

Волкова Ирина Ивановна

ТРАНСЛЯЦИИ ИГРОВЫХ СОБЫТИЙ КАК ПРЕДТЕЧА ТЕЛЕВИЗИОННОГО РЕПОРТАЖА

Автор обращается к архивным материалам телевидения, анализирует примеры передач начального периода отечественного вещания. В статье выявляется онтологическая близость игры и телевидения. Автор приходит к выводу о системообразующем характере феномена игры для экранных коммуникаций, в первую очередь для жанра репортажа. Показано, что телевидение родилось как зрелище, которому интересен homo ludens (человек играющий) и в контексте транслируемой телепрограммы, и за экраном, как зритель и потенциальный участник игрового процесса.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/6-1/10.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 6 (56): в 2-х ч. Ч. I. С. 40-43. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

На основе проведённого исследования можно сделать следующие выводы.

Через названия пабов, являющихся важнейшим элементом британской культуры, раскрываются самые значимые социальные категории, воспринимающиеся британцами как часть национального достояния – «королевская семья», «аристократия», «военные», «писатели» и «адмиралы». Принимая во внимание «возраст» пабов, не вызывает удивления особая роль данных социальных категорий для общества. Однако, тот факт, что не предпринималось попыток переименования пабов в целях их *осовременивания*, свидетельствует о том, что и для сегодняшнего британского общества вышеперечисленные социальные группы имеют большое историко-культурное значение.

Список литературы

1. **Фокс К.** Наблюдая за англичанами / пер. с англ. И. П. Новоселецкой. М.: РИПОЛ классик, 2008. 512 с.
2. **Aird A., Stapley F.** The Good Pub Guide 2014. Ebury Press, 2013. 1100 p.
3. **Brandon D.** Discovering Pub Names and Signs. Shire, 2010. 80 p.
4. **Brandon D.** London Pubs. Amberley, 2010. 128 p.
5. **Brown P.** Shakespeare's Pub: A Barstool History of London as Seen through the Windows of Its Oldest Pub – The George Inn. St. Martin's Griffin, 2014. 368 p.
6. **Bruning T.** Historic Pubs of London. McGraw-Hill Companies, 2000. 256 p.
7. **Bruning T.** London by Pub. Carlton Publishing Group, 2009. 288 p.
8. **Bryson B.** The Mother Tongue: English and How It Got That Way. William Morrow Paperbacks, 2001. 272 p.
9. **Ferguson E.** Drink London: The 100 Best Bars and Pubs. Frances Lincoln Publishers, Limited, 2014. 192 p.
10. **Fox K.** Passport to the Pub. The Do-Not Press, 1996. 80 p.
11. **Girouard M.** Victorian Pubs. Yale University Press, 1984. 260 p.
12. **Jennings P.** The Local: A History of the English Pub. The History Press, 2011. 288 p.
13. **Norbury P.** Britain – Culture Smart! The Essential Guide to Customs & Culture. Kuperard, 2006. 168 p.
14. **Simpson J.** Green Men & White Swans: The Folklore of British Pub Names. Random House UK, 2010. 354 p.
15. **The Dictionary of Pub Names.** Wordsworth Editions, Limited, 2006. 448 p.
16. **Volkova E. V., Bumakova M. V.** Women in British Pub Names: Linguistic and Cultural Analysis // Proceedings of Academic Science: Materials of the X International Scientific and Practical Conference. Sheffield: Science and Education, Ltd., 2014. Vol. 4. Philological Sciences. Psychology and Sociology. History. P. 10-15.

**CULTURAL AND HISTORICAL SIGNIFICANCE OF CERTAIN SOCIAL GROUPS IN GREAT BRITAIN
(BY THE ANALYSIS OF PUB NAMES CONTAINING ANTHROPONYMS)**

Volkova Elena Viktorovna, Ph. D. in Pedagogy

Bumakova Mariya Viktorovna

Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences

fujivara_isae@mail.ru; bumakovamv@mail.ru

The article presents an analysis of the names of the English pubs containing anthroponyms, which allows revealing the cultural and historical significance of certain social groups in Great Britain. The pub is considered in the paper as one of the most important elements of the British culture that allows using the names of pubs to identify significant social categories in the British society. This study is conducted on the basis of the English sources, which are little-known to the Russian audience, and presents a new view on the significance of pub names in the English culture.

Key words and phrases: pub; name; social category; culture; Great Britain.

УДК 008

Культурология

Автор обращается к архивным материалам телевидения, анализирует примеры передач начального периода отечественного вещания. В статье выявляется онтологическая близость игры и телевидения. Автор приходит к выводу о системообразующем характере феномена игры для экранных коммуникаций, в первую очередь для жанра репортажа. Показано, что телевидение родилось как зрелище, которому интересен homo ludens (человек играющий) и в контексте транслируемой телепрограммы, и за экраном, как зритель и потенциальный участник игрового процесса.

Ключевые слова и фразы: игра; телевидение; спортивные трансляции; спектакль на телеэкране; процесс наблюдения за игрой; игровое экранное пространство.

Волкова Ирина Ивановна, к. филол. н., доцент

Российский университет дружбы народов

volkova.docent@gmail.com

ТРАНСЛЯЦИИ ИГРОВЫХ СОБЫТИЙ КАК ПРЕДТЕЧА ТЕЛЕВИЗИОННОГО РЕПОРТАЖА[©]

Сейчас репортаж по праву признан в теории и практике вещания ведущим жанром тележурналистики: только репортёру под силу передать достоверную аудиовизуальную информацию о событии, погрузив зрителя

в неповторимую атмосферу живого действия со всеми деталями и оттенками. Зритель видит собственными глазами происходящее, верит «картинке», забывая или не задумываясь о том, что профессиональный журналист (оператор, репортёр) даже при прямой трансляции не может оставаться безучастным, он отбирает изображения, исходя из определённой цели.

В период становления телевидения именно репортаж, жанр информационно-публицистический, позволил ТВ заявить о себе как о новом виде журналистики. А что известно о первых отечественных телевизионных репортажах? В «Очерках по истории российского телевидения» читаем: «В феврале 1955 года состоялся репортаж с промышленного предприятия, первый в истории нашего телевидения (его вёл Ю. Фокин)» [4, с. 63]. Подробнее об этом знаковом событии рассказал один из первых редакторов советского ТВ А. Юровский в статье «Рождение репортажа» [6, с. 93-94]. Оказывается, тем самым промышленным предприятием была шоколадная фабрика «Красный Октябрь». При планировании намечалась трансляция с одного из двух станкостроительных заводов, находящихся поблизости от Центральной студии телевидения на Шаболовке. Но у технических служб возникли опасения, что работающие станки могут вызвать электромагнитные колебания и на экране появится рябь, поэтому адрес первого телерепортажа по предложению А. Юровского изменился: на «Красном Октябре» технических помех для работающих телекамер не было. Без дополнительных съёмок, в прямом эфире был показан процесс изготовления шоколада и карамели.

У истории отечественного репортажа есть своя предыстория, которая помогла новому жанру осознать свою уникальность. Об этом подробнее.

До изобретения видеозаписи телевидение могло передавать сообщение о событии исключительно в момент его свершения (эффект непосредственности): действие и его отображение происходили одновременно, синхронно. То, что мы теперь называем «прямой эфир», онлайн. Техническая особенность, поначалу казавшаяся ограничением, была очень быстро осознана как природное родовое свойство, которое выявило и подчеркнуло специфику нового экранного медиа. Эффект непосредственности порождает особые условия восприятия телепередачи – одновременность просмотра и показа (симультианность), что принципиально важно для наблюдения за сиюминутной реальностью, за разворачивающимся в пространстве и времени процессом, в том числе игровым.

Феномен игры в двух своих главных проявлениях – как состязание (спорт) и как лицедейство (театр) – был востребован отечественным ТВ с рождения. Спортивные игры, в первую очередь футбол и хоккей, уже сами по себе необычайно популярные в СССР, привлекли телевизионных вещателей и зрителей особой динамикой в сочетании с внутренним драматизмом и непредсказуемостью. Неизвестно заранее, что произойдет на игровой площадке, каким образом изменятся взаимоотношения игроков, как они будут справляться с непредвиденными ситуациями и какие эмоции у них вдруг появятся. И для участников игры, и для зрителей безусловно важен итог, развязка состязания, но гораздо интереснее *наблюдать* путь к победе или поражению, путь, не сочинённый заранее авторской фантазией. Спортивная игра на телеэкране воспринимается, словно документальный спектакль, где при наличии общей схемы (правил игры) здесь и сейчас импровизируют и живут реальные персонажи-игроки.

Схожая ситуация в театре, правда, с поправкой на художественность, вымысел. Не только завзятые театралы, но и обычные зрители зачастую хорошо знают пьесы, по которым ставят спектакли режиссеры, но это лишь подогревает интерес к *наблюдению* за действием, рождающимся на глазах: как это сделано? Первые опыты вещания обнаружили, что симультианность ТВ – не просто особенность его физической природы, а смыслообразующее преимущество: *телевизионная трансляция и увлекательный процесс наблюдения связаны онтологически*.

Телевизионщики сразу заметили, как завораживает движение в кадре. Один из первых телевизионных операторов Константин Яворский вместо неподвижных заставок между передачами и во время технических перерывов использовал аквариум: приставлял объектив камеры вплотную к стеклу, и на экране возникал подводный мир с рыбками, за которым, забыв о времени, наблюдали зрители. Оператор Александр Аронов вспомнил о детском механическом калейдоскопе, присоединил его к телекамере, подсветил, и получилось ещё одно магическое зрелище: на экране под музыку перетекали друг в друга затейливые мозаичные узоры. «На них, – писал редактор Арнольд Григорян, – можно было подолгу смотреть, как на облака или на бесконечную череду морских волн» [Там же, с. 127].

Позднее, на всемирной выставке ЭКСПО-58 в Брюсселе советская телевизионная делегация сначала с удивлением, а затем с профессиональным интересом наблюдала за необычной работой телестудии в павильоне США. Посетители выставки, превращаясь в зрителей, занимали скамейки, расположенные полукругом в специальном помещении, похожем на древнегреческий амфитеатр с огромным толстым стеклом вместо четвёртой стены. За стеклом работали телекамеры, по бокам располагались большие мониторы (по сути, телевизоры), которые позволяли зрителям оценить режиссёрско-операторскую работу и сравнить с тем действием, которое происходило за стеклом. А там создавали одежду: модельер выбирал подходящий для одной из манекенщиц материал из груды тканей, прикидывал фасон, делал наброски. Пока закройщица кроила и смётывала будущий наряд, а манекенщица его примеряла, модельер переходил к следующей девушке и снова подбирал ткань. Лидия Глуховская, редактор, потом вспоминала: «Впервые увидев это зрелище, мы отнеслись к нему скептически. Оно показалось нам мелким, приземлённым... Однако с каждым днём число постоянных посетительниц амфитеатра возрастало. Несколько раз просмотрев этот “телевизионный спектакль”, мы начали разгадывать секрет его притягательности. Американцы учли важнейшие особенности телекоммуникации. Прежде всего – направленность на определённую аудиторию. В амфитеатр приходили домашние хозяйки с детьми, приносили с собой еду и традиционное вязанье. Они могли часами смотреть передачу, которая являлась для них одновременно и учебным процессом по кройке и шитью и просто развлечением» [Там же, с. 168]. Но было и ещё кое-что: наблюдение за процессом деятельности в его жизненной логике, от начала до конца, не просто взаимодействие и движение, а движение по правилам с определённой целью – превращение ткани в платье. Это очень похоже на игровой процесс!

Следует отметить, что в 1940-х годах телевидение в СССР «было именно зрелищем, ориентированным на заполнение вне рабочего времени случайной мозаикой передач, к тому же довольно беспорядочной, никак не складывающейся в сколько-нибудь читаемый “портрет”. Ни политики, ни событийной информации» [1, с. 21]. Телевидение не было в ту пору средством массовой информации, как печать, например. Во-первых, не существовало ещё массовой аудитории, телевизор присутствовал в редких семьях. Во-вторых, телепросмотры не были индивидуальным занятием, у экрана собирались большими компаниями, звукозрительная движущаяся картинка формировала общую *среду* коммуникации, становилась поводом для обсуждения, возникало общее дискуссионное пространство, как на стадионе или в театре.

Какие передачи и как часто транслировались по ТВ в начале его биографии, в первый период становления нового средства массовой информации, когда оно ещё и не являлось СМИ и когда не было технической возможности вынести телевизионные камеры за пределы студии? По преимуществу, показывали сцены из драматических и музыкальных постановок, концертные номера и кинофильмы. Передачи велись из студийного помещения в прямом эфире: артисты, певцы, танцоры работали в специально созданных интерьерах телевизионных павильонов. Вещание шло четыре раза в неделю, вечером. Иногда при показе концертов использовались киноматериалы: в кадре ведущая объявляла номер, как бы приглашая из-за кулис исполнителя, а кинемеханик сразу включал записанный на плёнку номер.

В 1939 году первым театральным спектаклем, целиком перенесённым в телестудию на Шаболовке, стала ныне забытая пьеса В. Войтехова и Л. Ленча «Павел Греков» в постановке театра Революции. Опера Пуччини «Тоска» вошла в историю ТВ как первый спектакль, специально созданный для телевидения (режиссер Н. Бравко) [3]. За несколько предвоенных лет Московский телецентр показал все знаковые спектакли столичных театров. В конце сороковых-пятидесятых годов на Шаболовке побывали практически все зарубежные гастролёры «от Пола Скофилда или Ива Монтана до солистов “Порги и Бесс” или Раджа Капура» [1, с. 40].

Когда телевизионщики поняли, что организованная для невидимых зрителей театральная игра перед камерой в пустой студии доставляет трудности артистам, привыкшим к общению с реальной публикой, они стали приглашать рабочих, студентов, служащих на трансляции спектаклей. Возникла так называемая *двухзальная* зрительная зона: в первом зале – территориально рассредоточенные телезрители, сопереживающие актёрам, во втором – те, кто находился в ТВ-студии, формируя и поддерживая сиюминутное коммуникативное игровое пространство.

Спортивные соревнования долгое время были прерогативой кинохроники: кинооператоры снимали на киноплёнку сюжеты о прошедших играх, которые затем входили в киножурналы, например, в «Новости дня». Но кино, сохраняя изображение пусть и в самых драматичных моментах, не в состоянии *наблюдать* вместе со зрителем за ходом матча в момент игры, оно может показать событие постфактум, когда уже известно, кто победил и с каким счётом. Прямая непосредственная передача с эффектом simultaneity была по силам радио, но... без «картинки». Кстати, первая в СССР радиотрансляция товарищеского футбольного матча состоялась в 1929 году, играли команды РСФСР и Украины. Через четыре года режиссер А. Разумный попытался создать якобы телевизионный репортаж о футбольном матче, хотя это была чистая имитация. Сначала игру сняли на киноплёнку, а на следующий день популярный футболист В. Гранаткин прокомментировал её во время выдачи фильма в эфир [3]. Телевидение ждало своего часа, чтобы составить конкуренцию и радио, и кино, потому что только оно способно вживую, с изображением продемонстрировать игровой *процесс* целиком со всеми тонкостями.

Разыграть матч в студии на Шаболовке, аналогично театральному спектаклю, было невозможно, значит, нужна мобильная телевизионная техника, которая могла бы прямо со стадиона передавать изображение со звуком. Как только такая техника появилась в арсенале Московского телецентра, а это были передвижные телестанции (ПТС), первой прямой передачей стал репортаж с футбольного матча, состоявшегося на стадионе «Динамо» 29 июня (по другим источникам – 2 мая) 1949 года. Играли команды «Динамо» и «ЦДКА» (с 1960 года – «ЦСКА»). За событиями на поле следили две камеры, передача велась из временного пункта трансляции (за режиссёрским пультом И. Зарайцев), оборудованного по соседству со стадионом в Петровском парке, у микрофона – В. Синявский, который по радишной привычке начал передачу так: «Внимание! Наш микрофон установлен на Центральном стадионе...». Потом фраза будет откорректирована: «Говорит и показывает Москва, наши камеры установлены...». ТВ транслировало весь матч в развитии: телезрители наблюдали за живым процессом, как бы находясь на стадионе, не зная наперёд результата. Подчеркнем, что речь идет о первой в истории телевидения *внестудийной* трансляции, и ею оказался именно спортивный репортаж – иными словами, игровое действие. Не сохранилось информации о том, сколько человек на стадионе и сколько у экранов телевизоров смотрели тогда матч. Цифра была очень скромной, но начало новому типу телепередач было положено. Спустя 65 лет финальная игра футбольного чемпионата мира (сборная Бразилии против сборной Германии) собрала 58 тысяч болельщиков на стадионе, а у стационарных и мобильных экранов следили за прямой трансляцией почти 65 миллионов только телезрителей-немцев!

А. Юровский, один из первых отечественных телерепортёров, отмечал: «...репортаж с места события поначалу был освоен телевидением в пределах одной темы – спортивной. Освоен глубоко, всерьёз: операторы виртуозно владели камерами, режиссёры безупречно монтировали кадры, звуковое сопровождение было точным, бесспорным» [6, с. 93]. В начале 1960-х годов Владимир Саппак в легендарной книге «Телевидение и мы» напишет: «Телеобъективу нужна живая жизнь. Жизнь в её непредвзятом течении. Он необыкновенно выявляет и делает для нас увлекательным то, что происходит, что рождается на наших глазах. Телеобъектив – хроникёр по своей сути» [5, с. 174]. А спустя годы в учебниках по тележурналистике появится бесспорное утверждение: именно репортаж – главный, имманентно присущий телевидению жанр. Всё-таки неслучайно жанр телевизионного репортажа родился в пространстве игры! Ведь именно игра даёт телекамере уникальную живую натуру, где есть напряжённость атмосферы, которой хочется сопереживать, и где есть люди, за которых хочется болеть.

Но не только спортивное действие стало объектом самых первых телерепортажей: передвижные телевизионные станции дали возможность транслировать спектакли непосредственно из театральных залов. Снова игровое действие в объективе! Если раньше театральные постановки переносили в ТВ-студию и снимали специально для телевидения, то теперь телекамеры «вошли» в игровое театральное пространство. Интересно, что игровые процессы, наблюдаемые телекамерой, вдруг обнаружили нюансы, прежде незаметные для непосредственных зрителей. Это были те самые детали, которые потом будут осознаны практиками и теоретиками ТВ как элементы живого, истинного, несрежиссированного, без дублей действия, которое происходит в процессе наблюдаемого развития – того, что отличает телевидение от кинематографа.

Детали, замеченные операторами ПТС, функционировали особым образом: или расширяли, драматизировали игровое пространство или упрощали его, разрушали, разоблачали. Такую трансформирующую возможность давали технические особенности оптики телекамеры: она была чувствительнее человеческого глаза и выявляла скрытую фактуру, делала видимым то, что раньше было незаметным. Александр Аронов, работавший с камерой ПТС в 1950-х годах, вспоминал, что сначала оператор, а потом телезрители с изумлением обнаружили на роскошном занавесе Большого театра большую заплату, не видимую публике из зала. Фрак солиста Артура Рейзена оказался сшитым из разных материалов: во время трансляции из Большого театра с экранов ТВ было отчётливо видно, как отличаются по фактуре рукава [6, с. 63-64]. Десятью годами позже Владимир Саптак образно назовёт ТВ рентгеном характера [5, с. 247], имея в виду изобразительно-драматический потенциал телевидения, но в начале биографии разоблачительный эффект ТВ воспринимался как аттракцион.

Вроде бы курьёзный, а на самом деле знаковый случай произошёл во время технической репетиции перед эфирной трансляцией оперы «Садко». Сцена «морского дна», по замыслу театрального режиссёра-постановщика, разыгрывалась в минимальном освещении – для создания таинственного и нереального подводного мира. Телевизионщики попросили дополнительного света, пропущенного через насадки с цветными фильтрами. Эффект, видимый глазу, был воистину фантастическим, но камера разглядела скрытое: на экране обнаружилось то, что было не видно при первоначальном освещении! «Проявились», как на фотографии, люди,двигающие сказочных рыб и верёвки, на которых крепились морские чудища. Очевидец Александр Аронов, один из первых телеоператоров, очень точно описал то, что произошло благодаря ТВ, – «оголилась “технология чуда”, а само “чудо” исчезло» [6, с. 63]. Телевизионщики сфокусировали размытую фантазийную реальность, сделали её контрастной и выпуклой, разрушили игровую ситуацию.

Другой эффект, обнаруженный при спортивных трансляциях, – возможность показать процесс с необычной точки и тем самым привлечь внимание к деталям. Например, во время репортажа с матча на первенство мира по шахматам (1954 г.) между В. Смысловым и М. Ботвинником две из трёх камер ПТС стояли в холле, наблюдая за бурными дискуссиями болельщиков.

Ещё один исторический, знаменательный для жанра репортажа факт также связан со спортивным разделом вещания. Сопровождающий телетрансляцию комментарий, приближенный к устной речи, учитывающий визуальный ряд, впервые прозвучал в эфире в январе 1955 года. А. Алексеев вёл репортаж из Дворца тяжёлой атлетики без предварительного подготовленного текста, по лаконичному сценарному плану.

Какие выводы можно сделать, изучая мемуары начального периода телевещания? Телевидение родилось как зрелище, которому интересен человек играющий – *homo ludens*. Игра стала тем стержнем, из которого впоследствии родилась тележурналистика. Два магистральных воплощения игры – спорт и лицедейство, – по сути, содержали в себе код будущих телеформатов, востребованных современной медиапрактикой, когда игра обернулась «той необходимой художественной формой, которая способствует производству творческого состояния» [2, с. 86].

Список литературы

1. **Борецкий Р.** Начало. К истории ТВ: выпавшее звено, или Моё забытое телевидение. М.: ВК, 2010. 311 с.
2. **Козлова О. Д.** Перечитывая Хейзинга: игровые технологии в художественном пространстве XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 8 (34). Ч. II. С. 86-88.
3. **Музей телевидения и радио в Интернете** [Электронный ресурс]. URL: www.tvmuseum.ru/ (дата обращения: 27.02.2015).
4. **Очерки по истории российского телевидения.** М.: Воскресенье, 1999. 416 с.
5. **Саптак В.** Телевидение и мы. М.: Искусство, 1968. 279 с.
6. **Шаболовка, 53: страницы истории советского телевидения** / сост. А. Ю. Розов. М.: Искусство, 1988. 255 с.

BROADCASTING OF GAME EVENTS AS FORERUNNER OF TELEVISION REPORT

Volkova Irina Ivanovna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Peoples' Friendship University of Russia
volkova.docent@gmail.com

The author refers to the archival materials of television, analyzes the examples of the television programs of the initial period of national broadcasting. The article reveals the ontological proximity of game and television. The author comes to the conclusion about the system-forming nature of the phenomenon of game for screen communications, primarily for the genre of reportage. It is shown that television was born as a show, which is interested in *homo ludens* (playing man) both in the context of broadcast television programs, and in front of the screen, as a spectator and a potential participant of gameplay.

Key words and phrases: game; television; sports events; performance on TV screen; process of game observation; game screen space.