, St. Petersburg, Russia.

Владимир Васильевич Шабалин
кандидат искусствоведения, телеоператор
e-mail: v-shabalin@mail.ru
Москва, Россия
ORCID ID: 0000-0001-5752-2983

DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-6-101-108

ЭНТЕЛЕХИЯ ЭКРАНА: ПОВЕРХНОСТЬ И ПЛОСКОСТЬ

Аннотация: В рамках современного дискурса об экранном искусстве в статье исследуется феномен отображающей поверхности, представляющей границу разделения экранного и реального пространств. Актуальность данной темы связана с развитием технической базы, благодаря которой разнообразие видов экранов весьма значительно. Если несколько десятилетий назад экран как электронное устройство в первую очередь в быту ассоциировался с телевизионным приёмником, то сегодня способы моделирования визуальной реальности усложняются, и всё большее применение получают различные экраны мобильных устройств. Примечательно, что на практике получило широкое распространение включение отображающей поверхности непосредственно в снимаемую мизансцену. В статье рассматривается такого рода творческое решение при создании материала, в частности, обосновывается и предлагается к введению в научный оборот понятие «приём замещения», применяемый в съёмочном процессе и предполагающий наличие экрана мобильного устройства в кадре. Вместе с тем внимание исследователя направлено на проработку свойств экрана как отражающей поверхности в кинозале, и как излучающей световой поток поверхности монитора или смартфона. Автор учитывает физические паттерны экрана: форму и структуру его поверхности, а также разби-

рает проблематику экранного пространства. В ходе исследования проводится анализ природы многоплоскостного экрана. На этом фоне весьма значимым видится изучение полиэкрана и обсуждение принципов проекции изображения на фасады архитектурных сооружений. Фокусируется внимание на зеркальной поверхности, репрезентирующей окружающий мир. В ракурсе визуальной составляющей телевизионного материала исследуется совокупность цветовых пространств в едином колористическом контексте, выраженном техническими параметрами самого экрана и считываемой с него рецепиентом визуальной информации. Изучение многоплоскостной структуры экрана, а также многоуровневости экранного пространства имеет практическое значение, помогая развивать актуальные методы представления видеоконтента в современной медиасреде. В теоретическом плане — способствует формированию целостной картины при рассмотрении сферы телевидения, а также обеспечивает промежуточные итоги научной работы, магистральным направлением которой является исследование образной структуры экранного пространства. Настоящая публикация может заинтересовать как специалистов, так и широкий круг читателей и телезрителей.

Ключевые слова: плоскость, поверхность, телевидение, цвет, экран, экранное пространство.

В интервью с В. З. Церетели профессором М. А. Бургановой [1] были уточнены прогнозы развития искусства в XXI веке. В ответе исполнительный директор Московского музея современного искусства и вице-президент Российской академии художеств констатировал, что в данной сфере «всё больше и больше всего переходит в онлайн и цифровую среду» [1, с. 19]. Отсюда весьма закономерна вариативность отображающих поверхностей.

Значение слова энтелехия (от греч. — ἐντελέχεια) заключается в том, чтобы быть «в состоянии полноты» и «содержать в себе свою цель и своё завершение» [5, с. 444]. Относительно экранов понятие древнегреческой философии представляется важным в композиционной наполненности сформированного слепка реальной действительности и цели завершения предоставления визуального контента. Именно экран финализирует изобразительный процесс скадрированной и зафиксиро-

рованной части предметной действительности. От его размеров, фактуры, принципа отображения зависит конечный результат поступления информации зрителю.

Автор книг по цифровой культуре и новым медиа Л. Манович поясняет: «Сотню лет назад новый тип экрана — я его называю динамическим экраном — получил широкое распространение. Он сохранил все характеристики классического экрана, при этом интегрировав в своё тело и ряд новых особенностей. В частности, он позволял продемонстрировать изображения, которые менялись бы в течение времени» [4, с. 136]. Кандидат искусствоведения А. Д. Старусева-Першеева в свою очередь замечает, что «с 1984 года процесс интеграции искусства и СМИ не сильно продвинулся вперед» [8, с. 88]. Одна из причин — природа экрана, точнее его отражающая у киноэкрана или излучающая световой поток у кинескопа телевизионного приёмника поверхность. «Модель телевизионного образа не имеет ничего общего с фильмом и фотографией, за исключением того, что, как и они, предлагает невербальный гештальт, или расположение форм. С появлением телевидения сам зритель становится экраном» [3, с. 357], — полагал Г. М. Маклюэн. В чём же заключается роль поверхности исследуемого интерфейса, являющегося паттерном дифференциации пространств реального и экранного?

В начале отметим, что, как известно, поверхность не бывает полностью прозрачной, и, во-вторых, благодаря свойствам отражения светового потока, поверхность отбрасывает его, претерпевая визуальное изменение. Например, поверхность живописного полотна отражает падающий на неё свет таким образом, что воспринимается изображением. «Можно изменить способность поверхности отражать или пропускать свет, раскрасив её или нарисовав на ней что-нибудь. Можно с помощью гравировки или какой-либо другой обработки изменить её рельеф и создать на ней тени. Можно, наконец, на какое-то время создать картинку на поверхности, проецируя на неё свет» [2, с. 383], — уточнял психолог Дж. Гибсон. Объёмным ли получается изображение в случае, когда падающий световой поток рисует динамическую картину на полотне? Кандидат технических наук О. Н. Раев в статье «Анализ терминологии в стереоскопическом кинематографе» даёт утвердительный ответ, «поскольку в нём присутствуют монокулярные

признаки глубины пространства» [7, с. 690]. При этом за счёт двухмерности передачи визуальной информации образы объектов в композиции кадра находятся на одной плоскости, с учётом того, что сами объекты в мизансцене находятся на разных удалениях от объектива. Отсюда «именно актуализируемая посредством экрана информация трансформирует плоскость в экран» [9, с. 22], — констатирует С. Ю. Штейн.

Сегодня разнообразие экранов являет их цилиндрические, вогнутые, сферические (при купольной проекции) формы, и говорить в этом случае о плоскости экрана не приходится. Данный факт подтверждает появление гибких экранов в мобильных устройствах. К тому же экран может представлять отнюдь не одну плоскость с изобразительным рядом, что подтверждается в том числе произведениями живописи. Обратим внимание на картину Е. Григолии «Девушка», которая экспонировалась на выставке «Осенний силуэт» (Москва, 2022). Изображение с передней части переходит на торец подрамника таким образом, что отображение портрета происходит в двух плоскостях.

Экран, в свою очередь, также не исключает возможности быть представленным двумя и более визуальными плоскостями. Так, стритповерхность на примере фасада архитектурного сооружения является своеобразным экраном с соотносящимися под различными углами между собой всё теми же визуальными плоскостями.

Многоплоскостная структура современного экрана проявлялась ещё в прошлом веке в полиэкранном кинематографе, который оперирует тремя основными способами воплощения сложносоставного изобразительного ряда:

- 1) несколько экранов с несколькими проекторами;
- 2) несколько проекторов с одним экраном;
- 3) разделение одного экрана на несколько частей.

Первый вариант указывает на многоплоскостную структуру экрана. Второй и третий — на одноплоскостной экран, соотносящийся по некоторым параметрам с зеркалом. Зеркальная поверхность в отражении репрезентует окружающую обстановку, подобно экрану, обозначающему «некое устройство, скрывающее что-то или кого-то посредством деления пространства (как в случае установки ширмы)» [11, с. 85]. Экран, перекрывая от взгляда зрителя часть реального пространства,

может демонстрировать его в данный момент. Такой творческий приём не редкость в съёмочном процессе, когда в мизансцену вводится мобильное устройство, экран которого воспроизводит ровно ту часть реального пространства, что скрыта за его корпусом. В настоящей работе предложим назвать его «приёмом замещения». При этом экран не обделяется функционалом зеркальной поверхности копировать предметную действительность напрямую в данный момент.

Изображение в обоих случаях ограничивается краями отображающей поверхности. Видимая его часть во время движения реципиента относительно зеркала будет изменяться, чего не происходит в примере с экраном в отличие от цветовой гаммы в зрительском восприятии объектов в зависимости от его поверхности. При слиянии цвета отображающей поверхности с цветом демонстрируемых образов два цветовых пространства, взаимно изменяясь, соединяются в единый колористический конструкт. Отсюда отражающая поверхность такой группы экранов в отношении корректной цветопередачи должна быть нейтральной по цветовому тону.

Колористическая составляющая сегодня стоит на одном из первых мест в визуальном решении телевизионного кадра. Кандидат искусствоведения С. Д. Шумилова в своём диссертационном исследовании «Цвет в системе художественных средств современного телевидения» обращает внимание на использование цвета как «активного элемента создания телевизионного образа...» [10, с. 5]. Цветовая палитра объектов реального пространства в экранном изложении даёт возможность во-

площению художественного эффекта в авторской интенции. Так, «тёплый» цвет в изображении ускоряет экранное время в зрительском восприятии образов, «холодный» — замедляет темпо-ритм отображаемой мизансцены. Отсюда цвет имеет отношение к художественной составляющей телевизионного материала, что находит своё место в исследовании экранного пространства и в плане способов передачи цвета объектов реального пространства. Экран, являясь границей разделения этих пространств, в случае ТВ-варианта или представленного некоторым девайсом, является электронным устройством, «выдающим» изображение изнутри, и такое «присутствие «четвёртой стены» не отделяет телезрителей от Автора, а наоборот, стимулирует их на акт сотворчества» [6, с. 313], — говорит С. В. Потёмкин.

Из сказанного следует, что экранное пространство включает одну или несколько условных визуальных плоскостей, а современный экран имеет *плоскую, выпуклую, вогнутую, состоящую из нескольких плоскостей* поверхность, а также *комбинированную поверхность*, состоящую из соединения двух или нескольких выше перечисленных примеров. Автором предлагается закрепить в научном лексиконе понятие «*приём замещения*», трактуемое как творческое решение во время съёмочного процесса по замещению в кадре части реального пространства одновременным отображением его визуального оттиска на перекрываемом экране в мизансцене, и включить в терминологический ряд для использования в дальнейшем исследовании телевизионного экранного пространства.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Бурганова М. А. Интервью с исполнительным директором Московского музея современного искусства, вице-президентом Российской академии художеств В. З. Церетели // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2020. — № 3. — С. 10–20.
2. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / Пер. с англ.; общ. ред. и вступ. ст. А. Д. Логвиненко. — М.: Прогресс, 1988. — 464 с.: ил.
3. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. — 2-е изд. — М.: Гиперборей, Кучково поле, 2007. — 464 с.
4. Манович Л. Язык новых медиа / Лев Манович. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 400 с.
5. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии Российской акад. наук, Национальный общественно-научный фонд; науч.-ред. совет.: В. С. Степин — пред. совета и др. — М.: Мысль, 2010. — 736 с.
6. Потёмкин С. В. Эстетика видео, телевидения и язык кино // Сборник статей «Экранная культура в XXI веке» / Редколлегия: В. В. Виноградов (руководитель проекта), К. К. Огнев, С. Л. Уразова, В. Л. Цвик; отв. за выпуск Н. И. Емельянова. — М.: ФГОУ ДПО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. — 480 с.
7. Раев О. Н. Анализ терминологии в стереоскопическом кинематографе // Обсерватория культуры. — 2016. — Т. 13. — № 6. — С. 689–695.

8. Старусева-Першеева А. Д. Выразительные возможности монтажа в видеоарте: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.03 / Старусева-Першеева Александра Дмитриевна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова].— М., 2017.— 225 с.
9. Штейн С. Ю. Методологический подход к выделению искусствоведческого аспекта в исследованиях экранных медиа / С. Ю. Штейн // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: Сборник материалов научно-практической конференции. Москва, 29–30 октября 2018 / Сост. и науч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля.— М.: Издательство Московского университета, 2019.— С. 19–29.
10. Шумилова С. Д. Цвет в системе художественных средств современного телевидения: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Шумилова Светлана Дмитриевна; [место защиты: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания].— М., 2006.— 159 с.
11. Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзесер, М. Хагенер.— СПб.: Сеанс, 2016.— 440 с.

Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати.
Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ №ФС77-27658
от 30 марта 2007.

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru

Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ.
Подписной индекс 36947

Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274
гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения
в информационных, научных, учебных или культурных целях»

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте:
www.burganova-text.com

Главный редактор *Мария Александровна Бурганова*
Редактор *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор *Светлана Николаевна Михайлова*
Верстка *Кристина Плиски*
Дизайнер *Александр Александрович Товпеко*
Переводчик *Анна Вадимовна Пчелкина*
Логистика *Редфорд Ред*
Связи с общественностью *Михаил Михайлович Грачёв*

Журнал выходит 6 раз в год

Адрес редакции:
119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9
Тел.: 8 495 695-04-29

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com

Тираж 500 экз.