

УДК: 621.397 + 316.774

DOI: 10.30628/1994-9529-2026-22.1-211-239

EDN: YGKSJB

Статья получена 27.08.2025, отредактирована 19.02.2026, принята 31.03.2026

**МАКСИМ ФЕДОРОВИЧ МАЛОЛЕТКИН**

Всероссийский государственный университет кинематографии  
имени С.А. Герасимова

129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

**ResearcherID: JRY-9737-2023**

**ORCID: 0000-0003-3724-5346**

**e-mail: mail@ffbsoffa.org**

*Для цитирования*

Малолеткин М.Ф. О коммуникативной цепи в телевизионном производстве на примере материалов программ телеканала «Россия-Культура» // Наука телевидения. 2026. 22 (1). С. 211–239. DOI: 10.30628/1994-9529-2026-22.1-211-239. EDN: YGKSJB

## О коммуникативной цепи в телевизионном производстве на примере материалов программ телеканала «Россия-Культура»

**Аннотация.** Статья исследует механизмы коммуникации в телевизионных экранных искусствах. Изучаются особенности течения информации от создателя к зрителю на материале программ телеканала «Россия-Культура» (ВГТРК) и данных включенного наблюдения автора в качестве штатного звукорежиссера. Выявляется конфигурация коммуникативной цепи, где множественность параллельных создателей, наложение фильтров и фрагментированность восприятия создают системные условия для возникновения информационного шума. Анализируются типы искажений, специфичные для телевидения: временная компрессия, жанровая конвенция, визуальная селекция, слуховая селекция, временная контаминация. Изучаются отдельные случаи проявлений информационных аберраций, демонстрируется диапазон стратегий работы с информационным шумом — от продуктивной

Published by  
Наука  
телевидения



интеграции помех до их кумулятивного усиления. В телевизионном производстве (в отличие от кино и нелинейных экранных искусств) течение информации обусловлено ее многослойностью, стремлением к сокращению, систематизации и адаптации под массовые медиа. Телеканал «Россия-Культура» представляет собой особый случай трансформации культурного замысла на протяжении почти 30 лет существования. Представленная работа продолжает цикл исследований, посвященных проблематике информационного шума в экранных искусствах, начатый автором в 2023 году.

**Ключевые слова:** течение информации, информационный шум, телевидение, аудиовизуальные материалы, «Россия-Культура», ВГТРК, медиация, экранизация, информационные aberrации, информационная перегрузка, коммуникативная цепь, художественный замысел, экранные искусства

**UDC 621.397 + 316.774**

DOI: 10.30628/1994-9529-2026-22.1-211-239

EDN: YGKSJB

Received 27.08.2025, revised 19.02.2026, accepted 31.03.2026

**MAKSIM F. MALOLETKIN**

Gerasimov Russian State University of Cinematography  
3, Wilhelm Pieck, Moscow 129226, Russia

**ResearcherID: JRY-9737-2023**

**ORCID: 0000-0003-3724-5346**

**e-mail: mail@ffbsoffa.org**

*For citation*

Maloletkin, M.F. (2026). The communication chain in television production: A case study of programs from the Russia-Culture channel. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 22 (1), 211–239. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2026-22.1-211-239>, <https://elibrary.ru/YGKSJB>

# The communication chain in television production: A case study of programs from the Russia-Culture channel

**Abstract.** This article investigates the mechanisms of communication in television screen arts. Drawing on programs from the state-run Russia-Culture channel and the author's participant observation as a staff sound engineer, it examines the distinctive features of information flow from creator to viewer. The analysis reveals a communication chain configuration in which multiple parallel creators, layered filters, and fragmented reception create systemic conditions conducive to information noise. The study identifies several distortion types specific to television: temporal compression, genre convention, visual selection, auditory selection, and temporal contamination. Examining individual cases of information aberrations, the article demonstrates a range of strategies for managing information noise—from the productive integration of interference to its cumulative amplification. In television production (unlike cinema and nonlinear screen arts), information flow is characterized by its multilayered nature and a tendency toward reduction, systematization, and adaptation for mass media consumption. Over nearly three decades, Russia-Culture has embodied a distinctive case of cultural content transformation as part of its institutional mission. This work continues a series of studies on information noise in screen arts initiated by the author in 2023.

**Keywords:** information flow, information noise, television, audiovisual materials, Russia-Culture, VGTRK, mediation, adaptation, information aberrations, information overload, communication chain, artistic intention, screen arts

...Рассеянный, ловил я вашу речь,  
Чтоб тайну дум из быстрых слов извлечь.

*Поль Верлен<sup>1</sup>*

## **ВВЕДЕНИЕ**

Телевизионное производство представляет собой уникальную форму экранных искусств, где процесс передачи творческого замысла от создателя к зрителю происходит в условиях непрерывного вещания, жестких временных рамок и многоуровневой системы фильтрации. В отличие от кинематографа, где произведение существует как завершённый и неизменный артефакт, телевидение функционирует в постоянном течении, создавая особые условия для возникновения информационных трансформаций и искажений.

Специфика телевизионной коммуникации определяется самой природой медиума. В отличие от книги или фильма, которые воспринимаются как завершённые произведения, телевидение функционирует как непрерывный поток, где программы, реклама и анонсы сливаются в единое «вещание» (Williams, 2003). Такая логика потребления кардинально влияет на создание контента: телевидение предполагает «беглый взгляд, а не пристальное всматривание» (Ellis, 2002), поэтому изображение должно быть предельно понятным, а звуковой ряд — способным удерживать рассеянное внимание. Дополнительное структурное ограничение создают жесткие временные рамки: как точно заметил П. Бурдьё, «время — это редкое благо на телевидении» (Бурдьё, 2002), и потому сложная мысль должна уместиться в отведённые минуты, а развернутый анализ — в несколько емких формулировок. Эти ограничения не просто влияют на форму подачи материала, но и трансформируют само содержание сообщений. В настоящий момент в отдельных зарубежных исследованиях раскрывается понимание таких трансформаций как двойственного процесса, где информационный шум может выступать не только помехой, но и генерирующей силой (Castro, 2022), что находит отражение в работах по ремедиации телевизионного контента (Pečiulis, 2021).

В отечественной науке сложилось несколько направлений изучения телевидения. Медиасистемные исследования (Е.Л. Вартанова, В.Л. Цвик, И.Н. Кемарская, С.Л. Уразова), культурологический анализ и искусствоведческий подход (К.Э. Разлогов, С.А. Муратов, М.А. Мясникова) создали обширную

---

<sup>1</sup> «Вчера, среди ничтожных разговоров» (Поль Верлен, перевод Ф.К. Сологуба), фонограмма стихотворения в исполнении Игоря Ильина, диктора телеканала «Россия-Культура». Запись радио «Классик», 2008 год. Источник: официальный сайт диктора, URL: [https://igorilyin.ru/mp3/verlaine/41\\_verlaine\\_lyrics.mp3](https://igorilyin.ru/mp3/verlaine/41_verlaine_lyrics.mp3)

базу для понимания телевидения как культурного феномена. Однако системный анализ коммуникативных механизмов передачи творческого замысла — того, как идея трансформируется при движении через многоуровневую систему телепроизводства, — остается **задачей**, требующей дальнейшей разработки. Отечественные исследования в основном концентрировались на историческом анализе, политэкономии медиа и описании жанров, но не предлагают системного анализа точек деформации творческого замысла. Этот пробел особенно заметен на фоне активного изучения подобных процессов в киноведении.

Особого внимания в этом контексте заслуживает работа В. С. Саппака «Телевидение и мы» (Саппак, 1963), ставшая первым серьезным исследованием телевидения как области художественной деятельности в отечественной науке. Саппак одним из первых поставил вопрос о специфической природе телевизионного медиума — о том, как экран трансформирует человека, его речь и поведение, создавая особое «качество достоверности», несводимое к театральному или кинематографическому опыту. Его наблюдения о том, что телевидение обнажает несоответствие между намерением говорящего и тем, что считывает зритель, предвосхищают проблематику информационных аберраций, рассматриваемую в настоящей статье: то, что Саппак описывал как невозможность «спрятаться» перед камерой, может быть интерпретировано как ранняя фиксация аберраций на этапе создателя, где телевизионный медиум выступает непредусмотренным фильтром, обнаруживающим расхождение между замыслом и его экранным воплощением. При этом Саппак рассматривал телевидение преимущественно через призму эстетического восприятия и не ставил задачи систематизации коммуникативных механизмов трансформации — задачи, которая остается актуальной для современного этапа исследований.

Особую **актуальность** эта проблематика приобретает в контексте культурно-просветительского телевидения, где задача трансляции культурного содержания создает специфические коммуникативные вызовы. Материалы телеканала «Россия-Культура» (ВГТРК) выбраны в качестве **эмпирической базы** исследования, поскольку программная политика канала, сфокусированная на искусстве (живопись, музыка, театр, кинематограф, книжные произведения), дает возможность сделать трассировку коммуникативной цепи в телепроизводстве в границах искусствоведческого дискурса. Эмпирическая база исследования включает **материалы**, доступные на платформе «Смотрим», а также профессиональный опыт автора в области телевизионного производства, обеспечивающий непосредственное знание производственных процессов телевизионного вещания.

Стоит отметить, что **объектом** научного анализа деятельность данного телеканала уже выступала. В кандидатской диссертации А.Э. Литвинцева «Тенденции развития российского телевидения в условиях противостояния и взаимодействия мировых моделей вещания на примере канала “Культура”» (Литвинцев, 2006) изучалась история возникновения канала и его место в системе вещательных моделей. Н.С. Гегелова в докторской диссертации «Культурно-просветительская миссия телевидения» (Гегелова, 2012) рассматривала тематические программы федеральных каналов, включая «Россию-Культуру», в аспекте эффективности культурно-просветительской деятельности. Оба исследования выполнены в рамках журналистского дискурса и сосредоточены на функциональных моментах — вопросах программной политики, вещательных моделей и реализации просветительской роли телевидения. Настоящее исследование, реализованное в границах искусствоведческого дискурса, ставит иной вопрос — не «что» транслируется и «насколько эффективно», а «как» и «почему» *художественное сообщение трансформируется при движении через производственную цепь экранного произведения.*

**Предметом** исследования являются механизмы трансформации творческого замысла в процессе телевизионного производства, где исходный замысел рассматривается как переменная величина, варьирующаяся от просветительских до развлекательных интенций. Исследовательский фокус направлен на выявление структурных закономерностей преобразования информации при ее прохождении через многоуровневую систему телевизионного производства. Такой методологический подход позволяет идентифицировать универсальные механизмы возникновения информационных искажений, инвариантные по отношению к конкретному содержанию программ.

Основой анализа служит трехуровневая система течения информации (Малолеткин, 2025б). На начальном этапе находится сложная иерархическая структура производства контента — от главного редактора канала до режиссеров, корреспондентов и приглашенных экспертов. Всякий уровень этой иерархии вносит специфические изменения в исходное сообщение, обусловленные как творческими интерпретациями, так и институциональными требованиями (Малолеткин, 2025б, с. 785–789).

Промежуточное звено формируют системы контроля и регулирования: редакционные механизмы, службы технического качества (ОТК), а также ограничения, специфичные телевидению — жесткий хронометраж, требования программной сетки, необходимость адаптации для разных часовых поясов (Малолеткин, 2025б, с. 781–782). Существенное влияние оказывают жанровые конвенции и технические стандарты вещания.

На конечном этапе находится телевизионная аудитория, обладающая возможностью произвольного переключения между каналами («зеппинг»), что формирует опыт фрагментированного потребления информации (Малолеткин, 2025б, с. 777–781). Этот опыт можно рассматривать как одну из исторических предпосылок формирования «нелинейных экранных искусств» (Малолеткин, 2025а, с. 418–422).

Ключевой концепцией исследования выступают информационные абберрации — единичные искажения, возникающие на каждом этапе передачи. Различные типы телевизионных материалов — интервью, репортажи, сюжеты — подвергаются сходным трансформациям в ключевых точках цепи, что создает системный характер информационных искажений. Накопление этих абберраций приводит к общему информационному зашумлению материала.

**Методологический аппарат** интегрирует четыре теоретические концепции. Теория информации К. Э. Шеннона позволяет анализировать помехи в процессе передачи сообщений (Shannon, 1948). Концепция декодирования С. Холла раскрывает механизмы интерпретации телевизионных сообщений аудиторией (Hall, 1973, p. 16–18). Теория когнитивных ограничений Д. Миллера объясняет пределы обработки информации человеком (Miller, 1956, p. 82–83, 92–93). Концепция «монтажа аттракционов» С. Эйзенштейна дает возможность понять единицы эмоционального воздействия на зрителя (Клюева, 2020, с. 11–13; Кемарская, 2018, с. 19–20).

Совместное применение этих подходов может обеспечить почву для формирования комплексного анализа информационных абберраций в телевизионном производстве.

## **О ЖАНРОВЫХ КОНВЕНЦИЯХ И ВРЕМЕННЫХ ОГРАНИЧЕНИЯХ**

Жанровые конвенции и временные ограничения представляют собой первичный уровень информационных трансформаций в телевизионном производстве. Телевизионный жанр функционирует как своеобразный договор между создателем и аудиторией, который устанавливает ожидания относительно формы, содержания и способов подачи материала. Если смотреть через призму теории Шеннона, жанр может выступать как предустановленный код, общий для отправителя и получателя сообщения. В отличие от кинематографа, где жанровые границы могут быть более подвижными и экспериментальными, телевидение оперирует устоявшимися форматами,

закрепленными в производственной практике и зрительских привычках. Форматы эти влияют на творческий замысел уже на этапе планирования программы. Например, «Главная роль» демонстрирует характерную структуру интервью *tête-à-tête*: представление гостя, актуальное событие (премьера, юбилей, выход фильма) как повод для беседы, обсуждение творческого пути в сочетании с личными вопросами. Такая структура создает первичную информационную аберрацию, когда многомерность личности гостя и информационного повода адаптируется под заданный формат диалога.

Временные ограничения в телевидении существуют в нескольких измерениях одновременно. Если в кинематографе хронометраж определяется внутренней логикой произведения, то телевизионная программа должна вписаться в жесткую сетку вещания с точностью до секунды, причем известно, что здесь могут не допускаться даже малейшие отклонения. Стандартный выпуск «Наблюдателя» длится приблизительно 54–58 минут, оставшееся время может посвящаться межпрограммному блоку («Афиша», «Календарь», анонсы). Программная сетка задает общие рамки, внутри которых действуют более детальные хронометражные требования. Временная структура влияет на содержание уже на этапе планирования, когда редакторы отбирают материал, соответствующий не только тематике, но и временным возможностям формата.

Эти временные рамки создают систему каскадных искажений. Процесс временной компрессии можно проследить через конкретную траекторию движения информации, где на каждом этапе возникают отдельные информационные аберрации. Эксперт приходит в студию с двухчасовым объемом знаний и размышлений. На этапе предварительной беседы с редактором происходит первичная фильтрация — отбираются ключевые тезисы, соответствующие формату программы. Во время записи ведущий своими вопросами осуществляет вторую селекцию, направляя разговор в заданные временные рамки. На монтаже происходит финальная компрессия — вырезаются паузы, повторы, отступления. В результате от исходного замысла эксперта остается малая часть информации, причем накопление этих трех искажений создает не только количественное сокращение, но и качественную трансформацию: нюансы заменяются обобщениями, аргументация — утверждениями, размышления — выводами.

Эта закономерность соотносится с размышлениями Бурдые о темпоральной природе телевизионной коммуникации: социолог в лекции 1996 года поднимал проблему «быстродумающих», когда готовая идея в сочетании с событием «омнибус» формирует имитацию социальной деятельности (Бурдые, 2002, с. 43–52). Эти мысли уже сейчас не уникальны, особенно

на фоне амбициозного развития «нелинейных экранных искусств» (Малолеткин, 2025а, с. 418–422).

«Россия-Культура» представляет специфический случай организации эфирного времени, где целостность программ не нарушается рекламными вставками — коммерческие элементы (приглашения на концерты и спектакли, встречающиеся нечасто) размещаются исключительно в межпрограммных блоках, что создает особую конфигурацию временных ограничений. В отличие от других федеральных каналов, где хронометраж диктуется рекламными блоками, здесь теоретически существует большая свобода планирования эфира, однако на практике такая свобода реализуется неравномерно. Отделы музыкальных программ и специальных проектов могут позволить себе многочасовые трансляции опер, балетов и других культурных событий («Большая опера», «Большой балет», «Большие и маленькие», музыкальный конкурс «Щелкунчик»), в то время как информационно-аналитические программы остаются в тех же жестких временных рамках (по наблюдению автора). Сетка вещания может становиться даже более ригидной именно из-за меньшей гибкости, которую в коммерческом телевидении создают перемещаемые рекламные блоки<sup>2</sup>.

Многоступенчатая природа телевизионной трансформации проявляется в работе с культурным материалом, создавая цепочку последовательных абберраций. Корреспондент, освещающий выставку современного искусства, проводит развернутое интервью с куратором. На этапе отбора материала выделяются фрагменты, наиболее подходящие для телевизионной подачи. Монтаж компоует эти фрагменты в короткий сюжет, где сложные концептуальные идеи получают более доступную формулировку. Эфирная подача дополняется ведущим, который может дать собственную интерпретацию представленного материала.

Информационно-аналитические программы канала демонстрируют различные подходы к работе с временными ограничениями, каждый из которых порождает специфические абберрации. Новостные программы («Новости культуры», «Новости. Подробно») представляют предельный случай временной концентрации информации, где события культурной жизни должны быть

---

<sup>2</sup> Исключения составляют случаи, требующие информационного участия телеканала. Чаще всего это события, связанные со смертью творческих деятелей. В таких ситуациях оперативно вносятся изменения в программу передач, производятся анонсы и заставки, которые практически мгновенно выходят в эфир. В отдельных случаях допускается выход специального выпуска новостей. Последним таким случаем (на момент написания статьи) стала смерть режиссера Юрия Бутусова — 15 и 16 августа 2025 года в эфир были поставлены следующие передачи: архивный выпуск программы «Линия Жизни» и «Король Лир» — спектакль театра «Сатирикон».

представлены в формате 10–15 минут, а каждому сюжету отводится от одной до пяти минут. По наблюдению автора, подробные выпуски новостей производятся по принципу, который можно было бы назвать формулой «шпигель плюс обсуждение», т. е. начало каждого такого выпуска сопровождается кратким обзором трех событий, а последнее — четвертое — освещается подробно совместно с приглашенным экспертом, при этом без изменений рамок хронометража (15 минут). И это требует от создателей навыков выделения главного, создания емких формулировок, но самое главное — выбора эксперта. Аналитические программы канала, такие как «Наблюдатель» и выпуски новостей с В. Флярковским, занимают промежуточное положение в этой системе форматов — при фиксированном, но расширенном хронометраже их внутренняя структура допускает значительную вариативность в развитии дискуссий. Организация эфирного времени дает возможность сохранить целостность развития мысли. Когда для обсуждения сложных культурных явлений приглашается специалист, его профессиональный дискурс проходит адаптацию на нескольких уровнях: редакционная подготовка может включать рекомендации по терминологии, вопросы ведущего направляют разговор в определенное русло, монтаж может исключить фрагменты, превышающие временные рамки или требующие специальных знаний для понимания.

Трансляции музыкальных программ представляют случай минимизации видимого вмешательства, но и здесь формируются скрытые аберрации. Концерты симфонических оркестров выходят в эфир с минимальными «искажениями»: используется несколько камер, часто статичных, отмечается стремление к естественному звуковому балансу, отсутствие комментариев<sup>3</sup>, часто используются архивные записи (по наблюдению автора). Телевидение стремится к прозрачности медиума, к иллюзии непосредственного присутствия. Но даже эта «объективность» иллюзорна — выбор ракурса уже есть интерпретация, решение показать руки пианиста или лицо дирижера — акт творческого решения режиссера<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> До 2022 года, когда ВГТРК являлась частью Европейского вещательного союза (EBU), в начале каждого года на «Россия-Культура» проводилась прямая трансляция рождественского концерта из Венской филармонии. Данные материалы сопровождалась закадровыми комментариями, что дает основание отнести их к исключению.

<sup>4</sup> В качестве примера можно привести трансляцию музыки эпохи барокко (И. С. Бах, Ж. Б. Люлли и Ж. Ф. Рамо) в исполнении Государственного камерного оркестра «Виртуозы Москвы» п/у Максима Емельянычева. Программа выходила в эфир 10 июля 2025 года в 00:55 по московскому времени. Выбор времени может указывать на уровень приоритетности программы по отношению к основной повестке дня — в такое время телеканал, как правило, смотрит малое количество телезрителей, что вносит вклад в информационное искажение. Зрители могут либо не знать о программе, либо понимать, что не готовы просматривать в такое время, либо рассчитывать найти запись материала. В результате его доступность оказывается ограниченной.

Контекстуальное окружение программ в едином потоке создает дополнительный уровень влияния на восприятие, где телеканал целенаправленно реализует свою интенцию в конкретные моменты времени. Канал регулярно формирует тематические программные блоки для воплощения определенного замысла — например, цикл передач, посвященный 90-летию Олега Табакова, где через анонсы и заставки создается единая смысловая рамка восприятия. Аналогичная стратегия применяется при продвижении собственных проектов — например, киноверсия спектакля «Жил. Был. Дом.» сопровождалась развернутой кампанией с промо-роликами, сюжетами в новостных программах, отдельными передачами о предстоящей премьере (одной из них будет посвящен далее следующий раздел). В таких случаях соседство различных типов программ в сетке вещания подчиняется четкому замыслу канала: архивная запись спектакля, документальный фильм и студийная беседа должны восприниматься зрителем как единое событие, призванное создать целостное представление о творческой личности, а все элементы кампании — как одна из сторон воплощения культурной миссии канала в данный конкретный период.

Описанные механизмы создают системные условия для трансформации творческого замысла в процессе телевизионного производства. В отличие от других форм экранных искусств, телевидение формирует среду множественных параллельных воздействий, где информация преобразуется одновременно на нескольких уровнях. Каждый из этих уровней не просто транслирует, но активно участвует в формировании итогового сообщения. Накопление информационных аберраций — от жанровых рамок и временных ограничений до контекстуального окружения — создает сложную систему взаимодействий, где исходный замысел может развиваться в различных направлениях в зависимости от складывающихся обстоятельств. Результатом становится либо продуктивное использование искажений для создания нового смысла, либо критическое зашумление материала.

Для понимания того, как эта многослойная система функционирует на практике, рассмотрим конкретные случаи, демонстрирующие различные варианты развития информационных процессов в телевизионном производстве.

## ВРЕМЕННАЯ КОНТАМИНАЦИЯ НА ПРИМЕРЕ ОДНОГО ИЗ ВЫПУСКОВ ПРОГРАММЫ «ГЛАВНАЯ РОЛЬ»

13 мая 2025 года в эфир вышел выпуск программы «Главная роль» с Игорем Верником, который появился в студии с производственной травмой<sup>5</sup>. Случай представляет интерес как пример информационной аберрации, возникшей вследствие временной контаминации. В данном контексте временная контаминация определяется как ситуация, когда непредвиденное обстоятельство на этапе создателя (травма, болезнь, техническая неполадка) сталкивается с невозможностью изменения производственных сроков, создавая видимое искажение в финальном продукте. В отличие от общих временных ограничений жанра (описанных в предыдущем разделе), временная контаминация представляет собой специфический случай нарушения идеальных условий производства при сохранении жестких эфирных требований.

Выпуск готовился в условиях сжатых сроков: канал планировал премьеру киноверсии спектакля «Жил. Был. Дом.»<sup>6</sup>, и промо-кампания была выстроена как последовательность материалов с жестким графиком. Временная контаминация заключалась в том, что ни актер, ни ведущий, ни производственный план не могли быть перестроены так, чтобы запись состоялась в другой день. Программа должна была выйти в эфир именно в этот день, поскольку этого требовали обстоятельства, вызванные производственным планом. Ведущий прокомментировал видимую травму гостя в первые секунды эфира, актер объяснил обстоятельства с юмором, программа продолжилась в обычном формате.

Для понимания этого случая в контексте телевизионной практики полезно сравнить его с аналогичными ситуациями в других национальных контекстах, где временная контаминация также играла определяющую роль.

Первый сопоставимый случай — появление Сержа Гинзбурга с похожей травмой в новостной студии французского телевидения<sup>7</sup> (*Institut national de l'audiovisuel*, 1981). По сообщениям прессы того времени, незадолго до этого музыкант был избит охранниками ночного клуба, которым не понравилась одна из его песен. Ситуация была усугублена тем, что программа шла в прямом эфире — невозможно было не только перенести запись, но и

<sup>5</sup> См.: «Главная роль». Игорь Верник. Эфир 13.05.2025. Смотрим. URL: <https://player.smotrim.ru/iframe/video/id/2970662/> (18.08.2025).

<sup>6</sup> См.: «Жил. Был. Дом.». *Театр в кино*. URL: <https://teatr-v-kino.ru/zhilbyldom> (18.08.2025).

<sup>7</sup> Речь идет о программе «Antenne 2 Midi» от 28 ноября 1981 года (ведущий — Филипп Лабро), где Серж Гинзбург был гостем программы; информация подтверждается базой IMDb (URL: <https://www.imdb.com/title/tt11038008/>) и источниками № 16 и № 19 в списке литературы.

скрыть ситуацию в постпродакшне. Гинзбург не постеснялся обстоятельств и открыто появился в кадре.

Противоположный подход демонстрирует случай «Snake Charmer» в одном из эпизодов британской телеигры «Catchphrase» (Knight, 2019). В одном из раундов случайная последовательность открытия квадратов с анимацией создала изображение, которое выглядело непристойно. Аудитория в студии и ведущий Рой Уокер отреагировали смехом. Британская редакция приняла решение устранить визуальную проблему, сделав часть анимации статичной. Это не решило вопрос реакции студийной аудитории — все смеялись, и причина была очевидной для телезрителей. Попытка устранения создала дополнительный эффект: зрители понимали, что произошло, но видели, что редакция пыталась это скрыть.

Во всех трех ситуациях программы должны были выйти в эфир согласно плану, перенос был невозможен или нецелесообразен. Различие заключалось в стратегиях работы с непредвиденными обстоятельствами. «Главная роль» и Гинзбург демонстрируют открытое признание — несовершенство было интегрировано в содержание через вербальное обсуждение. Случай с телешоу показывает попытку технического устранения, которая создала информационный разрыв между визуальным рядом и реакцией студии. Во всех случаях редакционные решения определяют, будет ли случайность устранена или интегрирована в содержание.

Таким образом, жесткие эфирные планы создают ситуации, в которых редакция должна мгновенно решать, как обработать проблему, возникшую на этапе создателя. Это дает основание систематизировать временную контаминацию как самостоятельный тип информационной аберрации — случай, когда непредвиденные обстоятельства производства сталкиваются с жесткими требованиями эфирного графика, создавая видимые искажения, которые редакция либо интегрирует в содержание через открытое признание, либо пытается устранить техническими средствами, рискуя создать дополнительный информационный разрыв.

### **ОБ АВТОРСКИХ ТЕЛЕПРОГРАММАХ — ОТ РАСТВОРЕНИЯ К ПРИСУТВИЮ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛОВ «ГАЛЕРЕЯ» И «МОСТ НАД БЕЗДНОЙ»)**

Несколько слов посвятим еще одному аспекту — авторским программам. Последние представляют один из случаев информационных

трансформаций, где абберрация творческой интерпретации возникает из самой природы формата. Когда эксперт выступает одновременно как рассказчик и проводник в мир искусства, граница между передачей знания и презентацией личности неизбежно размывается. Однако степень этой персонализации варьируется в широком диапазоне — от минимального авторского присутствия до выраженной субъективизации материала. Анализ этого спектра дает возможность выявить различные стратегии работы с неизбежной абберрацией авторского формата и понять, как разные подходы влияют на характер зрительского восприятия.

На одном полюсе находятся программы, где ведущий максимально растворяется в материале, создавая иллюзию прямого доступа к производству искусства. На другом — те, где личность эксперта становится видимым элементом повествования, а произведения искусства рассматриваются в контексте профессиональной исследовательской работы. Оба подхода имеют право на существование и решают разные коммуникативные задачи, однако создают принципиально различные проявления абберрации творческой интерпретации и формируют несходные модели взаимодействия со зрителем.

Показательным примером естественного растворения авторского присутствия в материале является цикл «Мост над бездной», транслировавшийся на телеканале в 2012 году. Программа демонстрирует подход, при котором личность ведущей оказывается незаметной для зрителя — не в силу особой методологии, а как следствие концентрации на предмете исследования. Выпуск, посвященный Андрею Рублеву и его иконе «Троица», подход этот иллюстрирует<sup>8</sup>. Ведущая выстраивает повествование вокруг двух взаимосвязанных тем: исихазма как духовной основы творчества Рублева и иконы «Троица» как воплощения богословских понятий в визуальной форме. Исихазм — молчание, внутренняя сосредоточенность, высокий нравственный образ жизни — представлен не как абстрактное учение, а как живая традиция, объединявшая Рублева, Феофана Грека и круг их единомышленников. Здесь появляется единственное упоминание фильма Тарковского — как иллюстрация этого духовного пути: «Вы помните, как Андрей Рублев в фильме у Тарковского сколько лет молчал? Молчал более 20 лет» (07:53–08:01). Личность ведущей присутствует как организующее начало повествования, но остается в тени предмета исследования.

Существенной особенностью программы становится передача не готовых интерпретаций, а способов восприятия. Ведущая показывает, как читать

---

<sup>8</sup> См.: «Мост над бездной. Андрей Рублев. Троица». (б.г.). *Смотрим*. URL: <https://player.smotrim.ru/iframe/video/id/300644/> (08.12.2025).

икону «Троица»: предлагает зрителю провести взглядом линию «по плечу, потом по голове передается линия среднему ангелу и чуть склоненной голове от нас левого ангела. Она замыкается и снова уходит в край ковчега. Вот эта сфера или, как мне кажется, арка такая, как бы круг, вписанный в арку, это и создает ощущение их суть единства отца, сына, святого духа» (15:03–15:45). Ведущая предлагает провести взглядом другую линию — через фигуры ангелов вниз, где обнаруживается форма чаши: «Вы видите чашу, точно вычерченную чашу, это та чаша, которой молился отцу своему сын в Гефсиманском саду... “Дай чашу сию и испей до дна...” Это та чаша, которая находится в центре композиции Троицы» (17:17–17:55). Цветовая символика раскрывается через объяснение значений: «синего голубца, чистого неба, высокого духа», зеленый — «цвет тварности» на ангеле-отце как творце, хитон на сыне — «цвет земли и крови» (20:37–21:51). Зритель получает не просто информацию о композиции и символике, но инструмент для понимания того, как визуальная структура воплощает богословские идеи единственности, неделимости и неслиянности.

В результате аудитория уходит не с впечатлением о ведущей, а со знанием о Рублеве, композиционной структуре «Троицы» и ее символике. Ведущая не просто транслирует информацию, но разворачивает перед зрителем процесс визуального анализа, который можно воспроизвести: провести взглядом линии, увидеть чашу, понять связь цвета и богословской идеи. Упоминание Тарковского органично вплетено в контекст исихазма как иллюстрация духовного пути молчания. Это происходит естественным образом — не через дидактику, а через вовлеченное размышление, которое разворачивается перед зрителем и в котором он может соучаствовать.

Однако даже в этом случае аберрация творческой интерпретации не устраняется полностью, а трансформируется. Авторская оптика проявляется в отборе материала — почему именно Рублев, а не другие иконописцы? Почему акцент делается на богословском содержании икон, а не на технических аспектах их создания? Эти решения неизбежно отражают профессиональные интересы, обстоятельства и эстетические предпочтения ведущей. Эмоциональная интонация повествования, выбор эпитетов, темп речи — все это создает определенную атмосферу восприятия, которая не является нейтральной передачей информации. И главное, искусствовед не исчезает из программы — она создает определенную перспективу видения, выстраивает иерархию значимостей, направляет внимание зрителя. Принципиальная особенность в том, что эта перспектива служит раскрытию предмета. И в этом смысле аберрация творческой интерпретации может быть продуктивна, когда авторская интонация делает сложное доступным,

структурирует материал, создает эмоциональную вовлеченность, погружает в мир исследуемых произведений.

Другой полюс спектра представляют программы, где формат предполагает включение элементов профессионального контекста в структуру повествования. В таких случаях зритель получает не только знание о произведениях искусства, но и представление о процессах их изучения — атрибуции, реставрации, формирования музейных собраний. Рассказ о произведении может включать сведения об исследовательской работе. Экспертиза становится видимой как процесс, а не только как результат.

Примером такого подхода может служить цикл «Галерея», созданный совместно телеканалом и ГМИИ им. Пушкина. Формат программы выстраивается вокруг двойного фокуса: с одной стороны, зритель узнает о живописи, скульптуре, графике из региональных музейных коллекций; с другой, — в повествование включены сведения об атрибуционной работе, реставрационных открытиях, истории формирования собраний. Упоминания о профессиональном взаимодействии с произведениями создают дополнительный нарративный слой, где история искусства переплетается с историей музейной практики.

Формат программ с видимым присутствием эксперта включает элементы профессионального контекста в структуру повествования. Как и в «Мосте над бездной», ведущий может использовать формулировки, характерные для профессионального дискурса искусствоведов («на мой взгляд», «для меня эта работа», «я считаю»), что демонстрирует процесс формирования экспертного суждения. Камера может фиксировать не только произведения, но и реакцию ведущего на них, создавая визуальную репрезентацию процесса профессионального восприятия.

Для понимания того, как реализуются описанные выше принципы, обратимся к конкретному эпизоду. В музее Державина (вторая серия<sup>9</sup>, 17:34–18:40) показана картина, значившаяся как «неизвестный художник». Ведущая описывает процесс идентификации: «Картина, которая меня в данном случае очень интересует, потому что это было такое для меня открытие, которое в прошлом году я сделала. Мои здешние питерские друзья мне показали эту картину. Прислали изображение. Ну и я приехала в Питер, и вот на нее посмотрела». Далее излагается заключение: «Это картина неаполитанской школы, художника выдающегося, одного из крупнейших художников неаполитанской школы. Его звали Массимо Станционе или кавалер Массимо. Собственно, это художник, который считается практически таким

<sup>9</sup> См.: «Галерея. Авторский цикл Виктории Марковой. Фильм 2-й». (2024). *Смотрим*. URL: <https://player.smotrim.ru/iframe/video/id/2895395/> (12.12.2025).

основоположником неаполитанской школы XVII века. И картина эта создана где-то около 1640 года». Эпизод завершается оценкой значимости находки: «Я вас поздравляю, я вам завидую. Я бы не отказалась от такой картины для своего музея». Фрагмент демонстрирует реализацию описанных выше механизмов. Показан процесс профессиональной работы: предварительное знакомство через изображение, затем осмотр оригинала. Представлена логика атрибуции: определение школы, затем конкретного мастера, затем датировка. В результате зритель получает представление о методах идентификации произведений неаполитанской школы и понимание того, как выстраивается атрибуционная работа.

Такой подход представляет собой способ создания связи между зрителем и профессиональным контекстом работы с искусством. Когда программа демонстрирует процесс исследовательской работы, это создает специфический тип взаимодействия с аудиторией. В результате зритель получает не только знание о произведениях, но и представление о методах экспертной работы, о том, как выстраивается профессиональное взаимодействие с материалом. При этом важно понимать, что показанное может восприниматься не только как характеристика конкретного специалиста, но и как документальная фиксация профессиональных практик в сфере изучения искусства.

*Заметим, оба подхода представляют различные способы работы с неизбежной субъективизацией экспертного высказывания, и в обоих случаях присутствует авторская интерпретация, а со стороны зрителя требуется определенный культурный багаж. Различие заключается в степени открытости этой субъективности: программы с растворенным авторским присутствием ориентированы на передачу инструментов восприятия, программы с открытым присутствием демонстрируют процесс формирования экспертного суждения и методы профессиональной работы. Наиболее эффективно обе программы работают, когда они смотрятся по обстоятельствам — когда художественный замысел соответствует актуальным запросам зрителя в конкретный момент времени. Это совпадение почти невозможно предугадать создателям, но когда оно происходит, зритель успешно адаптирует полученные художественные знания для своего выживания в текущих условиях.*

В терминах модели «создатель-фильтры-зритель» (Малолеткин, 2025б, с. 785–789) авторские программы демонстрируют аберрацию творческой интерпретации на начальном этапе коммуникативной цепи, где степень заметности преломления замысла через личность ведущего определяет место программы в спектре от растворения к присутствию. Концепция

декодирования Холла (Hall, 1973, p. 16–18) приобретает специфическую динамику: зритель программ с растворенным авторским присутствием стремится освоить способы восприятия и уходит со знанием о предмете; зритель программ с открытым присутствием получает представление о процессе экспертизы и методах профессиональной работы. Переговорная и оппозиционная позиции позволяют извлекать фактическую информацию, игнорируя или отвергая авторскую интерпретацию.

Рассмотренная закономерность может быть характерна для любых авторских программ в целом. Независимо от специфики канала, жанровых конвенций или национальной традиции, авторские программы неизбежно сталкиваются с необходимостью балансирования между объективностью подачи материала и субъективностью авторского видения. Создается спектр решений — от максимального растворения ведущего в предмете исследования до осознанного усиления личностного начала как коммуникативного инструмента. Всякая точка этого спектра создает специфический тип информационной аберрации, который может быть как продуктивным (т. е. способствует пониманию), так и деструктивным (препятствует восприятию содержания). В этом случае продуктивность информационной аберрации определяется не ее отсутствием — что в принципе невозможно, т. к. любое высказывание несет отпечаток говорящего, — а соответствием коммуникативной стратегии программы художественному ее замыслу и ожиданиям целевой аудитории. Допускается «рокировка» подходов: программа с растворенным авторским присутствием может быть ориентирована на эмоциональное вовлечение, программа с открытым присутствием — на передачу инструментов восприятия. Важно не то, насколько заметен или незаметен эксперт, а то, насколько реализация соответствует замыслу создателей и помогает зрителю обогащаться культурным знанием. Оба подхода решают значимые коммуникативные задачи: первый передает инструменты самостоятельного восприятия искусства, второй демонстрирует профессиональные методы его изучения.

## ЭКРАНИЗАЦИЯ «ТРАВИАТЫ» КАК ПРИМЕР КАСКАДНОГО НАКОПЛЕНИЯ ИНФОРМАЦИОННЫХ АБЕРРАЦИЙ

В июне 2025 года в рамках проекта «Театр в Кино» состоялась премьера экранизации оперы Дж. Верди «Травиата» — проект телеканала, осуществленный на основе постановки театра «Геликон-опера»<sup>10</sup>. Случай представляет интерес для анализа механизмов трансформации художественного замысла в процессе медиации, где каждое техническое решение становится точкой возникновения информационной аберрации. Траектория движения от оперы Верди, созданной в 1853 году, через театральную постановку к экранизации 2025 года демонстрирует многоступенчатую систему преобразований. На каждом этапе возникают информационные аберрации различных типов — от визуальной и слуховой селекции до творческой интерпретации и темпоральной структуры.

Первая трансформация происходит уже в театральной постановке «Геликон-оперы», где создается визуальный образ эпохи — костюмы, декорации, мизансцены формируют театральную интерпретацию Парижа 1850-х. Это не документальная реконструкция, а художественное высказывание режиссера о произведении Верди. Театр создает собственную версию оперы, где визуальная выразительность и сценическая динамика определяются логикой театрального пространства. Зритель в зале воспринимает спектакль в пространственной полноте — его взгляд свободно перемещается по сцене, выбирая объекты внимания. Эта свобода восприятия составляет специфику театрального опыта.

Телевизионная камера изменяет условия восприятия оперного материала. В отличие от театрального зала, где зритель самостоятельно выстраивает траекторию взгляда, телевизионный формат ограничивает видимое рамками кадра. Из целостной мизансцены режиссер вычленяет фрагменты, формируя последовательность планов в соответствии с собственным видением драматургии. Исследования телевизионной адаптации оперы показывают, как технические ограничения медиума трансформируют оперный формат, создавая иной тип отношения зрителя к материалу (Ward-Griffin, 2019). В сцене куртизанского салона первого акта камера последовательно фиксирует детали — лица, костюмы, жесты, — формируя визуальный ряд, где каждый элемент выбран режиссером. Социальная панорама парижского полусвета преобразуется в серию визуальных акцентов. Это создает условия для иного типа восприятия — телезритель следует за выбором камеры,

<sup>10</sup> См: «Травиата». (б.г.). *Театр в кино*. URL: <https://teatr-v-kino.ru/traviata> (12.08.2025), ТАСС. (2025, 18 июня). В Москве пройдет премьера киноверсии оперы «Травиата». URL: <https://tass.ru/kultura/24249741> (08.08.2025).

получая доступ к деталям, которые в театральном зале могли бы остаться незамеченными, причем выбор этот в большинстве случаев предварительно отстроен режиссером.

Монтаж создает свое время, отличное от театрального времени. Единое музыкальное высказывание Верди структурируется через последовательность монтажных склеек. Переходы от общего плана к крупному, от лица исполнительницы к ее рукам, от солистки к оркестру формируют визуальный ритм, который взаимодействует с музыкальной драматургией. Зритель воспринимает материал через призму этого монтажного ритма — последовательность и длительность визуальных фрагментов определяется логикой телевизионного повествования. Это не искажение оперы, а создание нового объекта восприятия, где визуальная структура подчиняется законам экранного медиума.

Крупный план изменяет дистанцию между зрителем и исполнителем. Когда камера приближается к лицу певицы, исполняющей партию Виолетты, телезритель получает доступ к микроиммике и деталям эмоционального выражения. То, что в театре существует через пространственное расстояние между сценой и залом, на экране становится визуально непосредственным. Зритель получает возможность рассматривать нюансы исполнения с близости, которая структурно невозможна в театральном формате. Театральная условность преобразуется в экранную конкретность — технология создает иллюзию интимности, опосредуя физическое присутствие исполнителя. Это изменение дистанции формирует специфический тип вовлечения, отличный от театрального опыта.

Ключевыми визуальными аттракционами становятся сцены, снятые с особой световой драматургией — боковое освещение, контрастные светотеневые решения создают визуальные потрясения, формируя представление о художественном видении режиссера экранизации.

Акустическая обработка создает звуковое пространство, адаптированное для экранного просмотра. Искажение возникает уже на этапе исполнения — техника оперного пения, ориентированная на заполнение театрального пространства без усиления, может создавать трудности восприятия текста даже для носителей итальянского языка (Vurma et al., 2023). В процессе монтажно-тонировочного периода звукорежиссер, следуя концепции режиссера, формирует новый звуковой баланс, компенсируя эти естественные издержки. Голоса солистов выводятся на передний план для обеспечения разборчивости текста, оркестровые партии обрабатываются для создания плотного звукового фона, хоровые массы корректируются для достижения объемности. Это системное требование телевизионного

производства — создать акустическую среду, которая работает в условиях экранного просмотра, где зритель не располагает акустикой концертного зала. Баланс, который в театре формируется естественным образом через взаимодействие пространства, оркестра и певцов, в экранизации конструируется технически. Зритель получает не фиксацию театрального звука, а его адаптацию для иных условий восприятия.

Субтитры расширяют доступность оперного материала для зрителей, не владеющих итальянским языком. Итальянский текст обретает конкретность в русском переводе, партия Виолетты превращается из последовательности вокальных фраз в драматический нарратив. Однако субтитры создают когнитивное разделение внимания между чтением текста и восприятием музыки. Опера становится более доступной, но изменяется модальность восприятия.

Экранизация оперы формирует объект, отличный от театрального спектакля. Всякое техническое решение — оптическая селекция камеры, монтажная структура, акустическая обработка, вербальная надстройка субтитров — создает условия для иного типа восприятия. Социальная драма Верди о противостоянии любви и общественной морали проходит через театральную интерпретацию с визуальной насыщенностью к экранизации, где технические решения формируют специфическую экранную драматургию. Подобные закономерности находят отражение в исследованиях экранизаций (Сараскина, 2007; Левина, 2017; Марусенков, 2015).

Зрительское восприятие экранизации оперы определяется позициями декодирования, описанными Холлом. Оперные знатоки могут воспринимать экранизацию через призму театрального оригинала, фиксируя отличия и оценивая адекватность технических решений. Массовый зритель, не знакомый с оперной традицией, получает доступ к произведению Верди через посредство телевизионной адаптации — субтитры, крупные планы, акустический баланс создают условия для понимания драматургии. Случайная публика может воспринимать материал фрагментарно, переключая каналы в поисках иного контента.

Траектория движения замысла от оперы Верди 1853 года через театральную постановку «Геликон-оперы» к экранизации 2025-го демонстрирует закономерность, которую исследователи описывают как множественные слои медиации, трансформирующие оригинальный контент через технологические преобразования (Pečiulis, 2021). На каждом этапе коммуникативной цепи «создатель-фильтры-зритель» возникают технические решения, формирующие условия восприятия: театральная постановка создает визуальную интерпретацию, экранизация адаптирует материал

для экранного формата через оптическую селекцию, монтаж, акустическую обработку и субтитры. Экранизация не заменяет театральный опыт, но создает возможность для иной формы взаимодействия с оперным искусством — с техническими решениями, адаптированными для экранного восприятия. Информационные aberrации — от визуальной селекции и творческой интерпретации до темпоральной структуры, слуховой селекции и зрительской интерпретации — становятся не препятствием, а механизмом адаптации оперного искусства для экранного восприятия, делая произведение доступным аудитории с различным культурным опытом.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Проведенный анализ коммуникативной цепи в телевизионном производстве выявил специфические механизмы трансформации творческого замысла, создающие системные условия для возникновения информационных aberrаций. Исследование позволило выявить и описать типы информационных aberrаций на различных участках коммуникативной цепи.

На этапе создателя выявлены aberrации визуальной и слуховой селекции, творческой интерпретации, темпоральной структуры, временной контаминации и жанровой конвенции. На этапе фильтров — aberrации институциональной и технологической селекции. На этапе зрителя — aberrации зрительской интерпретации и зрительской селекции. Каждый из рассмотренных случаев демонстрирует специфический тип трансформации исходного сообщения, иллюстрируя различные стратегии работы с информационным шумом в телевизионном производстве.

Жанровые конвенции и временные ограничения формируют первичный уровень информационных трансформаций. Эксперт проходит через многоступенчатую фильтрацию — от редакционной подготовки до финального монтажа, — что создает не количественное сокращение, а качественную трансформацию сообщения: нюансы заменяются обобщениями, аргументация — утверждениями, размышления — выводами.

Случай программы «Главная роль» демонстрирует специфический тип информационной aberrации — временную контаминацию, когда нарушение производственных планов приводит к появлению видимых искажений в финальном продукте. Производственная травма актера создала ситуацию, где жесткие временные ограничения телевидения не оставили возможности

для переноса записи, и редакция приняла решение выпустить материал с открытым признанием обстоятельств. Сравнительный анализ с международными случаями — от новостного эфира французского телевидения 1981 года до британской игровой программы 1994-го — показывает, что временная контаминация представляет не уникальное явление, а системную особенность телевизионного производства, где требования точности вещания могут вступать в противоречие с идеальными условиями записи. Важно, что подобные ситуации не обязательно снижают ценность программы — напротив, они могут делать телевизионный продукт более человечным, демонстрируя реальность производственного процесса и создавая особый тип доверительного контакта со зрителем.

Экранизация оперы «Травиата» иллюстрирует кумулятивное накопление информационных трансформаций на каждом этапе медиации. Замысел Верди проходит через многоступенчатую систему преобразований: театральная постановка «Геликон-оперы» создает визуальную интерпретацию материала, телевизионная адаптация добавляет оптическую селекцию камеры, монтажную структуру, акустическую обработку звука и субтитры для расширения доступности. На каждом этапе технические решения формируют условия восприятия, трансформируя оперный материал для экранного формата. Случай иллюстрирует взаимодействие аберраций визуальной и слуховой селекции, творческой интерпретации, темпоральной структуры, проявляющихся на различных уровнях производственного процесса. В результате зритель получает не копию театрального спектакля, а новый культурный объект, адаптированный к обстоятельствам экранного восприятия.

Авторские программы представляют пример структурной информационной аберрации, возникающей из самой природы формата. Анализ циклов «Мост над бездной» и «Галерея» выявляет спектр подходов — от максимального растворения ведущего в предмете исследования до заметного авторского присутствия. В первом случае личность эксперта функционирует как организующее начало повествования, передавая зрителю инструменты восприятия искусства. Во втором случае авторское присутствие становится видимым элементом, где зритель наблюдает процесс экспертного взаимодействия с материалом. Оба подхода представляют различные проявления аберрации творческой интерпретации, и продуктивность каждого определяется соответствием коммуникативной стратегии художественному замыслу программы и декодирующей позицией зрителя.

Рассмотренные случаи иллюстрируют особенности работы коммуникативной цепи экранных искусств в контексте телевизионного производства. Ее главными характеристиками являются многослойность трансформаций,

жесткие временные рамки, необходимость адаптации материала для массового восприятия и требования точности вещания. В отличие от кинематографа, где процесс передачи творческого замысла носит преимущественно линейный характер, телевидение формирует сложную систему параллельных и последовательных трансформаций. При этом многие механизмы информационно-коммуникационных искажений, характерные для нелинейных экранных искусств, наследуются из телевизионной практики — фрагментация подачи и восприятия информации, временная компрессия, персонализация контента.

Информационные аберрации выступают неизбежным элементом процесса адаптации аудиовизуального содержания к требованиям телевизионного медиума, а их продуктивность определяется тем, насколько материал остается релевантным внутренним запросам зрителя и способствует его духовно-интеллектуальному развитию.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бурдые, П. (2002). *О телевидении и журналистике*. (Т.В. Анисимова, Ю.В. Маркова, пер. с фр.). Москва: Прагматика культуры, Институт экспериментальной социологии.
2. Гегелова, Н.С. (2012). *Культурно-просветительская миссия телевидения*. (Дис... докт. филол. наук). Москва: Российский университет дружбы народов.
3. Кемарская, И.Н. (2018). Аттракцион как элемент экранной драматургии. *Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика*, (3), 17–30. <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.3.2018.1730>, <https://www.elibrary.ru/xqrgw>
4. Ключева, Л.Б. (2020). С. Эйзенштейн. Агрессия дискурса: теоретическое обоснование. *Вестник ВГИК*, 12 (3), 8–28. <https://doi.org/10.17816/VGIK49660>, <https://www.elibrary.ru/ujffua>
5. Левина, Л.А. (2017). Трагедии В. Шекспира в современной киноадаптации («Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Макбет»). *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, (11–3), 35–40. <https://www.elibrary.ru/zqzqzfz>
6. Литвинцев, А.Э. (2006). *Тенденции развития российского телевидения в условиях противостояния и взаимодействия мировых моделей вещания (на примере канала «Культура»)*. (Дис... канд. филол. наук). Москва: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
7. Малолеткин, М.Ф. (2024). Проблематика информационного шума в контексте современного кинематографа. *Художественная культура*, (3), 534–567. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-534-567>, <https://elibrary.ru/nrhnhk>

8. Малолеткин, М.Ф. (2025а). «О, дивный эфемерный мир!» Размышления о нелинейности в экранных искусствах. *Художественная культура*, (2), 414–447. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-414-447>, <https://elibrary.ru/juqeic>
9. Малолеткин, М.Ф. (2025б). О критике информационной цепи между создателем и зрителем. *Художественная культура*, (4), 770–795. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-770-795>, <https://elibrary.ru/iftkbz>
10. Марусенков, В.В. (2015). *Интерпретация сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами киноискусства*. (Автореферат дис... канд. искусствоведения). Москва. [https://vgik.info/upload/science/avtoreferats/Dissertacia\\_Marusenkov.pdf](https://vgik.info/upload/science/avtoreferats/Dissertacia_Marusenkov.pdf), <https://www.elibrary.ru/zpwwqf>
11. Саппак, В.С. (1963). Телевидение и мы: Четыре беседы. Москва: Искусство.
12. Сараскина, Л.И. (2007). Проверка на бессмертие (Достоевский в кинематографе и на театре). В Т.А. Касаткина (Ред.), *Достоевский и XX век* (Т. 1, с. 664–714). Москва: Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. <https://elibrary.ru/zvckwt>
13. Castro, V.P. (2022). Noise and signal as ground and figure: Emergence and interference in media ecologies. *Humanities and Social Sciences Communications*, (9), 209. <https://doi.org/10.1057/s41599-022-01231-3>
14. Ellis, J. (2002). *Visible fictions*. Routledge. [https://books.google.ru/books/about/Visible\\_Fictions.html?hl=ru&id=6TyIAgAAQBAJ](https://books.google.ru/books/about/Visible_Fictions.html?hl=ru&id=6TyIAgAAQBAJ)
15. Hall, S. (1973). *Encoding and decoding in the television discourse*. Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham. Retrieved November 27, 2025, <https://web.archive.org/web/20201127011216/https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP07.pdf>
16. Institut national de l'audiovisuel [INA]. (1981, November 28). *Antenne 2 Midi: Émission du 28 novembre 1981* [Television broadcast record]. INA Catalogue. Retrieved November 27, 2025, from [https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA\\_CAB00026045](https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CAB00026045)
17. Knight, C. (2019). *A scene by scene breakdown of the time Catchphrase got very saucy*. Joe. Retrieved November 27, 2025, from <https://www.joe.co.uk/entertainment/scene-by-scene-breakdown-catchphrase-220143>
18. Miller, G.A. (1956). The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information. *Psychological Review*, 63 (2), 81–97. <https://doi.org/10.1037/h0043158>
19. Paris1900. (б.г.). Серж Гинзбург: Биография. URL: [https://paris1900.lartnouveau.com/paris07/rues/rue\\_de\\_verneuil/bio/gainbourg.htm](https://paris1900.lartnouveau.com/paris07/rues/rue_de_verneuil/bio/gainbourg.htm)
20. Pečiulis, Ž. (2021). TV media change in the aspect of remediation theory. *Information & Media*, 91, 26–40. <https://doi.org/10.15388/Im.2021.91.49>

21. Shannon, C.E. (1948). *A mathematical theory of communication*. Retrieved November 27, 2025, from <https://people.math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf>
22. Vurma, A., Meister, E., Meister, L., Ross, J., Raju, M., Kala, V., & Dede, T. (2023). The intensities of vowels and plosive bursts and their impact on text intelligibility in singing. *The Journal of the Acoustical Society of America*, *154* (4), 2653–2664. <https://doi.org/10.1121/10.0021968>
23. Ward-Griffin, D. (2019). Up close and personal: Opera and television broadcasting in the 1950s. *Journal of the Society for American Music*, *13* (2), 216–231. <https://doi.org/10.1017/S1752196319000087>
24. Williams, R. (2003). *Television: Technology and cultural form*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203426647>

## REFERENCES

1. Bourdieu, P. (2002). *O televidenii i zhurnalistike* [On television and journalism]. (T.V. Anisimova & Yu.V. Markova, Trans.). ArtPragmatica, Institute of Experimental Sociology. (In Russ.)
2. Castro, V.P. (2022). Noise and signal as ground and figure: Emergence and interference in media ecologies. *Humanities and Social Sciences Communications*, (9), 209. <https://doi.org/10.1057/s41599-022-01231-3>
3. Ellis, J. (2002). *Visible fictions*. Routledge. [https://books.google.ru/books/about/Visible\\_Fictions.html?hl=ru&id=6TyIAgAAQBAJ](https://books.google.ru/books/about/Visible_Fictions.html?hl=ru&id=6TyIAgAAQBAJ)
4. Gegelova, N.S. (2012). *Kul'turno-prosvetitel'skaya missiya televideniya* [Cultural and educational mission of television] [Doctoral thesis, RUDN University]. (In Russ.) <https://www.dissercat.com/content/kulturno-prosvetitelskaya-missiya-televideniya>, <https://www.elibrary.ru/qiizll>
5. Hall, S. (1973). *Encoding and decoding in the television discourse*. Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham. Retrieved November 27, 2025, <https://web.archive.org/web/20201127011216/https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP07.pdf>
6. Institut national de l'audiovisuel [INA]. (1981, November 28). *Antenne 2 Midi: Émission du 28 novembre 1981* [Television broadcast record]. INA Catalogue. Retrieved November 27, 2025, from [https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA\\_CAB00026045](https://catalogue.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CAB00026045)
7. Kemarskaya, I.N. (2018). Attraktsion kak element ekrannoy dramaturgii [Television attraction as a dramatic tool]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta*.

- Seriya 10. Zhurnalistika*, (3), 17–30. (In Russ.) <https://doi.org/10.30547/vestnik.journ.3.2018.1730>, <https://www.elibrary.ru/xqrgwl>
8. Klyueva, L.B. (2020). S. Eyzenshteyn. Agressiya diskursa: teoreticheskoe obosnovanie [S. Eisenstein. Aggression of discourse: Theoretical justification]. *Vestnik VGIK*, 12 (3), 8–28. (In Russ.) <https://doi.org/10.17816/VGIK49660>, <https://www.elibrary.ru/ujffua>
  9. Knight, C. (2019). *A scene by scene breakdown of the time Catchphrase got very saucy*. Joe. Retrieved November 27, 2025, from <https://www.joe.co.uk/entertainment/scene-by-scene-breakdown-catchphrase-220143>
  10. Levina, L.A. (2017). Tragedii V. Shekspira v sovremennoy kinoadaptatsii (“Romeo i Dzhul’etta,” “Gamlet,” “Makbet”) [The tragedies of W. Shakespeare in modern film adaptation (“Romeo and Juliet,” “Hamlet,” “Macbeth”)]. *Filologicheskie Nauki. Voprosy Teorii i Praktiki*, (11–3), 35–40. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/zqzqzf>
  11. Litvintsev, A.E. (2006). *Tendentsii razvitiya rossiyskogo televideniya v usloviyakh protivostoyaniya i vzaimodeystviya mirovykh modeley veshchaniya (na primere kanala “Kul’tura”)* [Russian television development trends in the context of confrontation and interaction with global broadcasting models (A case study of the Kultura channel)] [PhD thesis, Moscow State University]. (In Russ.): <https://www.dissercat.com/content/tendentsii-razvitiya-rossiiskogo-televideniya-v-usloviyakh-protivostoyaniya-i-vzaimodeistviy>, <https://www.elibrary.ru/znsekl>
  12. Maloletkin, M.F. (2024). Problematika informatsionnogo shumа v kontekste sovremennogo kinematografa [Problems of information noise in the context of modern cinema]. *Khudozhestvennaya Kul’tura*, (3), 534–567. (In Russ.) <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-534-567>, <https://elibrary.ru/nrhnhk>
  13. Maloletkin, M.F. (2025a). “O, divnyy efemernyy mir!” Razmyshleniya o nelineynosti v ekrannykh iskusstvakh [“Brave ephemeral world.” Reflections on non-linearity in screen arts]. *Khudozhestvennaya Kul’tura*, (2), 414–447. (In Russ.) <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-414-447>, <https://elibrary.ru/juqeic>
  14. Maloletkin, M.F. (2025b). O kritike informatsionnoy tsepi mezhdru sozdatelem i zritelem [On the critique of the “creator—viewer” information chain]. *Khudozhestvennaya Kul’tura*, (4), 770–795. (In Russ.) <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-770-795>, <https://elibrary.ru/ifktbz>
  15. Marusenkov, V.V. (2015). *Interpretatsiya syuzhetno-obraznogo ryada literaturnogo proizvedeniya sredstvami kinoiskusstva* [Interpretation of the plot and imagery in literary works through cinematic means] (PhD thesis, Gerasimov Institute of Cinematography). (In Russ.) Retrieved November 27, 2025, from [https://vgik.info/upload/science/avtoreferats/Dissertacia\\_Marusenkov.pdf](https://vgik.info/upload/science/avtoreferats/Dissertacia_Marusenkov.pdf)
  16. Miller, G.A. (1956). The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information. *Psychological Review*, 63 (2), 81–97. <https://doi.org/10.1037/h0043158>

17. Paris1900. (n.d.). Serge Gainsbourg: Biographie. Retrieved from [https://paris1900.lartnouveau.com/paris07/rues/rue\\_de\\_verneuil/bio/gainbourg.htm](https://paris1900.lartnouveau.com/paris07/rues/rue_de_verneuil/bio/gainbourg.htm)
18. Pečiulis, Ž. (2021). TV media change in the aspect of remediation theory. *Information & Media*, 91, 26–40. <https://doi.org/10.15388/Im.2021.91.49>
19. Sappak, V.S. (1963). *Televidenie i my* [Television and us]. *Iskusstvo*. (In Russ.)
20. Saraskina, L.I. (2007). Proverka na bessmertie (Dostoevskiy v kinematografe i na teatre) [A test for immortality (Dostoevsky in cinema and theater)]. In T.A. Kasatkina (Ed.), *Dostoevskiy i XX vek* [Dostoevsky and the 20th century] (Vol. 1, pp. 664–714 Gorky Institute of World Literature, RAS. (In Russ.)
21. Shannon, C.E. (1948). *A mathematical theory of communication*. Retrieved November 27, 2025, from <https://people.math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf>
22. Vurma, A., Meister, E., Meister, L., Ross, J., Raju, M., Kala, V., & Dede, T. (2023). The intensities of vowels and plosive bursts and their impact on text intelligibility in singing. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 154 (4), 2653–2664. <https://doi.org/10.1121/10.0021968>
23. Ward-Griffin, D. (2019). Up close and personal: Opera and television broadcasting in the 1950s. *Journal of the Society for American Music*, 13 (2), 216–231. <https://doi.org/10.1017/S1752196319000087>
24. Williams, R. (2003). *Television: Technology and cultural form*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203426647>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**МАКСИМ ФЕДОРОВИЧ МАЛОЛЕТКИН**

аспирант кафедры киноведения,  
Всероссийский государственный университет кинематографии  
имени С.А. Герасимова  
129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3  
**ResearcherID: JRY-9737-2023**  
**ORCID: 0000-0003-3724-5346**  
**e-mail: mail@ffbsoffa.org**

ABOUT THE AUTHOR

**MAKSIM F. MALOLETKIN**

PhD student, Department of Film Studies,  
Gerasimov Russian State University of Cinematography  
3, Wilhelm Pieck, Moscow 129226, Russia

**ResearcherID: JRY-9737-2023**

**ORCID: 0000-0003-3724-5346**

**e-mail: mail@ffbsoffa.org**