ТЕЛЕВИДЕНИЕ И РАДИО

Филиппов Сергей Александрович, научный сотрудник кафедры телевидения и радиовещания факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: s_a_filippov@mail.ru

В ЧЕМ РАЗНИЦА МЕЖДУ ТЕЛЕВИДЕНИЕМ И КИНО?

Последние десятилетия постепенно стираются многие из отличий между телевидением и кинематографом, начиная с технологических и заканчивая эстетическими. Это вновь поднимает вопрос о дифференциальном определении двух медиа – о том, в чем их принципиальная разница, и существует ли она теперь вообще? В статье обозреваются те отличия, которые в разное время назывались основными в энциклопедической и академической литературе, и показывается, что на данный момент актуальными остаются только те из них, которые связаны с различием мест демонстрации.

Ключевые слова: *телевидение, кинематограф, конвергенция медиа, дифференциация медиа.*

Sergei A. Filippov, Researcher at the Chair of Television and Radio, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University; e-mail: s_a_filippov@mail.ru

FILM AND TV: WHAT IS THE DIFFERENCE?

Film and TV have one fundamental similarity – both of them are flat visual media with the mutual language, – and they have dozens distinctions. Nowadays, many of the distinctions are eliminated, including the technological basis, economical disunion, and some of the aesthetical means. This faces us with the necessity of new differential definition of both media, because the old one, based on the technology, is out of date. The paper discusses the most significant distinctions (derived from Russian theoretical issues), including screen size, place of the exhibition, privacy, artistic and media statuses, intimacy, involving, the presence effect, the direct address to the viewer, the quantity of genres, etc. The author argues that almost all distinctions are the consequences of exhibition's place: cinema associates with the especial screening house, while TV – with the viewer's home. Thus, cinema is that is intended for the theatre, and TV – is that is intended for home.

Key words: *television, cinema, convergence of media, differentiation of media.*

Сходство и различия

Эстетические, технологические, экономические и институциональные связи между кино и телевидением и раньше были очень прочными, а теперь они все теснее и теснее. Съемочное и монтажное оборудование постепенно становится универсальным, круп-

ные киностудии зачастую входят в единый холдинг с телекомпаниями, кинофильмы нередко производятся одновременно и с телевариантом-минисериалом, документальное кино в основном перешло под крыло телевидения – но в то же время, документальные телефильмы могут выйти и в кинопрокат. Так что заголовками вроде «ТВ и кино сплавляются в одно и то же, и техника взбалтывает котел»[1] никого сейчас не удивить.

С другой стороны, как считается большинством исследователей и интуитивно очевидно любому зрителю, кино и телевидение все же являются различными феноменами – может быть даже принципиально различными. Но это интуитивно ясное (на сегодняшний день, по крайней мере) различие весьма непросто эксплицитно сформулировать так, чтобы четко разграничить оба феномена – и, как следствие, понять, является ли теперешнее их сближение процессом их подлинного сплавления в единое целое, или же оно имеет непринципиальный характер.

Особую проблему такого разграничения представляет то обстоятельство, что сходства и различия двух феноменов совершенно несимметричны: если общность у них одна, но фундаментальная и неизменная во времени, то различий множество, и при этом они – равно как и значимость каждого из них – постоянно меняются. *Фундаментальная общность* кино и телевидения (допустим, что мы знаем, что такое одно, и что такое другое) состоит в том, что *оба являются системами коммуникации посредством плоских ограниченных движущихся изображений и монтажных склеек*. Соответственно, у них один и тот же набор средств передачи информации, один и тот же язык – так называемый язык экрана или киноязык.

Различия же, более или менее заметные сейчас или/и в былые времена, перечислим, по возможности, все, пока не оговариваясь, какие из них продолжают существовать и ныне.

Технологические (Т):

Т1 – принцип кодирования информации – электронный или химический;

Т2 – основной способ бытования – вещание в эфире или запись на пленке;

Т3 – как следствие, возможность мгновенной передачи информации на ТВ;

Т4 – –"–"–, трудности хранения информации на ТВ;

Т5 – –"–"–, разница в технологической простоте монтажа;

T6 – –"–"–, возможность обратной связи на ТВ или ее невозможность в кино;
T7 – самосветящийся экран или сочетание проектора и экрана.

По характеру демонстрации (D) – показа:
D1 – место показа – дом зрителя или специально предназначенное для этого помещение;
D2 – степень публичности – частный или общественный;
D3 – наличие оплаты – бесплатный или платный;
D4 – размер экрана – маленький или большой;
D5 – форма экрана – выпуклый или вогнутый;
D6 – дополнительное освещение на месте показа (следствие T7) – есть или нет.

По качеству (Q) и характеру изображения[2] – следствия групп T и D:
Q1 – разрешающая способность – низкая или высокая;
Q2 – как следствие, угол зрения зрителя на экран – маленький или сравнительно большой;
Q3 – инерционность изображения – присутствует или отсутствует;
Q4 – плавность движений – хорошая или средняя;
Q5 – контрастность – невысокая или сравнительно высокая;
Q6 – фотографическая широта – низкая или сравнительно высокая;
Q7 – засветка теней посторонним светом (следствие D6) – есть или нет;
Q8 – цветопередача – средняя или хорошая;
Q9 – цветовая температура черно-белой системы – высокая или обычная;
Q10 – глубина резкоизображаемого пространства – сравнительно высокая или средняя.

Институциональные (I):
I1 – художественный статус – в целом не считается искусством или считается искусством;
I2 – медийный статус – развитое СМИ или не СМИ;
I3 – количество форматов и жанров – большое или маленькое;
I4 – возможности продолжающихся циклов (программность) – очень высокие или низкие;
I5 – скорость производства – высокая или низкая;

I6 – стоимость производства – невысокая или очень высокая;
I7 – охват аудитории – широкий или сравнительно узкий;
I8 – как следствие, социальная значимость и влиятельность – огромная или средняя;
I9 – основной источник финансирования – косвенный (реклама) или прямой (билеты);
I10 – возможности постоянного выбора для зрителя – высокие (зеппинг) или отсутствуют.

Эстетические (E) (в этой группе приводятся только более или менее постоянные – а не преходящие – отличия):
E1 – эффект «здесь и сейчас» (следствие T3) – есть или нет;
E2 – степень вовлеченности зрителя (следствие, прежде всего, D6 и Q2) – средняя или высокая;
E3 – необходимость крупных планов (следствие Q1 и Q2) – высокая или средняя;
E4 – возможности работы с текстурами (следствие Q1 и Q2) – низкие или высокие;
E5 – возможности работы с тенями (следствие Q5–Q7) – низкие или высокие
E6 – возможности тонкой работы с цветом (следствие Q8) – средние или высокие;
E7 – возможности прямого обращения к зрителю – высокие или проблематичные
E8 – значение речи – очень большое или среднее.

Конечно, ни одно из четырех десятков различий само по себе не сравнится по своему масштабу с названной фундаментальной общностью. Но взятые все вместе, они, несомненно, формируют внушительную картину, вполне оправдывающую интуитивное впечатление, в рамках которого даже сама постановка вопроса о тождественности кино и телевидения может показаться бессмысленной. В то же время, трудно не заметить, что сейчас значительная часть перечисленных отличий постепенно нивелируется или даже снимается вообще.

Из семи отличий технологической группы ныне в полной мере функционируют только два (T3 – да и то с оговорками – и вытекающее из него T6), а остальные либо полностью снялись (T4 и T5), либо существенно ослабли и стали опциональными. Вследствие технологического сближения постепенно стирается разница и в качестве изображения (группа Q): если раньше отличия кинематографической

и телевизионной картинок были радикальными и заметными с одного взгляда, то теперь это далеко не всегда так, и HD-телевидение вполне соответствует по качеству 2K-кинопроекции. Правда, золотым стандартом кинопоказа все-таки является 4K, а не 2K, но наряду с HD уже сейчас существует и телевидение UHD (пока что не очень распространенное), эквивалентное кинематографическим 4K, да и из дальних рядов кинотеатра 4K и 2K неотличимы.

Это, в свою очередь, постепенно ведет и к стиранию эстетических различий, поскольку из восьми обнаруженных отличий этой группы четыре полностью являются следствиями разницы качества (E3–E6) и еще одно – частично (E2). Соответственно, и эта группа, и без того сильно ужавшаяся за последние десятилетия, вскоре, по мере распространения высококачественного вещания, уменьшится еще вдвое. И тогда различия окончательно сведутся к характеру показа и к институциям (группы D и I), а от трех остальных групп останется лишь мгновенность передачи информации (T3/E1) – в принципе, доступная и современным кинотехнологиям, – и отдельные разрозненные элементы (T6, T7, Q7, Q8, E7, E8).

Таким образом, даже если мы решим, что разница между кино и телевидением заключается во всем корпусе их отличий вместе взятом, то поскольку этот корпус сжимается примерно вдвое, нам следует проверить, перекрывают ли оставшиеся отличия огромную фундаментальную общность двух медиа[3]? Если же мы предпочтем выдвинуть на первый план какие-либо отдельные различия, то дальше все зависит от того, к каким группам эти отличия относятся. Если к группам технологии, качества или эстетики, то это будет означать, что телевидение и кино были разными феноменами до недавнего времени, а теперь они в принципе одно и то же. Если же выделяемые отличия лежат в группах показа и институций, то это по-прежнему разные явления.

Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, изучим, как разграничивались оба феномена в литературе, и проанализируем отличия, считающиеся наиболее значимыми.

Язык и словари

Слово «телевидение» появилось и утвердилось в европейских языках задолго до сколько-нибудь широкого распространения самого телевидения: в английском языке оно возникло в середине двадцатых годов прошлого века, и к концу десятилетия в нем

прочно закрепилось[4]. В языках континентальной Европы оно стало более или менее активно употребляться в начале-середине тридцатых – например, в итальянском[5], русском[6] и т.д. Таким образом, телевидение, незадолго до того называвшееся «радиофицированным кино» или «радиокинематографом»[7], уже на стадии экспериментального вещания стало расцениваться языковой картиной мира как отличное от кинематографа явление.

Появление нового слова не могло не ускользнуть от внимания лексикографов. По-видимому, первым отечественным справочным изданием, где было дано определение телевидения, был словарь Ушакова: «Видение на расстоянии при помощи электрических методов связи по проводам или по радио»[8]. Кинематограф определялся как киноаппарат и как кинотеатр, но в конце второго толкования делалась короткая ссылка: «то же, что кино в 1 знач.». Первое значение «кино», правда, отсылает обратно ко второму значению «кинематографа», зато второе значение «кино» отправляет к «кинематографии», которая есть «производство фильмов для кинематографа и их демонстрация, как искусство и как отрасль промышленности»[9].

Шестью годами позже в первом издании Большой советской энциклопедии телевидение («дальновидение, телевизия») определялось как «передача движущихся изображений на расстояние посредством электросвязи»[10]. Статья же «кинематограф» ограничивалась ссылкой на «кинематографию», начало которой звучало интригующе: «*в узком смысле слова* – средство фотооптической фиксации на целлулоидной пленке с помощью съемочного и звукозаписывающего киноаппаратов последовательных фаз движения объекта (кадрики) и звуков (фонограмма)»[11]. Широкий смысл слова, однако, так в статье и не был назван, так что остается лишь гадать, что имели в виду авторы.

Во втором издании БСЭ определение телевидения по сути не изменилось[12], а кинематография приобрела широкий смысл, так и не найденный в первом издании, но вот узкий смысл она потеряла: теперь это «отрасль культуры и народного хозяйства, осуществляющая производство кинофильмов и показ их зрителю»[13]. Кинофильм, в свою очередь, несколько тавтологично определялся как «кинематографическое произведение на кинопленке, созданное в результате киносъемки»[14], а кинопленка – это, понятно, «светочувствительный материал на прозрачной, обычно эфироцеллюлозной пленке»[15].

Таким образом, общий подход был выработан довольно быстро: разграничивать два феномена через технологический принцип (Т1 и Т2) – электричество и расстояние или химия и пленка.

Причем если в случае телевидения технология входит непосредственно в определение, то в случае кино она прячется под чередой отсылок. Этому подходу неизменно следовали все последующие отечественные официальные энциклопедические издания: и третье издание БСЭ, и энциклопедические словари – старый Большой и постсоветский Новый, который, впрочем, в основном дословно повторяет интересующие нас формулировки Большого.

Так же обстояли и обстоят дела и в общелексических словарях (под ред. Ожегова, под ред. Кузнецова, иностранных слов и т.д.): с одной стороны, прямое и ясное определение телевидения через расстояние и радиоэлектронику, а с другой – склонность избежать четкой формулировки кинематографа с помощью многоуровневых определений и отсылок, которые в итоге все-таки ведут к целлулоидной ленте. Все это, конечно, вызывает некоторые сомнения в уверенности составителей энциклопедий и словарей в том, что определение кинематографа так уж нуждается в прозрачной пленке. Сомнения тем более обоснованные, что за последние десятилетия в пленке перестал нуждаться и сам кинематограф – а значит, и для дифференциации она стала неуместна.

Итак, классическое определение через технологию, бывшее очень удобным благодаря своей простоте и четкости, и, главное, отражавшее реалии, исходно лежавшие в основе двух медиа, в наше время стало неприемлемым. Но другого дифференциального определения телевидения и кино пока не выработано, и более того, изменение этих реалий стало отражаться и в языке. В английском наряду с традиционным выражением motion pictures, означающим только собственно ‘кинематограф’, появилось и выражение moving image (реже motion image), применяемое уже к любому движущемуся изображению, то есть принципиально не дифференцирующее кино и телевидение.

Например, в Нью-Йорке кино-теле-видео-компьютерный Museum of the Moving Image, знаменитый журнал общества кинематографических *и* телевизионных инженеров переименован в Motion Imaging Journal, а общество кинотелекогнитивистов называется Society for Cognitive Studies of the Moving Image, и так далее. В русском языке пока что такого распространенного выражения нет, но уже есть профессиональный термин «экранные искусства», слишком тесно, увы, связанный с художественными аспектами двух медиа (I1), но все же свидетельствующий о идущих процессах изменения общественного и профессионального сознания.

Все это до крайности обостряет актуальность вопроса о дифференциации обоих медиа, на который есть несколько возможных ответов: а) это совершенно различные сущности; б) один из них является разновидностью другого: либо кино – разновидность телевидения, либо же телевидение – разновидность кино; в) принципиальных отличий между ними нет, и оба являются разными манифестациями одного и того же; г) это близкородственные явления, имеющие, однако, некоторые существенные отличия. Нетрудно заметить, что вариант г) есть мягкая версия варианта в), а первые три варианта между собой несовместимы.

В отечественной теории представлены все эти подходы, так что рассмотрим их по порядку.

Две разные сущности

Наиболее последовательным представителем первого подхода стал киновед Валентин Михалкович, сначала находившийся на позициях единого изобразительного языка, где есть «своего рода “диалекты”» (Михалкович, 1986: 116), а заслуга ТВ – лишь в «моментальности распространения информации» (там же: 4; т.е. Т3). Но затем, во второй половине 1990-х гг., когда практика и теория телевидения начали смещаться к единому плавильному котлу, Михалкович, напротив, перешел к радикальному противопоставлению двух медиа.

Ни в коем случае не ставя под сомнение их фундаментальную общность – напротив, постоянно подчеркивая, что «у кино и телевидения – общий язык» (Михалкович, 1995–96, №26: 43), – теоретик сосредоточился, во-первых, на обосновании важности имеющихся отличий, и, во-вторых, на выявлении особого мифологического и философского статуса телевидения. Но поскольку все философские и мифологические отличия существуют не сами по себе, а так или иначе опираются на отличия, воспринимаемые непосредственно, то и вторая система аргументации является ничем иным, как философски фундированной первой.

«Сущностное отличие ТВ от традиционных искусств», по мнению Михалковича, проистекает «из факта, казалось бы, незначительного – из того, что телевидение допускает взгляд в камеру» (Михалкович, 1998: 13; т.е. Е7). Важно это, прежде всего, потому, что такой взгляд является «категорическим отрицанием условности, которая издавна присуща художественным творениям. Евро-

пейское искусство конституировалось как таковое, противопоставляя себя жизненному пространству реципиента» (там же). Это действительно весьма существенное нарушение конвенции между отправителем и получателем сообщения – хотя, как признает Михалкович, в современном кино ситуация несколько изменилась: «такие взгляды ... сейчас не совсем легитимны, хотя нередки» (там же).

Далее автор называет еще несколько отличий технологического порядка (разница отражающего киноэкрана и прозрачного, светящегося экрана телевизора – там же: 36) и характера показа («с началом сеанса зал кинотеатра погружается в темноту» – там же: 37), в силу чего различаются степени вовлеченности зрителя («зрителю остается доступной только одна-единственная реальность – та, что на экране» – там же). Отличия эти, несомненно существуют (это, соответственно, T7, D6 и E2), но их нелегко признать сущностными вследствие их переменчивости как в каждый момент времени (телезрители тоже иногда выключают свет, а в кино когда-то существовала дневная проекция, да и сейчас кое-где остались автокинотеатры), так и в историческом разрезе. Более значимым представляется то, что на ТВ «не “наличное бытие” окликает человека: “где ты?” – напротив, оно само вынуждено откликаться на зов», осуществляемый нажатием, «которым включается приемник» (там же: 12) – то есть, расширительно говоря, зеппингом (I10).

Если до сих пор шла речь о различиях, хотя и непостоянных, но все же в целом существующих и поныне, то в других работах Михалкович говорит о вещах, канувших в лету. В одном случае даже канувшем к моменту написания его работ: «телевизионный и кинематографический экраны ... отличаются хотя бы тем, что с ними связаны иные символические ассоциации: телевизионный экран традиционно считается голубым, кинематографический – серебряным» (Михалкович, 1995–96, № 26: 47). Традиция эта связана с тем, что цветовая температура черно-белого кинескопа примерно соответствовала цветовой температуре пасмурного неба, так что в окружении солнечного и, тем более, лампового освещения он и в самом деле выглядел голубым (Q9). К середине 1990-х черно-белых телевизоров почти не осталось, а цветные такой особенности в целом лишены, так что от голубого в них осталась только идиома, едва ли сказывающаяся на телевизионном восприятии.

Другой пример вышел из употребления уже после публикации работ Михалковича: «В кино фиксируемые объекты обретают окончательный облик на светочувствительной пленке – оттого Базен называл их “мумиями”; магнитофонная же лента хранит не сформированные облики, но “чистые”, развеществленные энергии, преобразующиеся в световой луч, который совершает свой безостановочный бег по строкам экрана» (Михалкович, 1998: 38). В наше время уже нет кинескопов с их бегущим лучом, практически нет ни позитивной кинопленки, ни магнитофонной ленты, но вот базеновский «комплекс мумии», кажется, все еще существует. А если так, то он равным образом действует и на кинопленку, и на театральный видеопроектор, и на жидкокристаллический телевизор, и т.п. Соответственно, технологические отличия большой роли играть не могут.

Таким образом, не ставя под сомнение справедливость выводов о том, что телевидение – «зрелище мира, каковое разворачивается перед человеком у приемника ради превращения Реального и Символического в Воображаемое, т.е. в зону “Между”, где Другой “инкрустирован” в “мое” тело и, соответственно, “я” инкрустирован в Другого» (там же: 48), вряд ли имеются основания считать их действительно основополагающими различиями уже хотя бы потому, что даже незначительные изменения технологии (на которые в конечном счете опираются эти выводы) меняют и все философские последствия, которые в итоге затруднительно рассматривать в качестве сущностных.

Одно – разновидность другого

Этот вариант в отечественной телетеории был представлен в обеих версиях. Хронологически первой из них была та, что телевидение – это кино, прямо сформулированная Александром Вольфсоном: «По природе своей выразительности, по образу языка, по творческой организации материала телевидение идентично кинематографу. Лишь с некоторой поправкой на малый размер экрана. <...> А в своей эстетической основе телевидение – это кино» (Вольфсон, 1961: 89–90). Правда, как подсказывает слово «эстетической», автор говорил лишь о художественном аспекте телевидения, о том, что «кино и телевидение – это два технических варианта одного и того же *искусства*» (там же: 91. – Курсив наш. – *С.Ф.*), а не о телевидении в целом.

Впоследствии эту идею подхватили и другие авторы рубрики «Телевидение» журнала «Искусство кино». Е. Межов в статье «А существует ли телефильм?» отвечал на этот вопрос скорее отрицательно, и, проанализировав называвшиеся тогда специфические элементы телефильма, заключал, что «по мнению большинства исследователей, специфика телефильма определяется двумя факторами: нынешней не очень совершенной техникой телевидения и камерными условиями просмотра ленты». Но, однако, «неразумно возводить временное техническое несовершенство в степень постоянного и делать из него далеко идущие теоретические выводы» (Межов, 1966: 35, 36) – что, конечно, было весьма прозорливо.

В. Хотинов говорил не только о телеискусстве и телефильме, но уже и обо всем телевидении как таковом: «в целом телевидение, на мой взгляд, есть не что иное, как новая отрасль кинематографии с рядом специфических особенностей, важнейшими из которых являются: оперативность, доставка на дом (сервис), систематичность и многожанровость» (Хотинов, 1965: 86). Интересно, что трое авторов, солидарные в вопросе тождественности в целом, выдвигают разные значимые частные отличия. В первом случае это размер экрана (D4), во втором – вся группа качества изображения (Q) и камерность (D2), а в третьем – скорость (T3) и место (D1) доставки, множественность жанров (I3), а «систематичность» это, видимо, программность (I4).

Сергей Муратов, резко раскритиковав первого и третьего авторов, развил диаметрально противоположный подход в статье «Кино как разновидность телевидения», где постулировал, что «различие между телефильмом и кинофильмом обусловлено различием в адресате. Выйдя из дому и попав в кинозал, мы оказываемся в сфере иной художественной системы. Основное отличие здесь не размеры экрана, а в первую очередь размеры аудитории» (Муратов, 2009 (1967): 74). А поскольку аудитория телевидения несопоставимо больше (I7), то и этот медиум оказывается более значимым: «основное могущество телевидения – публичность... никакая книга, никакой театральный спектакль, никакой кинофильм не в состоянии разом объединить такую немыслимую аудиторию» (там же: 75).

Таким образом, кинематограф оказывается хотя и не совсем в буквальном смысле разновидностью телевидения, но все же явно чем-то вторичным. Действительно, версия о первичности кино по сути дела основывается на том, что Муратов называл «концепцией

с родословной» (там же: 67 и сл.) – то есть на том, что кино исторически старше. Но стоит ли строить целую теорию лишь на зыбком основании исторической случайности? Явно предпочтительнее исходить из объективных вневременных различий.

В то же время, искусствоведы или, тем более, историки, вряд ли смогут согласиться, что статистические массы важнее исторических фактов. Но, вероятно, даже историк признает, что универсальные вневременные аргументы весомее преходящих исторических. Однако и в этом случае остается выбор среди универсальных аргументов, которые могут быть как в одну, так и в другую сторону. Можно взять аргумент публичности и влиятельности. Но точно так же можно взять и аргумент большей художественности (нетрудно заметить, что это взаимообусловленные аргументы, поскольку самое глубокое искусство в принципе не может быть самым массовым). Тем более, что как раз этот аргумент признавал и сам Муратов: «как выражение наивысшей художественности ... определят себя фильмы-произведения, предназначенные ... исключительно для зрителей в кинозалах – помещениях со специальной системой экранов, недоступной домашнему освоению» (там же: 80 – т.е. D1 и, видимо, D4).

Таким образом, вариант «одно – разновидность другого» в любой из двух своих версий оказывается продуктом манипуляции с аргументацией: в зависимости от своих предпочтений, сторонники каждой из версий отбирают подходящие различия из нашего длинного списка, игнорируя остальные, которые достаются другой стороне. А поскольку во всем списке нет такого пункта, который все профессиональное сообщество способно признать в качестве основополагающего, то этот спор будет бесконечным и заведомо ни к чему не приведет. Но, в то же время, обращая внимание на какое-либо подходящее им отличие, обе стороны дискуссии неизбежно доказывают малозначительность всех остальных, объективно работая, тем самым, на третий вариант решения проблемы – концепцию о едином медиуме.

Две формы того же самого

Эта концепция в отечественной теории связана с именем Кирилла Разлогова, который постулировал наличие единого «экранного искусства, вбирающего в себя ресурсы кино, телевидения и

других форм аудиовизуальной коммуникации» (Разлогов, 1982: 3). Впрочем, сначала он делал это на довольно шатком основании, ссылаясь на установленную «в рамках семиотического подхода эквивалентность кино и телевидения» (там же: 9). Таким образом, единство обоих медиа аргументировалось с помощью уже выходившей тогда из киноведческой моды семиотической теории, которая так никогда и не была доказана для случая кино, а в случае телевидения ею вообще не занимались сколько-нибудь регулярно (что, в общем, признавал и автор).

В дальнейшем Разлогов исследовал общность кино и телевидения уже не на семиотическом, а на общеэстетическом и общекультурном базисах: «Экранная культура – система культуры, формируемая и распространяемая техническими средствами, в рамках которых основным носителем информации является экран» (Разлогов, 2010: 5). Такое определение, несомненно, нуждается в уточнении уже хотя бы самого термина «экран», который при словарном его понимании оказывается чересчур широким, и даже при более узком толковании он неизбежно включит в себя такие чисто текстовые явления, как алфавитно-цифровые дисплеи. Но общий принцип понятен: постулируется единый медиум (очевидно, подразумевающий плоские движущиеся изображения), который имеет различные формы бытования.

Важен, конечно, не сам экран, а способ коммуникации, который осуществляется при его посредничестве, – язык. И здесь Разлогов разделяет «язык кино», понимаемый как система художественных средств, и более широкий «язык экрана», с помощью которого осуществляется и нехудожественная коммуникация: искусство «сохраняет свою творческую функцию по отношению к “языку экрана” точно так же, как художественная литература по отношению к языку естественному» (там же: 9). То есть здесь имеет место некое подобие лотмановских первичной и вторичной моделирующих систем – но если первичной системой у Лотмана всегда был вербальный язык, то здесь первичной системой оказывается «язык экрана» (система визуальной коммуникации), а художественные языки кино и телевидения надстроены уже над ним. Это важный вывод, но он ничего не дает для дифференциации телевидения и кино.

Напротив, он еще прочнее связывает оба медиа между собой, заставляя окончательно забыть о технике, с которой и так возникли серьезные теоретические проблемы: «особо важно то, что но-

вые технические средства перевели в ранг второстепенных те различия между кино и ТВ, на которых покоилась научная традиция их кардинального разграничения как двух чуть ли не противоположных систем коммуникации» (там же: 15). И в этих условиях вопрос о том, чем они все-таки различаются, встает с новой силой. Разлогов отвечает на него так: «кинематограф от телевидения попрежнему отличают разные формы функционирования произведения и разные условия их восприятия», среди которых он указывает только коллективный просмотр «незнакомых друг с другом людей» (D2) в кино и разницу в размерах экранов в кинотеатре и в телевизоре (D4) (там же: 228). Интересно, что в ранней работе он среди особенностей телевидения отмечал программность, домашнее восприятие, и, с оговорками, симультанность и установку на прямой контакт (Разлогов, 1982: 118) – т.е., соответственно, I4, D1, T3 и E7.

Концепции единого медиума придерживался и автор этих строк, предложивший в 2003 г. называть «кинематографом» любую систему, воспроизводящую плоское ограниченное движущееся изображение с монтажными стыками, – то есть *и* «большое кино», *и* телевидение на равных правах. Правда, «большое кино» автор понимал как «просветный химический процесс» (Филиппов, 2003: 227) – иначе говоря, разграничивал медиа на основе явно устаревающего даже на тот момент узкотехнологического противопоставления (T1 и T7). Пожалуй, такое сочетание достаточно современного подхода с полной архаикой наглядно демонстрирует трудности анализа современных взаимоотношений телевидения и кино: легкозаметная общность и трудноформулируемые различия.

Близкие родственники

Аналогичные трудности испытывает и мягкая версия данной концепции, исходящий из того, что кино и телевидение достаточно сходны между собой, но все-таки различны. Практически все ее представители солидарны в том, что оба медиа имеют единую основу (которую мы называем их фундаментальной общностью), но в целом расходятся в том, какое из различий считать наиболее значимым. В ранней теории телевидения, когда в его практике преобладал прямой эфир, основной акцент делался на мгновенности или/и сопричастности (T3/E1) – как, например, у Рене Клера, Владимира Саппака и многих других первых теоретиков.

Но уже тогда Александр Юровский называет не одну, а две «основные специфические особенности телевидения, отличающие его от кино». Первая – это, разумеется, то, что телевидение «способно показать на экране образ настоящего», а вот «вторая особенность – это условия просмотра. И трудно сказать, которая из них важнее» (Юровский, 1960: 12). То есть наряду с T3/E1 выделяется и вся группа D, в которой особенно подчеркиваются «отличия, определяемые размером экрана телевизора» (D4), которые, в свою очередь, вытекают из «камерных условий просмотра» (там же; т. е. D1).

Ираклий Андроников выдвигал на первый план иное «различие между экраном и телевизором. ... В кино собирается большая аудитория. У телевизора – только семья»[16] (D2). Михаил Ромм как специфичную особенность телевидения выделял «непосредственное общение» со зрителем, возникающее, когда кто-либо «говорит с экрана, глядя прямо в объектив телевизионного аппарата»[17] – то есть E7. Но, в то же время, он признавал важность и коллективности кинопросмотра, и доставки на дом, и размера экрана.

Одним из следствий малого размера телеэкрана в сочетании с общим низким качеством тогдашнего телеизображения (вся группа Q) было его тяготение к крупным планам (E3), которое многие исследователи того времени – включая и Маршала Маклюэна – считали важнейшей его отличительной особенностью. Сейчас об этом, правда, никто уже не вспоминает, поскольку, с одной стороны, с ростом качества телеизображения и диагоналей телеэкранов крупные планы на ТВ перестали быть насущной необходимостью[18], а с другой стороны, крупных планов с тех пор стало гораздо больше и в кино, так что оба медиа в этом отношении в целом выровнялись.

Роман Ильин называл следующие три основные «коммуникативные отличия телевидения от кино»: «прямой репортаж» (T3), «индивидуальная среда восприятия» (D2) и «программность» (I4) (Ильин, 1973: 10). Роза Копылова противопоставляла их по критерию централизованной трансляции или тиражированных копий (Копылова, 1977: 58), что представляется чуть завуалированной переформулировкой основного технического отличия T2. Энвер Багиров указывал на следующие «основные черты специфики телевидения»: «симультанность» (T3/E1), «лаконизм, “контурность” телевизионных изобразительных структур» как следствие малого экрана и низкого разрешения (D4, Q1), «программность» (I4)

и «доверительный характер общения» в силу домашности (D1) (Багиров, 1978: 50) и, очевидно, взгляда в камеру (E7), о котором автор, однако, не писал.

В современном отечественном учебнике тележурналистики (в разделе, написанном тем же Юровским много лет спустя), говорится, что «главное отличие телевидения от кино состоит в разных общественных функциях: телевидению более свойственны функции журналистики, а кино – функции искусства»[19], то есть акцентируется противопоставление по линии I1–I2[20]. В других прикладных работах можно встретить акценты и на тщательности производства в кино (I5), и на большем контрасте в кинопроекции (Q5), и на большей глубине резкости в телевидении (Q10), да и вообще едва ли не весь наш список – вплоть до финального его пункта E8.

Последний пример стоит процитировать подробнее уже хотя бы потому, что это очень редкий случай отрицания фундаментальной общности двух медиа (хотя и на весьма сомнительном основании). Автор обзора ЮНЕСКО пишет в 1962 г., что «концепция кино и телевидения как двух различных манифестаций языка изображений больше не может быть поддержана», поскольку в кино «речь находится внутри изображения, а не рядом с ним»[21], тогда как на телевидении роль речи намного большая и вообще принципиально иная. Такой радикальный подход, в общем, требует переноса этого примера в раздел «Две разные сущности», но, с другой стороны, всерьез рассматривать концепцию телевидения как радио с картинками в наше время уже весьма непросто.

Так в чем же разница?

Итак, никакого единства в рядах теоретиков не наблюдается, хотя определенные предпочтения обнаружить можно. Например, энциклопедический критерий технологии (T1 и T2), в основном не пользовался их поддержкой, а в наши дни от него понемногу начинают отказываться и сами энциклопедии (см. прим. 20). Из сколько-нибудь технологичных критериев теоретики называли только мгновенность доставки (T3) – но обычно в контексте сопричастности (E1) – и, изредка, технику проекции (T7). Исследователи нечасто обсуждали и вопросы разницы качества изображения (Q) сами по себе, справедливо сводя их к различиям в размере экрана и технологии.

То есть именно те две группы различий, которые нейтрализуются в наше время, теоретикам и раньше в основном не казались существенными. Основное свое внимание они с самого начала уделяли тем группам, которые остались актуальными и сегодня, и в первую очередь, характеру показа: чаще всего – физическому размеру экрана (D4), реже – месту демонстрации (D1), публичности (D2) и, в одном случае, освещенности места показа (D6). Из двух оставшихся групп, разумеется, называли художественный и медийный статусы (I1 и I2), программность (I4), сопричастность и вовлеченность (E1 и E2), тяготение к крупным планам (E3), прямое обращение к зрителю (E7) и, в отдельных случаях, разнообразие жанров (I3), охват аудитории (I7), зеппинг (I10) и значимость речи (E8).

Этот список хотя и короче всего перечня, но все равно довольно внушительный. Однако он поддается радикальному сокращению, поскольку многие его пункты легко сводятся к другим. Как уже неоднократно упоминалось, сопричастность (E1) – следствие мгновенности (T3), тяготение к крупным планам (E3) – следствие размера экрана и низкого качества, а вовлеченность (E2) – следствие, прежде всего, размера экрана (D4) и темноты (D6). Размер экрана, в свою очередь, является очевидным следствием места показа (D1) – большого зала в одном случае, и маленькой комнаты в другом. Темнота в кинозале, правда, обусловлена технологией (отражающий экран – T7 – прекрасно отражает не только свет кинопроектора, но и посторонний свет тоже), но вот свет в помещении с телевизором является неизменным свойством любого человеческого жилья.

Следствиями места демонстрации (D1) также являются и охват аудитории (I7), и степень публичности (D2), а результатом последней – возможность зеппинга (I10). Следствием того же является и программность (I4), предполагающая регулярное присутствие зрителя в одно и то же время в одном и том же месте, что трудно обеспечить в кинотеатре, а дома происходит само собой. Более того, с местом демонстрации связаны даже и такие тонкие материи, как полижанровость (I3) и статусы I1–I2. Дело в том, что дома зритель может заниматься, вообще говоря, чем угодно, а специально куда-то пойти (да еще и за деньги – D3, о чем не упомянул ни один отечественный исследователь) он готов только ради того, что обладает для него определенной значимостью, ценностью.

Соответственно, дом оказался вполне приспособлен для большого количества «низких» развлекательных форматов и жанров,

ради которых мало кто согласился бы пойти куда-либо еще. Напротив, поход в некое специальное помещение как нельзя лучше располагает к тому, чтобы происходящее в этом помещении имело высокий культурный статус – в том числе, и художественный. Этому способствовала также и давняя (уже ушедшая в далекое прошлое) традиция строить кинотеатры похожими на настоящие театры, да и само слово «кино*театр*» очень показательно в этом отношении.

С медийным статусом ситуация несколько сложнее. С одной стороны, новости обладают для людей ценностью, достаточной для мотивации выхода из дома, подтверждением чему являлось существование хроникальных киносеансов до появления теленовостей. С другой стороны, дом гораздо больше подходит для этой цели вследствие большей оперативности доставки – причем в данном случае, оперативности в квадрате: во-первых, не надо тратить время на поход за ними, а во-вторых, вследствие различия технологий (T3) домой по телевизору новости доставляются мгновенно. В итоге телевизор оказался прекрасно приспособленным к медийности, а кинотеатр – нет.

Следствием полижанровости, в свою очередь, фактически является и возможность прямого обращения к зрителю на ТВ (E7), поскольку она существует только в тех тележанрах, которых как раз нет в кино. В наиболее художественном жанре телевидения – в сериале – в камеру смотреть точно так же не принято, как и в кинофильмах; в клипах же в камеру обычно может смотреть только певец. Наконец, особая роль речи на телевидении (E8) прямо вытекает из домашних обстоятельств: телевизор можно не смотреть, а просто слушать, занимаясь домашними делами, тогда как в темном кинозале других занятий, кроме как смотреть на экран, обычно нет.

Таким образом, все без исключения различия, отмеченные как значимые, в конечном итоге оказались следствиями всего лишь двух: прежде всего, *места демонстрации* (D1) и, в несколько меньшей степени, *скорости доставки* (T3). При этом второе отличие, всегда бывшее результатом разницы в технологии, теперь таковым уже не является: с переходом кинопоказа от пленочной к видеопроекции появилась возможность прямой трансляции контента в кинотеатр (по кабельным или спутниковым сетям). И действительно, последние десять лет приобрела значительную популярность трансляция в кинозалах оперных спектаклей крупнейших театров мира.

Но, однако, характерно, что кроме оперных (и, реже, драматических) спектаклей, других прямых эфиров в кинозалах не дают. Даже спортивные матчи, обычно нуждающиеся в публичном просмотре (D2), транслируют только в барах, которые, тем самым, оказываются в промежуточной ситуации между кинотеатром и домом. Очевидно, что это следствие высокого художественного статуса, прочно завоеванного кинотеатрами, делающего естественным поход туда на трансляцию из La Scala, но сомнительным – из San Siro. В общем, теперь различие T3 (и вслед за ним, E1) перестало быть самостоятельным и превратилось в следствие все того же отличия D1.

Таким образом, все сколько-нибудь существенные различия между телевидением и кино в наше время проистекают из разницы мест показа. А значит, именно здесь и проходит современная граница двух медиа: кино – это то, что смотрят в специально предназначенном для этого помещении, а телевидение – это то, что смотрят дома. Однако такое определение немедленно приводит к абсурдным следствиям, что показываемый по телевизору кинофильм становится от этого телевизионным, а рекламный видеоролик в ночь пожирателей рекламы превращается в кинофильм. Поэтому определение нуждается в добавлении интенциональности, а именно: *кино – это то, что рассчитано на специально предназначенное помещение, а телевидение – это то, что рассчитано на дом*.

Конечно, и такое определение оставляет после себя определенные вопросы. Как быть с материалом, который не задумывался специально ни для чего конкретного (а качество HD, напомним, допускает такую авторскую недальновидность)? Как быть с интернет-трансляциями, предназначенными, в основном, для дома – телевидение это или нет? Но трудности с этими и подобными им вопросами, как представляется, свидетельствуют уже не о слабости определения, а о сложных процессах в современных медиа, все больше и больше сплавляющихся в общем котле.

Примечания

---

[1] Режим доступа: http://www.digitaltrends.com/home-theater/tv-and-movies-are-blurring-together-into-one-medium/

[2] Перечисляются только *воспринимаемые* отличия качества *нормального* изображения. То есть игнорируются, во-первых, несущественные для восприятия технические отличия (такие, как, например, 24 кадра в секунду в кино или 25 или 30 к/с на ТВ; хотя возможность воспроизведения на ТВ 50 или 60 фаз в секунду при чересстрочной развертке, конечно, заслуживает упоминания), и во-вторых,

характерные дефекты (как, скажем, царапины и пятна от пылинок на кинопленке или же артефакты и геометрические искажения на телеэкране и т.д.).

[3] Во избежание возможной путаницы следует обратить внимание на многозначность термина «медиа»: в широком смысле этим словом называют любые системы коммуникации, а в узком – только СМИ. Для разграничения значений *в данной статье* слово «медиум» (ед. ч.) / «медиа» (мн. ч.) *всегда* используется только в широком смысле, а в узком будем говорить о «медийном» и «медийности».

[4] По данным Корпуса современного американского английского, слово «television» в журнале Time впервые появилось в 1925 г., и до конца десятилетия встречалось с резко нарастающей частотой. (Режим доступа: http://corpus.byu.edu/time/).

[5] «Слово входит в употребление в Италии в 1931» (Режим доступа: https://it.wikipedia.org/wiki/Televisione).

[6] По данным Корпуса русского языка (http://www.ruscorpora.ru), слово «телевидение» впервые встречается в 1928 г., и осторожно распространяется в середине тридцатых (с резким пиком в 1935 г., где почти все употребления, однако, приходятся на один-единственный роман Александра Беляева, так что это можно считать артефактом).

[7] Первый вариант см. напр.: (Фурдуев, 1929), второй цитируется в: (Копылова, 1977: 46). Интересно, что синкретическое восприятие кино и телевидения (но уже без компонента «радио») в явном виде присутствует в известном фрагменте 1946 г. Сергея Эйзенштейна о телевидении, где оно называлось *кино*магом, жонглирующим, к тому же, не телевизионными, а *кино*камерами (*Эйзенштейн С.* От автора // *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в 6 томах. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 30).

[8] Толковый словарь русского языка под ред. Д.Н. Ушакова. Т. 4. М., 1940, кол. 669.

[9] Там же. Т. 1. М., 1935. Кол. 1354, 1355, 1354 соответственно.

[10] Большая советская энциклопедия <1-е изд>. Т. 53. М., 1946. Кол. 758.

[11] Там же. Т. 38. М., 1936. Кол. 297 (курсив наш. – *С.Ф.*).

[12] «Видение на расстоянии неподвижных и движущихся объектов путем приема на экран изображений, переданных технич. средствами электро- или радиосвязи» (Большая советская энциклопедия, 2-е изд. Т. 42. М., 1956. С. 126).

[13] Там же. Т. 20. М., 1953. С. 637.

[14] Там же. Т. 21. М., 1953. С. 53.

[15] Там же. С. 32.

[16] *Андроников И.* Окно в мир // Огонек. 1962, № 9. С. 28.

[17] *Ромм М.И.* Поглядим на дорогу // *Ромм М.И.* Беседы о кино. М., 1964. С. 242.

[18] Собственно говоря, уже в середине шестидесятых стали замечать, что в телевизоре «размер экрана увеличивается, и крупный план сдает свои позиции» (*Тарасов Л.* Сплав документального и художественного // Искусство кино. 1966, № 8. С. 39).

[19] Телевизионная журналистика, 5-е изд. М., 2005. С. 28.

[20] Близкий подход имплицитно развивается и в последнем издании Американской энциклопедии, где определение телевидения более или менее обычное (коммуникация по радио на расстоянии – Encyclopedia Americana, International Edition. Danburry (Conn.), 2004. V. 26. P. 420), а вот кинематограф не определяется вообще. Вместо определения там приводится лишь перечисление сходств и отличий кино и других искусств (V. 19. P. 505) – что явно подразумевает понимание кино в качестве искусства и только искусства.

[21] *Tarroni E.* Aesthetics of Television. UNESCO, 24 August 1962. (Режим доступа: http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001549/154968eb.pdf).

Библиография

Багиров Э.Г. Очерки теории телевидения. М.: Искусство, 1978.

Вольфсон А. Малоэкранное кино // Искусство кино. 1961. № 5. С. 84–91.

Ильин Р. Изобразительные ресурсы экрана. М.: Искусство, 1973.

Копылова Р. Кинематограф плюс телевидение. Факты и суждения. М.: Искусство, 1977.

Межов Е. А существует ли телефильм? // Искусство кино. 1966. № 12. С. 35–39.

Михалкович В.И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации, М.: Наука, 1986.

Михалкович В. Кино и телевидение, или О несходстве сходного // Киноведческие записки. № 26, 1995. С. 43–66. № 30, 1996. С. 92–116.

Михалкович В.И. О сущности телевидения. М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 1998.

Муратов С. Кино как разновидность телевидения // *Муратов С.* Телевидение в поисках телевидения. Хроника авторских наблюдений, 2-е изд. М.: Издательство Московского университета, 2009 (1967). С. 62–80.

Разлогов К. Искусство экрана: проблемы выразительности. М.: Искусство, 1982.

Разлогов К. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. М.: РОССПЭН, 2010.

Филиппов С. Без границ. Перспективы развития киноязыка // Средства массовой коммуникации в художественной культуре России XX века. Том IV. Тенденции и перспективы. М.: ГИИ, 2003. С. 217–254.

Фурдуев В. Кино завтра. М., Л.: Московский рабочий, 1929.

Хотинов В. Внешнее сходство или кровное родство // Искусство кино. 1965. № 8. С. 84–86.

Юровский А.Я. Специфика телевидения. М.: Гос. комитет по радиовещанию и телевидению при СМ СССР, 1960.

Notes

Andronikov I. Okno v mir [Window to the World]. *Ogonek*. 1962. № 9.

Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya [Great Soviet Encyclopedia], 1st edition. Moscow, 1926-1947. 2nd edition. Moscow, 1950–1958.

Eisenstein S. (1964) Ot avtora [Autor's note] In: Eisenstein S. *Izbrannye proizvedeniya v shesti tomakh* [Selected Works in Six Volumes], vol. 2. Moscow: Iskusstvo Publ.

Romm M.I. (1964) Poglyadim na dorogu [Let's See to the Way]. In: Romm M.I. *Besedy o kino* [Talks about Cinema]. Moscow: Iskusstvo Publ.

Tarasov L. (1966) Splav dokumental'nogo i khudozhestvennogo [Mixture of Documentary and Feature]. *Iskusstvo kino* 8.

Televizionnaya zhurnalistika [Television Journalism], 5th edition. (2005) Moscow: Izdatel'stvo Moscoq Univ. Publ.

Tolkovyy slovar' russkogo yazyka pod red. D.N. Ushakova (1935–1940). [Ushakov's Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Moscow.

References

Bagirov E.G. (1978) *Ocherki teorii televideniya* [Studies of Television Theory]. Moscow: Iskusstvo Publ.

Filippov S. (2003) Bez granits. Perspektivy razvitiya kinoyazyka [Without Borders: The Perspectives of the Evolution of Film Language]. In: *Sredstva massovoy kommunikatsii v khudozhestvennoy kul'ture Rossii XX veka* [Mass Media in Russian Artistic Culture of XX Century], Vol. IV. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya. Pp. 217–254.

Furduev V. (1929) *Kino zavtra* [Film of Tomorrow]. Moscow, Leningrad: Moskovskiy rabochiy Publ.

Il'in R. (1973) *Izobrazitel'nye resursy ekrana* [The Visual Resources of Screen]. Moscov: Iskusstvo Publ.

Khotinov V. (1965) Vneshnee skhodstvo ili krovnoe rodstvo [The Formal Resemblance or the Blood Relationship]. *Iskusstvo kino* 8: 84–86.

Kopylova R. (1977) *Kinematograf plyus televidenie. Fakty i suzhdeniya* [Motion Pictures Plus Television]. M.: Iskusstvo Publ.

Mezhov E. (1966) A sushchestvuet li telefil'm? [Does the TV Film Really Exist?]. *Iskusstvo kino* 12: 35–39.

Mikhalkovich V.I. (1986) *Izobrazitel'nyy yazyk sredstv massovoy kommunikatsii* [The Visual Language of Mass Media]. Moscow: Nauka Publ.

Mikhalkovich V. Kino i televidenie, ili O neskhodstve skhodnogo [Film and Television Or About Dissimilarity of the Simillar] *Kinovedcheskie zapiski*. № 26, 1995. Pp. 43-66. № 30, 1996. Pp. 92–116.

Mikhalkovich V.I. (1998) *O sushchnosti televideniya* [On the Television Essence]. Moscow: IPK rabotnikov televideniya i radioveshchaniya.

Muratov S. Kino kak raznovidnost' televideniya ((2009)1967) [The Cinema as a Sort of Television]. In: Muratov S. *Televidenie v poiskakh televideniya. Khronika avtorskikh nablyudeniy* [Television Searching Television. A Chronicle of the Author's Observations], 2nd edition. Moscow: Moscow Univ. Publ. Pp. 62–80.

Razlogov K. (1982) *Iskusstvo ekrana: problemy vyrazitel'nosti* [The Screen Art: Problems of the Expressiveness]. Moscow: Iskusstvo Publ.

Razlogov K. *(2010) Iskusstvo ekrana: ot sinematografa do Interneta* [The Screen Art: From Cinematograph to Internet]. Moscow: ROSSPEN Publ.

Vol'fson A. (1961) Maloekrannoe kino [The Small-screen Cinema]. *Iskusstvo kino* 5: 84–91.

Yurovskiy A.Ya. (1960) *Spetsifika televideniya* [The Specificity of Television]. M.: Gos. komitet po radioveshchaniyu i televideniyu pri SM SSSR.

Поступила в редакцию
31.05.2016