

Александр Шерель

АУДИОКУЛЬТУРА XX века



Александр Шерель

Аудиокультура XX века.

История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. Очерки

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2686025

*Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности,
особенности влияния на аудиторию: Очерки: Прогресс-Традиция;*

Москва; 2004

ISBN 5-89826-172-9

Аннотация

Автор рассматривает различные направления аудиокультуры XX века – становление художественного и публицистического радиовещания, историю грамзаписи и звука в кино – как в самостоятельном их развитии, так и в общем процессе организации обмена звуковой информации.

Впервые рассказывается о работе у микрофона выдающихся мастеров театра и кинематографа – Всеволода Мейерхольда, Александра Таирова, Андрея Тарковского, Анатолия Эфроса, Розы Иоффе, Игоря Ильинского, Эраста Гарина и их коллег. Анализируется история аудиокультуры XX века и ее

направлений, а также формы искусства звукового отражения действительности, появившиеся на рубеже XX-XXI веков – арсакустика и др.

Содержание

От автора	5
Раздел I	15
Глава 1	15
Примечания	45
Глава 2	51
Кинозвук в физической реальности	57
Кинозвук в воображении зрителя	70
Примечания	92
Глава 3	96
Радио тоталитарного государства (1928-1941)	96
Конец ознакомительного фрагмента.	107

Александр Шерель **Аудиокультура XX века.** **История, эстетические** **закономерности,** **особенности влияния** **на аудиторию: Очерки**

Маргарите Александровне Эскиной посвящается

От автора

Еще древние предупреждали – отправляясь в мир неизвестного, в том числе и в мир новых знаний, очень важно договориться о маршруте и координатах путешествия.

Начиная исследование аудиокультуры XX века, той области человеческой деятельности, в которой люди стремились в словесной и образной форме, но непременно в звуках (что и роднит и отличает аудиокультуру от обычного словесного творчества) отразить реалии мира, окружающего человека и закономерности его собственного индивидуального и об-

существенного бытия – под аудиокультурой мы понимаем совокупность средств и методов передачи информации звуковым путем, как вербальными, так и невербальными способами, т. е. музыкой и шумами – и представляя на суд читателя результаты нескольких десятилетий поиска исторических закономерностей развития этого вида творческой деятельности, мы считаем необходимым договориться прежде всего о некоторых терминах и датах, которые должны стать отправными координатами в нашем движении по фактам и событиям.

Аудиокультура XX века есть плод индивидуального и коллективного творчества людей, в равной степени зависящего в своем развитии и в своих результатах от персональной человеческой фантазии и от технического развития общества в сфере обмена информацией.

Аудиокультура XX века – искусство звуковых образов, опосредованное техникой. Вне системы замечательных открытий и изобретений человеческого разума не существует. Поэтому и рассуждения об истории аудиокультуры, путях и закономерностях ее развития, ее глобального распространения в жизни людей XX века нам необходимо начать хотя бы с очень краткого напоминания об этих открытиях. Тем более что в силу целого ряда обстоятельств, весьма далеких от истории культуры, здесь утвердилась изрядная путаница в именах, датах и событиях.

Прежде всего об отцах-основателях.

Конец семидесятых годов века, предшествовавшего двадцатому. Америка. Два инженера – каждый, работавший самостоятельно, получают патенты о двух технических изобретениях. Одного звали Александр Грейам Белл, второго – Томас Алва Эдисон. В 1876 году Белл изобрел телефон – аппарат, позволяющий передавать звуки на любые расстояния – правда, пока еще при помощи проводов. Второй – в 1877-м сконструировал фонограф – аппарат, способный записывать звуки и фиксировать («консервировать») их на восковом валике, причем сохраняя большинство основных качественных характеристик звучания.

Соединение двух этих устройств – прообраз будущего массового вещания.

Уже в середине восьмидесятых годов XIX века в двух крупных городах Америки и России появилась своеобразная система передачи музыки и другой художественной информации.

По странным закономерностям истории, практически одновременно в 1885 году в Чикаго и в Одессе появилась «игрушка», которая привлекла чрезвычайное внимание состоятельных людей. И там, и там богатые меломаны увлекались оперными спектаклями и филармоническими концертами, которые шли в местных, к тому времени уже знаменитых оперных театрах.

История, к сожалению, не сохранила ни у нас, ни у американцев имена тех предприимчивых импресарио, которые

решили «доставлять искусство на дом», укрепив в театрах и прямо в гостиных состоятельных сограждан телефонные аппараты, а в Одессе пристраивая даже к этим аппаратам небольшие рупоры, хоть немного, но усиливающие звук.

Как только на сцене начиналось оперное или концертное действие, специальные дежурные техники соединяли телефоны, и богатые меломаны, заплатившие за новые «игрушки» весьма солидную по тем временам цену, получали возможность наслаждаться ими, не покидая собственного дома. Когда представление в театре заканчивалось, в его антрактах те же техники переставляли телефонную трубку поближе к фонографу, где заранее были подобраны восковые валики с записью различных музыкальных произведений.

По сути, возникала «вещательная сеть» – прообраз будущего «проводного» радиовещания, которое, между прочим, и в США, и в России, и в крупнейших городах Европы составляло до середины XX века едва ли не львиную долю радиовещания. В Советском

Союзе, например, проводное радиовещание по своему объему во много раз превосходило вещание эфирное. В стране ко второй половине XX века насчитывалось более 90 млн. репродукторов (больше, чем по одному на каждую семью), куда звук приходил не через эфир, а по проводам.

Вторая «стартовая» позиция аудиокультуры XX века – 1895 год -изобретения Александра Попова в России и Гульельмо Маркони в Италии.

Об этом написано так много и разнообразно, что освобождает меня от обязанности конкретизировать описания этих событий. Замечу только, с позиции нашей темы, что ни Попов, ни Маркони радиовещание не изобретали. Результатом их научных прозрений были физико-технические приборы, на основе которых очень быстро появилось принципиально новое средство связи – радио, и только спустя несколько лет эта аппаратура стала пригодна для передачи через эфир слов, музыки и других звуковых реалий. А поначалу Попов и Маркони «переговаривались» со своими ассистентами сигналами азбуки Морзе.

Я обращаю на это внимание, ибо в рамках нашей темы правомерно сразу же отделить подлинные факты истории аудиокультуры вообще и радиовещания в частности от огромного числа распространившихся мифов, порой анекдотического свойства и дурного тона.

Вот только один пример. На палубе революционного крейсера «Аврора», будто бы стрелявшего по Зимнему дворцу в ночь с 7 на 8 ноября 1917 года (стрелял, но холостыми, т. е. имитируя стрельбу, – к нашей радости, а иначе что осталось бы от нынешнего Эрмитажа?), экскурсантам непременно показывают радиорубку, на стене которой укреплена памятная табличка, свидетельствующая о том, что радисты «Авроры» известили весь мир о победе Октябрьской революции.

Это так и было – действительно, дежурный радист пере-

дал в эфир сообщение Военно-Революционного Комитета о взятии Зимнего дворца и аресте Временного правительства.

Тут все правда. Дежурный радист отстукал «сигналами Морзе» сообщение о событиях в Петрограде в ночь с 7 на 8 ноября. Так это и зафиксировано в корабельных документах.

Но когда уже в середине 1930-х годов этот факт стал многократно тиражироваться в различных книгах, в том числе и отредактированных лично И.В. Сталиным, вождю такое скромное изложение событий показалось недостаточно пафосным, и он чуть-чуть изменил одну только фразу в тексте, лично написав и подчеркнув своим знаменитым синим карандашом: «голос матроса с „Авроры“ возвестил миру...»

Появление такой формулировки, естественно, вызвало обширную реакцию сталинского окружения, и, прежде всего, среди старых партийных товарищей вождя. Стали появляться и публиковаться воспоминания «особо заслуженных» большевиков о том, как они лично – один в сибирской тайге, в ссылке, другой – в подвале уральской слесарной мастерской, а третий – ему больше других повезло – в комнате за буфетом портового марсельского кафе, «прикинув к *старенькому* приемнику отечественного производства» («старенькому» и «отечественному» – это казалось особенно убедительным), «слушали голос матроса с „Авроры“».

А потом появились мемуары и самого этого матроса с всевозможными подробностями. А к воспоминаниям стали

прибавляться и научнообразные опусы на эту тему.

О том факте, что человеческий голос в российском эфире впервые прозвучал из нижегородской радиолaborатории профессора М.А. Бонч-Бруевича только весной 1919 года, старались не вспоминать, как и о том, что массовое вещание в СССР датировано осенью 1924 года¹, ведь получалась «политическая накладка», а не за горами был уже и 1937-й.

С этой глупостью историки радио мучились, не зная, что делать, почти до самого конца века.

Между тем многие подлинно значимые события в истории радиовещания «уходили в тень». Многие годы мы почти не упоминали или говорили кратко и «с оглядкой» о реальном приоритете отечественной науки, которая в сфере радиотехники и радиостроительства выдвинула выдающихся специалистов, таких, как будущий академик А.Л. Минц, его соавтор профессор Кляцкин; о том, как создавалась мощная сеть радиостанций, среди которых были уникальные по своей мощности и техническому оснащению; о том, как во время войны возле Куйбышева соорудили самую мощную в мире по тем временам 1000-ваттную радиостанцию (строили зеки, и вообще все вопросы радиостроительства курировал

¹ Для сравнения отметим, что начало регулярного вещания в США отмечено 1919 годом, а Германии – 1923 годом, во Франции – началом 1920-х гг. (хотя экспериментальные программы получили распространение уже в 1908 году), в Великобритании – 1922 годом, в Японии – 1925 годом. Таким образом, процесс становления массового радиовещания как самой развитой ветви аудиокультуры XX века был интенсивным в большинстве крупнейших стран мира.

лично Лаврентий Берия).

В бериевские застенки уходили многие великие изобретатели, конструкторы и инженеры, работы которых заложили не только основы массового вещания в СССР, но и проложили пути развития аудиокультуры всего века. В лагере, в конце концов, оказался и Лев Сергеевич Термен, который в 1920 году сконструировал первый в мире электронный музыкальный инструмент, названный им «терменвокс», – от которого и пошла вся «электронная» музыка.

Конечно, к числу наиболее значительных событий истории аудиокультуры XX века правомерно отнести и строительство в конце двадцатых годов берлинского, а потом московского «Радиодомов» с уникальной акустикой их речевых и музыкальных студий, опережающей на десятилетия общий уровень технического оснащения радиовещания и звукозаписи, с аппаратными для записи и монтажа звука. Но история технической базы аудиокультуры XX века по сути своей и тем более детальный ее анализ, находятся за рамками нашей темы, и потому мы будем возвращаться к отдельным фактам этой истории в соответствующих разделах нашей книги.

Композиция нашего исследования сложилась следующим образом. Несколько самостоятельных разделов. Первый из них посвящен вопросам истории аудиокультуры, ее эстетическим и технологическим параметрам, анализу восприятия ее произведений в различных направлениях развития,

анализу основных эстетических категорий и особенностей восприятия программ и передач -с точки зрения психологии и потребностей различных слоев аудитории. Этот раздел включает в себя основные постулаты анализа эстетики и закономерности эффективности радиоканала.

К нему непосредственно примыкают материалы второй части книги, имеющей название «Эстетика невидимой сцены» с главами «Сцена и студия радио: закономерности взаимного воздействия» и «Взаимовлияние творческих традиций в эстетике аудиовизуальных искусств». Значительную часть этого раздела составляют материалы, раскрывающие сложившиеся исторически пути взаимного влияния радиовещания в России и в других странах с высоким уровнем информационного, образовательного и художественного вещания, в частности взаимовлияние работ радиомастеров Советского Союза и Германии.

В специальном разделе «Поиски оптимальных форм воздействия» мы рассматриваем историю формирования и проблемы взаимовлияния жанровых форм массового вещания и основы программирования радиоматериалов на различных этапах истории вещания (разумеется, и в различных социальных и идеологических условиях существования радиоканалов).

Прямым продолжением раздела теоретического характера становится раздел книги, посвященный опыту многих выдающихся мастеров художественного и образовательного ве-

щения. Этот раздел носит название «Мастера у микрофона» и включает в себя материалы, характеризующие творческую практику многих выдающихся мастеров театра, музыки, кинематографа и собственно радиоработников – художников, полностью сосредоточившихся на творчестве в студии у микрофона.

Рассматривая опыт нескольких поколений выдающихся мастеров культуры, мы стремились найти не просто закономерности творчества в радиостудии, но и проследить преемственность традиций мастеров, в разное время открывавших для себя законы художественного творчества в сфере аудиокультуры.

Большинство материалов этого раздела малоизвестны даже профессиональным искусствоведам. Мы стремились рассказывать о замечательных мастерах радиосцены и опыте радиожурналистов и радиодраматургов, не отрываясь если не от анализа, то хотя бы указания на своеобразие времени, в котором они жили и работали.

Раздел I

Времена и нравы

Глава 1

Радио: становление программ

Мы обращаемся к анализу структуры радиосообщений² и динамики их композиционных особенностей в начальный период массового вещания. Границы его – 1921-1927 годы.

Исследователи радио расходятся во мнении относительно начала массового вещания в России. Высказываются и суждения – правомерно ли в принципе называть конкретную дату.

21 августа 1922 года начались первые речевые передачи Центральной радиотелефонной станции в Москве.

12 октября 1924 года начались ежедневные передачи московской радиостанции имени А.С. Попова (Сокольническая радиостанция).

23 ноября того же 1924 года открылись регулярные радио-

² Под термином радиосообщение мы подразумеваем любое произведение, передаваемое аудитории по эфирному или проводному каналу; обоснование такого терминологического определения дано рядом ученых в 30-е годы и подтверждено в 60-70-х гг.

программы станции им. Коминтерна. В ряде исследований мы находим различные аргументы в защиту каждой из указанных дат как времени начала массового вещания.

Наиболее убедительной представляется точка зрения В.Б. Дубровина¹, который за основу своих рассуждений берет первые радиотелефонные передачи, обращенные к массовой аудитории. К весне 1921 года инженерами Казанской базы радиоформирований А.Т. Угловым, В.Н. Чистовским и их коллегами был сконструирован усилитель, благодаря которому разговор по радиотелефону можно было передать через рупор, наподобие граммофонной трубы. Такие рупоры были установлены на двух площадях Казани 1 мая 1921 года, и через них передавались тексты некоторых газетных статей.

7 мая 1921 года московские газеты напечатали информацию ГОСТА об этом в подборке сообщений о праздновании Первого мая на местах. В тот же день правительство запросило письменный отчет о работе в области радиотелефонии и выступило с предложением распространить казанский опыт на Москву и Петроград².

С 28 мая до 1 июня громкоговорящая радиотелефонная установка опробовалась в Москве – рупоры были установлены на балконе здания Моссовета, а 17 июня 1921 года передачи Центральной радиотелефонной станции начали транслироваться через рупоры, установленные на шести площадях Москвы. Содержание передачи составляли телеграммы ГОСТА, материалы из газет, а также лекции и доклады, под-

готовленные специально для вещания из радиостудии, оборудованной на Центральной радиотелефонной станции. Таким образом, эти первые в истории отечественного радио регулярные передачи, обращенные к массовой аудитории, представляли собой вещательную программу вербального характера, выпускаемую в свет с 22 июня 1921 года регулярно и ежедневно (с 21 до 23 часов, за исключением ненастных дней). Она несла в себе контуры современной радиопрограммы, составленной как комплекс сообщений, различного характера по содержанию и структуре.

Особенности первого периода радиовещания вытекают прежде всего из специфических задач, которые стояли перед принципиально новым средством массовой информации. В свою очередь, эти задачи определялись реальными политическими, социальными и экономическими условиями жизни страны.

Развал экономики, отсутствие прочной и быстрой связи центра с районами республики, но более всего – поголовная неграмотность двух правящих классов, которым были обещаны неограниченные права и обязанности в управлении государством, а следовательно, и неограниченные возможности своего политического и культурного развития. Согласно официально объявленной правящей доктрине, процесс политического самосознания трудящихся масс был невозможен без хорошо налаженной информированности этих самых масс обо всех важнейших событиях в стране и за рубе-

жом, а печатные каналы информации и пропаганды были не в состоянии удовлетворить потребности страны.

В 1921 году самое массовое печатное издание – «Известия ЦИК и ВЦИК» выходило тиражом в 350 тысяч экземпляров. Высшая тогда инстанция – партийный съезд – была крайне обеспокоена тем, что «состояние прессы характеризует не только резкое сокращение количества газет и уменьшение тиража, вследствие отсутствия денежных средств, недостатка и дороговизны бумаги, чрезмерности типографских расходов»... но и «полная неналаженность аппарата распространения»³.

В этих условиях радио было призвано не просто дополнять прессу, но выполнять своеобразную функцию замещения ее обязанностей в системе информации. При этом ценность оперативной информации умножалась на возможность массового охвата ею широких кругов населения. «Вся Россия будет слышать газету, читаемую в Москве»⁴, – объявил В.И. Ленин.

Таким образом, форма газеты по радио как основного вида радиосообщений первого периода общественно-политического вещания порождена не примитивным представлением о возможностях нового канала информации и пропаганды (что в принципе было бы логичным в начальный период его освоения), но выдвинутыми властью требованиями к радио.

Позиция В.И. Ленина, выделившего в делах агитации, пропаганды, просвещения и организации масс радио как

«газету без бумаги и без расстояния»⁵, по его убеждению, должна была помочь только что родившемуся радиовещанию познать «самое себя» в условиях еще крайне ограниченных технических средств.

Первая «Радиогазета ГОСТА» вышла в эфир в воскресенье 23 ноября 1924 года. По своей структуре она была звуковой копией печатного издания, которое читатели получили спустя два дня. По понедельникам газеты не выходили, и вся сумма информации, переданная по радио, опережала газетную на два дня. Эта опережающая способность канала была предусмотрена и заложена в программу деятельности редакции как один из основных принципов «Радиогазеты РОСТА». Ее ответственный редактор Б.Г. Данский писал, оценивая первые три месяца работы редакции: «Мы стараемся сделать радиогазету интересной следующим путем. Мы даем самый злободневный материал. Даем его накануне появления в печатных газетах. Это мы имеем возможность сделать, ибо к услугам радиогазеты громадный информационный материал Росты. И при том, что называется, „со сковородки“. Мы имеем возможность вставлять в радиогазету телеграммы немедленно по получении их Ростой»⁶.

Следует отметить, что до появления «Радиогазеты ГОСТА», материал, составляющий содержание радиосообщений, как правило, был текстом, уже опубликованным в прессе. Как справедливо замечают П.С. Гуревич и В.Н. Ружников: «С осени 1922 года в передачах Центральной радиоте-

лефонной станции основное место занимали материалы из газет»⁷, и это были «выступления на политические темы, сообщения метеослужбы, новости экономической жизни и торговли, календари сельскохозяйственных работ, эпизодические лекции на научные темы»⁸.

Принципиальное отличие аналогичных материалов, сконцентрированных в рамках радиогазеты продолжительностью в 45 минут звучания, было в первичности их обнародования и в том, что из бесформенного собрания разрозненных материалов они превратились в четко сверстанное звуковое издание.

Принципы газетной верстки были для «Радиогазеты ГОСТА» обязательны и незыблемы. Это неоднократно подчеркивали ее руководители. Характеризуя особенности программирования «Радиогазеты ГОСТА» на основе анализа первых двухсот ее номеров, Б.Г. Данский писал: «Если сравнить последние номера радиогазеты с ее первыми номерами, то газеты просто не узнать»⁹. Сейчас ваша радиогазета – совсем как настоящая, заправская газета.

Ежедневно в газете две статейки – о заграничных и о наших советских делах. Телеграмм ежедневно не менее десяти-пятнадцати. Важнейших московских сообщений 15-20. Новостей науки и техники тоже 5-10 заметок. Кроме того, отзывы о театре и кино, о книгах, отдел спорта, юридический отдел, стихи, рассказы, частушки и т. д. Наконец, переписка

с радиослушателями – ежедневно помещается 5-10 ответов на письма, интересные не только для написавших письмо, но и для широкой массы радиослушателей»¹⁰.

Тематическое разнообразие материалов, а также невозможность вместить всю обязательную для различных социальных групп информацию в рамки 45-50-минутного выпуска привели к реорганизации «Радиогазеты РОСТА».

Смысл этой реорганизации заключался прежде всего в дифференциации аудитории, в увеличении и конкретизации «адресов» радиосообщений.

В октябре 1925 года газеты сообщили о комплексной программе изучения аудитории с помощью специальных анкет, предпринятой Радиосоветом при Главполитпросвете¹¹. Одновременно изучением потребностей различных социальных слоев населения – применительно к массовому вещанию – занялось Общество друзей радио: его активисты вели анализ возрастного состава слушателей, регулярности и нерегулярности слушания в зависимости от содержания передач¹².

Несмотря на достаточно упрощенные – с современной точки зрения – методы, которыми велись указанные исследования, они дали основание считать, что материалы, передаваемые в эфир, не могут «удовлетворить всю массу радиослушателей: рабочих, крестьян, учащихся, служащих и интеллигенцию... Именно такой состав радиослушателей от неграмотного крестьянина до хорошо развитого городско-

го интеллигента показывает, что нынешняя Радиогазета удовлетворительной быть не может.

Радиогазета до сего времени держала курс на малограмотных слушателей из рабочих и крестьян. И потому, несмотря на все лестные отзывы, нужно сказать прямо: в полной мере Радиогазета до сего времени не обслуживала и не могла обслуживать ни крестьян, ни рабочих, ни другие социальные группы радиослушателей»¹³.

Встал вопрос о создании нескольких радиогазет, имеющих каждая свою специфическую аудиторию. Совещание представителей всех заинтересованных учреждений признало такую дифференциацию радиоизданий необходимой. В решении от 26 февраля 1926 года было признано «желательным издание двух газет по радио:

1) рабочей – ежедневной, вместо выходящей радиогазеты, и

2) крестьянской, выходящей 3-4 раза в неделю¹⁴.

Редакционные аппараты обеих газет выходили из состава ГОСТА и создавались при редакциях печатных изданий – „Рабочей газеты" и „Крестьянской газеты"¹⁵». Ретроспективно это обстоятельство следует, на наш взгляд, оценивать двояко.

С одной стороны – это стимулировало улучшение содержания радиогазет, более аргументированную постановку общественно значимых вопросов, а следовательно, усиление

роли радио в жизни людей.

«Радиогазета ГОСТА» имела главным образом характер информационного органа. Главная ценность ее заключалась в том, что она ежедневно, не пропуская праздники, передавала по радио самую свежую заграничную и внутреннюю информацию. Масса благоприятных отзывов о радиогазете доказывает, что свою задачу «Радиогазета ГОСТА» выполнила хорошо. Это обозначило первый организованный период развития массового вещания. Газета «Правда» выступает в этой связи со статьей «Забава или культурная революция», в которой содержится требование, чтобы радиопередачи были «коренным образом переработаны в сторону большей содержательности и привлечения лучших сил»¹⁶. В этом смысле опыт печати, привлечение большого количества публицистов, работавших в прессе, к подготовке радиоматериалов, безусловно, оказали влияние на качество текстов, передаваемых в эфир.

Однако закрепление редакций радио как структурной части редакционных коллективов печатных изданий ставило под сомнение необходимость развития находившихся и так в зачаточном состоянии сугубо радиальных методов воздействия на аудиторию. А в ряде случаев, особенно на местах, вело к упрощенному пониманию специфики канала.

Возникший в этот период термин «радиопечать», появившийся не только на страницах прессы, но и в тексте ряда официальных документов¹⁷, был отражением распростра-

ненного представления о микрофоне, как о своеобразном типографском станке, выпускающем дополнительный тираж печатной продукции. Более того, утверждалось, что радио как самостоятельное специфическое средство информации и пропаганды нецелесообразно. (Причем мнение это распространялось уже не только на радиогазеты, но и на зарождающееся художественно-просветительское вещание.)

Подобные взгляды не могли не оказать отрицательного воздействия на практику вещания. Как результат в прессе появился ряд резко критических выступлений по адресу «радиопечати», особенно выпускаемой на местах. Журнал «Радиослушатель», в частности, писал: «В Союзе имеется до трехсот радиогазет, выпускаемых на десятках языков, в десятках городов, десятками радиовещательных станций.

Количество радиогазет все растет. Они возникают, создаются без всякой радиорабселькоровской и слушательской базы, без наличия средств и редакционных сил. Назвать такой рост достижением нельзя.

Только путем жесткого сокращения количества местных радиоизданий и усиления руководства ими можно будет добиться повышения их качества»¹⁸.

Уже при выпуске первых номеров «Радиогазеты ГОСТА» были поставлены вопросы стилового отличия текстов, предназначенных для эфира, от газетных текстов, обсуждались проблемы особого композиционного построения радиосообщений. В своем программном заявлении редакция «Радио-

газеты РОСТА» утверждала:

«Радиогазета должна быть не только короткой, но и вся-ма живой, интересной и понятной, иначе радиогазету не будут слушать... Чрезвычайно важна форма изложения. Для усиления живости радиогазеты мы допускаем в газете музыкальные номера, частушки с пением и балалайкой и прочее.

Наконец, не менее важна передача радиогазеты. Самый лучший номер может быть испорчен вследствие плохой декламации.

Нашу радиогазету передают декламаторы-актеры.

Один из них „ведет“ газету. Он является чем-то вроде конференсье, которые выступают во время концертов, литературно-музыкальных вечеров на „эстрадах“.

На этот „конференс“, на его текст и передачу редакция радиогазеты обращает очень большое внимание. Конференсье поясняет наименее понятное, оживляет газеты, подымает внимание слушателя, после „скучного“ места пускает остро-ту и т. д. Наконец, конференсье является объединяющим началом в радиогазете, он дает „лицо“ радиогазете»¹⁹.

«Радиогазета – это не только „газета без бумаги и расстоя-ния“, – это вообще газета новых форм. Рожденная от бра-ка эфира с эстрадой, она от отца приобрела молниеносную быстроту пробега, а от матери – театральность, диалог», – писал журнал «Радиослушатель»²⁰.

Тем не менее анализ сохранившихся текстов показывает, что роль ведущего в абсолютном большинстве выпусков «Ра-

диогазеты ГОСТА» сводилась к простому объявлению им очередной рубрики и чтению материалов, т. е., по сути дела, к бесстрастному дикторскому участию в передаче. Не случайно, характеризуя требования к артистам, приглашенным для работы у микрофона в начальный период существования радиогазет, один из старейших работников Всесоюзного радио Н.А. Толстова пишет:

«Когда самых первых артистов, чтецов приглашали на радио читать информации и даже вести первый номер радиогазеты, от них требовались лишь красивый голос и безукоризненная дикция. Другие требования появились позже, с появлением новых видов передач»²¹.

Именно в этот период появилась теория «дикторского единообразия», требующая от чтеца максимальной интонационной скупости, всякое выражение чтецом личного отношения к содержанию радиосообщения посредством эмоциональной окраски и голосового грима объявлялось грубым нарушением профессиональной этики. В директивном письме одного из редакторов «Радиогазеты ГОСТА» первому руководителю дикторской группы радио А.И. Турину содержится категорическое требование о «снятии женских голосов с передачи. Эти голоса не подходят для чтения газетного материала... не гармонируют с голосами чтецов и содержанием газеты... Исключением может явиться чтица, у которой голос похож на мужской»²².

Высказывались и противоположные мнения, исходившие

из концепции радио как инструмента эмоционального воздействия на аудиторию. «Надо оживить газету, придать ей разговорную форму, писать статьи в форме беседы: это необходимо сделать в ближайшее время, ибо мы застываем»²³, – писал А.И. Турин.

Итак, уже в первый этап существования радиогазет появились две противоборствующие концепции их развития – с одной стороны, «концерт из документов» и, как следствие, стремление к яркой эмоциональной окраске текста; с другой – отказ от каких бы то ни было драматургических композиционных построений и соответствующая этому интонационная скупость.

Значительно менее дискуссионной была проблема лексической переработки литературного материала в процессе его адаптации к слуховому восприятию. По этому поводу ни в сфере работников радио, ни у слушателей сомнений не было: стилистическая правка телеграмм РОСТА при подготовке их к передаче по радио была необходима, т. к. сближала язык радиосообщения с живой разговорной речью. Эта правка подразумевала отказ от сложных синтаксических конструкций, замену иностранных и труднопроизносимых слов обычными разговорными, упрощение лексики и т. п. Вопрос этот в нашей литературе достаточно разработан.

Нам же хочется обратить внимание на то, что адаптация литературных текстов на радио во многих случаях включала в себя не только изменение их структуры для наилучше-

го восприятия на слух, но и придание им таких форм устной словесности, которые соответствуют речевому этикету трибунно-митингового обращения к аудитории; иначе говоря, переработка текстов шла с учетом не просто слухового, но коллективного восприятия радиосообщения. Это соответствовало задаче: «установка приемников для массового слушателя – в первую очередь громкоговорителей в рабочих клубах и домах крестьянина и избах-читальнях»²⁴.

Большинство исследователей, давая характеристику устной речи, обращенной одновременно к большому количеству слушателей, выделяют ее экспрессивность, структурную простоту и, как следствие, – ряд ограничений, связанных с объемом, величиной, синтаксическим построением фразы. При этом экспрессия, эмоциональная напряженность помещаются на первом месте, в соответствии с требованиями классической риторики: «речь оратора... чтобы изменить настроение слушающих и всеми способами их увлечь, должна быть напряженной и страстной; те, кто говорит сдержанно, могут... осведомить, но не взволновать; а все дело в этом» (Цицерон)²⁵, «речь оратора должна обладать некоторой торжественностью и возвышаться (над обыкновенной речью)» (Аристотель)²⁶.

Суждения античных риториков не вступают в противоречие с представлениями современных филологов. Конечно, обращаясь к литературному наследию в области пропа-

ганды – как устной, так и письменной, – К.И. Былинский и Д.Э. Розенталь сильно перестарались, введя категорию, названную ими «принцип революционной страстности речи», и подчеркивая, что «эту страстность, боевой дух как основные черты стиля видим во всех произведениях основоположников марксизма-ленинизма»²⁷. Но это издержки «эпохи триумфа», точнее – издержки правовой и бытовой незащищенности ученых, оказавшихся волей истории и обстоятельств впутанными в идеологию русской лингвистической школы.

Оптимальную технологию придания тексту радиогазеты известной приподнятости и патетичности большинство редакторов видели в максимальном упрощении синтаксических конструкций. Своеобразный кодекс «неоспоримых общих правил для языка радиопрессы»²⁸ утверждал: «В построении текста имеет значение не только его смысловая, идейная сторона, но и его *звучание*»²⁹. Однако в целом ряде случаев мы имеем:

1. Недопустимые *длинные*, огромные речевые периоды, пригодные, может быть, для книжной речи, но никак не пригодные для речи *разговорной*.

2. Непонятные и извилистые обороты речи, где подлежащее поставлено на место сказуемого и т. п., такие обороты нежелательны на радио...»³⁰

Сравнив вышеизложенное с формулировками Аристоте-

ля: «периоды должны заканчиваться вместе с мыслью, а не разрубаться...»³¹, «иносказательные выражения своей пространностью морочат слушателей»³², «сила речи написанной заключается более в стиле, чем в мыслях»³³, мы легко обнаруживаем генеалогию указанных суждений о радиоязыке. Образцом для языка радиопередачи считался так называемый «рванный монтаж» слов, т. е. построение *целого ряда* фраз, состоящих из одного-двух слов, причем такими фразами пишут подряд 2-3 эпизода³⁴. Необоснованность подобных представлений о языке радиосообщений убедительно доказана современными исследователями³⁵. Однако для исследуемого нами периода массового вещания очевидна бесспорность суждения о том, что радио требует экономного и предельно выразительного языка.

Возможность активизировать эмоциональное состояние аудитории, присущая радио, в еще большей степени проявилась в событийных трансляциях. Оговоримся сразу, что в это понятие мы вкладываем представление о трансляционных программах всех направлений, как общественно-политического, так и музыкально-эстетического содержания.

В профессиональном аргументе укоренился по отношению к этому виду передач термин «прямая трансляция», подчеркивающий их первое основное видовое отличие: «совместность по времени»³⁶, о котором они рассказывают. Как правило, продолжительность прямых трансляций в начальный

период массового вещания совпадала с продолжительностью самого события.

Второе обязательное видовое отличие событийных трансляций – внестудийность, т. е. местом непосредственного рождения радиосообщения является не студия радио, а аудитория собрания, театральный или концертный зал, или вообще открытое уличное пространство.

По социально-политическим направлениям событийные трансляции того периода целесообразно разделить на

- общественно-политические;
- просветительные;
- развлекательные.

Разумеется, в ткани конкретного радиосообщения эти три направления часто существовали во взаимном проникновении, соотносились как части целого.

По форме радиосообщений нам представляется возможным разделить их на

- радиособрания;
- радиопереклички;
- радиолекции;
- радиоконцерты.

Характерно, что большинство исследователей, обращаясь к анализу первой указанной нами формы радиосообщения, произвольно подчеркивают ее экспрессивное начало, называя радиомитингом. Мы не склонны вводить термин «радиомитинг», ибо от радиособрания он отличается лишь ме-

рой эмоциональной наполненности, единицы измерения которой не существует: никаких других объективных различительных качеств у этих двух понятий нет. Напомним дефиницию слова «митинг», принятую современной лексикологией:

«Массовое собрание для обсуждения политических и других злободневных вопросов текущей жизни, в поддержку каких-либо требований, для выражения солидарности или протеста»³⁷.

Событийные трансляции имели ярко выраженную агитационную направленность, имитируя вовлечение масс слушателей в сферу важнейших событий политической, экономической, культурной жизни страны. И в то же время радиособрания и радиопереклички, появившиеся в эфире в конце 1924 – начале 1925 годов, привлекали возможностью установления эмоционального контакта.

«Мы прошли первую ступень в радиовещании. Радио перестает быть новинкой... требования, предъявляемые теперь к программам передач, значительно осложнились», – говорил на диспуте 12 февраля 1926 года председатель Общества друзей радио, заместитель наркома почт и телеграфов А.М. Любавич. Он утверждал необходимость «перенести микрофон из студии в аудитории театров, концертов, лекций, собраний, съездов и т. д. Участники вечеров, концертов и т. п., зная, что они имеют своей аудиторией радиослушателей всего Союза, будут гораздо внимательнее от-

носиться к их устройству, чувствовать большую ответственность. Радиослушатели будут психологически более спаяны с тем, что происходит у микрофона. Аудитория будет лишена специфической замкнутости»³⁸. Обращаем внимание на то, что этот диспут полностью транслировался по радио из Большой аудитории Политехнического музея.

А.М. Любович подчеркивает важность звуковых атрибутов трансляционных форм вещания для создания эмоциональной атмосферы радиосообщения. Идеологические постулаты, разумеется, мешали, но еще не опровергали реальную практику.

«За границей, частично в Англии, этот второй вид радиовещания³⁵ нашел свое отражение, правда в весьма уродливой форме. Мы видим там ежедневные трансляции из ресторанов. Несмотря на поражающее однообразие, надоедливое убожество всех этих фокстротов – передачи все же дают слушателю своеобразное представление о соответствующей обстановке, откуда производятся трансляции. Так же и передача боя часов Вестминстерского аббатства переносит нас на ночную лондонскую площадь...

Мы, при нашем многообразии жизни, должны пойти по второму пути. Перенести микрофоны в жизнь, приблизиться к ней»⁴⁰.

Едва ли не важнейшую свою задачу сотрудники акционерного общества «Радиопередача»⁴¹ видели в использовании

«всех возможностей трансляционной связи своего центрального узла на Никольской, 3, со всеми театрами, концертными залами, университетами»⁴².

Возможность одновременного выхода в эфир из разных городов стимулировала появление радиоперекличек. Само это слово быстро и прочно вошло в лексикон: форма радиоперекличек показалась чрезвычайно перспективной⁴³.

Мы хотели бы обратить внимание на диалог, являющийся структурообразующей основой жанра. Если сопоставить радиоперекличку с радиолекцией на аналогичную тему, нетрудно заметить, что их различают главным образом элементы драматизации в подаче материала. Заранее подготовившиеся тексты выступлений и отдельных реплик, вошедших в окончательный, по современной терминологии – «эфирный вариант» радиосообщения, в сведенном виде представляют собой сценарный план, где драматургическое столкновение мнений, толкований, характеров заложены как составляющие передачи.

Драматургическое начало прослеживается и в эстетических трансляциях радио, к которым мы относим радиолекции по проблемам литературы и искусства, но более всего музыкальные радиоконцерты.

Декларируя программу музыкального широковещания⁴⁴, его редакторы и организаторы в коллективной статье писали в 1925 году: «Уместны, даже необходимы, цикловые истори-

ческие концерты, с краткими, сжатыми пояснениями и широкими музыкальными программами, исчерпывающе охватывающими тот или иной период того или иного композитора, с попутной характеристикой эпохи, в которой композитор жил. В обслуживании всех праздников -одна из ударных задач широко вещания...

Как развлечение – здоровый смех, отдых от серьезных программ нужен рабочему особенно, – мы предлагаем серию популярных концертов, где будет уделено время и бытовому рассказу, и народному инструменту, и частушке»⁴⁵.

Успех концертам по радио сопутствовал с самого первого появления их в эфире. Особенной популярностью пользовались выступления мастеров искусств в так называемых «краснокалендарных концертах», программа которых строилась как монтаж музыкальных номеров и коротких комментариев. Такие концерты предназначались для слушания на улицах – прямо во время демонстраций и гуляний.

С 1924 года при Нарокомпочтеле работала инициативная группа, называвшая себя «Радиомузыка». Своей целью эта группа поставила определение оптимальных условий для передачи музыкальных программ из студии – путем экспериментов, в ходе которых выяснялись достоинства того или иного типа микрофонов, наилучшее расположение артистов в студии, звучание оркестра и отдельных инструментов через микрофон из помещения, не приспособленного специально для исполнения музыкальных произведений и т. п. Время от

времени «Радиомузыка» давала концерты в эфир.

Результаты исследований группы «Радиомузыка», а также аналогичные работы специалистов музыкального отдела «Радиопередача», включавшие анализ почты радиослушателей, сформировали мнение о том, что при существовавшем уровне технической оснащенности трансляции музыкальных концертов и спектаклей из театров и специально предназначенных залов значительно более перспективны.

Выступая на упомянутом диспуте о радиовещании в феврале 1926 года, А.М. Любович подвел итоги исследовательских работ в области музыкального вещания: «Мы ведем точный учет всех условий, улучшающих слышимость: расчет мест, занимаемых артистами, специальный подбор голосов, лучше звучащих по радио, составление программ из наиболее подходящих номеров. Музыкант и оратор приспособляют себя к микрофону⁴⁶. В результате создается замкнутая группа радиоартистов, которые „согласовывают“ каждое биение сердца с рамками студии.

Слушатель должен ограничиться механическим восприятием преподносимых ему номеров. Радиоартист, находящийся в студии, перед микрофоном, лишенный живого общения с аудиторией, никогда не сможет полностью использовать свои силы.

В результате получается определенная оторванность от окружающей жизни, замкнутая ограниченность»⁴⁷.

Как видно, речь шла уже не только о плохом техническом

оснащении радиостудий, но и о профессиональной подготовленности мастеров искусств к работе у микрофона. На это обстоятельство следует обратить особое внимание. Безусловно, на выводы

А.М. Любовича оказали большое влияние письма радиослушателей, которые стали приходить в адрес редакций радио и газет после «радиопонедельников» – трансляций концертов мастеров искусств из Большого театра. Они начались 8 сентября 1924 года и быстро стали традиционными. В них принимали участие виднейшие певцы, музыканты, драматические артисты; выступления мастеров искусств предварялись короткими лекциями А.В. Луначарского, известных литературоведов и критиков, говоривших о роли радио в культурном строительстве.

По свидетельству многих артистов, участие в «радиопонедельниках», т. е. выступление в привычной им обстановке, привлекало их гораздо больше, чем концерт в студии. Это крайне субъективное на первый взгляд мнение надо учитывать. Такой фактор, как «привычность» условий творчества, имеет огромное значение. Микрофон же был непривычен и, более того, часто стимулировал процесс психологического «торможения» у актера. По выражению актера В.Б. Герцика, ставшего позже известным диктором, «черная коробочка микрофона казалась ему глубоким колодцем, в котором исчезали неизвестно куда улетающие слова...».

Театральный спектакль, будь то драма, опера или оперет-

та, рождается и живет в прямой зависимости от реакций зрителей -это истина и для учеников Станиславского, и для актеров Таирова, и для школы Мейерхольда, и для представителей любого направления в искусстве.

Впервые проведенный 12 декабря 1924 года опыт трансляции концерта симфонического оркестра (из Колонного зала Дома Союзов) утвердил и многих музыкантов во мнении, что «на публике» оркестр звучит лучше. К такому, возможно, субъективному выводу следует присовокупить и объективное суждение о том, что по акустическим данным Колонный зал Дома Союзов значительно превосходит студийное помещение.

Необходимо было решить техническую задачу наиболее объемной передачи звука из помещения, где проходит концерт, с тем чтобы добиться минимального вмешательства посторонних шумов в музыкальную ткань исполняемого произведения. Эту сложнейшую техническую и акустическую проблему после ряда экспериментов в зале Большого театра, Колонном зале Дома Союзов, в Большом зале консерватории блестяще разрешила группа инженеров и музыкантов во главе с А.Л. Минцем⁴⁸. Была разработана схема установки параллельно работающих микрофонов (до шести одновременно); при этом была создана возможность автономно регулировать уровень сигнала, идущего от каждого микрофона. Так родилось микширование – техническое и художественное средство, позволяющее вести звуковой монтаж в

процессе не фиксированной на пленку передачи.

С конца 1925 года музыкальные трансляции становятся постоянными и регулярными на всех существовавших тогда каналах советского радиовещания.

Анализ недельных программ позволяет представить место внестудийных радиоконцертов в сетке вещания:

Студия имени Коминтерна (Москва) – 3 трансляции в неделю.

Студия имени Попова⁴⁹ (Москва) – 4 трансляции в неделю.

Студия МГСПС (Москва) – 3 трансляции в неделю⁵⁰.

Студия НКПиТ (Ленинград) – 4 трансляции в неделю.

Три из четырех основных радиостанций в стране предлагали своим слушателям радиоконцерты по воскресеньям примерно в одно и то же время – от 19 до 23 часов.

Тематически основную массу радиоконцертов можно объединить в четыре группы.

1. Произведения, отражающие историю разных народов. Как правило, эти программы приурочивались к юбилейным датам. Содержание концерта составляли сочинения классические, народные, реже современные.

2. Песенное творчество русского народа. Эти программы включали дореволюционные и современные песни.

3. Музыкальная этнография – песни и музыка народов СССР. Иногда целая передача посвящалась творчеству представителей одной народности или национальности, музы-

кальное богатство которой в такой программе выявлялось в возможно полном виде; реже программы этой группы соединяли в себе песни и танцы разных национальностей.

4. Цикловые концерты русской и западной классики.

Во всех указанных передачах словесные пояснения непременно сопутствовали музыке. Принцип композиционного построения радиоконцертов определял профессор С. Бугославский, приглашенный руководить их организацией и проведением:

«Построение программы по комплексному методу (т. е. методу объединения программы на одном тематическом стержне). Этот комплексный метод объединит задачи политические и культурно-просветительские с художественным воспитанием масс»⁵¹.

Тем не менее речевой элемент в структуре «комплексных радиоконцертов» имел второстепенное значение. В тех же случаях, когда словесные пояснения к музыке становились равноправными ей или самодовлеющими, передача становилась затруднительной для многих слушателей.

На этом на первый взгляд несколько парадоксальном явлении есть смысл остановиться подробнее.

Многие современные исследователи в области теории информации, обращаясь к проблеме восприятия, утверждают, что всякое сложное сообщение, являющееся продуктом творчества некоего коллектива людей и рассчитанное на коллективное восприятие, должно пройти поэтапный путь раз-

вития – от сравнительно однородного по своей структуре до полифонического. «В ходе эволюции таких сложных сообщений каждое последующее произведение опирается на предыдущее, и эта связь гораздо сильнее, чем в простых сообщениях, имеющих индивидуальный характер, т. е. в живописи, скульптуре и т. д.»⁵². Таким образом, преемственность в развитии всякого сложного сообщения есть обязательное условие его эволюции.

В то же время «причины исторического характера обусловили то, что для таких коллективных искусств⁵³, представляющих собой сложные сообщения, основным является доступность для понимания группой индивидуумов; это позволяет ввести понятие „среднего нормального человека“, которое в этом случае более оправдано, поскольку речь идет о *группе*⁵⁴ приемников, тогда как простые искусства рассчитаны на неограниченную емкость восприятия массы, внутри которой все внимание каждого изолированного индивидуума сосредоточено на восприятии сообщения. Следовательно, для всех сложных искусств от греческого театра до кино, *понятность* выдвигается на первый план»⁵⁵.

Очевидно, что процесс эволюции сложного сообщения заключается, с одной стороны, в поступательном нахождении им гармоничного сочетания всех структурных элементов, с другой – в постепенном тренинге аудитории.

Нарушение гармонии внутри сложного сообщения сказыв-

вается губительно на его восприятии. А. Моль приводит пример, когда неточность музыкального решения кинопроизведения привела к тому, что звуковое сообщение отвлекало внимание от зрительного и тем самым затрудняло восприятие, разрушая самый смысл существования звукового кинофильма.

Нечто подобное происходило в начальный период радиовещания и при восприятии «комплексных радиоконцертов», являющихся по своей природе сложными сообщениями. Формальное соединение речевых и музыкальных элементов, так же как и попытки искусственно ускорить процесс воспитания аудитории – привыкания ее к особенностям принципиально нового для нее коммуникативного канала, не приводили к успеху. Обе стороны – и коммуникатор, и реципиент – должны были потратить определенное время на «накопление». Поэтому слушатели и отдавали предпочтение более простому по структуре радиосообщению перед более сложным, а конкретно – опере перед литературно-музыкальной композицией.

«Согласно общему правилу жанра, „либретто" оперы не должно содержать отвлеченных мыслей, сложных чувств, слишком богатых поэтических образов. Поступки и чувства героев Тетралогии⁵⁶ просты, они используют в своей речи обычный словарь и логичный синтаксис»⁵⁷, – приводит пример А. Моль. На эту особенность жанра обращали внимание и специалисты советского музыкального радиовещания

в первый период его развития:

«Нет сомнения в том, что опера, будучи по существу своему музыкальной драмой, т. е. омузыкаленным действием, нуждается в восприятии ее не одним только слухом, но и зрением. Недаром же оперные театры так много сил и средств затрачивают на постановку опер. Недаром и радиослушатели, прослушавшие оперу, сплошь и рядом идут смотреть ее. Однако нельзя не признать, что *материал для слушания в опере все же преобладает*⁵⁸ по своему значению над материалом зрительным: слепой слушатель несравненно больше возьмет от оперы, чем глухой зритель. К тому же в операх лучших мастеров, как, например, Римского-Корсакова, Вагнера и других, музыка не только прекрасна сама по себе, но и иллюстративна, т. е. обрисовывает ход действия, характеры участников, оттеняет интонацию слова»⁵⁹.

Эта точка зрения помогает нам объяснить некий феномен программирования радиопередач середины 20-х годов. Он заключается в том, что трансляции опер составляли большую часть содержания радиоконцертов, причем малограмотная и эстетически малоразвитая аудитория высказывала до этого поводу очевидное удовлетворение. А ведь по убеждению многих опера относится к элитарному жанру музыкальной культуры.

Распространение оперных трансляций в рамках радиоконцертов характеризуют следующие данные. За сезон 1927-1928 годов (сентябрь-май) внестудийных радиокон-

цертов было проведено 108, что составило 259,5 часа звучания в эфире. (Число аналогичных передач из студии – 106, что, соответственно, означает 174 часа 20 минут звучания в эфире.) 60 внестудийных радиоконцертов включали в себя трансляции 27 опер⁶⁰.

Третий род программ, появление которого относится также к начальному периоду массового вещания, – передачи радиотеатра. Уже в 1925-1927 годах мы встречаемся с оригинальной радиодрамой⁶¹, инсценировкой литературного произведения⁶², фольклорным спектаклем⁶³ и даже с попыткой жанра, который сегодня носит название «драма с открытым финалом» и относится, как правило, к направлению, именуемому политическим радиотеатром⁶⁴.

Однако эти спектакли были достаточно примитивны с точки зрения возможностей радиотеатра и дают лишь возможность зафиксировать сам факт его рождения. Поэтому радиосообщения этого рода, по нашему мнению, целесообразно рассматривать в совокупности с программами следующего этапа в развитии советского радиовещания – периода становления художественно организованных (драматизированных) форм.

Первый период в развитии массового радиовещания, обозначенный рамками 1921-1927 годов, мы называем аудио-вербальным, т. к. в радиосообщениях этого времени мы не встречаемся еще с органическим синтезом звуковых эле-

ментов, вне которого невозможно создание звукового образа. Однако следует отметить, что в этот период проявились некоторые тенденции, обусловившие в последующем успешное развитие и распространение методов художественной организации радиосообщений во всех направлениях вещания:

- стремление к эмоциональности радиосообщения;
- выявление в исходном материале, являющемся содержанием радиосообщения, возможностей создать драматургическую конструкцию для его изложения;
- поиск оптимальных сочетаний речевого материала и музыки в структуре одного радиосообщения.

Примечания

¹ *Дубровин В.Б.* К истории советского радиовещания. Л.: Изд-во ЛГУ, 1972.

² *Ленин В.И.* Поли. собр. соч., т. 53. С. 159-160.

³ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 8-е изд. доп. и испр. М., 1970, т. 3. С. 360-361.

⁴ *Ленин В.И.* Полн. собр. соч., т. 52. С. 54.

⁵ *Ленин В.И.* Полн. собр. соч., т. 51. С. 130.

⁶ *Данский Б.Г.* Радиогазета РОСТА // Новости радио. 1925, № 1. С. 3.

- ⁷ Гуревич П.С., Ружников В.Н. Советское радиовещание. Страницы истории. М., 1976. С. 32.
- ⁸ Там же.
- ⁹ «Радиогазета» выходила первоначально 4 раза в неделю, но вскоре стала ежедневной.
- ¹⁰ Данский Б.Г. Радиогазета и радиослушатель // Новости радио, 1925, № 30. С. 2.
- ¹¹ «Правда», 1925, 8 октября.
- ¹² Радиолобитель, 1925, № 5. С. 103.; № 11-12. С. 235; № 23-24. С. 469.
- ¹³ Садовский А. Реорганизация радиогазеты // Новости радио, 1926, № 16. С. 6.
- ¹⁴ КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. М., 1979. С. 503.
- ¹⁵ Соответственно и большинство из последующих центральных и местных радиоизданий – «Комсомольская правда по радио», «Радиопионер», «Врачебно-физ-культурная радиогазета», «Призывник», «Кустарь и артель» и т. п. – базировались в редакциях соответствующих печатных изданий.
- ¹⁶ «Правда», 1925, 1 марта.
- ¹⁷ Дубровин В.Б. Об эволюции газетных форм работы и жанров на радио. В кн.: Журналистика: наука, образование, практика. Л., 1971. С. 122-123.

¹⁸ Радиослушатель, 1929, № 3. С. 5.

¹⁹ Радиогазета – первая в мире // Новости радио, 1925, № 1. С. 3.

²⁰ Газета рассказывает... поет... играет // Радиослушатель, 1928, № 1. С. 4.

²¹ *Телешова Н.А.* Внимание, включая микрофон! М., 1972. С. 31.

²² Из личного архива А.И. Турина.

²³ *Толстова Н.А.* Внимание, включая микрофон! М., 1972. С. 17.

²⁴ КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. М., 1979. С. 501.

²⁵ *Цицерон.* Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972. С. 172-173.

²⁶ Античные мыслители об искусстве. М., 1938. С. 194.

²⁷ *Былинский К.И., Розенталь Д.Э.* Литературное редактирование. М., 1961. С. 38.

²⁸ *Рожанский А.* Массы слушают радиогазеты// Говорит СССР, 1931, № 6. С. 17.

²⁹ Выделено автором.

³⁰ Говорит СССР, 1933, № 14-15. С. 23.

³¹ Античные мыслители об искусстве. М., 1938. С. 195.

³² Там же. С. 190.

³³ Там же. С. 182.

³⁴ Говорит СССР, 1933, № 14-15. С. 23.

³⁵ *Зарва М.* Слово в эфире. М., 1977. Автор указанной работы подробно останавливается на спорности большинства представлений о структуре радиогазеты. В частности, она рассеивает распространенное заблуждение, будто сложное предложение всегда труднее для восприятия, чем простое.

³⁶ Выражение В. Даля, применяемое им для обозначения слова «событие».

³⁷ Словарь иностранных слов. М., 1979. С. 324.

³⁸ Новости радио, 1926, № 6. С. 6.

³⁹ Имеются в виду внестудийные трансляции.

⁴⁰ Новости радио, 1926, № 6. С. 6.

⁴¹ Акционерное общество «Радиопередача» осуществляло организацию всего радиовещания в СССР с октября 1924 года по июль 1925 года.

⁴² Новости радио, 1925, № 44. С. 2.

⁴³ *Дубровин В.Б.* К истории советского радиовещания. Л., 1972. С. 26.

⁴⁴ Термин «широковещание» существовал в начальный период массового вещания наравне с термином «радиовещание».

- ⁴⁵ Задачи музыкального отдела «Радиопередача» // Новости радио, 1925, № 7. С. 9.
- ⁴⁶ Подчеркнуто автором.
- ⁴⁷ Новости радио, 1926, № 6. С. 6.
- ⁴⁸ См. интервью *А.Л. Минца* автору настоящей работы: От искровых передатчиков до квантовой электроники // Советское радио и телевидение, 1970, № 4. С. 8-11.
- ⁴⁹ Радиостанция имени Попова выходила в эфир 5 раз в неделю с 1-2 передачами в день.
- ⁵⁰ Как правило, эта радиостанция не расшифровывала предварительно своих программ и в печатной программе передач обычно стояло «Трансляция оперы или концерта».
- ⁵¹ *Бугославский С.* Связь радио с массами // Новости радио, 1925, № 30. С. 7.
- ⁵² *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966. С. 266.
- ⁵³ Автор имеет в виду синкретические виды искусств – кино, театр, телевидение и т. д.
- ⁵⁴ Подчеркнуто автором.
- ⁵⁵ *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966. С. 264-265.
- ⁵⁶ Имеется в виду цикл опер Вагнера «Кольцо Нибелунгов».

⁵⁷ *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966. С. 265.

⁵⁸ Подчеркнуто автором.

⁵⁹ *Чемоданов С.* Оперные трансляции // *Новости радио*, 1926, № 27. С. 5.

⁶⁰ *Новости радио*, 1928, № 20. С. 5.

⁶¹ «Вечер у Марии Волконской», «Люлли-музыкант» и др.

⁶² «Ветер» по одноименной повести Б. Лавренева. «Тимошка-гармонист» по поэме А. Жарова «Гармонь» и др.

⁶³ Цикл «Старинные посиделки», осуществленный по сценарию П. Казьмина хором под управлением М.Е. Пятницкого и артистами из «Театра чтеца».

⁶⁴ Инсценировка суда над «Радиозайцами» – гражданами, имеющими приемные и передающие радиоустановки без разрешения властей. «Суд» состоялся 20 апреля 1925 года с участием писателей, радиоработников, юристов и др. В передаче приняли участие несколько человек из публики, специально не готовившихся к выступлению. Таким образом, в радиотеатре впервые появилось импровизационное начало.

Глава 2

Звук в немом кино

А было ли «немое » кино немым?

Сравнение кинематографа начала XX века с человеком не говорящим представляется неточным.

Человек, лишенный дара речи, выражает свои мысли и чувства, объясняется с другими людьми или знаками-символами, понятными такому же индивиду, или пластикой лица и тела, изображая свое желание, состояние, просьбу. Он может быть возбужден или спокоен, но система «показов» через знаки (ребусы и для посвященных) в силу привычной повторяемости, обусловленности стандарта жестов обычно не несет богатой и разнообразной эмоциональной окраски. Скорее, она чувственно монотонна или нейтральна.

Кинематограф начала века, если уж искать наиболее подходящий термин, точнее назвать пантомимическим (Чаплин именно этим словом определял суть и достоинства своего кинотворчества), соотнося с искусством пластики, где каждая поза, жест и движение ориентированы прежде всего на возбуждение фантазии и эмоций зрителя, т. е. должны иметь яркую чувственную окраску.

Это качество непременно и обязательно и для каждого из компонентов отдельного кадра, и для всей ленты в кино. Но тут мы сталкиваемся с привычкой зрителя, обуслов-

ленной его элементарными природными психофизическими потребностями видеть и слышать *одновременно*. Такова данность, оказывающая влияние на развитие любого вида искусств, особенно если оно предназначает себя массовому потребителю. Простой пример: когда художественные музеи в XX веке открыли свои двери не только любителям и знатокам живописи и скульптуры, а толпе, в выставочных залах часто стала звучать музыка. Она помогала главным образом неосведомленному и эстетически неподготовленному посетителю: он меньше ощущал психологический дискомфорт от встречи с незнакомой и часто непонятной ему формой выражения человеческого духа.

Кинематограф изначально обращен к массовой аудитории, он претендует на отражение жизни в ее подлинных физически реальных формах и потому с первых дней своего существования не мог игнорировать естественные для зрителя ожидания. Не зря же во время премьеры люмьеровского «Прибытия поезда» в Лондоне, в 1896 году, за экраном была установлена специальная машина, имитировавшая грохот поезда.

По мнению современного исследователя, «наличие в феноменальном поле восприятия постоянно осязаемого акустического фона является своего рода биологической необходимостью, гарантирующей непрерывность живой связи субъекта с окружающим миром и тем самым обеспечивающей само ощущение реальности последнего». Этот свой по-

стулат Р. Казарян относит к числу закономерностей как звукового, так и немого кино, утверждая, что лишь «передача (или имитация) естественного акустического фона» способна вызвать у зрителя впечатление трехмерности киноизображения, т. е. придать ему жизненную достоверность¹.

Что касается зависимости трехмерности изображения в немом кино от наличия или отсутствия звукового сопровождения, то тут можно и поспорить, хотя цитированная точка зрения находится полностью в русле академических утверждений вгиковского курса об обязанностях звука в кино вообще: слово (звучащее, разумеется) движет сюжет, музыка определяет ритм, а шумы, иллюстрирующие физическую реальность обстоятельств действия, создают иллюзию объема на экране (сиречь трехмерность пространства).

Логично, хотя и не избавляет от сомнений. А что, в стереофильме, где трехмерность создается незвуковыми средствами, фоновые шумы не нужны? Информация, которую они несут, – нефункциональна?

То же со словом: известны эксперименты, когда под одну и ту же речевую фонограмму снимали два разных по сюжету фильма...

Сомнительно и с музыкой: кто возьмется определять, чей ритм первичен, скажем – в сцене вертолетной атаки из «Апокалипсиса» Ф. Копполы, – ритм камеры оператора или ритм вагнеровского «Полета валькирий»? Или в танце межпланетных кораблей в «Космической одиссее» С. Кубрика –

ритм монтажа или ритм вальса Штрауса? Простой ответ можно получить, узнав у авторов последовательность их замысла и его реализации. Но будет ли этот ответ полным, а главное, раскроет ли он действительно гармонию структуры этих произведений?

В современном кинематографе указанная выше классификация функций звука явно не охватывает всех сложносочиненных композиций, присущих творческой практике различных режиссеров, исповедующих многообразные подходы к возможностям и задачам звуковых компонентов фильма. Но этот спор за рамками нашей темы. Мы упоминаем об «академической концепции» лишь потому, что сама идея строгой дифференциации функций различных видов звукового сопровождения изображения на экране представляется неплототворной, особенно в немом кино. Все попытки дополнять немую картинку звучащим словом, музыкой, «натуральными» (в звукозаписи) или театрально-имитирующими шумами имели глубокий смысл. Кино стремилось и в своем «немом» варианте имитировать звуковое воздействие. Это был путь к чувствам и эмоциям зрителя, обеспечивающий живую связь акустического фона, действия, восприятия зрителя и его ощущения *реальности на экране*.

В качестве рабочей гипотезы позволим высказать мысль, что эта стратегическая цель была в полуинстинктивном-полуосознанном стремлении кинематографа приблизить по своему воздействию отдельный кадр или эпизод фильма к

фразе (абзацу, эпизоду) литературного сочинения.

Суть воздействия слова в поэзии и художественной прозе в том, как информация, содержащаяся в этом слове, умножается на ритм и контекст фразы и возникает новая целостная лексическая единица, ориентированная на индивидуальное восприятие читателя. Само по себе (в буквальном значении!) слово (фраза) чаще всего не передает глубинную логическую и экспрессивную значимость явления, о котором они несут бытовую (словарную) информацию.

Пушкинская фраза: «Я помню чудное мгновенье, / Передо мной явилась ты...»

Если суммировать непосредственную информацию, содержащуюся в каждом слове, то получим весьма разочаровывающий результат: некто хорошо помнит время (день, час, минуту), когда он познакомился с другим некто, неожиданно ему встретившимся (все-таки «явилась»! а не «увидел», «пришла», «встретил»).

Но вот при чтении этой фразы человек, в меру собственных способностей, отпущенных ему природой или воспитанных обществом, подключает свое чувство прекрасного, умение слышать музыку (в данном случае мелодию стиха), свое воображение, наконец, свои собственные воспоминания... И тогда рождается – произвольно! – реакция на прочитанное. Реакция самая разнообразная: гамма эмоций тут бывает от хладнокровного недоумения: «Ну и что? Не понимаю? Чушь сопливая!» – до восторженно очищающих слез. Все

дело в чувственной фантазии. Буквальное восприятие слова и фразы в данном случае губительно для литературного текста.

Теперь обратимся к наблюдению С. М. Эйзенштейна над аналогичной ситуацией в немом кинематографе. Размышляя о диалектике восприятия кинокадра, он пишет: «Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом. И чтение свое получает лишь из сопоставления, как и иероглиф, приобретающий специфические значения, смысл и даже устные произношения (иногда диаметрально противоположные друг другу) только в зависимости от сочетаний изолированного чтения...»²

Очевидны аналогии в подходе к проблемам выразительности слова в книге и кадра на экране.

Подобно авторскому слову, кинокадр должен был побуждать зрителя к многозначности его понимания и ощущений, т. е. к сопереживанию, которое возникает, когда человек перед экраном попадает психологически в положение соучастника или хотя бы свидетеля описываемых событий. Звук должен был подтолкнуть фантазию зрителя, помочь ему ощутить реальность происходящего на экране и отреагировать на нее мерой собственных эмоций и размышлений.

Необходимость его была бесспорна. (Мы имеем в виду именно «звук» — в совокупности понятия, а не «говорящее кино», против которого восстали многие кинемастера.) Принципы технической и эстетической реализации про-

блемы дискуссионны. Поляризация мнений (и практических решений) происходила вокруг двух понятий: «натуральный звук в кинозале» или «воображаемый звук в восприятии зрителя».

Кинозвук в физической реальности

Самое простое – посадить перед экраном актеров и пусть они попробуют «озвучить» изображение.

Посадили. Попробовали. Ничего хорошего не получилось. И не только потому, что актеры, держа в руках текст, к примеру толстовского «Живого трупа», физически не успевали произносить синхронно реплики за героев одноименного фильма В. Кузнецова и Б. Чайковского (эксперимент был проведен в Москве в 1911 году). Ничего путного не выходило и тогда, когда асинхронность была заранее обусловлена.

В том же 1911 году нескольких ведущих артистов московского театра Корша пригласили *участвовать* в премьере фильма «Кавказский пленник», снятого по поэме Пушкина режиссером и оператором Д. Витротти. Музыка Ц. Кюи для оркестра, сопровождавшего показ ленты, специально аранжировал И. Худяков. Предполагалось, что чтение фрагментов пушкинской поэмы «под изображение» на экране создаст необыкновенный художественный эффект.

По свидетельству очевидцев и прессы, вышел полный кон-

фуз. Картинки на экране существовали сами по себе, артисты в ложе перед экраном – сами по себе, и никакой эстетической связи между ними не ощущалось, а оркестр только подчеркивал этот разнбой, вспоминал много лет спустя известный московский театровед В.А. Филиппов.

Соблазн, однако, был очень велик. Надежды прокатчиков обратились к лентам, которые назывались «кинодекламации» или «киноговорящие фильмы». Их выпускали в одном-единственном экземпляре (второй был редким исключением) специально для демонстрации в сопровождении живого актера. Чаще всего их делали кустарно, наспех, показ их в провинции обычно не освещала пресса, вообще-то падкая до кинематографических новостей. Тем не менее с 1909 по 1917 год вышло более 250 таких лент, весьма разнообразных по содержанию: от экранизаций Чехова, Гоголя и Апухтина до юмористической кинооперетты «Конкурс ловеласов», кинооперы «За свободу, за народ» в «четырех отделениях с прологом и эпилогом в исполнении автора и хора певчих» и патетической оратории «Григорий Распутин в великой русской революции», премьеру которой в Ростове обеспечивала целая «труппа кинодекламаторов под управлением П.П. Петрозванцева».

Продукция этого вида (все-таки сложно назвать полноценным фильмом этот гибрид кино и эстрады, где изображение чаще занимало место, аналогичное музыкальному сопровождению в концертной мелодекламации) составляет од-

ну десятую всех кинолент, снятых в дореволюционной России. Это не так уж мало. Но примечательны два обстоятельства. Во-первых, число сеансов «кинодекламаций» было крайне невелико, гораздо меньше, чем могли осуществить занятые в них артисты; если судить по рекламным заметкам в газетах, то с традиционными чтецкими концертами они выступали много больше. Во-вторых, в числе участников «кинодекламаций», за исключением Н. Чардынина, К. Новицкой и В. Пасхаловой, нам не удалось обнаружить ни одного более или менее заметного имени артиста того времени. Это был удел 15-20 провинциальных актеров, как нам кажется, не слишком обласканных театральными антрепренерами.

В 1913 году одна из зарубежных кинофирм сняла небольшую ленту с участием великого русского драматического актера К.А. Варламова, запечатлев сцены из пьес А. Н. Островского «Не в свои сани не садись», «Не все коту масленица», «Правда хорошо, а счастье лучше» и из гоголевской «Женитьбы». Выбраны были главным образом монологи³. Называлось все это «Коронные роли К.А. Варламова».

Готовили пышную премьеру. Варламов был так популярен, что его юбилейный вечер – к 30-летию на сцене – вынуждены были повторять дважды: все желающие из числа самой высокопоставленной петербургской публики не смогли попасть в зал Александринского театра 31 января 1911 года, и специально для них торжества были полностью сдублированы 5 февраля в зале консерватории, а потом эту программу

по требованию российских любителей театра повезли по разным городам. Кинематографисты запечатлели как раз те роли, которые Варламов играл на юбилее. И за вполне приличное вознаграждение владелец одного из петербургских кинозалов уговорил артиста «озвучить» себя прямо перед публикой. Варламов согласился, подписал контракт, но потребовал репетицию.

Устроили репетицию. Варламов начал читать один монолог, второй... и предпочел заплатить «неустойку, но не позорить седины и ремесло».

Сложность оказывалась не только в том, чтобы успеть за артикуляцией персонажа на экране или «уложить» фрагмент литературного текста в рамки той или иной сцены на экране. Необходимо было найти психологическое равновесие между чувствами живого актера и действием на экране, чтобы интонация его речи соответствовала настроению кадра, его эмоциональной насыщенности. И тут начинается противоборство ритмов и информативной насыщенности кинопластики и звука.

В кинотеории стало трюизмом утверждение, что реальное пространство при фиксации его на киноплёнке сильно видоизменяется, равно как в значительной степени видоизменяется фактура предметов и реальное движение, воспроизводимое кинокамерой. Но ведь в полной мере это относится и к воплощению того или иного явления при помощи его звуковых характеристик.

Ритм кинематографической реальности не совпадает с ритмом жизненной реальности, получающей отражение на экране. Это заметил однажды Вс. Мейерхольд: «На экране секунда вами произведенного действия, движения как бы удваивается, так как лента сразу дала много места тому, что снимается»⁴. Перед актером, которому поручалось в немом кино «озвучание» фильма во время сеанса, возникала не только технологическая трудность (обеспечить синхронность звукового и выразительного ряда), но психологическая проблема совместить логику и многообразие интонаций, заложенных в литературном тексте, и экспрессию ритма киноизображения. Пользуясь театральным лексиконом, можно сказать, что такому актеру приходилось все время «плюсовать», т. е. преувеличивать смысловое значение каждого слова, каждой фразы. В первые минуты это собирало внимание публики (кстати, отвлекая от экрана), потом давала себя знать монотонность подобной манеры речи, она очень быстро «приедалась», и настолько, что слова почти теряли смысл.

А традиционные чтецы в японском кинотеатре? Так называемые бэнси? Они вставляли у пюпитра, на котором лежал заранее заготовленный текст (при особой сноровке некоторые и наизусть) и... *пересказывали* реплики персонажей и отдельные мотивационные нюансы действия.

Все дело как раз в этом глаголе. Они не говорили «за героев», а именно пересказывали их речь своими словами. Возникала параллельная экранной звуковая структура, не син-

хронизированная с ней, максимально нейтральная по интонационным характеристикам и оттого практически не отвлекающая внимание зрительного зала. По сути, это была работа, напоминающая современный перевод звукового фильма в иноязычной аудитории, только переводили не с английского на русский, а с языка пластики в обыкновенную речь. А может быть, с определенным допущением, правомерно искать аналогию в практике спортивного журналиста, комментирующего футбольный матч по телевидению.

К сказанному позволим добавить предположение: описанная система «озвучания» немого фильма утверждалась прежде всего в тех странах, где очень высокие, можно сказать, «скоростные» темпоритмические основы языка сосуществуют с природными и традиционно этическими ограничениями интонационных характеристик. Иначе говоря, там, где эмоциональная нейтральность речи – вещь обыденная. В Японии к этому следует присоединить и устойчивые театральные традиции.

* * *

Итак, разговаривающий актер не вписывался в структуру немого фильма, хотя С.М. Эйзенштейн и утверждал: «... как самый принцип монтажа, так и все своеобразие его строя суть *точный сколок с языка взволнованной эмоциональной речи*»”.

Теоретические и эстетические аспекты этой аналогии несомненно имеют место. Технологические – увы! Желаемое здесь так и не стало действительным. Но была еще музыка для ассоциативной имитации звуковых реалий тех событий, которые демонстрировались на экране. Тынянов писал по этому поводу: «Музыка в кино поглощается, но поглощается не даром: она дает речи актеров последний элемент, которого ему не хватает, – звук»⁶. Однако у тапера и у оркестра в кинозале возникали те же проблемы, что и у живого актера.

Цель была весьма определенной. Большинство теоретиков киномузыки формулирует ее вслед за Т. Адорно как «стремление создать человеческий слой, связующий беспрерывно разворачивающиеся фотографии и зрителей. Она (музыка. – А. Ш.) выполняет социальную функцию цемента: спаивает воедино элементы, которые в противном случае не объединились бы, но противостояли друг другу, – механический продукт и зрителей, так же, как и самих зрителей, между собой... Она стремится постфактум вдохнуть в изображение немного жизни, которую отняла у них фотография»⁷.

Весьма дискуссионный вопрос – отнимает или прибавляет зрителю подлинность ощущения жизни само по себе киноизображение и для чего тут нужна музыка?

3. Кракауэр, например, высказывает мнение, противоположное точке зрения Т. Адорно, Г. Эйслера, Т. Левина и др. В своей книге «Природа фильма» он пишет: «Музыкальный аккомпанемент несомненно вдыхает жизнь в немые изобра-

жения, но лишь для того, чтобы они выглядели тем, что они есть – фотографиями. Это весьма важное обстоятельство. Не следует думать, будто музыка, добавляя звук к немым кадрам, должна восстановить в них полную жизненную реальность»⁸.

Позиции спорящих противоположны. Однако синтезирующая роль музыки сомнений не вызывает. Сомнения возникают по иному поводу. Опять – как «успеть» за изображением? И главное – как «уложить» смыслово, а не формально музыкальную фразу в хронометраж монтажной фразы или эпизода?

Техническую задачу (первую из названных выше) в конце концов надеялись решить повышением мастерства приглашенного музыканта и выработкой у него соответствующих навыков. Опыт таперской работы в кино ведет свой отсчет от киносеансов братьев Люмьеров – уже они шли под аккомпанемент рояля. Правда, мы склонны разделить мнение З. Лиссы⁹, наиглавнейшей целью музыканта тогда считалась совсем не художественная: он должен был бравурной музыкой заглушать сильный треск проекционного аппарата. В наиболее фешенебельных кинотеатрах собирали целый оркестр. Музыканты импровизировали, каждый по своему вкусу, но изображение на экране менялось с такой скоростью, что они вынуждены были творить винегрет из классических опусов, модных танцев, банальных шлягеров, учебных экзерсисов и т. д. и т. п., причем обрывая мелодию порой

на середине. У просвещенной публики это вызывало возмущение, у менее рафинированной и менее образованной – недоумение.

Очень быстро пришло понимание: чем нейтральнее музыка, тем легче «попасть в экран». Появились первые «правила игры»: например, «неуместность веселой музыки во время демонстрации серьезного фильма стала очевидной» (Э. Линдгрэн)¹⁰, «изображение и музыка должны сочетаться друг с другом хотя бы весьма косвенно...» (Г. Эйслер)¹¹. И яркие экспрессивные мелодии стали уступать место ритмически однообразным этюдам и вариациям. Эстетическая ценность такого музицирования была крайне сомнительна и вполне соответствовала уничижительной иронии И. Стравинского: «Музыка в фильме имеет такое же отношение к драме, как ресторанная музыка к застольной беседе»¹².

Как часто бывает в истории культуры, возник парадокс: для сохранения индивидуальности киноизображения и творческого импульса музыканта-комментатора необходима была стандартизация исходного звукового материала. В 1913 году в Америке появилась первая «Кинотека» – каталог музыкальных сочинений и фрагментов, классифицированных с точки зрения их программно-выразительного характера. Составленная И. Замечником для фортепиано, она была продолжена множеством аналогичных сборников для отдельных инструментов, дуэтов, трио, квартетов и оркестров.

Музыкант, приглашенный тапером в кинотеатр, мог найти в них рекомендации, что и когда играть, если на экране катастрофа, драматическая любовная ситуация, торжество, картины природы и т. д. Постоянные разделы имели названия: «Ночь», «Борьба», «Страх», «Шумная сцена», «Безнадежность», «Вакханалия», «Буря», «Тайная тревога» и т.п. Словом, на все случаи жизни. Типичная кинематографическая ситуация, таким образом, обеспечивалась заранее типичным музыкальным сопровождением.

Поначалу это был выход, и неплохой. Особенно для зрителя большого богатого кинотеатра, владелец которого имел возможность пригласить достаточно квалифицированного музыканта или приличный оркестровый состав. Но кинотеатров становилось все больше и больше, игра в них оказывалась только заработком для неимущих пианистов или музыкантов, каких уже не брали ни в один хороший коллектив, и результат не мог не сказаться на качестве. В конце 20-х годов Дмитрий Шостакович оценивает сложившееся положение: «Оркестры в большинстве кинотеатров бывают более или менее низкой квалификации... Большой частью вместе с куцым оркестром играет пианист по клавиру и „погромче“ выстукивает партии недостающих инструментов. Вместо тромбонов – рояль. Чайковский, поди, волчком в гробу вертится от такой интерпретации... О так называемых нотных кинотеках (музыкальные кусочки для слез, восстаний, разлагающейся буржуазии, любви и т. д.) – одно только скажу,

что это такая же халтура, если не хуже. Единственный правильный путь – это написание специальной музыки»¹³.

Этот путь был намечен весьма серьезным пунктиром. Молодое искусство привлекало известных композиторов неизвестной им еще формой творчества, и тогда появлялась музыка специально к тому или иному фильму. В 1908 году Сен-Санс пишет опус 128 -интродукцию и пять пьес для струнного оркестра. Это сочинение на самом деле оригинальное музыкальное сопровождение фильма «Убийство герцога Гиза». В том же 1908 году А. Ханжонков договаривается с М. Ипполитовым-Ивановым о музыке к фильму «Стенька Разин» («Понизовая вольница»). Композитор соглашается с охотой. Ни одна из сторон особенно не рискует – историческая драма режиссера В. Ромашкова представляла собой экранную версию популярной песни «Из-за острова на стрежень», и Ипполитову-Иванову надо было заново аранжировать хорошо известную мелодию в ритмах киноленты. А Ханжонкова, в случае неудачи композитора, спокойно могла выручить пара гармонистов.

Пример Сен-Санса и его русского коллеги оказался заразителен. Известный исследователь киномузыки З. Лисса приводит такую цифру: в 1909-1912 годах более трехсот фильмов, снятых в разных странах, сопровождались специально для них написанной музыкой. Тиражируется эта музыка чаще всего с помощью граммофонных пластинок, и справедливости ради следует заметить, что технический про-

гресс и сочинители киномузыки активно шли друг другу навстречу.

Уже в 1896 году, меньше чем через год после первого сеанса на бульваре Капуцинов, 17, Шарль Патэ в Париже и Месстер в Германии делают попытки соединить кинопроекторный аппарат с граммофоном, изобретенным Берлинером.

В 1898 году в парижском театре «Олимпия» осуществлен первый «кинофоносеанс». Фонограф Эдисона помещался рядом с проекционным аппаратом, и звук передавался зрителям через телефонные трубки, прикрепленные к каждому креслу в зале.

В первые годы нового века Леон Гомон выпустил несколько десятков короткометражек (примерно по 100 м каждая) под общим названием «Говорящий фильм». В этих картинах снимали певца, который старался артикулировать синхронно с заранее напетой им же граммофонной записью. В кинотеатре граммофон с усилителем ставили возле экрана, и была устроена специальная система сигналов для киномеханика, помогавшая добиться подобия синхронности.

В 1907 году английская компания «Варвик» выпускает свой аппарат – синефон, затем следует вивафон Сесилия Хепурта и новое изобретение Леона Гомона – кинохронограф. Во всех этих системах основу составляли граммофон и механические приспособления для его синхронизации с кинопроекцией. Но все эти устройства были несовершенны, а

размеры обыкновенной грампластинки явно не соответствовали метражу кинофильмов. Да и качество звучания их было неудовлетворительное.

Попытки механического соединения кино и граммофона представляют собой скорее аттракцион, чем художественное средство для творческой деятельности. Тем не менее интерес к так называемым граммофонным фильмам достаточно велик. Только в России в 1914-1915 годах выходят 37 «звуковых» лент этого типа, главным образом музыкальных (всего 5 разговорных – фрагменты «Бориса Годунова», «Преступления и наказания» и комические рассказы в исполнении Я. Южного).

В 1909 году французский изобретатель де Пино пытается записать звук прямо на киноплёнке тем же способом, с помощью которого звук фиксируется на валике фонографа. Чуть раньше, в 1906 году, Юджин Лост запатентовал в Англии систему фотографической записи звуковых колебаний на киноплёнке, обеспечивающую полную синхронизацию звука и изображения. (Но сама звукозапись оставалась некачественной.) Именно это открытие и сделало возможным спустя два десятилетия рождение современного звукового фильма. Параллельно в Германии разрабатывалась оптическая система звука в кино «Три-Эргон» Г. Фогта, Д. Энгля и И. Массоле, в Америке аналогичная аппаратура Ли де Фореста, «говорящая фильма» «Дженерал электрик компани», в Швеции «осциллографическое звуковое кино» Свена Берглунда...

Рассказ о том, что фирма братьев Уорнер в 1924-1925 годах была накануне банкротства, а купив за бесценок патент «Вайтафон» и выпустив фильм «Певец джаза», получила гигантские барыши и стала пионером звукового кино, не легенда. И может быть, сами братья Уорнер до банкротства не помышляли о производстве звуковых фильмов. Случайности в этом все-таки минимум. Точнее, эта случайность выражает назревшую потребность общества и самого киноискусства в переходе на новую ступень развития экранной культуры.

Но это будет через несколько лет.

Нельзя перепрыгнуть через время. Поступательность технического прогресса подчиняется строгим закономерностям, среди которых фактор накопления знаний и технологических возможностей едва ли не самый главный. В данном случае он не успевал за потребностями нового вида творческой деятельности, и этот новый вид был вынужден вырабатывать свои эстетические критерии и принципы, опираясь на реальность технического обеспечения.

Киоззвук в воображении зрителя

Оценивая язык немого кино, Андре Базен писал: «Немой фильм создавал мир, лишенный звуков, вот почему появилось множество символов, призванных возместить этот недостаток»¹⁴. Вслед за М. Мартеном, В. Фурдуевым, Э. Линдгреном, Л. Форестье, М. Шион и другими историками

и теоретиками экранной культуры, прибавив к ним опубликованные творческие самоанализы многих великих мастеров кинорежиссуры, можно привести десятки примеров, характеризующих попытку сделать неслышимый с экрана звук «видимым», иначе говоря, стремление автора фильма заставить зрителя «услышать» звук в своем воображении. Эйзенштейн совершенно четко обозначил эту цель: «*Пластике* немого кино приходилось еще и *звучать*», - пишет он в четвертой главе «Неравнодушной природы»¹⁵.

В его фильме «Стачка» несколько рабочих весело идут по улице. В руках у одного гармонь. Постепенно ее изображение увеличивается, и вот уже меха инструмента, двигающиеся в ритме марша, заполняют весь экран...

У Абея Ганса в «Наполеоне» аналогичный прием. Во время атаки французов на Тулон постепенно падают замертво один за другим барабанщики наступающего войска. Но тут начинается ливень с градом, и камера выхватывает то один, то другой валяющийся на земле барабан, наезжает на них до максимальной крупности, чтобы продемонстрировать их призывный грохот к бою, возникающий уже не от палочек солдата, а от крупных градин...

В фильме Л'Эрбье «Эльдорадо» превосходно передан оглушительный шум ночного увеселительного заведения: наплывом идет калейдоскоп крупных планов различных музыкальных инструментов и напряженных лиц с широко открытыми, кричащими ртами...

Марсель Мартен приводит отрывок из сценария А. Ганса, где «необыкновенно ярко проявилось желание режиссера передать колокольный звон, звучащий над Парижем:

Четыре различных крупных плана колоколов...

Четыре других крупнее прежних, очень коротких плана колоколов...

Четыре новых плана (еще крупнее и еще более быстрых) колоколов...

Сто колоколов в четыре секунды попеременно»¹⁶.

Так кино искало путь к ассоциации безусловной, примитивной, чисто натуралистической, надеясь подтолкнуть фантазию аудитории к реальному, бытово достоверному звуку.

Но был и другой путь, рассчитанный на более утонченную фантазию: стремление вызвать «ощущение звука» сопоставлением различных по содержанию и пластической тональности изображений.

Эта условная манера имитации звука, более сложная для восприятия, но на практике тем не менее достаточно быстро приучившая аудиторию к «правилам игры» и получившая широкое распространение. В «Ее жертве» режиссера Ч. Сабинского (экранизация ибсеновской «Норы») есть эпизод, в котором один из героев сидит за фортепиано. Пальцы его с необыкновенной быстротой бегают по клавишам – перебивка – на экране бурные волны, разбивающиеся о скалы. Но вот пианист переходит к более плавной мелодии – и перед зрителями широкое поле с еле-еле колышущимися колосья-

ми. Само собой разумеется, ни скалы, ни поле никакого отношения к сюжету, поступкам персонажей или их характерам не имеют. Но они способны передать атмосферу музыки, сделать ее «слышимой». Примеров такого рода можно привести множество.

В какой-то мере они отражают распространенное увлечение «программной» музыкой и опираются на воспитанную у части публики привычку мысленно соединять мелодию с конкретным сюжетом, который, в свою очередь, может иметь «зрительный ряд». Тут следует заметить, что иногда программный замысел музыкального сочинения раскрывается только в названии или в общем колорите, но бывают и такие, где выразительные средства сознательно рассчитаны на определенные зрительные ассоциации. Скажем, в I части Первой симфонии Чайковского «Зимние грезы» совершенно отчетливо звуко-изображение санной дороги, колокольчиков под дугой лошадиной упряжи. В «Море» Дебюсси легко «увидеть» шум волны, накатывающей на берег, и т. п. Исполнение этих и некоторых других произведений и до сих пор часто предваряется конферансом, который должен заранее подтолкнуть фантазию слушателя «в нужном направлении».

Идя по этому пути, кинематограф, без сомнения, воспитывал стереотипы восприятия, приучал к штампам самого примитивного толка. В воображении аудитории фиксировались пары: бурлаки – «Эй, ухнем», Мадонна – «Аве Мария»,

герб – «Боже, царя храни» и т. п.

Позднее эта тенденция будет очень сильна в звуковом кино, и у зрителя появятся новые штампы: немецкие танки – I часть Седьмой симфонии Д. Шостаковича, цирковое представление – «Выходной марш» И. Дунаевского и т. д. Но если вернуться к немому кино, нельзя не заметить, что в силу диалектики именно такие стандарты обеспечивали в ряде случаев впечатление звучащего экрана.

Наиболее сложную задачу ассоциативному восприятию предлагает звуковое отражение жизненных реалий методом убыстренного монтажа. Теория кино содержит почти исчерпывающую характеристику этого метода: «Очень быстрый монтаж (flashes) в немом кино часто выражает стремление передать звуковое впечатление.

Быстрый монтаж совершенно нереалистичен как зрительное впечатление (мы видим сразу лишь небольшое число предметов из-за ограниченности нашего поля зрения, и, во всяком случае, не в таком темпе), но зато он передает столкновение и смешение всевозможных звуков в окружающем нас реальном мире. Звуки окружают нас со всех сторон, они перебивают друг друга, сливаются и обрушиваются на нас постоянным плотным потоком»¹⁷.

В качестве иллюстрации правомерно вспомнить «Октябрь» Эйзенштейна: сапоги пляшущих казаков и планы стреляющих прямо в зрителя пулеметов перемежаются с такой скоростью, что возникает почти реальное ощущение

ритма, не просто грохота стрельбы. (Этот эпизод подробно проанализирован М. Мартеном и другими киноведами.) Сам автор фильма объясняет этот и другие аналогичные эпизоды своих лент: «Из монтажных кусков слагался не только ход сцены, но и слагалась ее музыка. Подобно тому как немое лицо „говорило“ с экрана, так с экрана же „звучало“ изображение»¹⁸.

Психологическую и художественную соразмерность звука и изображения мастера экрана и теоретики кино понимали и ощущали достаточно отчетливо. В своем знаменитом манифесте-заявке «Будущее звуковой фильмы» С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и Г. Александров прокламируют создание «оркестрового *контрапункта* зрительных и звуковых образов»¹⁹, т. е. сопоставление изображения и звука как равновеликих в эстетическом отношении компонентов языка киноискусства.

В то же время (год в год) Гриффит пишет: «Кинокартины являются одним из видов драматического искусства, и им присущи все средства художественного воздействия, которыми располагает драматическое искусство вообще. Экран имеет такие же права на звук, как и сцена»²⁰.

Эйзенштейн писал о прорыве звука к полному слиянию с изображением, утверждая возможность взаимопроникновения ассоциативных рядов у зрителя и, более того, склонность к замене друг друга: «И звук, стремящийся воплотить-

ся в зрительный образ...»²¹ Примеры такого прорыва давала литература, предупреждая при этом, что звук, рожденный в нашем воображении, возбуждает значительно более широкий круг ассоциаций и способен впечатлять гораздо больше, нежели этот же звук, услышанный «в натуре».

Читаем у Гоголя в «Старосветских помещиках»:

«Но самое замечательное в доме – были поющие двери. Как только наставало утро, пение дверей раздавалось по всему дому. Я не могу сказать, отчего они пели: перержавевшие ли петли были тому виною, или сам механик, делавший их, скрыл в них какой-нибудь секрет, – но замечательно то, что каждая дверь имела свой особенный голос: дверь, ведущая в спальню, пела тоненьким дискантом; дверь в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно, наконец, слышалось: „батюшки, я зябну“»²².

Если реализовать описанный Гоголем скрип дверей, то мы получим три натуральных звука, и каждый из них будет единственной реальностью, данной нам в объективных физических характеристиках. Но предоставим это все нашей читательской фантазии: мы получим множество *новых реальностей* в зависимости от настроения и способностей каждого из нас. Гоголь подчеркивает это, приводя в следующем абзаце повести один из возможных ассоциативных рядов:

«И если мне случится иногда здесь услышать скрип две-

рей, тогда мне вдруг так и запахнет деревнею, низенькой комнаткой, озаренной свечкой в старинном подсвечнике, ужином, уже стоящим на столе, майскою темною ночью, глядящею из сада сквозь растворенное окно на стол, уставленный приборами, соловьем, обдающим сад, дом и дальнюю реку своими раскатами, страхом и шорохом ветвей... и боже, какая длинная навевается мне тогда вереница воспоминаний!»²³

Кинематографу предстояло учиться прежде всего точности логического и эмоционального посыла при формировании пластической композиции, ориентированной и на зрительное, и на звуковое восприятие. Понимание этого как *необходимости* пришло задолго до того, как звукозапись и звуковоспроизведение стали художественным средством на экране, напротив, они еще не давали элементарной возможности технически обеспечить даже самую простую эстетическую задачу.

Но ведь бессмысленно спорить с природой. Особенно с природой человека, которому на роду написана способность при малейшем внешнем намеке на часть зрительно-осязательно-слуховой ассоциации воспроизводить в сознании ее целиком. Физиолог И.М. Сеченов доказал, что это явление сопутствует каждому шагу в сознательной жизни человека. Ясно это было и мастерам немного кино. И они искали пути для прорыва ассоциаций, побуждаемых через различные органы чувств. Вспомним эйзенштейновскую оценку спектак-

для «Кабуки», который он называл «пророческим» для кинематографа: «Расчет (каждого отдельного „куска“) на конечную *сумму* раздражений головного мозга, не считаясь с тем, *по которому* из путей он идет...»²⁴

Уроки литературы в этом смысле были наиболее плодотворными. Почти хрестоматийный для профессионального киноведения пример – «Война и мир» Льва Толстого, казнь приговоренных военным судом к расстрелу. «Должно быть, слышалась команда, должно быть, после команды раздались выстрелы восьми ружей. Но Пьер сколько ни старался вспомнить потом, не слышал ни малейшего звука от выстрелов. Он видел только, как почему-то вдруг опустился на веревках фабричный, как показалась кровь в двух местах и как самые веревки, от тяжести повисшего тела, распустились и фабричный, неестественно опустив голову и подвернув ногу, сел»²⁵.

Итак, Пьер ничего не услышал. Но ведь он должен был – по бытовой, а не по художественной логике – услышать и команду офицера (она обозначена Толстым), и грохот ружей. Но *не слышал ни малейшего звука* - столь сильно было его потрясение от *увиденного*.

И противоположный пример (его первым привел Э. Линдгрэн) – Диккенс, «Холодный дом», Эстер Саммерсон посещает дом миссис Джеллиби: «Поднимаясь вверх, мы прошли мимо нескольких других детей, на которых трудно было не натолкнуться в темноте, а когда предстали перед

миссис Джеллиби, один из этих бедных малышей с громким криком полетел кувырком вниз по лестнице и (как я заключила по шуму) прокатился целый марш... Голова ее дорогого отпрыска отмечала свое движение по лестнице, стучаясь о каждую ступеньку, – Ричард говорил впоследствии, что насчитал их семь, да еще площадку, – и нас миссис Джеллиби встретила совершенно невозмутимо»²⁶. Диккенс подчеркивает, что лицо «миссис Джеллиби не отражало и малой доли беспокойства», а между тем состояние ее гостей определялось как раз не лицезрением спокойствия хозяйки, а воплями упавшего (хотя и невидимого им) ребенка.

Уроки литературного приема ассоциативного отражения действительности через иное физическое чувство нетрудно множить, но для нашей темы важен принцип, успешно заимствованный кинематографом.

Молчащим кинематографом! То есть лишенным возможности дать физическое ощущение какого-либо чувства, кроме зрения. (Когда появится звук, то многие мастера не примут его вовсе не потому, что он будет «лишним», а из-за того, что примитивная натуралистическая манера «сто процентно разговорного кино», все объясняющего словами и не обеспокоенного *отбором* шумовых реалий, войдет в противоречие с их стремлением к психологически усложненной ассоциации зрителя, которая и базировалась на этом отборе.)

При этом кинематограф чаще опирался на ассоциатив-

ные впечатления повествовательно-пояснительного свойства, рожденные музыкой, а не на текст, который мог быть «написан» на экране. Использование слова в качестве *пояснения* считалось, мягко говоря, непрофессионализмом.

«Музыка, прекрасная музыка всегда будет голосом немой драмы, – пишет Гриффит. – Музыка, как я себе представляю, и через сто лет будет применяться для визуальной амплификации человеческого воображения. А так как в нашем воображении эти невидимые голоса всегда совершенны и мелодичны или же властны и волнующи, то они запечатлятся в уме кинозрителя в виде прекрасной музыки именно так, как этого хотел автор»²⁷.

Ему вторит С. Эйзенштейн: «Функцию обобщенного образа по отношению к изображаемому явлению должна играть музыка»²⁸.

Выражает ли эта позиция противостояние слова-титра и музыки, отрицательное отношение к надписям на экране, к их праву на отклик у фантазии публики?

В определенной мере выражает. В принципе к началу 20-х годов негативное отношение к слову, написанному на экране, было достаточно распространено как реакция на обилие фильмов, в которых реализовался постулат о чисто служебном назначении титра: «Надписи по своему смыслу необходимы, как средство для ориентировки зрителя во времени, месте, причине, качестве, степени и цели драматического действия». И далее: «Надписи есть средство экономного

ведения драматического действия, способ наиболее легкой и краткой мотивировки действия в целом и поступков отдельных действующих лиц» (Ип. Соколов)²⁹.

В этой на первый взгляд невинной рекомендации на самом деле таится весьма опасная для кинематографа идея эстетического *упрощения* пластических решений режиссуры кино, актерской практики, монтажа, операторского искусства, работы художников. Если титр – «наиболее легкий и краткий способ» мотивации, то возникает вопрос, а стоит ли актеру мучиться над постижением характера персонажа, сценаристу – над логикой сюжета, режиссеру и оператору – над воссозданием атмосферы действия... Все их творческие поиски можно заменить, «врезав титр».

И врезали, не слишком заботясь о художественных проблемах. Фильм порой содержал по 200-220 надписей, и занимали они более 25 процентов общего метража. Какое уж тут пластически интонационное решение!

Кино стало массовым искусством, а киноделателей всегда было больше, чем кинотворцов. Гриффитов, Фордов и Протазановых на всех продюсеров не напасешься. Оценивая массовую продукцию, мастера кино не могли не видеть, как «девять десятых» их коллег «занимаются только кинематографической связью отдельных надписей и тем самым совершенно уничтожают весь смысл своей работы»³⁰. Переизбыток титров, по мнению автора цитируемого высказывания, есть не что иное, как кастрация кинематографического

мышления. Так считал В. Пудовкин.

Вопрос о функциональных особенностях и эстетике надписей в немом кино многослоен и многосложен и выходит за рамки нашего исследования. Мы рассматриваем его лишь в одном аспекте: в каких условиях и каким образом титры способны вызвать у зрителя ощущение их звуковой реализации. И тут мы неизбежно встречаемся с очередным из парадоксов, которые и есть собственно вехи развития любого искусства.

Нет на первый взгляд никаких сомнений в справедливости В. Пудовкина. Но как быть в этом случае, например, с «Парижанкой» Чаплина (1923 года выпуска, расцвет немого кино, выработаны критерии творческих и психологических взаимоотношений с аудиторией, различные стили и т. д. и т. п.), где 220 титров, не считая вступительного текста, имен создателей картины, актеров, названия прокатной фирмы.

Чаплина не обвинишь в недооценке экранной пластики. Значит, есть нужда в надписях – в словах, хотя и не звучащих. Позднее автор скажет о «Парижанке»: «немой фильм с надписями – это гибрид»³¹, и выразит надежду, что такая форма дает некую гарантию сохранения выразительности, силы и очарования кинематографа. Пудовкин с Чаплиным, конечно, могут разойтись во взглядах. Но тут ведь не сходятся закономерности, а это уже требует анализа.

Проследим, однако, как распределяются надписи в «Парижанке» и по количеству, и по содержанию: I часть – 30

титров; II – 31; III – 31; IV – 30; V – 37; VI – 24; VII – 6; VIII часть – 31 надпись.

Уменьшение числа надписей к завершающим, кульминационным сценам, очевидно, должно свидетельствовать, что зритель привык к героям, втянулся в обстоятельства сюжета и пояснений не требует. Отбрасывать эту точку зрения полностью нерационально. Но дело не столько в изменяющемся количестве, сколько в меняющемся содержании и экспрессии надписей. Начинает Чаплин с философического, абстрагированного от сюжета вступления. Эта надпись медленно плывет по экрану, задавая ритм всему повествованию: «Человечество состоит не из героев и злодеев, а из обыкновенных мужчин и женщин, и все их страсти, как хорошие, так и дурные, дарованы им природой. Они грешат только из-за своей слепоты. Невежда осудит их ошибки, мудрец окажет снисхождение».

Неторопливость библейской сентенции продолжают титры, в которых интонация автора заявлена совершенно недвусмысленно:

«Мари Сен-Клер, игрушка судьбы, жертва окружающей среды и несчастливой домашней жизни».

«Полночь... строя планы о своем будущем, они возвращаются домой».

Между этими сентиментальными репликами автора с экрана (которые, между прочим, вполне складываются в самостоятельный рассказ экспрессионистского толка) с пу-

леметной скоростью проскакивают «деловые» – служебные надписи, но и они не дублируют действие, а объясняют ситуацию: «Я заперта»; «Он запер мое окно»; «Не буди ее»; «Я не знаю, что делать»; «Скорее... доктора!»

И снова повествовательное: «Год спустя. Париж – магическая столица, где счастье непостоянно и где ставкой женщины бывает жизнь ».

При внимательном рассмотрении нетрудно убедиться, что в первых частях «Парижанки» титры-надписи выполняют не столько информационную, сколько интонационную задачу. По сюжету многие надписи вроде бы и не обязательны. Но они нужны Чаплину, так как, соединяясь вместе, усиливают эмоциональную окраску действия. Слово изначально используется здесь в многообразии возможностей его прочтения (зависящего от индивидуального восприятия каждого зрителя).

К середине фильма надписи еще больше приобретают не поясняющий, а эмоционально контрапунктирующий иронический характер.

...Фифи говорит по телефону. Мужчина целует ее в шею, в обнаженную спину. Сосед по столику тоже пытается ее обнять.

Надпись: «Небольшое тихое общество». Девицы, усевшись верхом на мужчин, колотят друг друга подушками. Надпись: «Приличные люди». В мастерской художника начинается стриптиз...

Затем надписи снова складываются в трогательный, но уже лишенный всякой авторской иронии рассказ, ибо речь идет о смерти, о настоящей беде и о робких надеждах людей на счастье. Точнее, это уже диалог изображения и титров, в которых соблюдены нормы *драматургического* противостояния слов, т. е. смысловая нагрузка каждой надписи и каждого кадра по сравнению с обычной речью и повествовательной манерой экранной пластики значительно увеличена, как увеличивается нагрузка на каждое слово в сценическом диалоге персонажей. Реплики точны, действенны, и это скорее традиционная драматическая форма театрального общения, а не комментарий к эпизоду в кино. Попробуем соединить надписи-реплики персонажей одной только сцены – разрыв Мари с богатым любовником. И вот что получается:

Пьер. К чему весь этот темперамент? Что все это значит?

Мари. Это значит, что мы должны расстаться.

Пьер. Кто этот молодой художник?

Мари. Не важно, кто он... Он любит меня и хочет на мне жениться.

Пьер. Ты любишь его?

(Пауза. Так в действии на экране. Герои застыли, смотрят друг на друга.)

Любишь?

Мари. Я люблю его.

Пьер. Увидимся завтра вечером перед ужином.

Мари. Этого никогда больше не будет.

Пьер. Почему бы тебе иногда не звонить мне.
(Уходит.)

Все экранное действие в этом эпизоде ограничено двумя физическими действиями героев: она надевает туфли, а он цилиндр. А между тем внутренний ритм сцены заставляет зрителя «вслушиваться» в экран, в интонации возникающих на нем слов, передающих настроение героев.

По мере того как мелодраматическая история двух провинциалов, не ужившихся в столице, движется к финалу (Жан стреляется, Мари отправляется в деревню воспитывать сирот), Чаплин-рассказчик вновь берет внимание на себя иронически-назидательными надписями:

«Слепая жажда возмездия, которая часто имеет печальные следствия».

«Время – великий врачеватель, а служение другим людям открывает путь к счастью».

Диалогов уже нет (оттого и надписей много меньше).

И наконец, последний титр фильма, демонстративно некинематографически пространный, с обилием вводных слов:

«Кстати, что же, собственно, случилось с Мари Сен-Клер?»

Проанализировав титры «Парижанки» не как разъясняющий комментарий, уложенный в размер киноэкрана, а как неотъемлемый компонент сюжета, приходишь к выводу, который возвращает нас к идее заимствования кинематогра-

фом опыта и навыков литературы. Собранные вместе титры «Парижанки» представляют собой весьма распространенный тип театральной пьесы, в которой один из главных персонажей – «лицо от автора». Такая форма литературного произведения бытовала на драматических сценах и в виде инсценировки (вспомним хотя бы «Воскресение» в Художественном театре) и как оригинальные сочинения. Причем чаще всего это были именно мелодрамы. (Известно множество попыток, в том числе и успешных, постановки драматических спектаклей на основе киносценариев Чаплина. Лидирует среди них «Парижанка». Вряд ли этот факт следует считать случайностью.)

Придавая титрам «Парижанки» эмоциональную наполненность драматургии, стремясь сблизить кинематографическую форму употребления авторского слова с традиционно литературной, Чаплин рассчитывал, безусловно, на способность человеческой фантазии к образному восприятию этого слова. Таким способом он помогал аудитории кинозала *услышать* слова, написанные на экране.

Принципы, реализованные в «Парижанке», к моменту выхода фильма уже получили распространение в кинематографе: эмоциональная тональность титров была ярким признаком вмешательства литературного (авторского) начала. Преобладало столкновение эпических и иронических характеристик. Вспомним начальные кадры «Блуждающих звезд» И. Бабеля и Г. Гричер-Чериковера:

...Спальня местечкового богача Раткевича. Он спит со своей старухой женой на огромной кровати.

Титр: «И потомство твое, о Израиль, будет многочисленнее, чем песок на берегу моря».

Детская в доме Раткевича. «Множество детей всех возрастов и цветов. Множество кроватей самых разнообразных фасонов».

В фэксовской «Шинели» (Ю. Тынянов, Г. Козинцев, Л. Трауберг) бешеный разгул странных личностей с эксцентрическими движениями и «красоток» недвусмысленного пошиба сопровождает надпись: «Цвет образованности соби-рался ночью в номерах». (Парафраз «Парижанки», конечно, не заимствование, а выражение общей тенденции.)

Вырываясь из тисков немоты, неговорящий кинематограф искал интонационное многообразие слова-титра и получал выразительный вариант, когда находил надписи точное место в пластическом и психологическом контексте.

Теоретической базой для такого поиска многим мастерам служила концепция неразрывной связи звука и смысла в слове, разработанная лингвистом А. Потебней. Эйзенштейн, размышляя *о понятии нормальной киноречи* (в немом фильме), обращался как раз к выводам этого ученого, сформулированным в результате тщательного изучения национально-общесловарного запаса и его использования в различных литературных направлениях и стилях: «Оба состояния слова, образность и безобразность, равно естественны... Неза-

висимо от слов первообразных и производных, всякое слово, как звуковой знак значения, основано на сочетании звука и значения по одновременности или последовательности»³².

Из этого следует, что любое слово-титр способно оказывать экспрессивно-звуковое воздействие на зрителя, вне зависимости контрапунктно оно изображению или неразрывно (*legato*) сливается с ним. Дело в том, выходит ли оно на уровень образного обобщения ситуации, которую характеризует.

Так в «Броненосце „Потемкин“» возникает надпись-вскрик «Вдруг», «обрывающая сцену братания, чтобы перебросить ее в сцену расстрела» (Эйзенштейн). Происходит переосмысление показанных на экране сцен. В том же фильме есть момент, когда замена бытового обращения «Братишки» или «Братва» на почти библейское «Братья!» (расстрел Вакулинчука и других матросов) фиксирует момент наивысшего нервного напряжения, неизбежность перехода от оцепенения к взрыву.

Аналогично использование слова-титра в фильмах Д. Вертова и других «киноков». Почти вся первая часть «Шестой части мира» построена на слове «Вижу». Как заметил Ю. Кузнецов, «правильнее было бы сказать: через всю первую часть проходит тема, *обобщенная* (курсив мой. – А. Ш.) авторским „Вижу“»³³. Сами «киноки» характеризовали свои опыты с титрами, как поиск средств их ассоциативно-мысленного звукового воплощения: В «Шестой части ми-

ра» появляется надпись «Вижу». Она обычно требует от 1/4 до 1/2 метра. Занимая кое-где длительность от 1/2 метра до 2 метров, она усиливает свое воздействие, как бы вкладываясь в уста самому зрителю, говорящему про себя «Вижу»³⁴.

Поиски образной структуры надписи, слова-символа, способного компенсировать отсутствие живой человеческой речи и воссоздавать эмоциональный фон действия и кульминационные звуковые акценты в воображении зрителя, стимулировали в фильмах Д. Вертова рождение интересных технологических приемов, заставляющих титр «зазвучать». Резко – взрывом! – изменялись размеры надписи (любимый прием «киноков»), ее членили на строки, слоги, отдельные буквы. Растягивали на несколько планов.

Нетрудно увидеть в этой стилистике кинотитров параллель литературной манере прозаиков, выделяющих с помощью шрифтов ключевое слово фразы, чтобы акцентировать внимание читателя. Назовем здесь «Один день Ивана Денисовича», «Раковый корпус» и «Для пользы дела» А.И. Солженицына, эссеистику В.В. Розанова, последние романы О.В. Трифонова «Нетерпение» и «Время и место», детективные повести Юлиана Семенова, романы Дос Пассоса и многих их современных коллег.

Надпись в кино стремится стать видом литературы и обретает ее качества, либо поднимаясь до афористичности театральной реплики и юмористической репризы, либо вызывая в восприятии зрителя яркий интонационный всплеск, оли-

цетворяющий философское обобщение или эмоциональный контекст действия на экране.

В статье «Надписи в кино», опубликованной «Киногазетой» в 1924 году, ее автор И. Шпиковский предлагает исчерпывающую, на его взгляд, типологию титров в немом фильме: истолковательные, подготовляющие, усилительные («а в это время»), интригующие («в которой автор сценария или монтажер может дать какую-нибудь остроумную фразу, усиливающую впечатление от сцены»), сопоставляющие (такова надпись «бойня» в картине «Стачка») и другие³⁵.

По мнению исследователя, функция определяет экспрессивный или нейтральный характер надписи. Спустя пятьдесят лет эту идею в принципе поддержал и развил И. Кузнецов в интересной уже цитированной нами работе об «авторских» надписях в советском немом кинематографе.

Важность функционального критерия такого компонента киноязыка, как титр, бесспорна. Однако дифференциация надписей прежде всего по функциональному признаку ведет к неизбежному утверждению их подчиненности изображению, тогда как, по нашему мнению, практика многих мастеров дает право вести речь об органическом синтезе и равноправии элементов немого кино – кадра и титра, пластики и слова на экране. Непременное условие этого равноправия – способность «немого слова» вызывать звуковые и прочие ассоциации у зрителя, подобно тому, как будит нашу фантазию слово печатное.

Попытки реализации звуковых реалий в той или иной экранной ситуации, возникающей по ходу сюжета, были опосредованны в большинстве случаев – по отношению к реальности. Но мы так подробно остановились на этих опытах тогда еще кинематографа, лишённого синхронного звука на экране, потому что в этих экспериментах и в этих попытках вызвать у аудитории ассоциативное ощущение того или иного звука или даже слова отрабатывалась не только кинематографическая эстетика, но и закономерности взаимоотношения пластического образа с его возможным звуковым эквивалентом. Это было важно для кино. Но еще более важно для рождающегося звукового искусства – для радио, для разнообразных форм звукозаписи, для развития эстрадной музыкальной исполнительской культуры.

Опыты немого кинематографа со звуком стали невольным, непланируемым художественным результатом в поиске путей художественного, образного обращения к аудитории. И в этом смысле эти эксперименты оказались не только самодостаточными и эстетически значительными, но и поучительными для разнообразных путей развития аудиокультуры.

Примечания

¹ Казарян Р. О мнимой самостоятельности изображения // Киноведческие записки. М., 1988. Вып. 1. С. 81.

² Эйзенштейн С.М. Избр. произведения в 6 т. М.,

³ Вен. Вишневский в своем фильмографическом описании художественных кинокартин в дореволюционной России высказывает мысль, что эта лента вообще была снята в качестве кинопробы артиста – «для его ориентировки в специфике кино». (*Вишневский Вен. Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945. С. 291.*)

⁴ *Мейерхольд Вс. Объяснение к картине «Портрет Дориана Грея» // ЦГАЛИ СССР. Ф. 2057. Т. 1. Д. 266. Л. 12 об. – 26. Рукопись.*

⁵ *Эйзенштейн С.М. Диккенс, Гриффит и мы // Гриффит. М., 1944. С. 82.*

⁶ *Тынянов Ю.Н. Поэтика: История литературы. Кино. М., 1977. С. 321.*

⁷ Киноведческие записки. Вып. 1. С. 74.

⁸ *Кракауэр З. Природа фильма. М., 1974. С. 187.*

? *Аусса З. Эстетика киномузыки. М., 1970. С. 33.*

¹⁰ *Аиндгрэн Э. Искусство кино: Введение в киноведение. М., 1965. С. 143.*

¹¹ *Eisler H. Composing for the films. N.Y., 1947. P. 69.*

¹² *Аусса З. Указ. соч. С. 24.*

¹³ *Шостакович А. О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран, 1929, № 11. С. 5.*

¹⁴ *Cahiera du cinema, 1952, № 17. P. 60.*

- ¹⁵ *Эйзенштейн С.М.* Избр. произведения. Т. 3. С. 251.
- ¹⁶ *Мартен М.* Язык кино. М., 1959. С. 124.
- ¹⁷ Там же. С. 125.
- ¹⁸ *Эйзенштейн С.М.* Избр. произведения. Т. 3. С. 251.
- ¹⁹ Там же. Т. 2. С. 316.
- ²⁰ *Гриффит А.* Применение звука – естественный этап развития // Гриффит. М., 1944. С. 121.
- ²¹ *Эйзенштейн С.М.* Цвет чистый, яркий, звонкий // Лит. газ. 1960. 9 июля.
- ²² *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 6 т. М., 1952. Т. 2. С. 11.
- ²³ Там же. С. 11-12.
- ²⁴ *Эйзенштейн С.М.* Избр. произведения. Т. 2. С. 45.
- ²⁵ *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 20 т. М., 1963. Т. 7. С. 51.
- ²⁶ *Диккенс Ч.* Холодный дом. М., 1955. С. 57-58.
- ²⁷ *Гриффит А.* Кино через 100 лет // Гриффит. М., 1944. С. 117.
- ²⁸ *Эйзенштейн С.М.* Избр. произведения. Т. 2. С. 463.
- ²⁹ *Анощенко Н.* Общий курс кинематографии. М., 1930. Т. 3. С. 550.
- ³⁰ *Пудовкин В.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 1. С. 50.
- ³¹ *Чаплин Ч.* Будущее немого кино // Чаплин. М., 1945. С. 190.

³² *Потебня А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 203.

³³ *Кузнецов Ю.* Надпись «от автора» в советском кинематографе немого периода// Вопросы истории и теории кино. Л., 1973. Вып. 1. С. 115-116.

³⁴ Надпись и ее развитие у киноков // Советский экран, 1929, № 7. С. 12.

³⁵ Киногазета. 1924. 27 мая. № 22/38.

Глава 3

Радио и становление советского мифа

Радио тоталитарного государства (1928-1941)

1928 год по праву можно считать переломным в истории радио, обозначившим начало нового периода в развитии массового вещания.

В июле 1928 года Совет Труда и Оборона принял постановление «О реорганизации радиовещания», которым акционерное общество «Радиопередача» было ликвидировано, а организацию и управление всем делом радиовещания на территории СССР возложены на Народный комиссариат почт и телеграфов (Наркомпочтель). В структуре наркомата было образовано специальное радиоуправление, которое в 1931 году стало называться «Всесоюзный комитет по радиовещанию (ВКР) при Наркомпочтеле СССР», а с 1932 года в связи с реорганизацией Наркомпочтеля – «ВКР при Наркомате связи СССР».

И наконец, в 1933 году был образован самостоятельный общесоюзный орган управления – Всесоюзный комитет по

радиофикации и радиовещанию (ВРР) при Совете Народных Комиссаров СССР. Вот эту управленческую структуру обычно и называли «Радиокомитет». Все вопросы развития радио постепенно были взяты под эгиду государственной власти. Становилось реальностью составление единого плана радиофикации страны, менялась система руководства и организации подготовки программ. Смысл этих перемен журнал «Радиослушатель», начавший выходить в 1928 году, обозначил в статье «На новом пути» как переход «к наиболее интересной, живой и разнообразной форме пропаганды... чтобы она отвечала насущным запросам широкой массы рабочих и крестьян. Это значит – изыскать и применить новые формы общественно-политического, культурного и художественного радиовещания (рабоче-крестьянский университет по радио, радиотеатр и т. д.) ».

Еще 17 октября 1928 года ЦК ВКП(б) направил в адрес местных партийных организаций циркулярное письмо, в котором потребовал усилить внимание к проблемам радио, так как, указывалось в письме, его роль «значительно увеличивается не только в области техники, но и в области политической».

1928 год обозначен коренными изменениями в техническом и правовом развитии системы массового вещания. 23 октября правительство принимает постановление «Об очередных задачах радиофикации Союза ССР», наметившее большую программу радиостроительства в центре и на ме-

стах. В этом же году вступает в строй мощная радиостанция ВЦСПС, переоборудуется радиостанция «Большой Коминтерн», в Ленинграде открывается студия ленинградского радиовещательного узла. В Москве происходит освоение ряда радиовещательных Студий в здании Центрального телеграфа; в течение всего года впервые происходит практическая реализация постановления ЦИК и СНК СССР, предоставляющего радиоорганизациям право устанавливать микрофоны в театральных, концертных и лекционных залах без особой платы за трансляцию.

С 1 ноября 1928 года вводится типовая недельная сетка вещания, зафиксировавшая дифференциацию вещания в зависимости от классовой и возрастной принадлежности разных групп слушателей.

1928 год ознаменовал определенные перемены также в конкретном содержании радиопрограмм и в развитии их форм.

После первой радиопереклички городов 7 ноября 1928 года (Москва – Ленинград – Минск – Баку – Тбилиси) широкое распространение получают радиопереклички соревнующихся районов, городов, заводов. Как показывают исследования, «начиная с 1928 года неуклонно растет удельный вес радиорепортажа», меняется характер комментированных трансляций – из залов съездов, конференций, собраний микрофон перемещается на стройки, заводы и в рабочие клубы, дополняя эфир «трансляциями жизни». Наконец, в 1928 году се-

рьезным изменениям подвергаются программы радиотеатра – появляется цикл радиоспектаклей, в которых уже в комплексе используются выразительные средства радио.

Таким образом, налицо не просто ряд разнородных событий, но система явлений, характеризующих важные изменения, происшедшие во всех аспектах организации и практики вещания – социально-правовом, техническом, организационном, программном и т. п.

Однако все приведенные факты – лишь внешнее выражение тех главных изменений в деятельности радио, которые открытым текстом никак не декларировались. Политические перемены в стране, утверждение режима абсолютной власти И.В. Сталина подразумевали не только предельную концентрацию законодательных и исполнительных функций в руках диктатора и его ближайших сподвижников, но и практическое утверждение карательного метода как основной формы организации масс. Вполне естественно, что потребовался жесточайший контроль за деятельностью всех средств массовой информации, в том числе и радио. Если контроль за прессой был налажен давно, то в силу чисто субъективных причин Сталин поначалу всерьез радио не воспринимал – этот канал массовой коммуникации контролировался значительно слабее. Теперь пришло время заняться и им.

Впрочем, следует вспомнить, что первые попытки идеологически и тематически ограничить возможности радиока-

нала были предприняты задолго до 1928 года. Еще в 1921 году (в эпоху пробных вещательных экспериментов и использования радиотелеграфа для передачи и тиражирования информации) появился документ -приказ по ГОСТА, где говорилось, что «за сознательно или несознательно (выделено нами. – *Ред.*) допущенные ошибки сотрудники, виновные в них, будут немедленно увольняться, а дела о них будут передаваться в ВЧК для привлечения их к ответственности».

В декабре 1925 года Радиокомиссия Агитпропа ЦК ВКП(б) принимает решение о «немедленном контроле радиовещания» со стороны органов Главлита и Политконтроля ГПУ и введении специальной инструкции, регламентирующей эту работу. «Главный комитет по делам печати в целях объединения всех родов цензуры, существующих в России (Главлит)» был учрежден Совнаркомом в 1922 году, а в феврале 1923 года появился «Репертком при Главлите», на который возлагался контроль за работой театра, музыкальных учреждений, кино и любых других зрелищных предприятий.

Все без исключения цензурные органы включали в себя представителей ЧК-ГПУ. 6 октября 1924 года зампред СНК Л.Б. Каменев подписал документ о типовом составе любого Комитета по контролю за репертуаром. Он должен был состоять из трех человек – два назначались Наркомпросом (от Главлита и Главполитпросвета), а третий – ГПУ. Карательное ведомство получило по статусу право первого и решающего голоса при обсуждении любых цензурных вопро-

сов. Пункт 6 этого же постановления гласил: «Наблюдение за проведением в жизнь постановлений Комитета возлагается на органы ГПУ ».

Дошел черед и до радио. Акционерное общество «Радиопередача» практически игнорировало цензурные рекомендации ЦК ВКП(б), полученные в декабре 1925 года. Наркомпрос устраивает несколько обсуждений радиовещания. В частности, 30 ноября 1926 года Н.К. Крупская докладывает на коллегии Наркомпроса проект «Об установлении контроля над вечерами развлечений, передаваемыми по радио» с категорическим указанием: «Часто то, что может быть допущено к исполнению в других местах, должно быть запрещено к передаче по радио».

А 10 января 1927 года было принято постановление ЦК ВКП(б) «О руководстве радиовещанием», где в пункте 2 сказано: «Установить обязательный и предварительный просмотр парткомитетами планов и программ всех радиопередач»; пункт 4 вообще звучит как военная директива: «Принять меры к обеспечению охраны микрофонов, с тем чтобы всякая передача по радио происходила только с ведома и согласия ответственного руководителя» (это кроме обычной цензуры). Еще через год акционерное общество «Радиопередача» было ликвидировано. К этому времени Сталин лично занялся стратегией массового вещания.

База для страха была заложена. Рамки нашей темы не позволяют остановиться на том, как этот страх последователь-

но и настойчиво внедрялся в сознание работников радиовещания всех профессий и степеней. Отметим лишь, что в описываемый нами период идеологический контроль касался главным образом содержания программ и практически не распространялся на область формальных поисков выразительности. Не стоит забывать и еще одно важное обстоятельство: в начале исследуемого периода, в самой активной его фазе – 1928-1932 годах, еще не проявляли себя в полной мере те закономерности, которые стали очевидны после известного постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932). Поиск интересных форм вещания пока еще поощрялся.

Выпуски новостей передавались по радио четыре раза в день: утром – оперативная информация из газет, в полдень – новости дня, вечером – подборки сообщений в «Рабочей радиогазете», поздно вечером – хроника дня и наиболее интересные факты из завтрашних газет. По воскресеньям радио давало краткий политический обзор событий за неделю.

По радио шли также своеобразные радиохроники, которые знакомили с работой отдельных предприятий, учреждений, описывали примечательные места. Это были первые зарисовки, которые трудно назвать репортажами с места события. Но требованиям жанра зарисовки они отвечали вполне. От обычной информации их отличала большая изобразительность в изложении новостей, от репортажа – отсутствие свободного и документально трактованного изложения фак-

та в момент его свершения.

Возникновение *радиорепортажа* в 1928 году связано с появлением в информационных программах, особенно в так называемых «трансляциях из жизни», фигуры журналиста, комментирующего события. Передача по радио интересных и значительных явлений и событий требовала пояснений, индивидуальной окраски в оценке фактов, убедительной интонации. Роль такого журналиста была особенно значительной в «актуальных передачах», где было важно подметить тонкие детали, внести элемент живого и непосредственного рассказа.

В начале 30-х годов в составе радиокомитета организуется редакция «Актуальная передача», позднее реорганизованная в редакцию «Последние известия». На нее была возложена обязанность поддерживать высокий уровень агитационно-пропагандистской обработки населения.

Сектор внестудийных передач, организованный в это время также в структуре ВРК, обеспечивал наиболее сенсационные репортажи для выпуска «Последних известий»: из Арктики – о ходе операции по спасению челюскинцев (группы полярников, оказавшихся на льдине после катастрофы ледокола «Челюскин»), из-под земли – о строительстве метро.

Начиная с 1930 года в СССР проводились опыты звукозаписи оптическим способом. Отныне в эфир шли не только прямые, но и записанные на киноплёнку передачи. Сейчас трудно даже представить, что до этого года ту или иную пе-

редачу можно было услышать только один раз, а «звуковой сокровищницы» и вовсе не было (если не считать грампластинок). Но вот в августе 1931 года на улицах Москвы появились афиши, возвещавшие о том, что впервые в нашей стране будет звучать *документальный радиofilm* «Реконструкция железнодорожного транспорта».

Радиofilm – это форма, рожденная новыми техническими возможностями радио. Между радиofilmами конца 20-х и начала 30-х годов есть не только много общего, но и принципиальные различия. Радиofilmы 20-х годов, подготовленные ленинградскими журналистами, внутренне тяготели к радиотеатру, к художественному раскрытию действительности. Каждый из них – это лента звуковых кадров; акустическая палитра еще очень бедна, она ограничена звукоимитацией, закрепить удачное звучание на пленке пока нет возможности. Радиofilm строится по законам сюжетно-игровой драматургии.

Иное дело – радиofilm «Реконструкция железнодорожного транспорта», переданный московским радио 30 августа 1931 года (режиссер В.С. Гейман, один из старейших режиссеров советского радио). Запись фрагментов для радиofilmа проводилась во время Всесоюзного съезда железнодорожников в столице и на местах. Этот хроникальный материал, фиксированный на пленку, был использован в качестве документа. Естественно, разработка общего строения радиofilmа осуществлялась не по законам игровой драма-

тургии, но с использованием таких выразительных средств, как монтаж, контрастные сопоставления, смена ритмов и т. д.

Вместе с тем надо отметить, что между игровым и документальным радиofilmом много общего. Звукозапись способствовала зарождению не только документальной журналистики (особенно такого жанра, как радиоочерк), но и *документально-игровой радиодраматургии*.

В 1928 году был создан Рабоче-крестьянский университет по радио. Сначала он состоял из трех факультетов (общеобразовательного, антирелигиозного и кооперативного), а затем возникло еще два – педагогический и сельскохозяйственный. В 1929 году радиоуниверситетов насчитывалось уже значительно больше – рабочий, крестьянский, коммунистический (для партийного актива), комсомольский. По радио систематически передавались уроки иностранных языков.

Десятки миллионов людей стремились с помощью радио овладеть достижениями науки, техники и культуры. Но следовало учитывать, что жили они в разных производственных и бытовых условиях и имели разный уровень подготовки. Поэтому массовость общеобразовательной работы по радио сочеталась с дифференцированным учетом требований аудитории.

Занятия первого радиоуниверситета по программе, рассчитанной на год, начались 15 октября 1928 года. Рабо-

чий радиоуниверситет давал определенные знания по русскому языку, математике и обществоведению, знания и умения по административно-хозяйственному делу, сведения по профессиональному движению и профессиональной работе. Каждый слушатель, выполнивший контрольные и зачетные задания, получал удостоверение об окончании университета. Для проведения занятий в университетах по радио были привлечены лучшие силы страны – крупные ученые и педагоги.

Особой разновидностью художественного вещания стали литературные программы. В их подготовке принимали участие писатели, которые читали по радио свои новые произведения. Кроме того, радио давало в эфир передачи, посвященные творчеству того или иного писателя, а также обзоры журналов, выходивших в нашей стране.

Большую помощь вещанию оказали В.В. Маяковский, А.М. Горький, А.С. Серафимович, М.Е. Кольцов, А.Н. Афиногенов, В.М. Гусев и мн. другие. Писатели К.Я. Финн и А.П. Гайдар являлись штатными сотрудниками редакций радио. В 1931-1932 годах одним из руководителей художественного вещания был поэт Арсений Тарковский.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.