

**Р. А. Борецкий**

**БЕСЕДЫ  
ОБ ИСТОРИИ  
ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

**Лекции, прочитанные  
на факультете журналистики МГУ  
в феврале – мае 2010 г.**

**Москва – 2011**

УДК 070  
ББК 76.032  
Б 821

**Борецкий Р.А.**

Б 821    Беседы об истории телевидения. Лекции, прочитанные на факультете журналистики МГУ в феврале – мае 2010 г. [Текст]. / Р.А. Борецкий. — М.: Издательство Икар, 2011. — 178 с.

ISBN 978-5-7974-0244-2

Лекции проф. Р.А. Борецкого по истории отечественного и зарубежного телевидения адресованы студентам факультета журналистики, специальность: тележурналистика.

УДК 070  
ББК 76.032

ISBN 978-5-7974-0244-2

© Борецкий Р.А., 2011  
© Оформление.  
ЗАО «Издательство Икар», 2011

## От автора

Необходимость включения в учебный план отделения телевидения курса истории представляется вполне объективной. Разработанный в общих чертах и предложенный автором, этот новый курс преподается три последние года: 2008-2010 гг.

Слово «новый» нуждается в пояснении. После выхода в 1966-м году первого в стране учебника «Основы телевизионной журналистики» обзорам истории, конечно, уделялось внимание (см. главы в указанном и последующих изданиях учебника). В 1975-м профессор А. Я. Юровский опубликовал обширную монографию «Телевидение: поиски и решения». К вопросам истории отдельных периодов ТВ обращались В. В. Егоров, С. А. Муратов, В. Л. Цвик. Исследователь телеиндустрии А. Г. Качкаева прослеживает трансформацию телеэкрана в новейшей истории.

Тем не менее не только объективная потребность, но университетская традиция требуют создания целостного, логически выстроенного курса, в котором был бы прослежен долгий путь к наиболее совершенному и полному отображению реальности.

Телевидение не может рассматриваться обособленно, вне множества связей и зависимостей – политических, экономических, социокультурных и т. д. Вот это, едва ли не ключевое, обстоятельство находилось в тени (если не сказать, под запретом) вплоть до 90-х гг. прошлого столетия. Поэтому значительная часть публикаций советского периода концентрировалась вокруг фактов, событий, процессов, происходящих внутри самого ТВ. Важнейший социальный институт был вынужденно выведен из исторического контекста, изолирован от тех факторов, которые определяли его реальный облик и причины происходящих в его программной политике изменений.

Если бы не академические каноны, я бы назвал ниже следующий текст «В поисках истории ТВ». Она сложна,

многопланова, ибо телевидение – продукт социокультурного, политико-экономического, научно-технического развития. Как результат – средство массовой информации, отчасти искусства, просвещения, развлечения и т. п. И, значит, предмет комплексного изучения не только теории журналистики, но и политологии, психологии, социологии, искусствоведения, даже некоторых аспектов экономического знания.

Расшифрованная и отредактированная магнитофонная запись лекций, прочитанных 1 курсу тележурналистов – это, как полагает автор, первая проба того историко-политологического анализа, который будет дополнен, исправлен, усовершенствован учениками и последователями. Начало всегда не просто, не полно и не бесспорно. Но без начала ведь нет и продолжения.

\* \* \*

Тот, кто пишет или говорит, так или иначе предполагает того (тех), к кому обращается. Любой монолог, по природе своей, диалогичен. Исходными для отправителя информации всегда были и будут, по меньшей мере, две предпосылки: во-первых, возможно полное представление аудитории об источнике; во-вторых, его собственное представление об адресате.

Все эти прописные соображения я привел, чтобы пояснить и оправдать свое поведение на первой же встрече со студентами. Сначала сообщаю сведения о себе, соглашаясь с известной в социопсихологии закономерностью: достоверность воспринятой информации пропорциональна полноте знания аудитории об источнике.

Затем пытаюсь выяснить, кто же находится передо мной, каков их уровень знаний, на которые предстоит опереться в последующем разговоре. Обычно задаю несколько вопросов, преимущественно об историческом фоне будущих лекций. Вопросы, как правило, простейшие. Ответ

на них, казалось бы, не может не знать человек общеобразовательной подготовки. И вот результаты. Спрашиваю: «Чем знаменателен для нашей страны 1956 год?». В аудитории – с полсотни напряженно молчащих недавних выпускников школы. Робко приподнимается одна рука. Полуответ-полувопрос: «Умер Сталин?» – «А что произошло в 1968-м году?» – спрашиваю. После томительной паузы кто-то невнятно: «Сняли Хрущева?»...

Эту занятную игру можно было бы продолжить. Но все попытки, из года в год – однотипны.

Теперь – о самом тексте. Учитывая реальный характер аудитории, запас ее осведомленности, представлений и уровень понимания, я пытался популяризировать – не упростить, но именно перевести в плоскость понимания, а иногда и беллитризовать рассказ. Имея в виду весьма солидный объем опубликованного фактологического материала – опускать, по мере возможности, ответы на вопросы «что было», сосредоточиваясь на объяснении «почему было именно так».

Итак, предлагается вариант изложения исторической эволюции телевидения тому слушателю, которому предстоит в последующие 4 года углубленное и разноплановое его изучение.

Выражаю искреннюю благодарность тем, кто взял на себя добровольный труд в расшифровке наговоренных, в основе своих импровизированных текстов: Михаилу Найдену, Галине Перипечинной, Юлии Долговой. Особая признательность – моему бессменному редактору Инне Пименовой.

Наконец, последнее. Размышления о двух разных способах общения – речи устной и письменной – со всей полнотой прочувствовал и, кажется, понял на практике. Общими усилиями, как мне представляется, сохранена манера, возможно и стиль прямого разговора со студентами: беседа, а не статьи, курс лекций, а не книга.

## Лекция 1

Кто знает, кто такой Норберт Винер? Ведь все, что вы сейчас имеете вокруг себя, для вас привычно, а для человека старшего поколения было удивительно и сказочно. Я имею в виду взлет радиоэлектроники, компьютер, Интернет, всемирную систему связи и информации. И все это так или иначе связано с именем американца Норберта Винера (предки которого, кстати – выходцы из России).

Во время Второй мировой войны Винер работал с радиолокацией, но, будучи человеком нестандартно мыслящим, сделал из своих инженерных наблюдений далеко идущие философские выводы. Это я к тому, чтобы было понятно, как техника и технология могут стать фундаментом для целого ряда нетехнологичных дисциплин, корни которых связаны с культурой, с массовой информацией в том числе.

Винер ввел в научный оборот понятие прямой и обратной связи. Показал универсальность их взаимодействия в живой и неживой природе, в механике и человеческом обществе. Скажем, луч радиолокатора, посланный в пространство – прямая связь. Отражение от встреченного им предмета (самолета, ракеты и т. п.) – связь обратная. И так повсюду. От одноклеточного организма до человека и социума. Этот постоянный обмен, обеспечивающий относительное равновесие, и есть информация в самом широком смысле. А СМИ, в том числе телевидение – частный случай, постоянный процесс отправления сообщений аудитории и ее ответная реакция, а затем и глубинные изменения, происходящие в ее настроении, мнении, сознании и поведении.

Будучи инженером и физиком, Винер опубликовал одну из великих книг XX века «Кибернетика и общество», которая уже непосредственного отношения к технике не имела. Один из главных тезисов книги: кто владеет ин-

формацией, тот владеет миром. Винер возвел информацию в абсолют. Возвысив это, в общем обиходное, слово, поставил его на почву науки. И вряд ли стоит сейчас, в пору информационного взрыва, отмахиваться от его знаменитой максимы. Да, теперь каждый, нырнув в океан Интернета, может ощутить себя владельцем сведений о мире (не только знаний, но и бесполезных слухов, сплетен и прочего треша). Но «отец кибернетики» имел в виду, по-видимому, нечто иное: ту закрытую информацию, которую создают, оберегают и владеют которой власти держащие. Так что суждения ученых о том, что владеет миром тот, кто владеет *такой* информацией, думаю, игнорировать не стоит. Кроме того, надо помнить, речь ведь идет о 40-50-х гг. XX века и о том огромном значении, какое имела информация уже в то время. Это послевоенные годы, а война, помимо всего прочего, есть концентрация всех интеллектуальных ресурсов человечества, она породила массу интересных открытий. В том числе и то, что называется кибернетикой.

Сначала главный ее практический результат – электронно-вычислительные машины (ЭВМ) выглядели как огромные шкафы, потом их стали называть компьютеры, потом появились персональные компьютеры, портативные ноутбуки, родился Интернет и все то, что мы сегодня имеем. Это один корень, одна линия. Вторая же обращена к роли информации в социуме. По сути, как только возникают человеческие сообщества, скажем, первобытнообщинный строй, племенные объединения, уже тогда появляется потребность быть информированным, знать что-то о мире, о людях, которые тебя окружают, о природе, в которой ты живешь.

Именно тогда возникли два способа информирования – звуковая, или аудиоинформация, и зрелищная, или видеоинформация. Звук сигнальных барабанов, разносившийся на большие расстояния, с помощью определенных «шифров» передавал нужные сообщения. Или костры, благода-

ря разному цвету дыма в которых тоже была зашифрована необходимая информация.

О чем же она была? Об удачной или неудачной охоте, о стадах животных, о приближении врага, об опасности и так далее. То есть это набор сведений, который помогал людям выживать, находить баланс с окружающей средой. Уже тогда было понятно, что без информации человек не живет. Иными словами, сколько живет человечество, столько оно опирается на состояние информированности.

Пройдемся очень быстро по основным вехам развития истории человечества для того, чтобы выйти на интересующие нас явления. Вспомним, что с возникновением городов появились глашатаи, которые собирали людей на площадях и сообщали им важные новости, появились гонцы, которые осуществляли связь между тогдашними правителями, потом – рукописные листки, содержавшие нужные для тех сообществ сведения. Все это были средства локальной информации.

Позднее носителем текста становится книга – сначала литература религиозного содержания. В те времена существовали артели монахов-переписчиков, в основном в монастырях, которые буква за буквой, каллиграфически переписывали религиозные тексты, затем они переплетались и выходили малыми тиражами. Это и было основой «издательской» деятельности. Труд был, надо заметить, адский. Сохранившиеся экземпляры рукописного творчества, иначе не скажешь, представляют собой удивительные произведения издательского и каллиграфического мастерства. Посмотрели бы вы на них и удивились бы кружевной вязи прописных букв, с которых начинались абзацы. Прямо-таки художественные миниатюры!

И вот один из монахов понял, наконец, что этот малопроизводительный и изнурительный труд можно радикально облегчить. Когда человек сосредоточен на идее, то стоит ему случайно бросить взгляд на какой-то предмет,



на какой-то сюжет или услышать какие-то слова, они могут подсказать ему нужное решение. Монах увидел, как давят виноград: чан заполняют виноградными гроздьями, сверху такая дощатая пластина и ворот, который крутят, пластина опускается все ниже и ниже, прессует ягоды, и вытекает сок. Казалось бы, испокон века это видели люди, а вот его осенило: а если на доску и пластину прикрепить буквы, предварительно вырезанные, скажем, из твердого дерева, смазать эти буквы краской, положить бумагу вместо винограда, этим воротом прижать буквы и сразу освободить? Ведь может получиться целая страница или разворот книги. И можно за одну минуту сделать то, над чем целый день будет трудиться переписчик. Казалось бы, простенькая вещь, но вслед за этим началась новая эра, которую называют эрой книгопечатания, или, по имени этого человека, эрой Иоганна Гутенберга. Так он неожиданно-негаданно стал творцом новой революции в культуре. Это случилось на юге Германии, в городе Майнце, в середине XV века. Оттуда же пошло всем нам известное слово «пресса».

Во времена Средневековья, когда началось книгопечатание, господствовала католическая церковь. Церковь такой своеобразной шапкой была надета на всю Европу. Имела власть, инквизицию, которая следила за тем, чтобы все жили согласно церковным догматам. И изобретение Гутенберга использовалось именно для распространения религиозных изданий. Книгопечатание увеличило тиражи и сняло тяжкое бремя труда переписчиков.

Самой могучей державой к концу Средневековья становится Ватикан – соединение церковной и светской власти. Был такой «наместник Бога на земле» Григорий XV, который первым решил распространить идею католицизма на весь мир. Им было создано в 1622-м ведомство, прообраз будущих министерств, которое называлось «Congregatio de Propaganda Fide» («Конгрегация пропаганды веры»). Вот так впервые появилось это слово «пропаганда», до сих

пор шествующее по миру, которое и сейчас в значительной мере присуще деятельности, называемой журналистикой. Ведь все эти современные пиары, промоушн, имиджмейкерство и т. д., то есть разделение на специализации – все это виды той же пропаганды. Пропаганда – родовое понятие, а все остальное, заканчивая манипулятивными технологиями, все это выросло именно из нее. (Первоначально это слово никакой коннотации в себе не содержало: по-латински *propagare* – всего лишь распространение).

Теперь от изобретения Гутенберга сделаем скачок на 200 лет вперед. То есть в середину XVII столетия, точнее в 1630-1633 гг. Почему? Потому что только тогда общество, выходя из-под давления церкви, избавляясь от всевидящего ока иезуитов, стало чувствовать себя свободней. Сформировались города, а в городах мануфактуры, развивалась торговля. Появилась потребность знать не только о своем узком окружении, не только о том, с кем ты рядом живешь или работаешь, не о своем только маленьком мирке, а знать о городе, в котором ты обитаешь, что там происходит, знать о стране, в которой ты живешь. Вот из этой потребности выросло то, что, в конце концов, стало называться журналистикой.

Почему я говорю о том, что это новое стало называться журналистикой? Чтобы называться новой профессией, нужен не только определенный набор умений, не только сосредоточенность на каком-то из действий, но и чтобы эти действия, эти умения тебя элементарно кормили. Чтобы эта профессия была для человека источником и смыслом его существования. Но изначально профессия должна быть затребована обществом.

И вот впервые, во Франции, в 30-е гг. XVII столетия появляется то первое, что мы стали называть газетой. Человека по имени Теофраст Рендо, как и Гутенберга в свое время, осенило, что можно сделать печатный листок, издавать его определенным тиражом и продавать как товар. А на вырученные деньги оплачивать существование этих

новых профессионалов – тех, кто будет добывать общественно значимую информацию. Появилось издание под названием «Ля газетт», а само слово «газета» возникло случайно, как это часто бывает. В Генуе (Италия) была маленькая такая монетка «газетта» (у нас в России тоже, кстати, потом была очень популярная газета «Копейка»). Когда-то за эту монетку можно было купить рукописный листок с новостями. Оттуда и пошло это название.

Конечно, чтобы определить сколько-нибудь точную дату возникновения журнализма, нужно проявить особую смелость либо некоторый авантюризм. Вот вам пример. Роясь в запасниках Лувра, ученые набрали на какой-то свиток-рулон, который оказался древнеегипетским папирусом. Установили, что относится он к эпохе фараона Рамзеса II. А это – 2 с лишним тысячи лет до нашей эры. Папирус представлял собой некое подобие стеной газеты. Именно газеты с присущей ей содержательной структурой: вначале – светская хроника, сообщения о жизни двора и его обитателей. Затем о товарах, торговле и т. п. А завершалось всё «страничкой», или «рубрикой» сатиры и юмора, где высмеивались личности неких придворных. Так что же это, как не прообраз журналистики, не подтверждение высказанной в самом начале мысли об органически присущей человеку потребности информировать и быть информированным. Так что говорить о сколько-нибудь точной дате появления нашей профессии воздержимся. Быть может, обидная метафора о журналистике как о «второй древнейшей» профессии не так уж метафорична?..

Итак, прошло 200 лет от изобретения печатного станка до первой профессиональной газеты. Образно говоря, появился некий праотец журналистики, который не только создал орган массовой информации, но и собрал вокруг себя цех специалистов, добывавших новости, их обрабатывавших, располагавших на газетной полосе определенным образом.

Следующий скачок мы делаем на столетие вперед. Локальная печать постепенно становится общенациональной, государственной. Например, в России многое зарождалось в петровские времена. Можно утверждать, что нам тогда повезло на монарха, который был открыт для восприятия новых идей. И у нас тоже не очень поздно (немногим более полу столетия после «Ля газетт»), в 1702 году появилась первая газета «Ведомости».

В дальнейшем стало очевидно, как действительно способствует информация интеграции страны. В результате возникает общность интересов и культуры, которая со временем превращается в общенациональную. Вызревало понимание, что сообщения, планомерно и систематически распространяемые, могут влиять на общественное мнение и, в конце концов, на поведение масс. Журналистика постепенно становится неким средством управления обществом и, значит, неким подобием власти.

Во времена Великой французской революции (1795-ый, когда Франция покончила с властью королей, когда отшумела революция) пресса обретает особую роль. И тогда наше ремесло стали называть четвертой властью всерьез. Вообще-то эта метафора появилась не во Франции, а в Англии. Но она там скорее обозначала некое нейтральное явление, для выделения некой части парламентской жизни, которая относилась к журналистам. Дело в том, что в 4-й ярус парламентского зала заседаний пускали только их и только туда. Но подобием власти журналистика стала именно во времена Французской революции, когда уже было очевидно, что газета может служить политической трибуной. Когда стало ясно, что публицист, выступающий в газете, которого читают одновременно тысячи, многие тысячи людей, может быть властителем дум и повести за собой массы.

После распада авторитарной монархии возникает разделение властей. Такая идея витала давно, а именно: существует власть законодательная (парламент), исполни-

тельная (правительство) и судебная. В качестве главного принципа провозглашается независимость этих властей друг от друга. И вот тогда возникает некая метафора: журналистика как четвертая власть. Это, конечно, иносказание, но порой журналистика действительно бывает важнее, чем три вышеназванные власти, вместе взятые.

Движение, развитие журналистики, массовой информации шло не только по пути поиска места, роли, значения в обществе, но и по пути поиска адекватных средств выражения.

Снова сделаем скачок на два столетия, потому что с середины XVII до середины XIX века были долгие 200 лет безраздельного господств печатного слова. Что это значит? Это значит, что публика должна была (что воспитывалось из поколения в поколение) верить печатному слову, верить тому изданию, которое опубликовало тот или иной текст. Иного выхода не было, не было никакой альтернативы. И за два столетия выработалась некая привычка к такого рода восприятию. Однако потребности и интересы человека шли дальше. Хотелось не только из слов черпать информацию, но и видеть, что этот информатор сообщает. И вот в начале XIX столетия (1829) все в той же Франции некто Нисефер Ньепс изобрел способ фиксации – сначала на пластину – реальной жизни. Получил изображение того, что видит объектив камеры. Не случайно «объектив» – что есть, то и видит (объективно то есть). И вот что прослеживается на всем протяжении великих открытий великих изобретателей. Гениальный ум не всегда в состоянии оценить истинный смысл своего открытия. Так же не понимал, что сотворил, Иоганн Гутенберг. Он исходил из простых побуждений, а совершил переворот в человеческой культуре. Не понимал своей роли, видимо, и первый журналист, создатель первой газеты, зарабатывая на любопытстве своих сограждан. И совершенно очевидно не понимал и создатель первой фотографии (фотос-свет, графос-пишу, то есть светопись), что же он

придумал. Когда его спросили, а зачем она, когда у нас есть великолепная живопись, мы имеем и пейзажи, и портреты, он сказал примерно следующее: поколения уходят, а наши дети забывают родителей, внуки зачастую вообще не знают своих бабушек и дедушек. А вот благодаря тому, что я изобрел, будут создаваться альбомы с семейными фотографиями.

Буквально через год человек, с которым Ньепс сотрудничал, тоже француз – фамилия его должна быть вам знакома – Дагерр (то был 1831-й г.), придумал способ многократного печатания фотоизображения благодаря металлической пластинке. Она вытравливалась особым способом, и оставался абрис изображения. Его можно было поместить в печатную машину и сохранять для всего тиража издания. Следует считать, что с изобретения дагерротипии начинается вторая журналистика, а именно фотожурналистика. После того, как был изобретен этот способ, фотография стала как бы печатью, удостоверяющей подлинность написанного текста. Постепенно в журналистике, наряду с печатными репортажами, стали появляться конкурирующие с ними фоторепортажи. А кроме того, возникла художественная фотография, и это направление стало также интенсивно развиваться.

Первый раз я увидел содержательные фотоснимки, которые относились к нашей печально закончившейся Крымской войне. Там были и оборона Севастополя, и наступление войск, и англичане, и французы. Это снимки относившиеся к 50-м гг. XIX столетия, были уже настоящей репортажной журналистикой: снимки с поля боя, из горячих точек той войны. (Кстати, есть уникальный архив в подмосковном Красногорске – Всероссийский архив кинофонофото документов, который возьмите на заметку, когда будете работать профессионально).

Далее мне хотелось бы внести маленькую поправку. Если я спрошу, как впервые возникла движущая фотография (было много попыток придать фотографии движение,

потому что реальная жизнь – это движение), то вы мне назовете братьев Люмьеров. Но дело в том, что кино, движущуюся и ожившую фотографию, технологию съемки, фиксации и затем показа сделал совсем другой человек, которого в шутку называли «изобретатель всего». У него было более 1000 патентов. И это был американец Томас Алва Эдисон. Из огромного количества его изобретений нас должны интересовать, по меньшей мере, два. В 1877 году он придумывает способ фиксации и консервации звука, но звука в движении. Не просто отдельного застывшего звука, а человеческой речи. Он придумал, как ее законсервировать, сохранить, а потом воспроизвести. Аппарат, позволяющий это сделать, он назвал фонограф. Обычно термины уходят корнями в древнегреческий: фонос – звук, графос – пишу. Это некий восковой вращающийся валик, на него опускается гребенка очень чувствительных тонких пластиночек, как правило стальных, которые начинают колебаться от того, как человек говорит в такой раструб, и записывают эти колебания на восковой валик. Потом этот валик можно отлить в более твердом материале, поставить, нажать кнопку и он воспроизводит записанную речь. Когда Эдисона спросили о смысле его изобретения, он ответил: оно сыграет важную роль в истории человечества. Существует огромное количество спорных завещаний, когда подделывают подписи. Каждый, кто хочет оставить завещание, наговаривает текст на этот валик, он хранится, и когда возникает спор при дележе наследства, служит неоспоримым вещественным доказательством. Вот как понял Эдисон свое открытие. А потом от него пошли винил, аудиокассеты, современные диски и т. д. Возникла целая индустрия. Вот что на самом деле придумал Эдисон.

Второе его изобретение для нас еще более существенно. Эдисон придумал на базе фотоаппарата камеру с движущейся целлулоидной пленкой. Назвал ее кинетоскоп (от греческого кинео – движение, скопео – смотрю, вижу). Фактически первым в мире он фиксировал и показывал

людям движущиеся картинки. Будучи практичным американцем, Эдисон думал, в первую очередь, о том, как получить за изобретение прибыль. Но в области социокультурной он был недостаточно сведущ. Изобрести-то он изобрел, но как понял? Как реализовал свою идею? Он снял заброшенный ангар, отремонтировал его и поставил кабинки. В каждой кабинке установил аппарат с небольшим экраном. Если в кассовую щель бросить монетку в 10 центов, при ударе по клавише включался рычажок, и на экране появлялось изображение.

Какие это были изображения? В основном, движущиеся фрагменты жизни: конные скачки, соревнования по бегу, смешные фрагменты, связанные с детьми и животными. Народ повалил к нему валом, потому что движение можно было увидеть либо в жизни, либо у Эдисона в кабинках. Люди ходили толпами, бросали деньги в аппарат, а в конце дня приезжали инкассаторы и вынимали коробочки с ручкой.

А в чем тогда величие братьев Люмьер? Говорят: изобрели кино. Но на этот факт можно посмотреть с разных сторон. Если говорить о технике киносъемки, то они просто внесли какие-то усовершенствования. Например, у Эдисона не было грейферной вилки. Целлулоидная лента слева и справа имеет перфорацию, и для того, чтобы она не плавала при съемке и воспроизведении, придумали такую грейферную вилку, которая четко продвигает её к окошечку. В эдисоновской технологии этого не было. Впрочем, я не думаю, что это могли сделать Люмьеры, скорее, это изобрел какой-нибудь инженер, которого они привлекли (сами Огюст и Луи были предпринимателями, владели ткацкой фабрикой). Люмьеры осознали главное, они поняли то, до чего не додумался великий Эдисон: его изобретение есть прежде всего коллективное зрелище. И первое, что братья сделали – подготовили два фильма. Затем сняли зал – «Гранд кафе» на бульваре Капуцинов (в Париже это место сохранилось), установили кинопро-



ектор, продали билеты. В декабре 1895-го года, устроив первые киносеансы, Огюст и Луи Люмьеры тем самым дали старт новой эре кинематографа. Иначе говоря, они придумали форму бытия этого нового технического изобретения. 1895 год вообще был удивительным – это и год Всемирной выставки в Париже, и год появления Эйфелевой башни, и год изобретения радио.

Итак, возникла новая техническая новинка. Что здесь было, пожалуй, самым любопытным? Что до сих пор отмечается и историками, и психологами, занимающимися изучением культуры?

Произошло следующее. Первый фильм Люмьеров назывался «Прибытие поезда». Многие из вас, возможно, его видели. Стояла на треноге недвижимая камера, выбран определенный ракурс, определенное поле зрения: часть перрона и колея, уходящая куда-то вдаль. По перрону расхаживают люди, ожидают прибытия поезда. И вот на горизонте показывался паровоз, окутанный клубами пара, он все приближается, приближается и накатывает на зал. И тут начиналось то, чего никто не мог предвидеть: в зале вспыхивала паника, люди вскакивали с мест, у выходов образовалась давка. Особенно нервничали те, кто сидел в первых рядах. В ужасе бросались прочь от экрана, давили на задние ряды. Возникло явление, названное потом «эффектом присутствия», то есть перенос сознания, восприятия аудитории во вторичную псевдореальность, которая разворачивалась на экране.

Люди были настолько поглощены зрелищем, что им казалось временами, что их поезд сейчас раздавит, хотя это была всего лишь картинка на белом полотне. Вполне вероятно, что это самоотожествление с экранным действием, сопереживание ему и стало самым любопытным открытием, особенно для будущего телевидения.

Если же говорить о содержательной стороне того, что произошло в 1895-м году, то на экране не показывалось ничего, кроме абстрактного кусочка жизни.

Второй фильм назывался «Выход рабочих с ткацкой фабрики». Снова была поставлена неподвижная камера на треногу. Когда заканчивалась смена, оператор включал камеру, улавливал людей, идущих к выходу. Ворота распахивались, и на камеру шли люди, только что закончившие смену. Ни тот, ни другой фильм не несли ни информационного (то, что является содержанием журналистики), ни, тем более, эстетического содержания. То, что Люмьеры придумали и показывали, иначе как аттракционом, не назовешь. Приведу вам такой пример. Спустя всего год мы у себя в России показывали французские диковинки на Нижегородской ярмарке. Примечательно, что павильон «Синемá» (сначала не было такого слова «кинематограф», это называлось «синемá») установили рядом с цирком «шапито». Тут же на помосте кувыркались карлики, силачи гнули на груди железные прутья, выступала бородатая женщина, рядом стоял кукольный театр. Вот там, на площади аттракционов нашлось место и первым киносеансам. Не без логики, потому что ничего содержательного, кроме самой возможности фиксации и показа движения на экране, они не несли.

Возможно, в публике очень быстро угас бы интерес к этому зрелищу. Действительно, насмотрелись бы, как кто-то там бежит, прыгает или танцует. Вряд ли это было бы востребовано – ведь прыгала бы некая абстрактная, никому не интересная фигурка. Привлекало только движение.

В следующие годы развились два направления, которые выросли из этих великих открытий – сначала Эдисона, а затем Люмьеров: документальное направление, которое сделало кинематограф продолжателем журналистики, и художественно-игровое кино, которое в конце концов, сделало кинематограф явлением искусства.

Здесь напрашивается ассоциация, вам она тоже может показаться оправданной. Вспомним первобытного человека, нашедшего не только способ взаимоинформирования, зрелищный и звуковой, но и открывшего в себе начала ху-

дожника. Вспомним наскальную живопись, фрески эпохи палеолита. В них можно увидеть не только информационное начало, не столько сообщение, но и понять, как человек-художник представлял себе окружающий его мир. Возможно, эти два качества были извечно заложены в человеческой натуре: информационное и художественное. Первое – по адекватному отражению реальности. И второе – эстетического освоения реальности, индивидуально-го восприятия и творческой его переработки. Вот эти два вектора отображения действительности обнаружались предметно и одновременно на сломе XIX и XX веков. Более подробно мы будем говорить о них в следующий раз. Будем рассуждать о нашем предшественнике и учителе – о кинематографе, имея в виду не столько электронную технику, сколько именно его информационную и эстетическую природу.

## Лекция 2

Итак, 1895-й год. Это, во-первых, был год появления кинематографа в том виде, в котором он существует и поныне (я имею в виду только форму), и, во-вторых, изобретение радио. Вот эти два открытия совпали и положили конец монополии (более чем 200-летней) слова, когда отображение реального мира, в основном, осуществлялась автором через собирательство слов. Начиналась эпоха собирания зримых, а позднее и озвученных изображений.

Роясь в энциклопедиях, я наткнулся на такую фразу в Большом кинематографическом словаре, что-де не только игровой кинематограф, но и документальное кино, т. е. экранная журналистика начинается с братьев Люмьер. Но это абсолютно неверно! Да, в 1895-м году произошла сенсация, Люмьеры показали первые киносеансы, но они ничего, кроме воспроизведенного на полотне движения, в себе не содержали и изумляли только самим фактом появления такой новинки. Они не были информацией, поскольку информация должна иметь какое-то социальное значение, в них отсутствовал даже намек на искусство. Так чаще всего и бывает в истории, когда нечто новое таит в себе неизведанные возможности. Пытливый человеческий ум не дает ему умереть, не будучи замеченными и не будучи обнаруженными.

И очень быстро, буквально в течение нескольких лет, в новом феномене, которое уже называлось синемá, обнаружили те самые два направления, заложенные в природе человека. Напомню, что информационный обмен возник уже в первобытнообщинном строе, и тогда же возникла некая реализация человека-творца, о которой свидетельствует наскальная живопись. Такую длинную, через века, столетия и тысячелетия мы можем провести линию и, остановившись на конце XIX столетия, обнаружить, что и в кино были замечены два вектора развития. Первым увидел эти, заложенные в воспроизведении движущихся изо-

бражений, явления тоже француз, театральный режиссер Жорж Мельес.

Тут небольшая ремарка: обычно говорят – художественное, документальное кино, давайте от этого как-то отвыкнем и будем делить на игровое и неигровое, на игровое и документальное. Ибо, тем самым, мы отказываем документалистике в праве применять на документальном материале некие художественные средства. Так вот Жорж Мельес стал одной из главных фигур игрового направления.

Через год-полтора после того, как были показаны первые сеансы, он начал творить чудеса. С помощью киносъемки создавал по тем временам совершенно невероятные фильмы-сказки. Как это все выглядело в реальности? Камера походила на громозкий ящик или «чемодан», установленный на треноге. Это было нечто огромное, неподъемное, неподвижное. Попробуем воспроизвести ход мыслей человека, которого можем назвать первым режиссером в кинематографе. Видимо, он ассоциировал камеру со зрителем. Располагал камеру так, как сидит удобно зритель, где-то на уровне 4-го, 5-го, 6-го рядов. В объектив был виден определенный сектор пространства. Этот сектор очерчивался, в нем происходили какие-то придуманные эпизоды, аттракционы. Вероятно, этот сектор либо огораживался какими-то канатами, либо вычерчивались линии на полу. Все актеры, которые играли предложенные обстоятельства, были обращены лицом, конечно, к зрителю, т. е. действие разворачивалось фронтально, и беспристрастная камера фиксировала «увиденное».

Понимая ограниченность такой съемки, режиссер стал изобретать различные трюки. Например, персонаж, уходя из поля зрения камеры, исчезал. Если сделать какой-нибудь люк, то этот персонаж тоже мог провалиться, если же его подвесить на невидимые тросы, то он может летать. Примерно таков был круг представлений о том, что можно делать в этом первоначальном, нащупывающем себя, сочиненном действии перед кинообъективом.

Почему я так подробно об этом рассказываю? Потому что, когда возникли те фильмы (а они пользовались огромным успехом, потому что, действительно, такого никто не видел раньше), они преодолевали отрыв дорогостоящего элитарного искусства (каким был, например, театр) от народа.

Вот тут я несколько отвлекусь и верну вас в историю, предшествовавшую появлению кинематографа. Уже давно произошло расслоение искусства: ведь раньше оно было площадным, рассчитанным на большое собрание людей. Потом оно перешло в такие огромные помещения, как Колизей в Древнем Риме, куда вмещалось фактически все население полиса. Это было, так сказать, искусство для всех. Позже постепенно стало происходить его размежевание: оставалось искусство площадное, бродячие актеры, бродячие фокусники, дрессировщики, циркачи, которые разбивали шатры «шапито», кто побогаче, или просто бродили по дворам, кто победнее. А вот искусство иного характера стало постепенно уходить и замыкаться во все более роскошных залах, где были и хрусталь, и бронза, и бархатные кресла, и расписные занавесы. И стоимость проникновения туда все время росла. Для огромного количества людей она была недоступной. Это искусство постепенно становилось элитарным, которое и по рыночным соображениям не могло быть общедоступным. А кинематограф с самого начала занял промежуточное место, постепенно уходя от балагана в зрительные залы, но, в отличие от театра, поскольку стоимость билета была многократно ниже, кино по определению становилось демократичнее. И вот здесь все более заметную роль стала играть экономика, желание вписаться в рынок, получить прибыль на затраченный капитал. Все то, с чего начинал Эдисон со своими кабинками, стало характерно и для последующих этапов развития кинематографа (телевидение, заметим попутно, довело этот процесс до общедоступности абсолютной).

Одновременно критики, пытаясь определить это новое явление, сначала несколько презрительно, хотя и достаточно точно, называли его «сфотографированным театром», а кто и «театром для бедных». Для того, чтобы быть причисленным к высокому лику искусства, нужно было обладать несколькими фундаментальными качествами. Первое – это так называемое эстетическое освоение реальности, или образное воплощение авторского замысла, здесь – в серии сменяющих друг друга картинок. Второе – более очевидное качество, его можно прямо обозначить: каждое из искусств должно обладать своим языком выражения и изображения, или своими изобразительно-выразительными средствами.

Литература – это слово и различные композиции слов. Живопись – это линия, перспектива, цвет. Музыка – гармония звуков, это всего семь нот, но эти ноты создают одно из самых великих искусств, одно из самых чистых искусств, которое порождает огромный разброс эмоций, ассоциаций и т. д. Каждое из искусств так или иначе обладает своим набором средств ведения рассказа. В «сфотографированном театре» ничего этого не было, это были некие подражательные действия.

Почти одновременно (я имею в виду 1902-й год) возникает другое направление, о котором я вам говорил. Оно по определению не имеет отношения к искусству, к стремлению эстетического освоения, к созданию художественных образов – направление кинодокументалистики.

Тоже французы, братья Патэ (кстати, они еще и патефон изобрели), видимо, понимая, что с помощью кинокамеры можно запечатлеть течение жизни, превращают кино в средство массовой информации. Не Люмьеры, а именно братья Патэ создают аналогичную с известными уже формами массовой информации, такими как газета или журнал – экранную газету «Патэ-журналь». В ней сменяли друг друга несколько сюжетов, а общая продолжительность не превышала 10 минут. Камера фиксировала встре-

чу высокого гостя, спуск на воду нового судна, спортивные соревнования, установление рекорда и т. д., и т. п.

Замысел оказался фантастически конструктивным, охватившим постепенно практически весь мир. «Патэ-журналь» задал эталонную форму для аналогичных выпусков повсюду, включая потом и наши «Новости дня», которыми открывался каждый киносеанс. Зрители за долгие годы привыкли к тому, что вот погаснет свет, зазвучит знакомая музыка, затем появится на экране Спасская башня, лучи, от нее идущие, и начнется киножурнал. Та же структура, те же полтора десятка сюжетов, те же 10 минут.

Понимая, что ограничиться только национальными рамками – значит не развиваться, братья Патэ создают сначала подвижные корреспондентские группы, которые ездят по миру и снимают события, представляющие, с их точки зрения, интерес и могут быть показаны публике с успехом. Все это было необычайно дорого и долго. Вспомним, каковы были средства передвижения в начале века. Авиация только начиналась и была уделом нескольких спортивных клубов. Поэтому братья Патэ создают целый ряд корреспондентских пунктов-филиалов в крупнейших странах мира.

Это событие имело, на мой взгляд, двойное значение. Во-первых, появилась возможность для сбора и фиксации материала. С другой стороны, когда возникали корреспондентские пункты, в большинстве из них появлялась своеобразная школа формирования журналистского направления кинематографа, воспитание корреспондентов, операторов. Обычно они рекрутировались из журналистов-фотографов, которые обучались киносъемке. И такая школа, между прочим, сыграла большую роль и в нашей стране.

Вы представляете себе перекресток Пушкинской площади и Тверской? Там стоял четырехэтажный дом старой архитектуры, в нем на первом этаже был кинотеатр, и в этом доме появился первый в нашей стране расширен-



ный корпункт фирмы Патэ. Оттуда пошли замечательные наши кинооператоры, в частности, Левицкий, Тиссе, с которым потом работал Эйзенштейн, и многие другие. Это была серьезная фабрика кинодокументалистики. Благодаря работе филиала Патэ мы имеем сегодня уникальные, богатейшие архивы. Зрелищные, воспроизводящие жизнь с начала прошлого столетия.

Со временем оказалось, что сам по себе кинематограф, как возможность фиксировать происходящее перед глазами камеры, неисчерпаем. Находились удивительные люди, которые пытались нащупывать нечто новое. Я уже упомянул выше: для того, чтобы быть искусством, надо обладать собственным языком. А пока этого не случилось, о кино строили самые невероятные предположения. Один только пример приведу (хотя это направление, в конце концов, забрело в тупик). Во все времена просвещенные люди мечтали, чтобы мир, разделенный множеством языков и множеством культур, нашел какое-то средство объединения, взаимопонимания, взаимообщения. Начали изобретать искусственные языки. Был придуман язык, который назывался «идо». Был придуман язык, который назывался «воляпюк». Было придумано самое совершенное в этой области – язык под названием «эсперанто». Но так или иначе получалось, что они охватывали не больше нескольких тысяч человек. До сих пор существуют клубы эсперантистов, где даже стихи пишут на эсперанто. Но это оказалось маленьким, крошечным миром в масштабах планеты. Крошечным кругом людей, которые считают, что у этого искусственного языка есть некое будущее. Хотя, как показало время, будущего не получилось.

В тот самый период, когда поиск создания искусственных средств межнационального общения продолжался, возник кинематограф. Появились энтузиасты, которые вполне всерьез утверждали: «Наконец! Найдено то, что позволит объединить народы, нации и создать единую планету людей взаимопонимающих, общающихся друг с

другом. Исчезнут противоречия, войны, непонимание». Итальянский социолог Гуидо Гуардо (об этом пишет в своей книге «История теорий кино» Гуидо Аристарко) как раз и занимался фантазиями на тему возникновения средства, которое станет всемирным языком.

Почему из этого ничего не вышло? Была масса несовпадений: существуют национальная ментальность и национальная условность. Вот вам пример. Когда у нас горе – мы плачем. Можем положить голову на плечо друга, выплакаться у кого-то на груди. У китайцев это считается грехом. Китаец, похоронивший близкого человека и встретивший кого-то из знакомых, будет улыбаться, чтобы не ранить и не перенести на него свою беду. Когда советский писатель Илья Эренбург приехал в Китай, ему сказали, что человек, с которым он должен встретиться, опоздает. Эренбург стал допытываться, что с ним случилось. Оказалось, что тот только что похоронил жену и едет с кладбища. Вошел в комнату улыбающийся человек, тогда как Эренбург приготовился встречать его словами сочувствия. Или, например, изображение черепа и костей. Что это значит? «Не прикасайся – убьет»: такую табличку у нас на трансформаторной будке помещают. Такую штуку в Африке повесили где-то, где проходил ток. Были там киношники, снимали как раз репортаж об электростанции. Когда они повесили этот щит, все близлежащее селение в панике бежало прочь. Оказывается, это знак проклятья, которое насылается на народ. Иначе говоря, те люди, которые пытались создавать нечто из кинематографа общечеловеческое, натыкались сплошь и рядом на такого рода препятствие, не дававшее основания считать, что один и тот же фильм адекватно может быть воспринят повсюду.

Когда китайцы купили фильм «Анна Каренина», они вырезали из него треть эпизодов. В 20-е годы присылали в некоторые мусульманские страны фильмы, где их либо вовсе не показывали, либо изымали огромное количество сцен, что нарушало целостность произведения. Факт та-

ков, что не получалось из кинематографа языка всемирного общения.

Но важнее другое. Что есть кино? Что такое литература, театр и т. д.? Так или иначе, это способ рассказать о чем-то, о каком-то событии, о судьбе человека. Способ ведения повествования, рассказа. Стало постепенно понятно, что неподвижная, как сидящий в кресле зритель, камера не дает возможность реализовать все то, что заложено в природе экрана.

Почему я сейчас и некоторое время еще буду подробно говорить о кинематографе? Потому что и телевидение, и кино – экранные явления. Экран здесь – родовое понятие, а кино и ТВ – его разновидности. Поэтому больше всего мы должны опираться именно на нашего первоучителя и главного учителя. Потому как именно там было создано и перенесено на телевизионный экран то, что и называется языком экранного общения с аудиторией.

Первым человеком, который может считаться родоначальником искусства экрана, был американец Дэвид Уорк Гриффит. Мы много говорили о Франции (я еще мог бы упомянуть Германию, потому что в Германии параллельно создавалась одна из крупнейших тогда студий в мире «Универсум-УФА», потом стала «Дефа»). Но как это чаще всего случается с Америкой, она может по времени притормозить, приглядываться, прикидывать, насколько рентабельно, прибыльно, а потом наступает взрыв. Вот таким взрывом в кино явилось создание Голливуда. Очень быстро он стал значительнее и мощнее европейского родоначальника.

Дэвид Уорк Гриффит был пишущим журналистом, фотожурналистом, фотографом. В те времена не существовало школы киноискусства, тогда все были дилетанты. Все были самоучками. А Голливуд уже тогда был процветающей площадкой, приносящей огромные деньги: на каждый вложенный доллар можно было получить и 100, а при удачном стечении обстоятельств, как утверждают иссле-

дователи, и 1000 процентов прибыли, если, скажем, фильм был востребован за рубежом. Дэвид Гриффит быстро стал тем человеком, который не должен быть забыт историей экранного искусства, даже в эпоху телевидения и Интернета. Так же, как и для таланта не имеет никого значения, гусиным ли пером написан его шедевр, авторучкой или набран на компьютере. При огромном количестве одаренных режиссеров, замечательных кинодеятелей того времени, именно Гриффит стал первотворцом того, что вознесло кинематограф на Парнас. Гриффит первым понял, что камера может и не быть стационарной, что она сродни человеческому глазу. Глаз может выделить человека из толпы, лицо чье-то разглядеть. Может скокнуться в сторону, скользнуть по объекту, может смотреть сверху, снизу и т. д. То есть глаз человека – это великолепный универсальный инструмент восприятия. И вот Гриффит впервые осмысленно сделал камеру неким подобием глаза, сдвинув ее с места. Камера перестала стоять на мертвой треноге, ожила, задвигалась.

Предположим, стоит перед вами камера. Вот она видит вас всех. Когда вы двигаете камеру вперед, постепенно в поле зрения остается один герой, который будет занимать центральное место в повествовании. Можно, двигая камеру, из огромной группы людей выделить главного героя. Так появился первый и, может быть, ведущий, элемент языка киноискусства, который называется «крупным планом». А ведь до этого показывали общую площадку, общий вид – значит, существовал и «общий план». Следовательно, может существовать общий план, крупный план, а между ними еще средний план.

Что такое средний план? Для чего он мог понадобиться? Если мы показываем только лицо, мы не увидим, что это, скажем, офицер сидит перед нами. А на среднем плане видим его погоны, ордена, портупею, оружие и т. д. Средний план есть информационный план, который позволяет показать принадлежность персонажа. Так у Гриффита

появились разные осмысленные крупности показа, и это оказалось чрезвычайно важно.

Главным, как я уже сказал, стал крупный план. Почему? Потому что на общем фронтальном действии очень трудно было выделить героев, обособить носителя главной информации в эпизоде, и самое существенное – показать психологическое состояние персонажа.

На крупном плане, когда весь экран занимает лицо человека, можно прочесть через мимику целую гамму переживаний: не только наполненные слезами глаза, не только гримасу боли, не только светлую улыбку радости и т. д. Так впервые актер стал играть. Впервые актер, а затем и документальная личность могли проявить себя и показать зрителю: кто он, в каком он состоянии. Крупный план стал главным психологическим элементом. А общий план, показ общей площадки, там, где происходит действие – это основной информационный элемент, т. е. информирует о том месте, где происходит действие, нас интересующее.

Давайте упорядочим, с чего начинается язык изображения. Первое – это положение камеры по отношению к снимаемому или показываемому объекту. Иначе это называется «ракурс». Он может быть разный и, как потом выяснилось, – играет не только информационную, но и драматургическую роль. Можно человека или предмет показать сверху, тогда он будет прижат к земле, он будет маленький и жалкий. Можно показать его снизу, тогда он оторвется от фона, будет, наоборот, высоким, возносящимся, гораздо больше, чем есть в реальности. И этим можно подчеркнуть величие снимаемого объекта. Специально так снимают невысоких VIP-персон. И человек, который часто мелькает на экране, уже сам знает, как его показывать. Ракурс – очень хитрая штука. Ракурс оказался далеко не только техническим приемом, но и приемом оценочным. (Приведу пример: в одном из лучших фильмов немого кино «Земля» Александра Довженко главного персонажа

камера все время снимала с нижней точки. Он казался героем, как бы парящим над землей).

Итак, первое – это положение камеры по отношению к снимаемому объекту. Есть такое научное определение ракурса. Операторов учат во ВГИКе: ракурс – это угол, образуемый воображаемой осью, проведенной через центр объектива, и плоскостью отображаемого объекта. Ничего сложного здесь нет. Через центр объектива вы проводите вот такой воображаемый лучик.

Второе – это крупность изображения. Я вам говорил о крупном, общем и среднем плане, но Гриффит пошел дальше. Он не ограничился только этими тремя планами, но ввел и такой элемент языка как макроплан, а проще сказать – деталь. И этого довольно много в его фильмах. Крупно глаза во весь экран, налитые слезами. Рука, сжатая в кулак, ногти так впились в кожу, что выступили капельки крови. Лицо спокойное и человек, переживающий некое эмоциональное напряжение, чтобы не выдать себя, сжимает кулак. Множество таких вот планов, которые рассказывают о психологическом состоянии человека.

И, наконец, третье, и самое главное в структуре киноязыка – складывание планов в логической последовательности, восходящее к эстетике и философии экранного действия. Давайте только попутно уточним: есть два понятия – кадр и план. Когда мы говорим «крупный план», «средний план» – мы говорим о масштабе изображения. А когда говорим о кадре, как правило, имеется в виду единица, т. е. то конкретное изображение, которое заключено в рамку экрана в данный момент. Потому что план может быть по времени продолжительным, может быть долгим, а кадр – это как бы вырезанная единичная картинка.

Третье, как я сказал, это соединение, сочленение, взаимодействие, столкновение, как угодно назовите, кадров между собой. Или иначе на киноязыке – монтаж. До Гриффита осмысленного монтажа не было.

Помните, «Патэ-журналь», как правило, ограничивался 10-ю минутами? Вы, наверное, видели металлические коробки размером с большую сковородку, в этих металлических коробках лежит пленка. Коробка с кругом пленки называется частью. Каждая часть – рулон пленки в 300 метров, которые равны примерно 10 минутам показа. И вот когда заканчивалась пленка в камере, куда можно было зарядить 300 метров, нужно было зарядить следующую и снимать дальше. Когда пленку получали из проявки, то невозможно было логически состыковать между собой конец той и начало этой, случался неожиданный скачок, рывок. Возникла техническая необходимость как-то их состыковать. Вот так возник технический монтаж. А Гриффит ввел монтаж как логически последовательное действие, как способ ведения рассказа со сменой внутри монтажа и ракурсов, и планов. Затем он понял, что монтаж может быть еще и средством художественным, эстетическим.

Вместе с тем главное, что в этой области сделал Гриффит: создал то, что называется параллельным и перекрестным монтажом, то, без чего не обходится ни один фильм, особенно фильмы детективного характера, фильмы эмоционально напряженного и непрерывного действия, столкновение эпизодов. Ни один боевик (то, что на современном языке называется «экшн») без этого не обходится, все они строятся по принципу, открытому Гриффитом.

Назову только два его шедевра. В 1915 году он снял фильм «Рождение нации». Фильм о том, как зарождалась американская нация. Фильм насквозь расистский и, с точки зрения политической, отвратительный. Фильм, который фактически оправдывал создание Ку-клукс-клана. К сожалению, это был заказной фильм. Но поскольку нас интересует сейчас не идейная направленность кино, а техника, технология и эстетика создания того или иного произведения, то именно в этом фильме был представлен настоящий монтаж.

Маленький пример из фильма. Домик на опушке леса, в котором живет американская семья. Ребенок, мама, папа. Близится праздник. Отец едет в город за подарками, за покупками. В доме остаются мама и ребенок. Откуда-то из тюрьмы бежал индеец-убийца. Мама готовит пирог, семейная идиллия. Отец в городе ищет подарки. Индеец пробирается сквозь чащу леса. Одно действие, второе, третье. Индеец, оборванный и голодный, выбирается на опушку. Мама печет пироги. Отец с подарками уже сидит в поезде, едет домой. Индеец видит вдали дом, отец уже подъезжает. Чем это закончится? Что будет, в конце концов? Зритель напряжен до предела. Убийца ворвется в дом, ограбит его, убьет женщину? Или отец, бывший ковбой, атлетически сложенный американец успеет прийти домой? На этом переплетении построено все действие. Зал сидит не дыша. Вот это и есть принцип параллельного монтажа. Персонажи ничего не знают друг о друге, а зритель знает все, кроме финала. И стали это потом называть «развязкой, или спасением в последний момент».

В 1916 году Гриффит снял самый великий свой фильм, который называется «Нетерпимость». Я вам не буду о нем рассказывать, это первый фильм-колосс, вы его увидите в курсе по истории кино. Фильм, в котором принимало участие несколько тысяч статистов. Тогда впервые Гриффит применил миниатюрные камеры. Они были сделаны специально по его заказу, позволяли показывать мельчайшие детали действия. Классический пример параллельного монтажа. Три новеллы. В последней новелле они сюжетно переплетаются между собой.

Фильм – о нетерпимости как об одном из самых больших грехов человека. Пример: приговоренный к казни герой сидит в камере смертников. К нему приходит священник. Второе действие – на площади строят виселицу, расхаживает палач. Присматривается, проверяет на прочность петлю. Третье действие: жена героя обнаруживает документ, который свидетельствует о его полной невиновности.



сти. Она в состоянии невероятного нервного напряжения спешит к губернатору штата. В это время героя уже при-  
частили, и он идет по коридору к виселице. Палач мылит  
веревку. Женщина бросается к губернатору, тот видит, что  
герой действительно не виноват, и подписывает помило-  
вание. Героя выводят во двор, подводят к виселице. Жена  
сломя голову спешит с адвокатом в автомобиле к тюрьме.  
Она везет помилование. Палач проверяет веревку, намы-  
ливает петлю. Героя подводят к виселице, он уже ставит  
ногу на лестницу, чтобы подняться на помост. Машина ле-  
тит в клубах пыли и дыма. Она может въехать туда с поми-  
лованием, а несчастный уже болтается в петле. Или этого  
не произойдет? И вот последний момент, действительно,  
принцип Голливуда. Обратите внимание на голливудские  
фильмы. Почти всегда в них, несмотря на дикие трагедии,  
хэпи-энд все равно будет. Автомобиль врывается во двор,  
а смертник уже стоит с петлей на шее, и осталось только  
выбить из-под его ног скамейку. В последнюю секунду  
жена его спасает.

Гриффит был безусловно велик, а умер в доме престарелых в 1948-м году почти в полной неизвестности. Когда незадолго до смерти журналист из «Нью-Йорк таймс» приехал к нему брать интервью, тот с горечью заметил: «Если бы я был человеком практичным, я бы запатентовал одно только затемнение (кадр уходит в затемнение и из затемнения начинается следующий, это временная отбивка – Р. Б.), я был бы богаче Рокфеллера». Подумали, посчитали и решили, что, возможно, это так могло бы и быть: ведь ни один фильм без ЗТМ не обходится.

Наша советская киношкола подняла начинание великого американца на новую высоту. Сергей Михайлович Эйзенштейн и его современники создали интеллектуальный монтаж, монтаж ассоциаций. Я упоминаю об этом лишь для того, чтобы у вас не сложилось впечатление, будто Гриффит – это пик философии монтажного искусства. В дальнейшем вам расскажут об этом подробнее. А тех, кто

заинтересуется, могу адресовать к трудам Эйзенштейна, и прежде всего к его статье «Диккенс, Гриффит и мы», где вы прочтете и о сопоставлении американской киношколы, созданной Гриффитом, с нашей, об ассоциативном монтаже, действительно его вершине, о родстве двух великих искусств – кино и литературы и о многом другом.

На этом я закончу. А в следующей лекции поговорим уже о том, что более всего нас интересует – об экранной документалистике.

## Лекция 3

Сегодня мы будем говорить, прежде всего, о новой эре кинематографа, которая ознаменовала собой начало всей экранной журналистики, в том числе и телевизионной. Так вот, следующий скачок из одного состояния журналистики в другое произошел, скажем так, примерно 10 лет спустя после появления экранной периодики (событийной информации). Американскому фотографу и оператору-любителю Роберту Флаэрти некая пушная компания заказала снять рекламную ленту о том, как тяжело добываются серебристые меха. И должен был он это сделать в канун пушного аукциона для того, чтобы несколько поднять цены. Чтобы показать, что это не с барана содрали кожу и сделали из него кожух, что это напряженный мир борьбы с природой, полной опасности. И вот Роберт Флаэрти с кинотехникой отправился во льды к этим, как их называли, эскимосам. Будучи, видимо, по натуре художником, Флаэрти снял фильм героический, если не сказать – трагедийный. Он снял фильм о том, как человек противостоит природе и стремится выжить. Когда вам предложат похожее задание, очень важно найти точку опоры. Такой точкой опоры можно выбрать героя и через него, через его судьбу, поступки, поведение и т. д. построить экранный рассказ. Героем Флаэрти стал эскимос-охотник по имени Нанук. Мировая премьера состоялась в 1922-м году в Париже. И вот что удивительно: уже всюю шли игровые фильмы, и было построено довольно много кинотеатров, а эта неигровая лента, говоря сегодняшним языком, по рейтингу обогнала всю идущую параллельно кинопродукцию. «Нанук с Севера» – первый документальный фильм. В полном смысле этого слова. Не сюжет, не набор сюжетов, а именно фильм, в котором была своя драматургия. Огромные толпы народу стремились попасть на сеанс, билет достать было трудно. Я вам такой маленький пример приведу. На небывалом успехе «Нанука» многие хотели заработать,

выпускали такие сопутствующие товары, как эскимосские шапки, меховые накидки и т. д. Тогда же появилось мороженое на палочке, политое шоколадом, его продавали публике в кинотеатрах. Оно и сейчас называется «эскимо».

Судьба Роберта Флаэрти сложилась неоднозначно. Начинал он с честной документалистики, а в конце пришел к обманным, инсценированным, псевдодокументальным съемкам, прославлявшим сверхчеловека, его господство над природой. Оказалось это эффективней. Оказалось это денежней. И оказалось, это легче. Легче взять дрессированного тигра, запустить его в оцепленный участок джунглей, чем искать в зарослях дикого тигра, который может тебя и разорвать. Вряд ли случайно поздние работы Флаэрти пришлись по душе диктаторам: Муссолини приветствовал его на Первом международном фестивале в Венеции (1932), а доктор Йозеф Геббельс даже сподобился на факсимильное предисловие к его фильму «Человек из Арана» (1934).

Но вернемся в 20-е годы. После первых проб преодоления ограниченности экранной информации, после удачной, поразившей мир первой публицистической документальной киноленты Роберта Флаэрти в кинопространстве мира наступила пауза. В нашей же стране и намек на затишье не наблюдалось. Конец Первой мировой войны, революция, гражданская война. Это было время, когда люди, осуществившие революционный слом в обществе, свято верили в то, что делают благое дело, что они мыслят, действуют, умирают, жертвуют собой ради великих целей. В большинстве своем эти энтузиасты были очень молоды и не несли на себе груз прежней культуры. Им был свойствен максимализм, но их всех объединяло взлетное, духовное озарение. (Достаточно вспомнить о расцвете авангардной поэзии, живописи, театра в послереволюционной России).

В революции всегда есть романтики. Одним из них был тот, которому мы обязаны переворотом, происходившим

в те годы и в нашей профессии. Суть переворота состояла в переходе от информационной журналистики к тому, что стало называться публицистикой. Позже это явление обозначили как образную публицистику экрана: прежде всего из-за того, что эта ветвь журналистики анализирует, поэтизирует, создает образы, образы документальные, но художественными средствами. Этот новый киноязык возник именно в 20-е годы прошлого века, и творцом его стал наш соотечественник Дзига Вертов. (В то время были в моде псевдонимы. Настоящее его имя – Денис Аркадьевич Кауфман).

Работал Вертов в монтажном цехе, в подвале, потом в Лиховом переулке в здании, где разместилась впоследствии орденосная, известная всему киномиру Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ). В то время еще полыхала гражданская война на окраинах страны. Десятки операторов привозили с фронтов рулоны пленки. А вот соединить ее в логически выстроенный рассказ было трудно, порой и невозможно. Вертов понял, что из беспорядочно снятых кусков нельзя склеить последовательное, связанное изображение. Вам придется не раз слышать в адрес оператора: «Ты привез немонтажный материал».

Вертов предложил идею монтажа не за монтажным столом, не как результата после съемки, а досъемочного монтажа. Он говорил, что монтаж должен сложиться сначала в голове. Вот это надо снять крупным планом, это – общим, потом – переход, панорама. В итоге возникает монтажная концепция. Это не может сделать один оператор. Рядом должен быть журналист. Вертов и считал себя экранным журналистом. Он выезжает с оператором на съемки, и тот материал, который они привозят, уже становится монтажным, логически выстроенным.

Мы посмотрим фильм-монографию, которая расскажет о жизненном пути и творчестве Вертова. Фильм будет продолжаться час, но я должен предварить его некото-

рыми, как мне кажется важными, соображениями. Кредо этого человека – показ «жизни такой, как она есть», или, по определению Вертова – «киноправда». А средством в создании киноправды служило следующее выражение – и эти слова тоже ему принадлежат: «жизнь врасплох».

Что это значит, если говорить проще? Вертов понял, что приближаясь к человеку с камерой, вы вызываете у него психологический стресс, и он так или иначе меняется. Может быть испуган, у него может случиться ступор, он может стать развязным и хамоватым и т. д. Он может постараться выглядеть лучше, чем есть, т. е. на дилетантском уровне актерствовать перед камерой. Вторжение в жизнь с камерой деформирует ее, изменяет ее ход, поэтому Вертов и назвал свой подход к объектам «жизнью врасплох» и разработал целую систему методов. За это мы должны быть ему благодарны, потому что снимаем по этим методам и сегодня.

Например, он предложил такой способ съемки, как «привычная камера», т. е. когда вы ставите камеру (в цеху, в театре и пр.) и те, кого вы будете снимать, к этой камере привыкают. И как только вы замечаете, что люди перестали обращать на нее внимание, камера включается. (Хочу предупредить, что у Вертова были свои определения, нуждающиеся в расшифровке. Камеру она называл «киноглаз», съемку по методу «жизнь врасплох» обозначал как «киноглаз и пожар» и т. п.).

Еще один прием – так называемое «длительное наблюдение» – это когда журналисты, снимающие какой-то объект, с ним сливаются, живут его жизнью. Замечательный польский режиссер и автор фильма «Цыгане» Казимеж Карабаш жил практически полгода вместе с цыганским табором, ездил вместе с ними, снимал их. Режиссер получил за этот фильм массу призов на международных фестивалях. Если помните, так же работал и Роберт Флаэрти. Он долгое время жил рядом с эскимосами. Они к нему привыкли, и для них он и кинокамера стали просто

частью их быта, они просто перестали обращать на это внимание.

Вертовым был предложен также метод, который позже стал называться «журналист меняет профессию», т. е. когда журналист преобразует себя в продавца, пожарного, учителя, сливается с той аудиторией, которая его интересует, и он становится ее частью. В конце концов, благодаря слиянию со средой появляется тот драгоценный элемент правды, о котором писал Вертов.

Наконец, и это для нас особенно важно, Вертов был первым кинематографистом-журналистом, кто целью своей профессии определил человека. Поставил человека в центр внимания, его лицо, жесты, мимику. Посмотрите на современные телепередачи: один из главных составляющих элементов – разговаривающий человек. Вертов был первым в истории кинематографа, кто снял разговаривающих людей. Говоря иначе, Вертов первым в мире снял экранное интервью.

Судьба Вертова отразила, в значительной мере, судьбу многих творческих людей того времени. На первых порах он был превознесен как первооткрыватель, награждался, и в некоторых его фильмах даже значилось в титрах: «Дзига Вертов – режиссер-орденоносец», что было весьма почетно. Он снимал фильмы, с одной стороны, новаторские, а с другой – они были еще и угодны режиму. Например, Вертов создал знаменитую киноленту «Три песни о Ленине» после смерти вождя, поэтическую, во многом преукрашенную, но, поймите, он свято верил в то, что делал.

Далее, он организовал выпуски (как бы в продолжение «Патэ-журнала») кинематографической газеты, альманаха (можно и так), которую назвал «Киноправда». В этом названии крылись два смысла. Первый – на ладони лежит. «Правда – это ведущая газета нашей страны, главный орган информации и пропаганды. То есть Вертов как бы создавал экранный эквивалент газеты «Правда». Но он реализовывал и свою профессиональную идею, о чем мы уже

упоминали: кино должно рассказывать правду о жизни, и те методы, которые я называл (и многие другие) обязаны были служить достижению этой правды.

Последний большой фильм Вертова был снят в 1937 году, в прокат вышел в 1938-м, назывался он «Колыбельная». Позже, вплоть до своей кончины, а умер Вертов в 1954-м, всего 58-ми лет от роду, он не снял ни одного фильма. Продолжал числиться в штате, получал зарплату, ему давали монтировать «Новости дня», военную хронику. Но ничего значительного он уже не сделал. В течение 16-ти лет вынужденного простоя Вертов работал, что называется, в стол. Писал сценарии, проспекты, но его «киноправда» была уже никому не нужна. Его не репрессировали: слишком был известен во всем мире. Его просто отправили в забвение.

Мы с вами посмотрим фильм «Мир без игры», сценарий к которому написал мой давний друг Сергей Владимирович Дробашенко, профессор ВГИКа и нашей кафедры. Благодаря, в первую очередь, Сергею Владимировичу, наследие Вертова было легализовано. Дробашенко издал книгу «Дзига Вертов: статьи, дневники, замыслы», в ней есть вступительная статья самого Сергея Владимировича, где подробно и систематизированно изложены методы работы великого мастера и его концепция. А вся книга составлена из архива, найденного после смерти Вертова и воскрешенного из небытия: тут и заявки, и сценарии, и письма, и манифесты Вертова.

Дзига Вертов был «крестником» Маяковского. Владимир Маяковский рекомендовал его в кино, и, поработав сначала монтажером, Вертов вырос во всемирно известного и почитаемого режиссера. Еще одна книга издана благодаря С. В. Дробашенко и тоже издательством «Искусство»: «Правда кино и “киноправда”» – о всемирной славе Дзиги Вертова. Во Франции в 50-е годы прошлого века, когда в СССР уже забыли самое имя Вертова, возникла ведущая в Европе школа документалистов, режис-



серов и журналистов экрана, которая так и называлась «Синемá веритé», т. е. «Киноправда» – в память о Вертове. Это калька. Так переводится на французский язык слово «киноправда»: то, чем всю свою жизнь был болен Дзига Вертов. То же самое возникает в Англии, так называемое направление «прямого кино». В Польше, в Америке – целый ряд школ и направлений, посвященных и благодарных этому высокому имени. В США, например, режиссер Ричард Ликок, развивая идеи Вертова, уже работал для телевидения.

По сути дела, из киноязыка Дзиги Вертова выросла экранная журналистика. И дело даже не в том, что он снял – сегодня его фильмы могут показаться кому-то наивными, нарочитыми, пафосными. Главное, что идеи Дзиги Вертова, его мысли, которые он сформулировал в записках, тетрадках и которые потом опубликовали, стали началом и основой также и нашей с вами профессии. Профессии тележурналиста.

Кроме вышеназванных, рекомендую вам работы С. А. Муратова, особенно его книгу «Телефильм. Незаконченная биография», вышедшую в 2009 году.

(Следует просмотр фильма о Вертове «Мир без игры», хр. 60 мин.).

## Лекция 4

В прошлый раз мы прикоснулись к творчеству Дзиги Вертова, который много сделал для экранной журналистики, а по сути был одним из главных ее создателей.

В подвале монтажного цеха рядом с ним работала маленькая малозаметная женщина, которой пришла в голову еще одна конструктивная идея. Звали ее Эсфирь Ильинична Шуб. Можно с полным правом утверждать, что ее имя стоит рядом с Вертовым, потому что развитие экранной документалистики пошло по двум ветвям.

Прежде всего Эсфирь Ильинична обратила внимание на то, что казалось в те времена абсолютно отработанным и ненужным материалом. Я имею в виду накопленные в архивах сотни тысяч метров пленки. В стране эти архивы считались бесполезными. Проводились аналогии с газетными подшивками – дескать, статьи живут день-два и не более. То же самое с пленками: считалось, что отработанный и показанный однажды событийный материал уже утратил свой смысл. Рассматривая пленки, Эсфирь Шуб догадалась, что материалы можно по-разному соединять, комбинировать и в результате получить на экране то, что называют нынче разновидностью аналитической публицистики. Сопоставляя, сталкивая, определенным образом монтируя хроникальные кадры, можно не просто конструировать исторические реминисценции, фильмы-воспоминания, а делать из них настоящую документально-художественную публицистику.

Поначалу к этому отнеслись скептически. И благодаря опять-таки таким людям, далеко видящим и глубоко мыслящим, как В. В. Маяковский (вы не думайте, что он был только «горланом и главарем, революцией мобилизованным и призванным», это был тонкий поэт, раннюю лирику почитайте, кто поэзией увлекается, вы увидите, какой он разный), так вот он тоже поддержал эту идею. И не только он.

В 1927-м году Шуб создала свой первый фильм «Падение династии Романовых», приуроченный к 10-летию революции в России. Он был собран исключительно из материалов киноархива. Лента была построена на контрасте – кадры съемок 300-летия дома Романовых соединялись с эпизодами жизни низших классов общества, съемками Первой мировой войны, революции и т. д.

В том же 1927-м Шуб монтирует фильм «Россия Николая II и Лев Толстой». Дело в том, что Льва Толстого много снимали, а царской хроники было еще больше. Фильм был тоже построен на контрасте неоднородной страны: Россия капитализма и царского дворянства – угнетенный рабочий класс и нищее крестьянство. В этом фильме Эсфирь Шуб прибегала к приемам, которые стали универсальными и для сегодняшнего дня, и, думаю, для будущего документалистики. Хрестоматийный пример: на императорской яхте идет бал, роскошные дамы в вечерних платьях, молодые люди, одетые по моде, блистательные офицеры, гусары. Звучит музыка, танцуют мазурку. Дамы батистовыми платочками промокают пот. Внизу идет титр: «До поту...». С многоточием, т. е. пляшут, гуляют «до поту». Следующий эпизод: огромное русское поле, тощая лошаденка, за ней, налегая на соху, бредет мужик, всклокоченный, изможденный. Холщевая рубаха черна от поту. Внизу тот же титр: «До поту», крупными буквами. Фраза экранной журналистики абсолютно понятна, не нуждается в особых комментариях. Вот вам один мир, который до поту веселится, и другой мир, который кормит этих, кто там пляшет, тоже изнемогая до поту. Такие монтажные противопоставления стали типичными для пионерского творчества Шуб, а вот это жанровое направление, такие фильмы называют по-разному: историко-архивный, историко-монтажный, просто монтажный. Сегодня их аналоги оживают на телеэкранах едва ли не ежедневно. Вспомните хотя бы исторические хроники Е. Киселева, Л. Млечина, Л. Парфенова, Н. Сванидзе. А уж 50-серийная летопись полувека (1967)

и продолжившая ее традицию 60-серийная «Наша биография» (1976-1977), посвященные юбилеям советской власти, наверняка войдут в хрестоматии по истории отечественного телевидения.

В завершение темы мы будем смотреть фильм, который развивает в документалистике оба направления, возникшие в 20-х годах прошлого века в России и признанные во всем мире. Я имею в виду направление «киноправды», родившееся из идеи Дзиги Вертова, и историко-архивного фильма, автором которого была Эсфирь Шуб.

Фильм «Обыкновенный фашизм» создан в 1966-м году. Его режиссер, без преувеличения скажу – великий кинематографист, наш соотечественник Михаил Ильич Ромм. Он известен и знаменит тем, что снимал игровое кино, но фильм, который вы будете смотреть – документальный и не характерен для его творчества. Фильм не только продолжает высокие традиции российской экранной публицистики, но и, как я убежден, является вершиной экранного документализма. Особенно важно, что здесь создана и сохранена стилистика, не характерная для экранной документалистики, но абсолютно органичная для телевидения.

Мне довелось дважды встречаться с Михаилом Ильичом Роммом. Первая встреча состоялась у него дома в 1957-м году. Уже тогда он увлеченно говорил о телевидении, о его всеохватной силе и особенно о его перспективах. Вторая встреча случилась в Германии во время Всемирного фестиваля документального кино в 1968-м, когда фильм «Обыкновенный фашизм» был удостоен Гран-при, т. е. получил мировое признание. В узком кругу советской делегации, праздновавшей победу на фестивале, Михаил Ильич высказал очень интересную мысль. Он рассказал о мечте сделать на базе фильма документальный сериал для телевидения. Ромм предлагал продолжить разговор с телезрителем в 12-15-ти сериях. Продолжить разговор не со случайно собравшимися людьми для разового просмо-

тра, а со стабильной, ежевечерней, ежедневной аудиторией зрителей.

Хотелось бы, чтобы при просмотре фильма вы обратили особое внимание на его начало. Он начинается с документальных наблюдений, где автор сосредоточивается на том, какие мы люди разные. Затем – резкий переход к главной теме киноленты – фашизму. Я хотел бы, чтобы вы восприняли его наблюдения не столько эмоционально, сколько профессионально. Подумайте об этом с позиции профессионального критика. И предлагаю поразмыслить на тему кинематографичности и телевизионности самого этого произведения. Подскажу: собственно телевизионность фильма – в интонации автора, в его комментарии, в его голосе, в тембре голоса, во внимательном, неторопливом рассмотрении того, что вы видите на экране, в способе общения со зрителем: он будто сидит с вами рядом, а не вещает в пространство большого зала.

Почему фильм назван «Обыкновенный фашизм»? Прежде всего потому, что авторы хотели показать: человек, становясь зверем, нелюдью, воспринимает это состояние как обыденность, как образ жизни. И еще потому, что в середине 60-х годов прошлого века, когда о Великой отечественной войне было сказано много гневных и пафосных слов, Михаил Ильич Ромм предложил своим названием интонацию спокойного размышления. Позиция автора в фильме такова: смотрите документы и факты, выносите свои оценки. Автор всего лишь комментирует тему разговора, предлагая вам свою точку зрения.

Фильм «Обыкновенный фашизм» имел несчастливую судьбу. После просмотра в пропагандистских органах ЦК КПСС последовала команда напечатать незначительное количество копий и показывать только специализированной аудитории: в Доме кино, в Доме журналиста, Доме архитектора и т. д. Ограничить доступ к массовому зрителю. Почему так произошло? Прежде всего потому, что пропагандисты испугались, что массовый зритель сделает

сопоставление, сравнение с советским режимом. Испугались аналогии.

К слову сказать, неверным считаю ставить знак равенства между фашизмом и сталинизмом, между Гитлером и Сталиным. Природа их преступлений разная, и место их в истории тоже не одинаково. Вскоре после выхода на экран «Обыкновенного фашизма» в 1968-м году советские войска вошли в Прагу. В условиях господства цензуры фильму уже было не суждено выйти на широкий экран. Об идее выпуска документального телесериала пришлось забыть. Через три года после получения Гран-при на Всемирном фестивале документального кино Михаил Ильич Ромм скончался.

(Следует просмотр фильма «Обыкновенный фашизм», хр. 100 мин.)

## Лекция 5

Вам знакомо такое словосочетание «Великий немой»? Эти слова признания, сказанные в адрес кинематографа и ставшие крылатыми, принадлежат Льву Николаевичу Толстому. Наш знаменитый соотечественник тем самым отдал должное стремительно расширяющему свое влияние «синемá». А было это в первом десятилетии XX века.

Так уж удачно история распорядилась, что сначала появился немой фильм. Но без него не было бы ни экранного языка, придуманного Гриффитом (помните? ракурс, план, монтаж), ни творческих начинаний Вертова, Шуб и многих других подвижников-первопроходцев.

Представим себе, что случилось бы, если бы звук появился одновременно с возможностью съемки. Как можно предположить, отпала бы потребность в создании пластического языка кино, о котором мы говорили: смена крупности плана, смена ракурсов. А главное, звук убил бы монтаж, потому что слова в немом фильме заменяли монтажными решениями. Тем, кто особо интересуется историей кинематографа, рекомендовал бы прочесть статью «Заявка, или будущее звуковой фильмы». Текст написал Сергей Михайлович Эйзенштейн, и подписан он был еще двумя его соратниками Всеволодом Илларионовичем Пудовкиным и Григорием Васильевичем Александровым, который долгое время ассистировал Эйзенштейну, а впоследствии стал автором первых российских фильмов-мюзиклов.

В чем смысл статьи? Считаю, что ее можно в полной мере назвать манифестом. Это было своего рода предупреждение кинематографистам, чтобы они осторожно относились к внедрению звука в фильм. Реалистический звук, который был принят тогда в театре (разговаривающий герой заменял движение, пластику), не может быть допустим в кинематографе, считали авторы. Звук, по их мнению, должен развиваться на контрасте с изображением. Скажем, такой план: из туннеля вырывается гудящий

поезд (как всегда положено в туннеле); следующий план – женщина в диком горе рвет на себе волосы, из ее горла вырывается стон, как бы гудок паровоза. Звук, таким образом, соединяет два кадра.

Авторы манифеста опасались появления в кино реального звука. К звуку настороженно относились не только российские режиссеры. Резко против звукового кино выступил всемирно известный Чарльз Спенсер Чаплин. Он аргументировал неприятие звуковых фильмов тем, что если герои немого кино заговорят, то они станут слишком реальными людьми, обываются и перестанут быть интересны. Чаплин очень боялся заговорить в кино. Возможно, он был прав. Если вы посмотрите такие его замечательные немые фильмы, как «Огни большого города», «Новые времена», «Малыш», «Золотая лихорадка», а потом, например, его звуковой фильм «Графиня из Гонконга», то вы увидите два совершенно разных уровня в творчестве одного и того же мастера.

Но боязнь звукового кино художников-режиссеров и актеров немого кинематографа были мелочью по сравнению с опасениями, которые высказывали хозяева кинематографического бизнеса. В то время Голливуд уже господствовал в мире. Время первооткрытий в кинематографе и господство европейского, прежде всего французского и немецкого кино, закончилось. Голливуд взорвал кинорынок, буквально залив его своей продукцией (это вообще характерно для Америки). Здесь были сосредоточены конкурирующие между собой мощные корпорации: Уорнер Бразерс, Метро Голдвин Майер, Коламбия Пикчерз, XX век Фокс.

Проблема синхронизации звука и изображения к середине 20-х годов прошлого века была технически решена, а хозяева Голливуда тем временем рассуждали следующим образом: немой фильм – в высшей степени процветающий бизнес, немые картины продаются во всем мире, найден способ рассказа на экране благодаря замечательному язы-



ку кино. Дополнением могут служить субтитры. Переписать субтитры на любом языке достаточно просто. Фильм, таким образом, доступен любой аудитории. Если же мы пустим звук на экран, то как отнесется к нему разноязыкий зритель мира? Убытки, полагали они, тут неизбежны.

Любопытно, что в «Заявке» Эйзенштейна нет категорического отрицания звукового кино. А вот бизнесмены решительно отвергали эту возможность: если мы выпустим на экран говорящие фильмы, вероятно, думали они, то рынок упадет. К тому же возможен рост национального кино, говорящего на языке отдельного народа, в каждой стране расцветут свои национальные рынки, а голливудский, значит, потерпит крах.

Продолжение истории звукового кино и комично, и драматично. Одна из кинокорпораций (Уорнер Бразерс) в результате цепи неудач почти обанкротилась. На совете директоров корпорации было принято, как тогда казалось, авантюрное решение: взять кредит и снять звуковой фильм. Этот фильм был очень прост с точки зрения сценария – один из вариантов схемы «золушка». Афроамериканец, чистильщик обуви, работая, что-то напевает под нос. В кадре нога, он наводит блеск на ботинок, потом камера поднимается и показывает заинтересованного господина. Тот дает чистильщику свою визитную карточку. Господин оказывается продюсером, который потом его прослушивает, у парня обнаруживаются хорошие вокальные данные. Концовка фильма вполне голливудская: полный триумф героя, вполне в конвенции «фабрики грез». Название фильма бесхитростно – «Певец джаза». На главную роль был взят средней руки актер. Реклама гласила: «"Певец джаза" – впервые на экране говорящий, поющий и играющий фильм».

Мало сказать, что фильм вызвал ажиотаж среди публики. «Певец джаза» заполнил все кинотеатры, принес корпорации огромную славу и прибыль. Главное, он ознаменовал собой революционный скачок в развитии экрана:

появление звука. Все это случилось в 1927 году, когда на экранах России показывали знаменитый «Броненосец «Потемкин»». Тогда же, если помните, появился первый историко-монтажный фильм Эсфири Шуб. Они как бы подвели черту под историей «Великого немого».

Несколько раньше я упомянул тот факт, что еще за много лет до 1927-го года метод соединения изображения и звука на одной пленке был уже возможен в России. Печальное обыкновение нашей страны: мы придумываем, изобретаем массу интереснейших вещей (что происходит и сейчас), но, в конце концов, большинство этих изобретений внедряются на Западе. В России звуковые фильмы появились в 1931-м году, согласно истории кино первым из них считается «Путевка в жизнь». Это не совсем так. Первым рискнул снять звучащий фильм все тот же Дзига Вертов. Он создал в 1930-м году документальную эпопею «Симфония Донбаса» (Вертов был противником игрового кино. Можно вспомнить название фильмов того времени – «Прекрасная отравительница», «Гадалка на все времена», «Любовница падишаха» и пр. Эта киномуть вызывала у Вертова резкое раздражение. Потому он и провозгласил лозунг «Долой фильмы-сказки, да здравствует правда жизни»). «Симфония Донбаса» – фильм монтажный, посвящен труду, там рокочут машины, стучат отбойные молотки, льется расплавленный металл. Великий Чаплин написал автору, что он в восторге от фильма и что профессорам следует поучиться у Вертова.

Завершая тему разговора, хотел бы подвести итоги. К концу 20 – началу 30-х годов окончательно сформировались главные изобразительно-выразительные возможности экрана. С появлением звука открылось одно из основополагающих для телевидения выразительных средств: воспроизведение человеческой речи. Когда мы произносим слово «звук», мы понимаем разные смыслы, заложенные в нем: речь, музыку и важную составляющую экранного языка – шумы. Иногда шумы заменяют целые

монтажные эпизоды. Сидит человек в напряженном ожидании, в тишине. Слышит шаги, скрип двери, цокот каблучков. У него меняется лицо. Оно может быть радостным: наконец-то дождался. Может отражать состояние ужаса. Зритель не видит, что произошло, слышен только шум подъезжающей машины, хлопанье дверцы, пение птицы, крики, выстрелы и т. д. – все играет содержательную роль в экранном повествовании. Профессионалы называют это звуковой декорацией.

К звуку надо относиться бережно, внимательно. Иной раз следует заменить целый эпизод сценария каким-то шумом, звуками, чтобы дать понять зрителю, что происходит на экране. Для современного телевидения звук – один из важнейших элементов языка.

В своем рассказе я не упомянул цвет. По моему мнению, увлечение цветом, появившееся тоже в 30-х годах прошлого века, не изменило радикально драматургию экрана. Многие из режиссеров злоупотребляли цветом. Другие избегали цвета, считая, что он отвлекает от содержания. Если вы посетите любую фотовыставку, то увидите, как много там черно-белых фотографий, особенно портретных. Черно-белая фотография психологична. Она обнажает психологию человека, а цвет отвлекает, неизбежно вызывает в зрителе потребность разглядывать цветовую гамму. В первом российском цветном фильме «Груня Корнакова, или Соловей-соловушка» есть эпизод, когда во время забастовки пуля попадает в героиню. Груня одета, словно нарочно, в белую кофту, на которой расплывается алое кровавое пятно. Героиня прижимает руку к ране, пятно расплывается. Долго-долго зритель видит этот кадр на экране. Многие из режиссеров увлекались цветом, а потом осознали, что иногда он помогает (например, в развлекательных программах, в мюзиклах), а иногда мешает.

А теперь мы поговорим о другой форме бытования звука. Если в кино он лишь одно из средств экранного языка, то здесь звук есть сам язык изображения и выражения.





























































































































































































































































































