

МЕДИАРЕАЛЬНОСТЬ КАК РЕСУРС КОММУНИКАТИВНЫХ ПРАКТИК В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

В статье исследуются новые принципы организации глобального коммуникативного пространства, технологических механизмов создания и трансляции культурных смыслов, культурных основ новых форм социальности средствами медиареальности.

Ключевые слова: коммуникация, мультимедийные технологии, телекоммуникационные технологии, медиасистема, масс-медиа, медиареальность, медиакоммуникация, медиакультура.

The article examines the new principles of global communication space, technological tools to create and broadcast cultural meanings, the cultural foundations of new forms of social media means mediareality.

Keywords: communication, multimedia technologies, telecommunications technologies, media system, media, mediareality, media communications, mediaculture.

Коммуникация как общецивилизационный процесс представляет собой многоуровневый обмен ценностями и нормами, изменяющими духовную жизнь индивидов, социальных групп, институтов. В современном мире любая новация в сфере социальных коммуникаций вызывает множественные изменения контуров социальной сферы, влияет на социально-психологическое самочувствие миллионов людей.

В научной литературе последнего десятилетия термин «медиа» и его производные чаще всего используются для обозначения социальных феноменов, возникающих в социально-коммуникативных процессах, определённых видов общественной интеракции.

На рубеже третьего тысячелетия инновационной сферой человеческой жизнедеятельности становится глобальное коммуникативное пространство, динамика развития которого характеризуется увеличением интенсивности коммуникаций,

* СУРТАЕВ Василий Яковлевич – доктор педагогических наук, профессор, директор Ростовского филиала Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, Заслуженный деятель науки Российской Федерации, г. Ростов-на-Дону, Россия (e-mail: kultura@fiber.ru).

SURTAEV Vasily Y. – Ph.D. (Social and Cultural Activities), Professor, Director of the Rostov Branch of the St. Petersburg State University of Culture and Arts, Honored Scientist of the Russian Federation, Rostov-on-Don, Russia (e-mail: kultura@fiber.ru).

существенно воздействующих на восприятие массовым сознанием процессов, происходящих в обществе. Влияние технологических новаций эпохи – компьютерных и телекоммуникационных технологий, глобальной сети Интернет – обуславливает изменение характера информационных потоков, модифицирует коммуникативные практики. С одной стороны, в связи с развитием мультимедийных технологий происходит дальнейшее увеличение элементов посредничества в массово-коммуникативной деятельности, что расширяет манипулятивный инструментарий современных масс-медиа; с другой – глобальные функциональные связи сделали доступными новые формы коммуникации, не опосредованные медиасистемой – печатью, радио, телевидением, изданиями интернет-медиа. Это привело к формированию новых культурных систем, альтернативных культурно-коммуникативных практик, образующих как публичное, так и приватное пространство современного общества. Общепланетарный характер этой тенденции выводит на первый план необходимость исследования новых принципов организации глобального коммуникативного пространства, технологических механизмов создания и трансляции культурных смыслов, культурных основ новых форм социальности. Глобализация медиакоммуникаций и радиус действия её последствий, определяемых как культурные изменения, оцениваются в большей степени не по самим технологическим новациям, а по воздействию на повседневность миллионов людей.

Виртуализация коммуникативных практик стала одним из доминирующих мировых культурных процессов. Вся история XX столетия – это история развития и торжества техногенного визуального образа, впрочем, уже фотография с начала XIX века внесла радикальную перемену в самую сущность изобразительных систем, которые всё еще оставались тайной. Медиареальность эпохи Гутенберга, преимущественно вербализованная, с появлением фотографии, кинематографа, телевидения формируется как аудиовизуальная, экранная реальность, опосредующая эмпирический опыт комплексным медиумом синкретической аудиовизуальной образности. Медиация становится более сложной, а коммуникативные медиумы – всё более прозрачными.

Чтобы понять специфичность визуальной коммуникации, необходимо проникнуть в сущность измерений пластического образа, понять его функцию медиума в коммуникации. Визуальный образ, которым разговаривали пластические искусства,

различным образом отображал мир вследствие специфичности его коммуникативных средств. И если в скульптуре и архитектурных формах существовал трёхмерный код, то художественный язык живописных полотен был двумерным.

Изобразительные фрагменты появились в издательской технологии еще в XV веке в технике ксилографии. В самом начале XVI столетия (1501-1504) появляется офорт. Сложность процессов печати изображений и вследствие этого их дороговизна обусловили их большее применение в книгопечатании, чем в прессе, хотя и в периодической печати использовались изобразительные элементы, особенно в рекламной продукции. Фотография впервые позволила запечатлеть реальный действительный мир, так что современникам изобретения казалось, что она воспроизводит природу также достоверно, «как сама природа». И вместе с тем сферу применения фотографии как нового выразительного средства видели, прежде всего, в том, что она обогатит науку и искусство. Учёные обращали внимание на научно-исследовательские возможности фотоаппарата, а фотографы копировали способы работы художников, подражая в большей степени, чем живой природе, их манере видеть мир. Во второй половине XIX века были осознаны возможности применения фотографического образа в массовой коммуникации, основанные на свойстве фотографии фиксировать неинсценированную действительность и таким образом быть незаменимым источником сведений о реальных происходящих событиях.

Изобретение фотографии позволило использовать свет на новых носителях – стёклах, пластинах, бумаге. Как изменили восприятие пространства изображения, созданные с помощью феномена оптической проекции? Известно, что природные принципы проекционных изображений были известны ещё с античности. Проекционные системы, такие как камера обскура, устроенная в темном помещении с отверстием в одной из стен, или система линз (дифракция) существовали, по крайней мере, с XIV века. Изображение, спроецированное при помощи вогнутых зеркал, было возможно уже в XV столетии. В XVI веке в отверстия камеры-обскуры были вставлены линзы. Переносная оптическая камера стала использоваться в следующем столетии, а камера с матовым стеклом на задней плоскости (*camera lucida*) была изобретена в XVIII веке.

Первоначальная рецепция фотографии как художественного инструмента, подобного карандашу, проявила двойственность подходов к пониманию этого феномена. Пикториализм

видел в фотографии древнюю традицию оптико-графической системы, сохраняя её стиль, её жанры (портрет, ландшафт, натюрморт, ню и т. д.) её рисованные задники, её позы, и занимался раскраской фотографий, ретушью негативов, созданием многофигурных коллажей из нескольких негативов – одним словом, воспроизводил живописные эффекты. Другое течение видело фотографию в качестве нейтрального фиксатора визуальной реальности, используемого с большей свободой, при этом глаза становятся привилегированным органом чувств, а оптическое структурирование среды обитания человека становится универсальным языком. Правильное понимание этого факта, по мнению теоретика фотографии Д. Видела, приведёт к созданию в искусстве особого направления, объединяющего все дисциплины, подходящие под определение «фиксация оптически проецируемого изображения», к постижению механики эволюции изображения и пониманию перспектив использования цифровой системы записи изображения. Это означает рассмотрение феномена в его полной исторической перспективе, принятие четырех веков «натуралистической» живописи, начиная с художников Ренессанса, как прямых предшественников фотографии и кино.

Определение соответствия изображения онтологическому статусу объекта следует признать наиболее сложной проблемой при исследовании природы и своеобразия медиатекстов. В связи с этим возрастает необходимость уточнения присущих медиакультуре, особенно в сфере аудиовизуальной коммуникации, способов референции. Вопрос о соотносительности фиксации реальности в пространстве и времени традиционными пластическими искусствами – скульптурой и живописью – и искусствами техногенными – фотографией и кино рождал разные взгляды на эстетические возможности и устремления визуальной образности. Древний ритуал замены реального человека и реальных предметов его окружения их изображением, выполнявший магическую функцию, предполагал онтологическое тождество изображённого со своим прототипом. Постепенно, освобождаясь от роли «оберегающей», изображение вместе с тем выражало и психологическую потребность творящего человека создать идеальный мир, похожий на мир действительный, реальный. Сам факт рождения пластических искусств генерировал проблему правдоподобия, достоверности отображаемого в ином реальном мире. Дихотомия-«оригинал – копия» изначально определила тот семантический стержень, вокруг кото-

рого будут развиваться художественные и эстетические коллизии искусства на протяжении тысячелетий.

Видимый мир живописного полотна, создавал отображение реального мира, иллюзию реальности. Изменялся контекст коммуникации; между художником и миром появлялся технический посредник, но зрителю он не был виден. Изменялись условия производства образа, но не условия его рецепции. Фотография виделась по самой своей сути объективным отображением реальности. Если фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию, значит, нет творящего субъекта и нет условий репрезентации, то есть в первую очередь субъективного выбора референта снимка. Таким образом, проблема копии отходила из сферы актуальной рефлексии, подменялась проблемой эстетической автономии фотографии, признававшейся самым важным событием в истории пластических искусств.

При своем рождении фотография пришла в мир «чистой» технологией. Её художественные возможности были осознаны гораздо позже, когда первый технический медиум стал фактором, воздействующим на традиционные искусства.

В 1920-е годы фотография как первый технический медиум подверглась критике представителя Франкфуртской школы философии В. Бенямина, увидевшего в фотографии произведение, все характеристики которого были обусловлены эпохой технической воспроизводимости.

Новыми принципами фотографии как медиума становятся: принцип кадрирования, масштаб изображённой предметности, ракурс как направление взгляда камеры и принципы монтажа, не применявшиеся прежде при создании визуального образа.

В каком бы аспекте ни рассматривать эстетические свойства фотографии, необходимо признать, что появление фотографического медиума радикально изменило массовую коммуникацию, создав конкурентное поле рецепции: абстракцию слова и визуальность фотографического отпечатка.

Специфичность медиума кинематографа изначально представляла собой предмет дискуссионный, хотя достаточно часто усматривалась в синтетичности, соединяющей живопись и архитектуру с театром, литературой и музыкой. Однако не всегда вопрос о природе синтетичности кинематографа решался однозначно. Французский теоретик кино Ж. Садуль в качестве первых средств повествования при помощи оптических изображений называет язык китайских теней и волшебного фонаря. Вместе с тем в арсенал средств немого кинематографа он вклю-

чает и литературу, театр, живопись – «благородные искусства» и неродное, «презираемое» искусство – лубок, театр марионеток, карикатуру [1]. Признание «всеохватности» кинематографа выражено в размышлении французского критика П. Мак-Орлана: «Это единственное искусство, которое может передать нашу эпоху буквально в экспрессионистической и многоплановой форме, сохраняя внутренние ритмы, которые научилась схватывать музыка и которые литература не может передать, так как язык заключен в строгие рамки, которые нельзя раздвинуть. В этом последнем случае орудие подавляет само творение. Кино позволяет точно передать психологию нашего времени. Можно даже сказать, что искусство кино нашли инстинктивно, чтобы дать эпохе единственно соответствующий ей способ выражения» [2].

Первый период развития нового канала коммуникации, каким явился кинематограф, чаще всего рассматривают со времени появления первых лент немого кино, относя изобретение аппаратуры в основном к истории киноаппарата, то есть к истории техники, а не того что она представляла. Вместе с тем специфика кинематографа определялась именно свойствами самого технического медиума. Наряду с символическими проводниками техника представала в коммуникативном акте сеанса синема одним из важных материальных медиаторов и, без сомнения, усиливала произведенные медиаэффекты.

Движение – одно из самых ярких выразительных ресурсов кинематографа по сравнению с другими визуальными образами; в языке коммуникации появилось нечто, что противостоит привычным средствам выразительности. И это было не только впечатление движения, движущегося образа, но возникало новое качество, которое позже будет осмыслено в терминах потока, «поточности» образа. Новый язык коммуникации, не «обозначает», а изображает, то есть не связывает нас с закреплёнными значениями, позволяя смыслу интегрировать наши впечатления. Прочтём в этом контексте размышления французского режиссера и теоретика кино Р. Клера, который пытается описать пространство коммуникации зрителя со стихией фильма: «Когда, забывая о нелепой интриге, мы отдаемся прелести следующих один за другим кадров и забываем о том, что послужило поводом к их возникновению, мы испытываем совершенно новое удовольствие. Перед нами проходит пейзаж в движении. Возникает рука. Нос лодки. Улыбка женщины. Три дерева на фоне неба. Кадры... Не объясняйте мне, что они обозначают, согласно установившимся правилам вашего языка. Мне доста-

точно видеть их, восхищаться в равной степени и их гармонией и их контрастами» [3]. Вместе с тем кинематограф воспринимался в контексте его массово-коммуникативных функций: как удачный или неудачный множитель образов искусства – такую функцию видел в нём В. Маяковский, полагавший, что «искусство даёт высокие образцы, кинематограф же, как типографский станок книгу, множит и раскидывает их в самые глухие и отдалённые части мира» [4].

В 1920-е годы кинематограф становится киноиндустрией. Техническую воспроизводимость как основу разрушения главного принципа уникальности бытия произведения искусства – принципа «здесь» и «сейчас» – положил в основу критики техногенных медиа представитель Франкфуртской школы В. Беньямин. То, что при этом исчезает, философ определил понятием «ауры», которой лишается произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости, что выводит его из сферы традиции. Тиражирование репродукции заменяет уникальное проявление массовым, позволяя репродукции приближаться к воспринимающему её человеку, где бы он ни находился, и актуализировать репродуцируемый предмет. Оба эти процесса, по В. Беньямину, вызывают «глубокое потрясение традиционных ценностей – потрясение самой традиции, представляющее обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления. Они находятся в теснейшей связи с массовыми движениями наших дней». Наибольшее выражение этой тенденции В. Беньямин усматривал в кинематографе, полагая, что значение этого медиума немислимо «без этой деструктивной, вызывающей катарсис составляющей: ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия» [5]. Критика представителями Франкфуртской школы ориентации реальности на массы и масс на реальность приводила их к выводу о том, что влияние этого процесса на мышление и на восприятие в XX веке следует признать безграничным, что получило развитие в классической работе «Диалектика просвещения» Т. Адорно и М. Хоркхаймера. Представленный ими критический анализ культурной индустрии, главными признаками которой выступают индустриальная стандартизация и серийность, создавал образ тоталитарной системы общества потребления.

В середине XX века техногенные каналы коммуникации получили развитие в феномене телевидения. Телевидение сразу сочли по типу коммуникации медиумом, типологически близким кинематографу, который наследует его изобразительно-вы-

разительную систему, его «лексику», «грамматику», «синтаксис», объединяясь с ним в единое пространство экранной образности. Объединяющим кинематограф и телевидение понятием стало понятие «аудиовизуальное средство». К. Разлогов считает, что в культурном сознании «категория аудиовизуального связана, прежде всего, с кинокультурой», при этом любое новое явление возникает на базе уже существующего, даже если оно изначально радикально отличается от последнего и действует как некий «функциональный последователь» своего предшественника [6]. Следуя этой логике, мы должны признать и телевидение таким «функциональным последователем» кинематографа, поскольку оба медиума объединены типом «аудиовизуального». Представляется, что если мы будем двигаться в русле традиции уподобления телевидения кинематографу, когда для сравнения избирается лишь один признак – экран как поверхность для отражения сообщения, нам не удастся раскрыть специфическое ни в медиуме телевидения, ни в медиуме кинематографа.

Стоит обратиться к истокам этих технологий, а первые опыты по передаче изображений на расстояние относятся к 1870-1880-м годам, как для аналогии телевидения с неизобретенным пока кинематографом не будет оснований. Еще в 1873 году в проекте, предложенном русским учёным А.Н. Лодыгиным, была предложена идея мозаичности изображения предмета, что совершенно не соответствует природе кинематографического изображения. В названиях первых телевизионных системах отражалась природа близких технологий, где признака «экранности» не было (например, «телефотограф» П. И. Бахметьева, «радиотелескоп» группы М. А. Бонч-Бруевича, «радиоглаз» С. И. Катаева, «телефот» Б. П. Грабовского), при этом различие усматривается не только в специфике пространственной, но и временной координаты. Отличительным специфическим признаком телевизионного медиума была собственно электрическая природа возникновения носителя сообщения, отсутствие привычной вещественной природы искусственно созданного посредника, существующего только в данный момент времени (и фотография, и кинематограф фиксируют образы на вещественных носителях: пластине, стекле, плёнке).

Сам термин «телевидение» подтверждает наличие иной пространственной задачи нового средства коммуникации: не сфокусировать изображение на полотне, расположенном в зале, но, преодолевая пространство, передать на далекое расстояние. В природе аналоговой передачи сигнала заложена необходи-

мость не только передать сигналы изображения и превратить их в световые импульсы но и расположить последние по экрану приёмной трубки в полнейшем соответствии с положением тех же точек изображения на фотокатоде передающей трубки. При этом изображение передаётся не всё одновременно, а поочередно точка за точкой. Идея последовательной передачи изображения, выдвинутая в 1880-х годах, стала основой для развития экспериментов по передаче изображений на расстояние, не имела своей предтечей технологии кинематографа. Природа технического медиума кинематографа – оптико-химическая, а телевидения – электронная, и на всех этапах осуществления технической составляющей коммуникативного процесса мы выявим только различное, начиная от носителя, физической среды коммуникации до совпадения понятия «экран» в кинематографе и телевидении, поскольку телевизионный экран – это, по сути, метафора, в которой «прячется» сложное техническое устройство, представляющее собой систему линз. Экран, перед которым ставили линзу, мало напоминал белое полотно кинематографа. Если проецировать луч света кинопроектора не на экран, а на любую другую поверхность, мы тем не менее увидим изображение, чего не может произойти в ситуации отсутствия экрана принимающего устройства в телевизионной коммуникации. И в данном случае определяющей является природа медиума, физическая невозможность его восприятия.

Если основой соотнесения кинематографа и телевидения выбирать признак аудиальности, то надо заметить, что в начале XX века, когда начинается развитие телевизионной коммуникации, кинематограф был «немым» и в дискуссии о том, необходим ли кино звук, позиции сторонников специфики кинематографа лишь как визуального средства были достаточно сильны. Совершенно иными представляются и принципы рецепции кинематографической и телевизионной продукции. Однако телевидение представляло собой новую, иную технологию отражения действительности: теперь изображения создавались электронным лучом. На смену предметным копиям пришли копии «энергичные». Единый кинематографический образ мира распался на мозаику дискретных световых точек, заставляя глаз постоянно «собирать» их в привычные контуры знакомых предметов. Это обусловило новые эффекты в восприятии и понимании электронного телевизионного текста.

Телевидение стало вторым после радио эфирным каналом массовой коммуникации, основанным на передаче сигнала.

Трансляционность как техническая характеристика предполагала возможность одновременной передачи и рецепции сообщения, симультанности звукозрительной коммуникации. Телевидение преодолело коммуникативные ограничения своих предшественников. В отличие от кинематографа оно получило «настоящее время», в дополнение к «настоящему времени» радио-зрительность. Специфику медиума телевизионной коммуникации одним из первых отметил С. Эйзенштейн: «Киномаг телевидения, быстрый, как бросок взгляда или как вспышка мысли, способный прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию события в неповторимый момент его свершения, в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним» [7]. Эту мысль обычно приводят не только как обоснование сиюминутности «порождения» аудиовизуального текста, но и видят в ней связь с другим качеством – достоверностью изображения. В наличии «настоящего времени» события видели подлинность происходящего, что приводило к выводу о жизни «в её непредвзятом течении» [8], считали «телевизионное «настоящее время» подлинным в отличие от кинематографического «иллюзорного» [9]. В «эффekte присутствия», воспроизводившего механически точное изображение объекта, видели гарантию достоверности телевизионной коммуникации [10]. Идея о непосредственной роли телевидения предполагала, что «объектом эстетического восприятия «становится не образ, а сам человек. Таков, каков он есть, без преображающего художественного начала. Без грима» [11]. Телевизионная реальность, по сути, отождествлялась со зримой реальностью внешнего мира, изображение, благодаря документальности, виделось «растворяющимся» в самой действительности. Влияние телевизионного медиума на сообщение осознавалось лишь как «необходимость реакции на ту «обратную связь», которая возникает между ТВ и транслируемым по его каналам произведениям искусства» [12]. Тем не менее, в трактовке С. Эйзенштейном характера сообщения как «художественной интерпретации события» заложены основы сути телевизионной репрезентации реальности: не столько в достоверности, сколько в оценочности представала медиареальность уже в первый период развития телевизионного вещания.

Обратим внимание на очевидное противоречие: почему в первый период развития телевидения, когда верно была схвачена его эстетическая сущность – интерпретация реального мира, в этом процессе не усматривается интерпретирующий субъект

в его функциональности и интенциональности; а вследствие этого не осознаётся и комплексность технического медиума. Чем объяснить такую оценку: «прямо и непосредственно», если иметь в виду медиа восприятия как а priori существующие в любой коммуникации? Думается, что ответ на этот вопрос мы получим в ходе анализа такого понятия, как «монтажность».

Если искать признак, который может действительно выступать связующим для всех техногенных визуальных медиа – фотографии, кинематографа и телевидения, мы должны будем указать на принцип монтажности, который в данном случае будет представлять собой специфический для всех видов визуальных каналов коммуникативный медиум. Первые трансляционные программы телевизионного вещания, осуществлявшиеся часто одной камерой, или, в кинотерминах «одноточечные» программы, представлялись немонтажными, несмотря на то что их монтажность ещё не осознавалась, создавалась, как и в первом периоде кинематографа, не механическим соединением различных частей, а пластической композицией. Ограничение предкамерной реальности рамками кадра, выбор композиции внутрикадрового пространства, освещённость, статика или динамика образа, масштаб изображаемых в кадре предметов, или, употребляя термин С. Эйзенштейна, мизанкадр, – всё это представляет собой осуществление монтажного принципа, всё это суть интерпретация реальности, получающая свое отображение в медиареальности, в данном случае – телевизионной.

Изменения технических медиа, продиктованные изобретением в конце 1960-х годов видеозаписи, проблематизировали пространственно-временной конструкт телевизионной коммуникации, продуктивные и репродуктивные возможности технологии, соотношение языка телевидения и кинематографа. В результате этих процессов понимание категории референциальности телевизионных текстов было вновь редуцировано к проблемам достоверности разных коммуникативных форм: прямого телевидения и его варианта – видеозаписи. Однако создание «непрямых» телевизионных текстов тем не менее не сделало менее дискуссионной проблему «достоверности» медиареальности: некоторые исследователи были склонны видеть в видеозаписи «иную степень достоверности», которая сохраняется в «эффekte присутствия» зрителей в результате «сиюминутности восприятия этого действия одновременно миллионами телезрителей» [13]. Феномен медиации процесса телевизионной коммуникации осознаётся исключительно как проблема эстетического посредничества в коммуникативном пространстве

художественного телевизионного текста. Там же, где речь идёт о документальных формах, осязаемая медиация видеотехнологии признаётся существующей лишь в сфере пограничной, там, где документальное переходит свои границы и становится «игровым способом типизации» [14], в то время как характер взаимоотношений коммуникатора и реального мира признаётся непосредственной моделью коммуникации. Вопрос о том, способно ли телевидение к художественному преобразованию реальности [15], не соприкасается с вопросом о достоверности документального кадра, в этом не «усматривается» противостояния онтологического и гносеологического в телевизионной медиареальности.

Во второй половине 1980-х годов, когда в результате появления видеотехнологий выявились новые возможности телевизионной коммуникации, снова возник вопрос о том, что такое телевидение, поднятый в начале 1960-х годов. Предметом дискуссий стала дихотомия: телевидение – искусство / телевидение – средство массовой информации. Как понимались в этой дискуссии собственно коммуникативные средства телевидения?

Две тенденции развития телевизионного вещания – сиюминутной информации («прямой эфир») и долговременного искусства (телеспектакль и телекино) вернули дискуссии о коммуникативной специфичности телевидения, о его «родственных связях» с другими художественными медиа. Проявился взгляд на телевидение как на коммуникативный феномен, схожий, не столько с большим кинематографом, сколько с большой литературой: «как и литература, ТВ – наиболее полное отражение действительности. Как и литература, оно располагает для этого всеми жанрами образного мышления – от документального очерка и лирического стихотворения до высокой трагедии и романа-эпопеи» [16]. Весьма показательна попытка привести телевизионную коммуникацию к функциям литературного медиума, что на протяжении многих лет осуществлял телевизионный экран в советской модели вещания.

Использованная литература:

1. *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней. М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. С. 17.
2. *Клер Р.* Размышления о киноискусстве. М.: Искусство, 1958. С. 25-26.
3. Там же. С.22-23.
4. *Маяковский В. В.* Кино. М.: Искусство, 1937. С. 209.
5. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 23.

6. Новые аудиовизуальные медиа. М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 42.
7. *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: в 6-ти т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 30.
8. *Сапнак В. С. Шитова В. В.* Семь лет в театре. М.: Искусство, 1968. С. 174.
9. *Багиров Э. Г., Кацев И. Г.* Телевидение: XX век. М.: Искусство, 1968. – С. 191.
10. *Сапнак В. С.* Телевидение и мы. М.: Искусство, 1963. 168 с.
11. *Сапнак В. С., Шитова В. В.* Семь лет в театре. М.: Искусство, 1968. С. 274.
12. *Николов Е.* Искусство видеть мир. М.: Искусство, 1971. С.32.
13. *Муратов С. А.* Кино как разновидность телевидения // Проблемы радио и телевидения. М.: Искусство, 1971. С. 37.
14. *Вильчек Вс. М.* Контуры. Ташкент, 1967. С. 67.
15. *Богомолов Ю. А.* Проблемы времени в художественном телевидении (опыт сравнительного анализа. М.: Искусство, 1977. С. 23.
16. *Соколов В.* Быть или не быть... // Телевидение и радиовещание. 1987. №9. С. 19-20.