

РУДОЛЬФ БОРЕЦКИЙ

НАЧАЛО

*К истории ТВ: выпавшее звено,
или
Мое забытое телевидение*

МОСКВА
2010

УДК 070
ББК 76.032
Б 821

Борецкий Р.А.,
Б 821 Начало. К истории ТВ: выпавшее звено, или
Мое забытое телевидение. – М.: ВК, 2010. – 311 с.

ISBN 978-5-98405-062-3

Книга профессора Р.А. Борецкого удачно соединяет в себе воспоминания очевидца и участника становления массового телевидения в нашей стране с размышлениями теоретика, исследователя живой практики ТВ. Мемуары автора вырастают, таким образом, в занимательную по форме изложения и глубокую по содержанию аналитическую работу. Книга адресована, в первую очередь, тем, кто занимается телевидением профессионально. Вместе с тем, она может быть интересна и более широкой аудитории: ведь все мы – телезрители.

ISBN 978-5-98405-062-3

© ООО «ВК», 2009.

© Борецкий Р.А., 2009.

*Светлой памяти тех,
кто был рядом
в трудные и радостные годы
ТВ-НАЧАЛА*

От автора

Психологии известно, что чем дальше человек удаляется от своего прошлого, тем оно для него все яснее, все четче. Вроде бы банальность, но в универсальности такого утверждения я какое-то время сомневался: и далеко ушедшее, и современность память вроде бы удерживала на равных.

Сомнения стали исчезать, когда лет пять назад взялся за перо и появились книги: сначала «Качели» о детстве, украденном войной, исковерканном оккупацией, потом «Оползень» о студенческих годах, пришедшихся на последнее пятилетие жизни Сталина.

Но то были рассказы о прошлом, хотя и документальные, однако отнести их следует к беллетризованной прозе (сам бы так определить, возможно, не отважился, но – посчитали рецензенты).

То, что дальше последует – это предыстория современного ТВ в лицах, эпизодах и субъективных оценках непосредственного участника и очевидца. Иными словами – чистая документалистика.

Мне скоро восемьдесят. И столь долгое пребывание на этом свете к немалому обязывает.

Если о близком заявленной теме, то пережил два потрясения, хранящихся в памяти и поныне. Было

мне года четыре, когда отец принес домой черную коробочку, из которой торчал штырек, от него тянулась внутрь пружинка к серебристому кристаллу. С другой стороны – две кругляшки на проводе. Прижал к уху эту кругленькую штучку (наушник, сказал отец), поводил пружинкой по кристаллу и... сквозь трески, шипение, посвистывание услышал человеческий голос! Потом – музыку. Вертел головой, заглядывал в коробочку – откуда?! Штука та диковинная называлась детекторным приемником. Я и по сей день фанат радио: дома в каждой комнате и на кухне по приемнику.

Второе чудо пережил спокойнее: сказался опыт, возраст. Зимой, то ли в конце 50-го, то ли в начале 51-го. Называлось оно те-ле-ви-дение. В продажу поступили телевизоры КВН-49. Очереди – немыслимые, как в 34-м за пачкой масла. Записывались, отстаивали сутки и более. Вот и мы с отцом, сменяя друг друга – мороз за 20°C – отстояли день, ночь и часам к 11-ти утра драгоценный коричневый ящик со стеклышком, размером с блокнот, был наш (стоил он, помнится, рублей 600 – половина отцовской месячной зарплаты).

Ящик этот – КВН-49 – перевернул жизнь нашей коммуналки. К вечеру ее зачарованные обитатели тянулись, словно к магниту, в нашу комнату. Кто с табуреткой, кто со стулом – выстраивался просмотрный зал. Гасили свет, воцарялась благоговейная тишина... После делились восторгами и огорчениями. Спорили об экранных кумирах, совпадали или расходились личные пристрастия. Жизнь, если и не обрела новое содержание, появились в ней новые краски, неведомые до той поры смыслы и эмоции.

Я человек книжный, лет с пяти чтение для меня стало главным и любимым занятием. На диван с книжкой и так часами. Пока мама не напомнит о делах обязательных: уроках и т.п.

Но вот – судьба. С ней разве поспоришь?

Теперь – о книге, которую вы держите в руках. Сначала о подзаголовке, опустив пока местоимение «мое». Оно, то изначальное телевидение, когда зарождался не столько профессионализм, сколько рождались сами профессии, действительно, забыто. Студенты, пришедшие на факультет из школы, связывают появление ТВ кто с Е.Киселевым, кто с Л.Парфеновым, кто и с В.Познером. Но это – исторические курьезы из-за смещения времен в юном восприятии. А ведь спрашивал и тех, кто создает нынче ТВ – и, поверьте, такая путаница¹...

Если серьезно, то попытаюсь сформулировать простенький тезис: изначальное телевидение забыто напрасно и несправедливо, ибо оно не только самоценно, но и весьма поучительно.

Аргументы? Если коротко, то их несколько.

Первый и самоочевидный – исторический, т.е. восстановление выпавшего (или опущенного) звена из логической цепи развития.

Второй, так сказать, познавательный: открытие, изучение, познание явления ТВ, его изобразительно-выразительных возможностей. Но

¹ Вот, например, мнение профессионала, уважаемого, достойного – Киры Прошутинской. В интервью, озаглавленном «Все только начиналось», она относит образование молодежного ТВ к началу 70-х: «Как раз в то время (1971-72 г.г. – Р.Б.) на Центральном ТВ создавалась молодежная редакция» (из книги «Возвращение к истокам», посвященной 50-летию кафедры ТВ и РВ. М., 2008, с. 78). Что в этом утверждении: просто неведение? Трудно допустить, что одна из любимых и успешных в профессии наших выпускниц могла осознанно исказить историческую правду.

при этом и самопознание своего места, своей отдачи на пределе отпущенных тебе природой и знаниями способностей.

Аргумент следующий, который обозначим как социологический и, в то же время, социокультурный. Иначе говоря, уже не как явление, замкнутое на себя, или, говоря языком философов – не «вещь в себе», а «вещь для нас». Проще – связка экран-зритель. Речь о том, как ТВ пробивалось к своей аудитории, создавало и формировало ее, находило пути и средства удерживать, приумножая, становясь все более существенной составляющей жизни, быта, поведения и даже образа мыслей.

Аргумент политико-идеологический: ТВ в контексте своего времени.

Наконец, назову еще один, для меня во всяком случае, очень убедительный и дорогой. Это – сильное воскрешение лиц, первопроходцев, теперь в большинстве уже навсегда ушедших в мир иной – тех, кто открывал, создавал, придумывал начала, из которых выросло могучее и всеохватное ТВ, окутавшее планету.

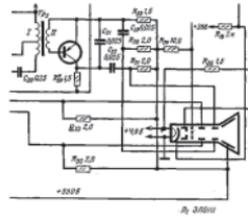
Теперь – о местоимении «мое». Оно лишь обозначает (и отграничивает) личное участие автора в процессе становления телевидения, позволяя говорить о том, что видел, что знаю и за что отвечаю.

«Моё телевидение»... Это – случай. Но это – и судьба. Это – жизнь, самая существенная ее часть длиной более полувека.

Осталось разобраться в названии книги. «Начало»... Вот оно-то может оказаться, с точки зрения истории, самым спорным. Но для меня оно – имен-

но начало, как может судить читатель, ознакомившись с последующим текстом.

И еще одно. В конце концов, те, кто приходят на ТВ, чтобы служить ему, переживают СВОЕ начало, поиск СВОЕГО места в профессии. К ним, по преимуществу, и обращается автор. Вместе с тем, избрав свободный стиль изложения и близкий к разговорному язык, я предположил возможность расширить круг читательской публики. А присутствие в книге теоретических размышлений и обобщений, полагаю, не войдет в противоречие с мемуарным жанром.



Вместо введения (о «началах» и Начале)

В одной из телевикторин – вопрос: «Назовите изобретателя телевидения». Ответ: «Зворыкин». Резюме: «Это правильный ответ».

Причина очевидного заблуждения проста: изначально не договорились, что же это такое – телевидение. Не сформулировали четкую и бесспорную (по возможности) дефиницию.

Итак, смысл – в самом понятии – Fernsehen (нем.), Television (англ.), дальновидение (русская калька, имела хождение до начала 30-х гг. прошлого века). Значит, передача видимого изображения на расстояние. И – все?

Если так, то изобретение ТВ надо (учитывая, конечно, весь ход и развитие смежных наук) связывать с двумя именами – немца Пауля Нипкова и русского (хотя тоже немца по происхождению) Бориса Львовича Розинга. Первый придумал способ развертки луча, пишущего изображение – «диск Нипкова». Оттуда и пошло направление так называемого «механического» телевидения (с 1884 г.). Розинг предложил идею передачи изображения, включающего механические детали, т.е. чисто элек-

тронного, с использованием рентгеновской трубки Брауна (1907 г.). Затем продемонстрировал группе коллег-ученых Санкт-Петербурга реальный эксперимент: передачу изображения из одной аудитории в другую (1909 г.). И, наконец, с нерусским упорством (вспомним ситуацию Попов-Маркони) добивался и добился официального признания на свое изобретение. В 1910 году получил «Привилегию № 18076» – первый в мире патент на электронное ТВ (Розинг назвал его «электрический телескоп»).

Так возникли два направления в развитии и опытным совершенствовании телевидения – «механическое»² и электронное.

Оба эти направления поиска имели своих горячих сторонников и противников, причем вполне обоснованно, так как оба обладали объективными достоинствами и столь же объективными ограничениями. Сигнал «механического» ТВ мог распространяться в среднем и длинном диапазонах волн, т.е. на большие, практически неограниченные расстояния. Но вот «продукт на выходе» – картинка размером со спичечный коробок, написанная тремя десятками строк. А вращающийся диск, через отверстия которого проходит пирующий лучик, при этом огромен – с большую сковороду. Размер экрана – в прямой зависимости от диаметра диска. Телевизор – приемник, напоминавший небольшой комод, стоял когда-то у лестницы на второй этаж старого Шаболовского телецентра. Тех аппаратов было изготовлено в первой половине 30-х гг. всего-то около тысячи.

² Кавычки здесь уместны потому, что и это направление по своей сути было электронным, за исключением механической развертки – диска Нипкова, который и похоронил такое ТВ, заведя его в тупик в начале 30-х гг.

Электронное ТВ действовало в диапазоне ультракоротких волн, которые наделены природой весьма неудобным качеством – неспособностью огибать кривизну земной поверхности. Иначе говоря, такие волны распространяются по прямой, в пределах видимости. Наткнувшись на препятствие – гору, высотное здание и т.п. – остановятся, замрут. Потому-то и возносили телевышки-антенны все выше и выше к небесам. Хотя и этот путь оказался тупиковым из-за экстенсивного, непропорционального прироста высоты антенны охвату территории. А вот качеству изображения – размерам экрана и четкости изображения электронное ТВ открыло неограниченные возможности.

Почему же все-таки противостояние между этими путями поиска затянулось на пару десятилетий – до середины 30-х гг.?

Вспомним, какой была наша страна – разруха после мировой и гражданской войн. И, наверное, здесь главное для размахнувшейся на двенадцать тысяч километров территории – отсутствие надежного и всеохватного, так сказать, «собирающего» средства информации. Отсюда первостепенный интерес властей к радио – «газете без бумаги и без расстояний» (Ленин).

Попутно вспомним немаловажный для нас и любопытный сам по себе фактик. Некто Николаев, управделами Совнаркома, представил первому лицу государства записку «о работах, проводимых в области дальновидения» (1922 год). В той записке перечислены возможности, которые станут доступны дальновидению. Интересно, что среди десятка таких возможностей почти не было ничего из знако-

мого нам, современным телезрителям. Зато названы те, что впрямую относятся к военным: способность видеть неприятеля на значительных расстояниях, фиксировать вражеские корабли, направляющиеся в сторону нашего берега и т.п. Вот они-то, военные потенциалы дальновидения, и заинтересовали вождя. Их-то он и пометил крестиком.

Почему вспоминаю об этом, да и вообще столь подробно говорю о том забытом времени. Да потому, что именно там кроются заблуждения, которые в существенной степени возникали из-за сиюминутного понимания (или представления), что есть телевидение и, в конце концов, из-за отсутствия продуманной дефиниции.

Но в этом есть и некая историческая закономерность. Припомним: монах Иоганн Гутенберг придумал свой пресс, чтобы облегчить каторжный труд коллег-переписчиков религиозных текстов. Подозревал ли он, что его скромное изобретение станет общемировым явлением, знаменующим культурный переворот глобальных масштабов, который нарекут эпохой Гутенберга?

А один из главных изобретателей фотографии Несифер Ньепс? Когда спросили, зачем его фото, если существует великая живопись, филигранное искусство портрета, он скромно пояснил: чтобы потомки в семейных альбомах могли лицезреть своих предков такими, какими они были в действительности.

А великий Томас Алва Эдисон – изобретатель всех времен, который уступает разве что гениальному сербу Николе Тесле? Придумав фиксацию и последующее воспроизведение звука (фонограф),

он обозначил смысл своего изобретения как способ доказательства подлинности завещания, которое нельзя подделать. Или его же изобретение съемки и воспроизведения движущихся объектов, т.е. реально, на деле – техники кино. Будучи человеком весьма меркантильным, или лучше сказать, по-американски прагматичным, он задумался о получении прибыли. И – нашел. В сугубо индивидуальном потреблении того нового продукта – движущегося изображения: зал, изолированные кабинки с экранчиками, опуская монетку и смотри, как скачут кони, бегут спортсмены и т.п. Не угадал.

Те, кто угадали путь, по которому и пошел синемаграф, нареченный «Великим немым» (Л.Н. Толстой) – те, кого стали называть родителями действительно великого искусства кино – французские фабриканты братья Огюст и Луи Люмьеры. А они ведь, лишь несколько усовершенствовав съемочную камеру, именно угадали способ, форму существования этого нового явления – киносеанс. То есть диаметрально противоположную Эдисоновой, коллективную форму потребления кинопродукта.

Увлечшись, можно продолжать, делая новые выводы и обобщения из подобных исторических парадоксов. Но – остановимся, дабы сделать интересующий нас вывод.

Со стороны технико-технологической дальновидение, действительно, предстало как способ доставки изображения на расстояние в неограниченное число мест. И – не более того. Но здесь нет цели, не обозначены и возможности наполнения такого сигнала, т.е. нет его содержания.

Пересылать можно и продвижение войск противника, да и все то, что было уже доступно кинематографу. Но только ли?

Телевидение очень скоро стало обнаруживать свои универсальные способности и возможности. Неограниченность содержательного наполнения сигнала. А раньше всего – свое первородное, уникальное качество: совпадение во времени живой жизни и ее восприятия зрителем. То, что назовут «прямым телевидением».

Однако, каким бы универсальным, многообещающим оно ни было, все реальные надежды или полеты фантазий, словно в стену, упирались в одно – кому и для кого оно, это дальновидение. Та же ситуация, что и с кино – дюлюмьеровская синема: не было у него реального потребителя, аудитории то есть. А без нее, без зрителя, нет ни явления культуры, и уж конечно, нет того, что называли средством *массовой* информации.

Поэтому тот первый, начальный период развития ТВ – от Нипкова (тупик) и Розинга (совершенствование, развитие) и до появления регулярного и массового потребителя - следует обозначить как экспериментальный, не более. Это – с начала XX столетия и до начала Второй мировой войны, т.е. до конца 30-х годов. Война практически прервала искания в области ТВ во всем мире. Кроме, разве что...

Особое здесь место занимает локальная, замкнутая история ТВ нацистской Германии, которая выглядит как полип, выступающий из общего ствола развития.

(Тоталитарные режимы бывают, случается, эффективнее, чем демократические. Но, как правило,

на тактическом уровне. Нивелируя конкурентную борьбу, столкновение идей, трудные поиски оптимальных вариантов, такие режимы, как считают экономисты, еще и дешевле, чем демократия. Однако стратегически их обреченность, в чем убеждает история, не вызывает сомнения).

С самых первых шагов, уже в 1934 году, нацистские пропагандисты под предводительством Йозефа Геббельса и при поддержке Гитлера искали, испытывали и осваивали способы и средства эффективного воздействия на массы. Причем имея в виду не только внутреннюю аудиторию, но и внешнюю – за границами рейха.

Печать, радио, кино испробованы, освоены и целенаправлены. Но тут проклюнулась новинка: Fernsehen – дальновидение то есть. И – всемирная Олимпиада 1936 г., выторгованная, вырванная у конкурентов возможность заявить о наступившем благоденствии воспрянувшей после разрухи и унижения страны и мирном характере нового режима.

Всего за два года с небольшим немцы сделали, казалось, невозможное. Фирма «Телефункен», предложившая оптимальный проект, создает приемно-передающую технологию и аппаратуру. Военные ведомства предоставляют кабельную сеть протяженностью более четырех тысяч километров, соединившую несколько крупнейших городов. В Берлине открывается телецентр и первая, специально спроектированная телестудия (конечно, имени Пауля Нипкова). И – один из главных компонентов цепи – электронный телеприемник «Телефункен Ф-3» с двенадцатидюймовым экраном

по диагонали. А к самой дате – к открытию Олимпиады – также и передвижные телестанции (ПТС), смонтированные на автофургонах.

Иначе говоря, к середине 30-х нацистская Германия имела уже практически то ТВ, которое появилось у нас в стране лишь к началу 50-х г.г. Отличием – и немаловажным – нужно назвать ориентацию там не на индивидуальный, а на коллективный просмотр в специально оборудованных помещениях – операционных залах почт, в пивных, вестибюлях гостиниц, на фабриках и заводах – в так называемых «рабочих просмотровых» и т.п. Причина, во всяком случае, главная – дороговизна телеприемника. Но не менее знаменательным представляется и уровень понимания самой сути нового средства массовой пропаганды.

Нацистские идеологи от Гесса, Гимmlера и, конечно, Геббельса до реального штаба руководства телевидением под предводительством гендиректора Хадамовски со всей определенностью говорили и о тематическом, и о жанровом разнообразии и даже о специализации телеканалов.

Информация (в основном, сообщения об успехах партийного и хозяйственного строительства, потом – о победах вермахта), «говорящие головы» (главный образ, вождей, партпропагандистов и т.п.), конечно же, развлечение (по преимуществу, на уровне «народных» или «низких» жанров: простенький юмор, эстрада, кабаре, фокусы, цирк) – и чем ближе был крах, тем удельный вес «развлекухи» повышался.

Был в программах нацистского ТВ даже аналог современного реалити-шоу – прямой предшествен-

ник передачи «За стеклом» (жизнь молодой немецкой семьи, за которой наблюдала вся страна).

Но против далеко идущих планов развития и совершенствования программной политики неожиданно выступил доктор Йозеф Геббельс. Его приговор был краток и вразумителен. Министр пропаганды и народного образования, говоря современным языком, воспротивился параллельному существованию – рядом с реальной – виртуальной жизни: «Зачем работать, зачем воевать, если и так весь мир перед вами – на экране».

Едва не осуществившиеся планы – телевизионное иновещание. Но это уже отдельная тема³.

Исторические факты, параллели понадобились отнюдь не только для того, чтобы напомнить о субъективных заблуждениях прошлого, но и снять современные, нередко конъюнктурные домыслы, то есть поставить ход развития ТВ на почву достоверности.

...Недавно страна отмечала 75-летие нашего регулярного телевизионного вещания. И – сразу же вопросы: куда, кому и какого, собственно, вещания?

Во-первых, нужно напомнить, что в 1931 году проводились опытные передачи все того же тупикового «механического» ТВ. Кто-то споет, поговорит, стишок почитает. Это – на выходе.

Во-вторых, и это главное, на входе – несколько сотен приемников – тех самых «комо́дов» с едва раз-

³ Нацистское правительство, высоко оценивая потенциальные возможности ТВ, пригласило в Германию В.К. Зворыкина. Геббельс всячески соблазнил его, предлагая возглавить развитие телесети, но получил решительный отказ. Вернувшись в США, потрясенный тем, как наци используют его детище, Василий Козьмич с грустью заметил: «Телевидение из чуда превратилось в чудовище».

личимой картинкой (так называемое малострочное ТВ). Телевизоры (не было еще такого слова) установлены в Кремле, в кабинетах высоких начальников и в правительственном их жилье – в Доме на набережной. Иначе говоря, не было ни «регулярного телевидения», ни основополагающего компонента: не было аудитории, тем паче массовой. Узкий круг чиновного люда, и все.

Невольно начинаешь размышлять – откуда и почему взялась эта дата? Вроде бы страдная пора «России – родины приоритетов» давно прошла. А если и так, то разве мало нам профессора Б.Л.Розинга? Но тут же память подбрасывает: Розинг ведь был репрессирован и тихо умер в архангельской ссылке еще в 1938 г.

Злые языки нашептывают, что дата – 1931 – была вырвана из контекста и возвеличена именно из соображений конъюнктурных – в канун семидесятилетия председателя Гостелерадио Сергея Георгиевича Лапина. Дескать, два юбилея: 50-летие ТВ и 70-летие его главнокомандующего – красиво, впечатляет!

Ну а зачем сейчас воскресили эту дату?..

Чтобы завершить затянувшуюся экспозицию, вернемся к имени действительно нашего великого соотечественника, всуе упомянутого в самом начале. Владимир Козьмич Зворыкин, ученик проф. Розинга, не приняв ни событий 1917-го, ни гражданскую войну, эмигрировал из России. А оказавшись в США, стал вместе с другим эмигрантом Давидом Сарновым реальным создателем американского ТВ. Сам он многожды настаивал (слышал и присутствовал в 1958 г. на встрече с ним), что главное

его дело – это изобретение иконоскопа, основного элемента, сердца телевизионного передатчика, приемника тоже.

Можно бы сопоставить с тем, что для радиовещания сделал Ли де Форест – изобретатель радиолампы. Если Попов с Маркони (не буду вдаваться в детали той драмы) открыли беспроводную радиосвязь с помощью азбуки Морзе, то изобретение де Фореста (1911 г.) позволило создать именно радиовещание. То, которое все мы знаем.

Нечто подобное сделал иконоскоп Зворыкина. Он же создал цветное ТВ США и многое другое. А в конце 30-х, когда строилась и оснащалась первая у нас в стране профессиональная телестудия на Шаболовке, мы вынуждены были аппаратуру – уже электронного ТВ – покупать у американца Владимира Козьмича Зворыкина. Передачи из Шаболовского телецентра начались 10 марта 1939 года, что не означало, однако, рождения нового СМИ или нового факта культуры: у него не было аудитории. Всего сто телеприемников ТК-1 – не в счет.

Итак, мы подвели итог, попытавшись сформулировать точку зрения, или – позицию относительно истории возникновения и развития ТВ. Можно с достаточным основанием утверждать, что в своем становлении телевидение прошло такие этапы:

Первый – изобретение, открытие нового способа передачи информации: предложена идея и намечены средства ее решения. Нипков и Розинг. Конец XIX – начало XX столетий – вплоть до Первой мировой войны.

Второй – период экспериментального освоения ТВ. Борьба новых идей. Противостояние аргумен-

тов ученых и технико-технологических предложений. Поиск на двух направлениях – «механическом» и электронном, завершившийся безоговорочной победой последнего к середине 30-х г.г. XX столетия. Если в мировом масштабе, то ведущая роль принадлежит здесь В.К.Зворыкину.

И только третий этап можно считать подлинным рождением телевидения как средства массовой информации и явления культуры, наступивший после Второй мировой войны, т.е. к концу 40-х – началу 50-х годов.

Если иметь в виду нашу страну, то самой заметной вехой того периода, как бы подведшей черту под поиском телевизионной самоидентичности, можно назвать 1951 г.: дату создания первой узаконенной оргструктуры – Центральной студии телевидения (ЦСТ). Адрес: г. Москва, улица Шаболовка, д. 53.

А что же с определением самого феномена? В предельном упрощении дефиниция могла бы выглядеть так: телевидение – способ организации зрительно-звуковой информации и средство ее передачи в неограниченное число мест к массовой аудитории. Таким образом зафиксирован системный характер ТВ, обусловленный корреляцией двух главных элементов – отправителя информации и ее потребителя. Если нет одного из них – нет и системы ТВ⁴.

⁴ Подробнее см.: приложение, «Журналистская информация и социальное управление».



ГЛАВА 1

ДИЛЕТАНТЫ, или «У нового нет профессии»

Это – из выступления Сергея Владимировича Образцова, не только великого мага-кукольника, но и мыслителя, пытливый, парадоксальный и самобытный ум которого жадно прикинул ко всему новому. А чем же тогда, в середине 50-х было ТВ?..

Слова те были обращены к нам, шаболовтянам (или – шаболовцам?), но позже: через год после того, как я очутился на ЦСТ.

К моменту правительственного решения о создании Центральной студии телевидения оно уже обрело свои пунктирные очертания:

➤ становилось, рядом с театром и кино, если еще и не устойчивым явлением культуры, то, во всяком случае, средством, способом, формой организации (и заполнения) досуга, причем бесплатного;

➤ благодаря тому, что были построены и уже действовали телецентры в крупнейших городах – Москве, Ленинграде и Киеве, широкой продаже

общедоступного (примерно половина месячной зарплаты учителя, инженера, врача) телевизора КВН-49, аудитория телевидения очень быстро перевалила за миллион. А из расчета коллективных просмотров в квартирах-коммуналках, в общежитиях и т.п., росла стремительно⁵;

➤ телевидение 50-х не испытывало конкуренции со смежными каналами культуры, напротив: кинематограф и театр сразу же отдавали для показа по ТВ свои премьеры (благо централизованного общества). Это же правило, определенное на уровне власти, касалось эстрады, цирка и т.п.

На первых порах телевидение 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. Хотя уже тогда проницательные умы наших учителей-кинематографистов уловили то, от природы главное, что может и должно выделить ТВ в самостоятельное явление. Как в свое время – в 10–20-х гг. XX столетия, язык кино (ракурс, план, монтаж) определили его самобытность, сделав вполне самостоятельным искусством, так и ТВ 50-х вроде бы рождало надежды на его «самоопределение вплоть до отделения». Именно благодаря уникальной способности пересылать образ события в тот момент, когда оно происходит – «в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним» (С.Эйзенштейн).

⁵ Кроме того, благодаря репарациям из Германии у нас собирался теле-радиокомбайн «Рембрандт» – слева телеэкран, справа – шкала всеволнового радио. Стоил он примерно на треть дороже, чем КВН-49.

Казалось. Но этого не случилось. Почему – поговорим позже.

А пока – в тот первый период притирания ТВ к его лавинообразно нарастающей аудитории, какие-то движения в умах наших начальников там, наверху, происходили. Трудно их, те умственные подвижки назвать прозрениями, адекватными значимости самого явления, и все-таки...

Если аудитория переживала, подобно зрителю люмьеровских лент, изумление и восторг, что бы ни мелькало на экране, то в среде нашего партийно-государственного руководства, видимо, все же подумывали о социальной оптимизации нового зрелища.

«Хлеба и зрелищ», извечная и неутолимая жажда масс не могла игнорироваться властью. И если с «хлебом насущным» становилось туго, то добавляли «зрелищ»: компенсация. Пусть не надолго, пусть иллюзорная, но все же...

Вспомним: 1953 г. – смерть Сталина, переживаемая как общенациональная трагедия, всенародное горе; 1953-54 – подковерная борьба «соратников» – верных ленинцев и... сталинцев; промежуточный финал – арест и расстрел возможного «царя», оказавшегося «английским шпионом» Лаврентия Бери и реальное воцарение Никиты Сергеевича Хрущева.

Могу предположить, что постановление, появившееся вскоре после всех тех передрыг, лихорадивших страну, было в какой-то степени связано с ними. А предписывало оно переход телевидения на ежедневное вещание. Вывод напрашивается сам собой: телезрелище обретает некую завершенность и систематичность. По форме, во всяком случае.

Вот тогда возникла потребность в существенном кадровом пополнении ТВ. А это, в свою очередь, затронуло и автора – меня то есть. Да так, что перевернуло жизнь, завершив непростой процесс поиска своего в ней места. Особенно трудного в те смутные времена начала и середины 50-х г.г.

В жизни порой случай может быть куда значительней, чем последовательное, закономерное ее течение.

Университетский диплом психолога, который я получил в 1952-м, так и остался формальным свидетельством о высшем образовании: спрос был ничтожен.

Как-то в компании, где были и журналисты, рассказал историю о юном фанате авиации, который не только конструировал модели, но и стал чемпионом авиамоделизма. – «Запиши это. Страниц шесть-семь машинописных. И – позвони. Не тяни только». Невысокий крепыш с серьезным лицом протянул бумажку с номером телефона.

Звали его Виктор Кудрявцев, работал он в детской редакции Всесоюзного радио. Потом политическим обозревателем Центрального ТВ. Собкором на Ближнем Востоке (сменил его там Евгений Примаков). Ушел Витя из жизни рано, не дотянув до пятидесяти.

«Очерк Рудольфа Борецкого» прошел в эфир. Пятнадцать минут звучали на всю страну мои ожившие буквы, что складывались в слова и фразы. Сидя тогда у радиоприемника, волновался так, как больше никогда.

Вскоре взяли в штат, стал корреспондентом «Пионерской зорьки» и «Внимание, на старт!». Поездил по стране с тяжеленным «Репортером-1».

Мой постоянный редактор – Лиля Комарова, из того ушедшего уже поколения интеллигентнейших, нетерпимых к невежеству блюстителей чистоты языка, мысли и слова, которых я называл «арбатскими дамочками». Такой же была и главный редактор Анна Александровна Меньшикова. Разве что характером покруче – видно, должность обязывала.

Навсегда запомнил слова, брошенные Лилей как-то между прочим: «Знаешь, а тебе будет нелегко. Твой, в зародыше, в общем-то, писательский язык обязательно подгонят к стандарту. Наверное, и не заметишь».

Прошел год с небольшим, и вот – кабинет начальника управления кадров. Сидим молча, слушаем шефа. Ораторствует о будущем, которое «сегодня даже представить невозможно». О телевидении. О важнейшем государственном задании – обеспечить, укрепить и т.д. «А кадры, как нам всем хорошо известно, решают все». Евгений Николаевич Новиков. Пафосный человек старой школы, процитировав вождя, источник все же не упомянул.

Трое «избранных» – до сих пор понятия не имею, по каким признакам, это: Марта Гумилевская, насквозь прокуренная, далеко за пятьдесят, известная детская писательница; Володя Бельчинский, один из лучших текстовиков, который создал на радио не только несколько рубрик, но и был автором чуть ли не десятка документальных фильмов. А потому – уже уверенный в себе мастер. Ну, и я. Почему? Может, если брать в расчет стремительность переживаемого времени – выбранные представители разных поколений? Хотя на поколения не тянет...

Выписал нам кадровый шеф три одинаковых путевки – направления с распоряжением оформить старшими редакторами ЦСТ. И – в путь.

И вот бреду я от метро «Октябрьская» по унылой Шаболовке, не слыша грохота трамваев. Держу курс на мелькающую впереди антенну ажурной башни, а мысли скачут рваные, бессвязные. Ну кто я на самом деле? Где оно, то место в жизни, которое, и вправду, моё?

Отобранная, нет, украденная аспирантура. Учительство – чтобы как-то выжить, с безоглядной наглостью преподаватель самых разных предметов от логики и психологии до немецкого языка и истории. Потом, когда отчаяние, тупик, безысходность добрались до точки, вдруг – радио. Забрехала надежда: все, кажется, вот оно! И вот тебе: оказывается, нет. Оно, это место, у этой башни, что ближе и ближе? Но что это такое – телевидение? Не экран, на который уже года три с лишним гляжу с интересом, а вот что там, за экраном...

Предъявил охране направление. Обогнул пышную клумбу, прошел мимо похожего на обезглавленную церковь двухэтажного дома, мимо веселого, расцвеченного осенью садика к главному зданию. На портале барельеф: группа людей, моделирующих наше советское общество – коренные рабочие, крестьяне и пара «прослоечных» интеллигентов напряженно всматриваются в дали неоглядные, прикрыв глаза ладошками. Дальновидение, одним словом!

Коридором, где справа – черед редакционных комнат, а слева – окна, уткнулся в тупик. На двери – табличка: «Директор Центральной студии телевидения В.Н.Шароева». Только собрался постучать – окрик откуда-то из недр: «Без доклада не входить!». Вздогнул, отыскивая источник, озвучивший стандартное предупреждение. Слева от двери – ниша. А там, за столиком крашенная девица с неприветливым лицом: «Вам куда?» – По-

казал направление. Что-то пробормотала, явно неодобрительное и засеменила к двери, оттеснив меня. Через пару минут: «Входите».

В просторном кабинете за обширным столом – пышноволосяя, осанистая женщина. За бальзаковский возраст, точно, перевалила... Кивнула. Но сесть не предложила. Листок мой повертела в пальцах с аккуратным бледнорозовым маникюром. «Так-так...». Подняла глаза, оцупала мою фигуру (предполагаю, довольно жалкую). – «Автобиографию и личный листок... Где они? Принесли?» – Подаю в папочке, все больше ощущая свою ничтожную малость. – «Вот». – Рассматривать не стала. – «Все. До свидания». Попрощался и вышел, оставив их (вторая, понял, секретарша) решать мою судьбу. «Хотя, – пытался себя подбодрить, – что там решать, когда высокое начальство все решило». И тут слышу: «Вера, оформляй просто редактором. Будут мне тут указывать! К Григорию его. Уч-ч-еный объявился». В голове пронеслось: «А директорша-то баба, видно, вздорная».

Любви с первого взгляда не получилось. Не случилась она и со второго. На этаже, где редакционные комнаты, заканчивался ремонт. Первые два рабочих дня прошли впустую: ни места, куда бы приткнуться, ни начальства – мифический Григорян на объекте.

В просторном помещении, на дверях которого значилось – «Редакция общественно-политических передач» – как на вокзале. У окна, прислонившись к подоконнику, болтает какая-то парочка, кто-то слоняется между столами, а кто и строчит что-то, примостившись на краешке столешницы. В общем, цыганский табор на привале. И нахлынула-накатила тут на меня волна еще свежих воспоминаний – радио на Качалова: деловая

атмосфера редакционных комнат, сосредоточенность, академическая и, вместе с тем, интеллигентная обстановка, тишина коридоров, общение вполголоса – все, что так ревнительно хранили и берегли «арбатские дамочки»...

За обшарпанным сооружением на двух тумбах, заваленном бумагами, восседает шеф Александр Иванович Ивакин. Рядом возвышается над фанерным столиком грузная дама в нелепой, растянутой кофте, его заместительница Смоленская (имениотчества не помню). Оба смотрятся и смешными, и жалкими. Он – изможден, худ, источен, видно, болезнями. Мятый пиджак, несвежая сорочка. Курит, обсыпаясь пеплом. Она что-то быстро выводит на бумаге, зажав в левой руке плавленый сырок... (Потом узнаю, что Ивакин – в прошлом главный редактор одной из центральных газет, а Смоленская – вообще легенда нашей журналистики: еще в конце 20-х – в 30-е годы и до Северного полюса добиралась, и на всех великих стройках бывала, ее репортажи и очерки блистали на страницах «Комсомолки». *Sic transit gloria mundi!*).

Присесть некуда. Вышел покурить – в редакции разрешалось только шефу. В тупичке у окна группа, человек пять. Присоединился. Выделялся по-актерски вальяжный, лет на десять – прикинул – старше меня, как говорят дамы, «интересный мужчина», куривший (выдавал аромат) американскую сигарету. Синий блейзер и шейный платок в горошек подчеркивали импозантный облик. Кивнул на мое приветствие, отвернулся. Остальные о чем-то спорили. Кто-то назвался, кто-то тоже просто кивнул.

Мое появление, в общем, никого особо не заинтересовало. И тут, то ли от растерянности, то ли из желания обратить на себя внимание, выждав

паузу, стал я рассказывать какой-то анекдот. За мечу: и тогда не умел, и сейчас этим искусством не владею. Когда закончил, «блейзер» величаво обернулся ко мне и, глядя в сторону, обронил: «Еще в петровских «Ведомостях» бородатые анекдоты карались подвешиванием за ноги».

На телевидении наши пути-дороги потом никак не пересекались, и не знал, конечно, я тогда, что через несколько лет судьба сведет меня с этим человеком. И так близко, что станем мы не только коллегами, но близкими друзьями и соавторами. Звали его Александр Яковлевич Юровский. Леша.

Рабочая жизнь началась с понедельника. Отыскал в том же коридоре на втором этаже редакцию научно-познавательных передач. За столом – худощавый, восточного типа молодой еще человек с живыми глазами за стеклами огромных очков. Вне всякого сомнения, Григорян. Рядом, на узком диванчике у стены – миловидная особа. Круглолицая, голубоглазая, улыбчивая.

После короткой процедуры знакомства новый мой шеф, глянув на часы, решительно произнес: «Все. Время перекуса. Наше место – в буфете».

Там, следуя то ли чистейшим побуждениям цементированья дружбы, то ли провинциальные привычки всплыли, может, и вполне невинная корысть – упредив всех, я заявил: «Угощаю». И было чем: сосиски, сырок, салатик – все это, само собой. Но на полке – вина, коньяки, пиво. Заказал Инне (так звали круглолицую смешливую даму-редактора) бокал вина. А нам с Арнольдом (или Орликом, как звали его здесь все – снизу довер-

ху) – по сто пятьдесят армянского с пятью звездами. «Только, Катя, – это он к буфетчице – как всегда». Коньяк налила в стаканцы с подстаканниками и вложила ложечки. «В рабочее время алкоголь не приветствуется, – строго заметил Григорян, скорчив демоническую рожу. – Вон видишь, – кивнул на соседний столик, где крепкие ребята с такими же стаканами, отхлебывая и позвякивая ложечками, размешивали «чай», – это они, коллеги-телеоператоры изобрели такой камуфляж».

Выпили. Закусили. Поболтали. Подхожу к стойке, чтобы расплатиться. А Катя: «Все заплачено. Григорян. Вон – на стенке уже записано». Растерялся, застыл. Орлик, чуть передернув губами в улыбке, похлопал по плечу и пригласил наверх, в редакцию: «Пошли, есть разговор. Идею одну обсудить нужно».

Это был первый урок от человека, который на всю оставшуюся жизнь стал одним из самых близких друзей. И – первый, кто учил меня телевидению.

Истины ради, нужно сказать, что тогда там никто никого не учил – в традиционном понимании процесса эдукации. Каждый познавал неведомое, телевидение то есть, в одиночку. Учились, притираясь друг к другу, делясь своими открытиями, заблуждениями и провалами. И с первых же дней становилось понятно: на Шаболовке, 53 – семья единомышленников, а слово «студия» – отнюдь не формальность.

Вслед за одиночными, разовыми пополнениями (Сергей Муратов, Арнольд Григорян, Михаил Сачков, Александр Юровский и др.) к середине 1956-го поток «пришельцев» стал заметно нарастать. То

общее, что их объединяло, Сергей Владимирович Образцов обозначил позже как дилетантизм: «дилетанты, создающие новое – телевидение».

Юрист, выпускник МГУ Игорь Беляев – сначала автор текстов, неожиданных и талантливых сценариев. Потом – создатель первых документальных телефильмов-новелл.

Совершенно парадоксальный человек – выдумщик-изобретатель новых форм ТВ, тоже юрист и однокурсник Беляева – Юрий Зерчанинов.

Международник, выпускник МГИМО Леонид Дмитриев, уже послуживший советской дипломатии в ГДР и бросивший профессию вскоре после подавления берлинского восстания в 1953-м. Человек яркий, отнюдь не поверхностный, как это нередко случается в журналистике, всезнайка, культуртрегер и киноман. Закономерно, что именно он станет впоследствии одной из центральных фигур объединения «Документальный телефильм». А потом защитит диссертацию о документальном экранном искусстве (и я буду счастлив оказаться его официальным оппонентом).

Вячеслав Лучай – тоже выпускник МГИМО, тоже наделенный нестандартным творческим чутьем. Ему суждено будет занять видное место в главной редакции телеинформации, в программе «Время».

Международником по образованию был и Юрий Владеев – один из создателей и руководителей, ответственный выпускающий программы «Время», получивший в числе других Государственную премию.

Екатерина Семенова, учительница, выпускница педвуза, стояла у истоков телевидения, ориентиро-

ванного на женскую аудиторию. Один из первых редакторов журнала «Для вас, женщины».

Назвал только несколько имен, так сказать, второго (или третьего) призыва. И все они, и многие другие, не названные – люди сходных судеб. Привел их на ТВ, как правило, случай. А мотивы – то ли неудовлетворенность своей первой профессией, то ли трудности с устройством на работу согласно полученному диплому, то ли авантюризм – большой и нередко прекрасный по самой сути своей движитель судьбы.

С иной составляющей экранного творчества – режиссурой было проще. За исключением редчайших прямых попаданий (таких, как Авенир Григорьевич Зак, создатель телевидения для детской аудитории, один из заметных, если не выдающихся выпускников ВГИКа), режиссеры, ассистенты и помрежи, в массе своей, приходили из актеров, но чаще – актрис. Из тех, кто не нашел своего места на сцене. Многие так и застревали на вспомогательных ступенях, иные, конечно же, наделенные талантом и особым чувством экрана, становились опорой и даже гордостью ТВ.

Ия Миронова – вгиковка, ученица Юлия Яковлевича Райзмана. Сначала – ассистент Сергея Петровича Алексева (еще в Малом театре получившего звание заслуженного), главного режиссера телестудии и режиссера-постановщика журнала «Искусство». Потом – два с лишним года спустя она стала ведущим режиссером молодежной редакции, неизменным постановщиком программы «В эфире – “Молодость”». (В скобках замечу: моим помощником, соратником, другом).

Ольга Кознова, Лидия Ишимбаева, Надежда Марусалова, Ольга Каратавитоглу, Галина Холопова, Майя Маркова, Аклима Старкова – все из актрис и все заняли достойное и устойчивое – на годы и годы – место режиссеров ТВ в структуре его меняющихся программ.

Были среди них, конечно, и мужчины: ас репортажа и вообще прямого телевидения Юрий Шабарин, режиссер телевизионного театра Борис Тамарин, в прошлом звезда немого кино, и другие. Но случались и курьезы: скажем, Николай Бравко – бывший цирковой шпрыхсталмейстер. Это тот, кто зычным голосом объявлял: «Сейчас на арене дрессированные львы Бориса Эдера», и все такое прочее. Теперь его голос продолжал греметь в телевизионной аппаратной.

Перечисление имен – нелегкое, а еще более – неблагодарное занятие. Не назвать, значит обидеть, задеть самолюбие. Чтобы избежать или хоть несколько сократить упущения, нужно забраться в архивы. А где они? После распада Гостелерадио – исчезли или залегли в неведомых глубинах. Поэтому полагаюсь на память.

Для обывателя – обычного массового телезрителя то есть – все, что за кадром – загадочно и неведомо. Ну, титры назовут какие-то имена с фамилиями. Вряд ли прочтут, а если и прочтут, тут же забудут.

Другое дело – совсем другое – лицо на экране, которое смотрит тебе в глаза, тебе улыбается, с тобой беседует. А если еще его визиты к тебе в дом повторяются, если чаще и чаще, каждый день, то лицо это как-то само собой становится близким, родным.

Тогда исчезает чувство неуютного одиночества и возникает активное неприятие любых замен.

Такова природа психологического привыкания. Бывает – и отождествления, идентификации с экранным персонажем. Таков механизм формирования телевизионных звезд – олицетворения коллективных иллюзий о человеке, о красоте, о поведенческих нормах, о языке общения, об уровнях искусства (чаще – псевдоискусства). Процесс этот – как на рынке: спрос-предложение. И вопрос здесь, причем кардинальный – что первично, а что производно: то ли спрос побуждает и порождает предложение, то ли, напротив, предложение – навязанное, повторяемое, раскрученное – обуславливает, в конце концов, массовый спрос. И это последнее, мне кажется, вернее. Один только пример, уже из современности. Гром аплодисментов и водопад хохота, под множественные монологи Петросяна, «новых русских бабок» и т.п. – вот он, ориентир спроса на «новый телеюмор». Бывало нечто отдаленно похожее и тогда. Но, в основном, из сферы политики. За репертуаром и его качеством, особенно в сфере развлечения, строго следили комиссии, так называемые реперткомы.

Об этом факторе, или лучше – эффекте повторяемости на экране, хотя и не научно, зато точно сказал В.В. Познер – дескать, если зад лошади будет регулярно появляться на телеэкране, то и он станет близким зрителю.

Но вернемся в те забытые времена. Лицом, как тогда говорили, «без стука входящим в каждый дом», был диктор. С самого начала было их двое: милые молодые женщины, ставшие и образцом

красоты, и близкими собеседниками, советчиками, словом, родными людьми.

Первую звали Ольга Чепурова, Оленька. Тип, если не эталон русской красавицы: круглолица, полногуба, ясноглаза, заразительно улыбчива, а в довершение – словно короной увенчана тяжелой русой косой. Всеобщая, безоговорочная любимица нескольких (уже) миллионов телезрителей. Ушла из жизни на самом пике популярности, внезапно и трагически: какая-то неодолимая форма туберкулеза, от которого тогда не было спасения.

Вторую экранную диву звали Нина Кондратова. Совершенно иной тип человека, женщины, а значит, и диктора. Ведь телеэкран обмануть – задача трудная и вряд ли выполнимая. Он, особенно если общение с постоянной аудиторией систематично, обнаруживает, высвечивает в человеке даже те качества, которые ему самому неизвестны.

Стройная, с продолговатым лицом, освещенным бархатными темными глазами, обладавшая низким мелодичным голосом, была Нина Владимировна сдержана, полутонова и держалась с неизменным достоинством, будто дама дворянского сословия.

Телезрители, словно футбольные болельщики, делились на приверженцев и почитателей Оленьки и Ниночки. То были времена наивного и благодарного восторга масс перед самим фактом существования человека на телеэкране. Времена почти ушедшие и невозвратные. Что вполне закономерно...

Тогда же – нерегулярно, эпизодически появлялась на экране и третья претендентка на всенародное обожание. Приехавшая в столицу из Ленинграда, вышедшая замуж за режиссера-неудачника со

странно для нас звучавшей фамилией Ришар, она не нашла себя на сценических подмостках и оказалась на Шаболовке. Звали ее Валентина Леонтьева и была она зачислена в штат на должность помощника режиссера. Обходительна, мила, приветлива. И безотказна: любое поручение (а помреж это, в общем-то, прислуга за все – и администратор, и организатор, и подносчик инвентаря и т.д. и т.п.) – без капризов, точно и в охотку. О таких говорили: «Этот – работник» в отличие от приговора: «Этот – не работник».

Но вот было у нее рано обнаружившееся влечение – неодолимая тяга к экрану, к появлению на нем. Она-то и стала Валиной страстью на всю ее долгую жизнь.

Вот она тихонько, с неповторимо обаятельной полуулыбкой, упрасивает Шароеву: «Ну, Валентина Николаевна, разрешите в самом конце хотя бы погоду объявить». Разрешала. Но далеко не всегда. Была наша начальница человеком скачущих настроений.

Уже в тех нечастых и коротких, на минутку-две, экранных мгновеньях стал проклевываться особый дар Человека Телевидения. (А может, такими попросту рождаются?..). Дар смотреть в мертвый объект, но видеть глаза каждого, кто по ту сторону экрана. Обращаться именно к нему. Доверительно, словно бы лично делясь чем-то сокровенным, в общем, как говорил Станиславский: «Не казаться, но быть». Она и была. Была собой. Нет, жила на экране, все больше сближаясь, сродняясь с телезрителем.

Впрочем, вряд ли стоит продолжать. Лучше, глубже, проникновенней и точнее, чем сказал о Ва-

лентине Леонтьевой Владимир Саппак, все равно не получится⁶.

Конечно же, в биографии Валентины, в ее стремительном взлете, роль ускорителя сыграло и стечение обстоятельств. Трагических. Скоропостижная кончина Оли Чепуровой. А позже – несчастный случай с Ниной Кондратовой. (Шел обычный внестудийный репортаж с ВДНХ о выставке крупного рогатого скота. И тут бык-чемпион, к которому Нина склонилась с микрофоном, отмахиваясь от слепней, резко мотнул головой и угодил рогом ей в глаз. Как ни старались потом наши и зарубежные протезисты, каким бы успешным ни был внешний эффект, внутренний ее надлом был уже, по-видимому, необратим. Быть прежней на экране Нина уже не могла, а казаться – не получалось...).

Но вернемся к Валентине Леонтьевой.

Приведу один только случай ее магической экранной популярности. Закончилась предновогодняя передача (конечно, прямой эфир). Я набросал ее сценарий и находился в павильоне – за кулисой-задником. До нового, 1959 года – меньше двух часов. Валю, которая провела трудную для диктора часовую разговорную передачу без заранее написанных текстов, ожидал, заметно волнуясь, ее будущий муж – молодой дипломат Юра Виноградов. «Ну вот, куда теперь деваться! В ресторан не попадешь... – грустно пробормотал он в пространство. – «А поехали в нашу компанию. Там – одни телевизионщики: Орлик Григорян, Лена Гальперина (тогда – мой зам), Ия Миронова, хозяин – Марат Гюльбемян». И – поехали. Но путь: без шампанского даже. Магазины закрыва-

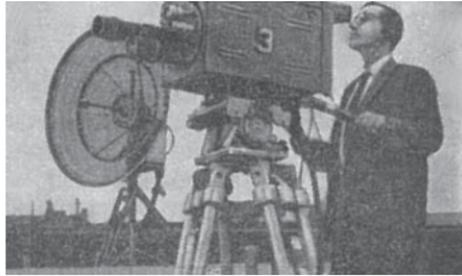
⁶ См. Вл. Саппак. Телевидение и мы. М., 1963. Рекомендую тем, кто еще не читал.

лись в 23-00: катастрофа. На проспекте Мира у витрин большого гастронома – какое-то шевеление. Остановили студийную «Волгу», подошли. Два милиционера, какие-то люди возятся с замком – поняли: пломбируют. Подошли к ним поближе, понимая, что все – как раз щелкнул пломбиратор, похоронив едва теплившуюся надежду. – «Ой, Валечка! – тоненьким голоском пропищала мощная дама в халате, натянутом на телогрейку. – Это вы-ы?!». Дальше все – как в сказочном мультике: завели нас во двор, открыли служебный вход и – к прилавкам. К холодильникам, в самые закрома. Хозяева и милиция – человек пять-шесть – не отрывая восторженных взглядов от грациозно двигавшейся в царстве закусок и выпивок Валентины, умоляюще приглашали: «Берите все!». Взяли. Не «все», конечно, но и коньяки, и шампанское, и рыбку всякую и – что уж совсем редкость – охлажденную вырезку. В ту ночь Юра научил меня, не последнего кулинара, жарить стейки по-английски. Прошу прощения за эту подробность.

Уже тогда вырисовывалась некая универсальная закономерность: ТВ – пирамида, в основании которой лежит работа тех, кто создает содержание (сценарист, редактор), кто его воплощает в изображении (режиссер, оператор), художники, звукорежиссеры и т.п. А на вершине пирамиды – тот, кто, собственно, персонифицирует на экране весь этот труд, «невидимые миру слезы». Только «пот и слезы» достаются тем, кто за кадром, а восторг и обожание (хотя и шишки тоже) – тем, кто в кадре. Истины ради нужно заметить, что Валентина Леонтьева и еще из ряда вон выбившийся Игорь Кириллов явили собой своеобразный гибрид диктора-

«магнитофона» и ведущего – человека, мыслящего в кадре. Но об этом – позже.

Такова уж, видимо, природа экрана, обнаруженная еще кинематографом и узаконенная Голливудом: если по существу, то изначально – придумывает автор-сценарист, потом его замысел, воплощенный в тексте, переосмысливает – уже в экранных образах, в движении эпизодов – режиссер, а воплощает перед объективами камер актер (диктор, ведущий и др.). Но когда продукт готов, пирамида в угоду зрителю переворачивается, так как он видит: сначала – звезда экрана, потом – режиссер с продюсером и – все остальные, включая того, кто все это придумал...



ГЛАВА 2

УЧИТЕЛЯ?..

Телевидение рано, особенно когда стало ежедневным, обнаружило признаки конвейера: время неостановимо, оно неотвратно наступает, неозвратно движется и его надо заполнять, и вот твоя рубрика в 18-00 или, там, в 21-30... Не закроешь же экранную брешь своей грудью. Сочиняй, придумывай, твори!

Таково, собственно, свойство любой периодики. Но, скажем, у печати столетия или у радио десятилетия наработанного опыта. А у нас, неофитов?.. Так вот и учились у конвейерной ленты неумолимого времени.

Нет, конечно же, учителя были, уже хотя бы в силу своего присутствия. Андрей Донатов – выпускник театроведческого факультета ГИТИС'а, создатель и бессменный редактор тележурнала «Искусство». Настоящий, без тени подделки интеллигент, человек высокой культуры и безошибочного вкуса, он вместе с режиссером С.П.Алексеевым сделал журнал событием, которого ждала (извини-

те за пафос – но это правда) страна. Добывал самое яркое и новое из жизни литературы, театра, кино, живописи, эстрады и т.д. Причем не только в нашей культуре. Не было никого из зарубежных гастролеров, кто бы не побывал на страницах «Искусства» – от Пола Скофилда или Ива Монтана до солистов «Порги и Бесс», улыбчивых раскрепощенных афроамериканцев, или Раджа Капура⁷.

Так вот, Андрей – человек, которому не дано уйти из памяти, и разницу между сценарием и сценарным планом объяснял, и, что было особенно существенно, учил, как цензора обойти, искомую печать «разрешено к эфиру» у него выторговать, и прочие секреты нового ремесла. Ну, это так, между делом, пересыпая шуточками в наших стихийно возникающих разговорах.

Непосредственный шеф – Григорян, тот все больше в эмпириях новых идей витал – неукротимый креативщик он был, если по-современному. Донатов же, хотя и высокого полета мысли, все же по земле ходил. Реалист. И когда перешел на «Мосфильм», создав там вместе с Сергеем Николаевичем Колосовым объединение «Телефильм», как не хватало мне его! Но вот когда у сорокадвухлетнего Андриюши остановилось сердце – может, впервые в жизни всем собой почувствовал в душе пустоту, которая так и не ушла...

⁷ Гремел тогда в стране индийский фильм «Бродяга», где Капур, исполнитель главной роли, пел ставшую у нас знаменитой песенку «Бродяга я...». Привезли его на студию, надеялись, что споет свой шлягер. Пригласили аккомпанемент – музыкантов из утесовского джаз-оркестра. Лучший клавишник Леня Кауфман, к тому же одесский остро слов, разоблачил кумира тут же: слух, как у индийского слона и голос, как у старой калитки. Ограничились куртуазным интервью. А Кауфман резюмировал: «Поет в картине другой, этот - только усами шевелит!».

Середина 50-х – время ожиданий. Пока смутных. Именно ожиданий – не надежд еще. Да, исчез главный – вождь-небожитель, от которого исходил страх, всеобщая подозрительность, шаткая устойчивость бытия. Но что дальше? На самом верху возня какая-то, расталкивание-отталкивание друг друга среди «верных соратников».

Но ожидание чего-то доброго, предвкушение освобождения на фоне неопределенности, растерянности даже – все это было.

Вот появился в режиссерском цеху новичок. Человек немолодой, молчаливый и настороженный. Фамилия – Варпаховский. По беспроволочной связи, перешептываясь, выяснили: человек из ссылки. Дальше – больше. Помощник, соратник и, кажется, даже друг Мейерхольда. А тот – бывший в 20-х – начале 30-х на вершине нового, революционного искусства, главным маршалом театра – в той самой ссылке умер.

Оттаял «дядя Леня» – так мы его стали называть потом. Оттаял, но не сразу. И вот, сначала как бы нехотя, озираясь, потом все уверенней стал вести с нами разговоры об искусстве, о культуре вообще, и сценической в частности. Разбирались, чем же телевидение отличается от театра: ведь и то, и другое – искусство жизни, проживаемой здесь и сейчас, на глазах у зрителя. Согласились на том, что для ТВ главное не сочиненное, рожденное авторской фантазией действие, но именно «живая жизнь в чуде телевидения». Соглашался: «Эйзенштейн прав, наверное». И попутно замечал, осторожно как-то, что Сергей Михайлович – человек того же направления поисков в искусстве, член того же круга искателей новых форм и средств, что и он.

Как и должно было произойти, дядя Леня вскоре ушел из случайного для него пристанища в родной театр. Но добрый свой след оставил. В тех, конечно, кто захотел и сумел к нему приблизиться.

Почти одновременно, и тоже из сталинского небытия, появился на студии и тоже пополнил режиссерские ряды Александр Николаевич Степанов. В прошлом – и актер, и диктор радио, и режиссер, он пострадал из-за истории, по нынешним меркам глупейшей, если не сказать ничтожной.

Его жену, известную в те времена актрису, заслуженную артистку Князеву, голос которой благодаря радио знала вся страна, пригласили то ли в ресторан на ужин, то ли в посольство на прием американцы. И случилось это событие, так сказать, в пересменку политических приоритетов: дружба с союзниками уже заканчивалась, а «холодная война» только еще наливалась ядовитой желчью. Но бдительность уже набирала силу. Супругу «за связь с иностранцами» посадили. А режиссера Степанова на самом подходе к успеху в карьере – просто убрали, вычеркнули из профессии. Перебивался, как мог, чаще – «негром»⁸.

Держался Александр Николаевич, стараясь быть незаметным, ходил бочком, разговаривал полупешотком, улыбался заискивающе. Оттаял, и тоже не сразу. Именно у нас, в григорьяновской редакции.

Радийный его опыт ориентировал задуматься над силой, значимостью произнесенного-

⁸ Распространенная форма спасительного заработка в творческой сфере среди «новых лишних» – писали тексты, музыку, даже ставили как режиссеры, но авторами числились их наниматели, которые милостью своей откидывали часть гонорара «негру».

пересланного неохватным массам слова. Над огромной, ни с чем иным, кроме живого радиоэфира, не сравнимой ответственностью за отсылаемые «в народ» смыслы. Сама речь, манера и стиль его говорения, логика текстов-монологов – все те уроки общения (которые, собственно, никогда и уроками не были) понимались, осмыслялись много позже. Но зато остались, думаю, навсегда⁹.

Александр Николаевич Степанов стал первым режиссером нашего с Григоряном будущего, так сказать, открытия – тележурнала «Знание». Но пока еще до его премьеры оставалось несколько месяцев.

Среди мелькнувших на нашем шаболовском небосводе личностей появился неведомо откуда и как-то уж очень быстро исчез человек, о котором не упомянуть нельзя. Прежде всего сама должность – новая, и не без намека. Художественный руководитель Центральной студии, то есть всего тогдашнего телевидения. Как в театре. Второй, а в чем-то и первый человек, отвечающий за общую культуру телепрограмм и вне зависимости от тем и жанров ее составляющих, от фигур ее олицетворяющих и т.д. Это и был намек на необходимость повышения художественного уровня телевидения как целостного явления.

Но если в театре худрук следит или непосредственно участвует в подготовке конкретного

⁹ А еще Александр Николаевич учил, здесь уж точно, радоваться жизни, не пропускать мимо, не упускать яркие ее проявления. Это он нас, как муравьев, копошившихся в шаболовских лабиринтах, водил на театральные премьеры, знакомил с заезжими знаменитостями. А как-то раз, в день унылого предзарплатного кризиса, показал нам, салагам, класс из своей прошлой жизни. Заказал машину «для осмотра объекта» и махнул с нами на бега. Пошпатавшись с какими-то «теньями», собрал у нас все денежные резервы. И исчез. Через полчаса вернулся довольный. Потом был ужин в «Арагви».

продукта-спектакля, то на ТВ это попросту невозможно. Ежедневная периодичность, конвейерная непрерывность делают такое прямое участие нереальным.

Звали его Роман Иринархович Тихомиров. Заслуженный деятель искусств, что было весьма высоким званием, да еще лауреат Государственной (или, кажется, тогда еще Сталинской) премии.

Тихомиров был оперным режиссером и премию получил за постановку в Большом «Хованщины». Он не афишировал этой своей «узкой» специализации: понимал, видимо, общекультурный смысл и значение полученной должности. Он и старался ей соответствовать. Человек негромкий, лишенный начальственной властности, предпочитал не «массовки» – выступления перед коллективом, а работу в «малых группах» – редакциях. А чаще – индивидуальные беседы «на равных», т.е. как бы ненароком сформулирует тезис и ждет твоей реакции. Завязывается диалог, спор, дискуссия. Авторитетом не подавлял. Если признавал аргументы доказательными, соглашался, избегал жесткой категоричности.

А разговоры те, беседы в столкновении «за», «против», «может быть» вращались вокруг главного, отправного вопроса: «что такое телевидение?». Симбиоз или синтез всего дотоле известного? И что его пришествие, уже вызвавшее повсеместный интерес, но и замешательство коллег и в искусстве, и в журналистской периодике – что сулит оно в обозримом будущем? Продолжая театр, опираясь на кино, обнаруживая явные признаки радио, даже печати – ТВ все это вбирает и переплавляет в тигле своей особы. Или – подминает, нивелирует, а в

конце концов, поубивав по одиночке, заменит, став некой универсальной всеобщностью? Ведь телеэкран, и правда, может все¹⁰.

Человек он, наш худрук- лауреат был, конечно, странный – не у места. И неуместность свою, отдадим ему должное, понял довольно быстро.

Я (и, конечно, не только я) сохранил к Роману Иринарховичу чувства теплые и благодарные. Были и такие (к сожалению, кажется, большинство), которые обзывали его, за глаза разумеется, трепачом и бездельником. Не соглашусь. Конечно же, предметно, на экране его следов не обнаружить. А вот по-человечески, и особенно на контрасте с шумной и властной, не терпящей возражений нашей начальницей...

Валентина Николаевна Шароева – первый реальный руководитель телевидения, была таким же дилетантом (кроме техперсонала, конечно), как и весь остальной ее штат¹¹. Преподавала и, кажется, руководила детской музыкальной школой. Потом стала чиновником-кадровиком в Министерстве культуры. А оттуда, после создания (провозглашения то есть) Центральной студии была направлена ее директором.

Признаюсь: не сразу разобрался я в этой женщине. И виной тому была не только первая встреча, когда пострадал, оказавшись без вины виноватым – из-за «посягательства» на ее независимость

¹⁰ Позднее, всего через год-полтора такие мысли стали предметом более широких дискуссий, а вопрос «убьет ли ТВ?..» переместился на страницы статей и книг. Поучаствовал там и автор: см. Приложение.

¹¹ Формально первым директором на Шаболовке был главный инженер телецентра Сальман. И этот факт отражал уровень понимания ТВ – инженерная, техническая новинка, только средство связи, не более того. И называлась Шаболовка сначала Телецентром, руководимая связистом.

(иначе – всевластность). Просто была она из тех, кто претил моему пониманию человеческого характера и межчеловеческих отношений.

Но потом, постепенно стала раскрываться другая сторона ее непростой личности. Несомненная преданность делу. Стремление понять его суть – не только технико-технологическую, в деталях нового ремесла, но и ее смыслы. Пристальное внимание к творческому процессу делания передач от тракта до эфира.

Пожалуй, всего полнее раскрывались эти ее качества во время еженедельных собраний творческого коллектива – понедельничных летучек. Кинопросмотровый зал, который служил и актовым, вмещал всех причастных к производству экранного продукта – кругом-бегом около сотни человек¹².

Сначала докладывали назначенные критики-обозреватели теленедели: редактор и режиссер. Потом: вопросы-ответы, бывало, споры. Публика напряжена, особенно те, кого «обозревали». Ждут директорского резюме. А оно бывало суровым. Нередко и разгромным. Похвалы не часты и скупы. Хотя... Была у Валентины Николаевны черта, встречающаяся у школьных учителей – деление класса на любимчиков (они либо неприкосновенны, тогда – молчание, либо упоминаются со знаком +), на массовку, которой воздается чаще всего по делам ее, и на «козлов отпущения». В первых не ходил, но и в последние не попадал.

После разговоров-споров зал затихал: наступала тягостная минута ожидания директорского вердикта.

¹² Первое удостоверение, выданное при моем зачислении в штат, не сохранилось и свой порядковый номер не помню. А вот второе, уже в 1956 г. подписанное не Шаровой – следующим директором, передо мной: «№ 101». И это включая всех, вплоть до вахтеров, уборщиц, дворников и т.п.

«Кто в пятницу на третьей камере работал?» – задается вопрос. Мертвая тишина. – «Я», – чуть слышится ответ телеоператора. – «Так вот, – с нарастающей угрозой звучит директорский голос, – картинка дрожала, панорамы, как во время океанской качки, композицию кадра строить не умеете. Нетрезвы были, что ли? Или иначе не можете? В общем, если что-то похожее еще раз замечу – будете кабель за камерой таскать».

Побаивались Валентину Николаевну. Но, по справедливости если, ожидание очередной летучки, когда что-то твое было в программе, заставляло выкладываться на максимуме. Держало в тонусе. И в целом, если отвлечься от перепадов настроения нашей директриссы, отношение к нам как коллективу было в чем-то даже трогательно заботливым, семейным.

Раскрылось оно для меня однажды, став почти прощальным с этим непростым, сотканным из противоречий, человеком.

Новый 1956 год по решению Валентины Николаевны весь коллектив студии, без каких-либо исключений встречал вместе. Страна смотрела на телеэкранах праздничную кинопрограмму. А нам в большом кинозале показали одно из лучших образцовских творений – «Обыкновенный концерт»¹³. В это время в просторной студии «А» накрывались выстроенные буквой «п» столы. Во главе их восседала наша предводительница с сыновьями (старшим – альтистом Антоном и младшим – Акимом, впоследствии режиссером, на-

¹³ Так вначале он назывался, как замыслил его создатель Образцов. Потом, чтобы избежать едких намеков, переименовали в «Необыкновенный концерт».

родным артистом РСФСР). И та семейная нотка и простота, с которой держалась В.Н. – все это как-то сразу передалось каждому. Легко, сердечно прошла эта новогодняя ночь, не предвещавшая бурных событий наступающего года.

Завершая разговор о тех, кто и сейчас, по прошествии полу столетия с лишком, остался в памяти, хочу сказать, что расставание с Валентиной Николаевной оказалось, вопреки ожиданиям, добрым и теплым. Причина – исключительно деловая, производственная.

Журнал «Знание», появление которого было отмечено в печати, вполне естественно, стал и «гвоздем» очередной летучки. И тут наша грозная мать-начальница, вообще впервые на моей памяти, произнесла мою фамилию (рядом, разумеется, с Григоряном). И не только обозначила факт моего существования, но и нашла добрые слова в адрес «вполне профессионального редактора, который заметно вырос в нашем коллективе».

На том, собственно, и попрощались... Вскоре В.Н. Шароева как-то тихо, без сопутствующих аргументов и комментариев, исчезла из нашего поля зрения. Так, видимо, бывает всегда в закрытом обществе. Там, где «верхи» и «низы» живут на параллельных курсах.



ГЛАВА 3

ТРУДНО В УЧЕНЫЕ, НО И В БОЮ НЕ ЛЕГЧЕ

Февраль 1956 г., XX съезд компартии и доклад Хрущева. По форме – закрытый, для партактива. По сути – лавиной прокатившийся по всей стране. Развенчание «вождя всего прогрессивного человечества» отозвалось в ошеломленных массах по-разному. Но в среде интеллигентской – у большинства – вздохом облегчения.

Вот тогда и в нашем небольшом коллективе (за всех, конечно, не скажу) пробудилось долгожданное чувство надежды и даже веры, что наступают иные времена. А первотолчком стало появление нового руководителя ЦСТ.

Иван Владимирович Иноземцев – главный редактор журнала «Вокруг света», да еще кандидат географических наук – уже сам его, так сказать, номен обнадеживал: не из чиновников, но из нашего же цеха журналистов. К тому же – из достойного издания, да еще и его руководитель.

Ждали, присматривались, прислушивались. Но

человек он, новый наш шеф, какой-то неопределенный. Причем во всем – и внешне, и в проявлениях своей особы: худощавый, сутулый, лицо – без выражения и каких-нибудь примет. Глаза за маленькими очёчками. Лет ему... Ну, видимо, между сорока и пятьюдесятью. Ухватиться бы хоть за что-то – не за что. И стало понятно: очутившись в новом, неведомом ему пространстве, он самодержцем так и не стал – растерялся.

Тексты – эфирные папки – читал с упоением и перечитывал. В охотку правил. Здесь он – дока, профессионал-редактор. Но вот вторая (а по сути – первая) составляющая – изображение – ему мешала, вводила в замешательство. И правил он тексты, восполняя кажущиеся ему «пустоты» (то есть – монтажные фразы, даже эпизоды) ненужным словесным описательством.

Нет, не случайно один из великих французских кинематографистов, режиссер Рене Клер произнес еще в конце 20-х г.г. прошлого века: «Для нового средства выражения нужны новые люди». Говорил он о кино, а новыми считал тех, кто мыслил не словами, а зримыми образами. Разве не то же и в ТВ?

Новый директор – полная противоположность своей шумной предшественнице – поначалу основательно разочаровал. Но потом его облик и едва ощутимое присутствие, сливаясь с идущим извне послаблением, с заметно отступающими страхами как раз и пробуждали в нас чувство близящейся свободы. Учувя приход обновления, которое с легкой руки Эренбурга назовут «оттепелью», оттаивали и мы в своем шаболовском анклав. То, что ЦСТ

стала подобием островка некой свободной территории, какое-то время (ох, коротенькое) почувствовали мы все, разом. Ни тебе сверху давления, ни дергания снизу: какая-то непривычная, настораживающая даже, тишина.

Вот тогда-то, видимо, и наступило время превращения дилетантов-самоучек в профессионалов. Нет, конечно же, самоучками мы оставались. И слово «профессионал» звучит излишне громко и самоуверенно. Но все ведь в мире относительно – и времена, и место, и степень роста.

Уже поняли, испытав на практике, что ТВ – труд взаимозависимый. Что твой замысел может исковеркать-исказить режиссер, а все вместе отправить в брак оператор. Или наоборот – бездарный текст вытянул именно он, режиссер. Или «весь тот бред» спас высокохудожественной съемкой он – оператор...

Спасение, значит, в единомыслии, в сотворчестве, в понимании друг друга – в со-чувствии.

Но если чуть дальше от практики, то над всем выростала исходная – отправная и главная проблема: изображение и слово. Что здесь первенствует, что главенствует и ведет, а что, подчиняясь, за ним следует? Для нашего небольшого круга сомнений тогда не было: первоэлемент – картинка, изображение, а слово сопровождает, дополняет, комментирует и т.п. Но – может и контрастировать¹⁴.

¹⁴ Польский историк и теоретик кино и ТВ профессор Ежи Теплиц вспоминал, как во времена маккартизма американские тележурналисты добывали мрачной памяти сенатора. В студии перед телекамерами – куртуазная беседа одного из них с Маккарти, а с кинопоста – включения его допросов – криков, истерик и прочее, чего ему в студии, естественно, не показывали. Эффект был губительным для сенатора: от экранов не отрывалась вся страна. Вскоре он исчез с политического горизонта.

Те свободы, или лучше сказать – послабления, когда в стране тяжело переосмысливали падение кумира (это если о сознании массовом), имели у нас и для нас отрадное и неожиданное следствие – первую пробу выхода за «железный занавес».

Андрей Донатов надумал и осуществил давно вызревавший, по тем временам крайне рискованный, замысел – вступить в контакт с западными коллегами по ТВ. Речь, конечно, могла идти лишь о переписке. Нас, всего вернее интуитивно, никак не привлекало коммерческое ТВ США. Зато вызревал-выкристаллизовывался эталон запретный, но такой желанный: британская Би-би-си.

Письмо в Лондон, написанное на нестыдном английском, ушло. И вот, кажется, через месяц-полтора получаем увесистую посылку. А в ней – и программы с комментариями (тексты), и сетки вещания, но главное – коробки с пленкой. Там и выпуски новостей, и отдельные репортажи, и культурно-просветительские передачи – исторические, научно-популярные и т.д. Вот они-то поразили более всего¹⁵. Ухватившись за это направление, мы, со своими слабыми силенками и еще более убогой технической базой, все же пробовали подражать. Позднее те попытки оформились в самостоятельное направление «документальной драмы» (лучшие работы режиссера Марка Орлова).

Запирались в малом просмотровом человек пять, до десятка, и смотрели-пересматривали, спорили,

¹⁵ Наше ТВ и до сих пор неуверенно плавает в этом жанре. Иначе, почему у нас так широко представлена продукция именно Би-би-си? Сначала – на «Культуре», потом – на 1-м и др. каналах. Циклы о природе, о животном мире, истории и т.д.

фантазировали, мечтали, но и «вытаскивали» что-то конкретное для своей повседневной практики.

Далеко не сразу становилось понятно, что свести ТВ к чему-то одному, провозгласив его эстетически и тематически продолжением кого-то из предшественников – невозможно. ТВ не разновидность кино и, тем более, театра. Оно не радио с добавленной картинкой. И уж, конечно, не окартиненная и озвученная печать. Телевидение – это телевидение. Оно – все: и кино, и театр, и зримое радио вместе с печатью. А еще оно переносит на экран реальность в ее сиюминутном течении. Вот для чего, были уверены мы, оно и создано. А все остальное – лишь дополнение.

Но все те, и тогда далеко не бесспорные размышления, рождавшиеся в замкнутом нашем круге, снаружи – в большом мире – оборачивались громкими дискуссиями в печати.

Самая из них заметная провозглашала: «Телевидение – это малоэкранное кино» (Александр Вольфсон, газета «Советская культура», декабрь 1956 г.).

Аргументы? Как и в кино – экран с пропорциями сторон 3:4. Монтажно-организованное движение изображения. Смена его крупности - чередование планов. Наконец, положение камеры по отношению к изображаемому объекту, т.е. ракурс. Иначе говоря, изобразительно-выразительные возможности ТВ, его язык – это язык кино. Различия виделись автору и его сторонникам только количественные – малый, даже сверхмалый телеэкран по сравнению с кинематографическим. Отсюда – необходимость изменения стилистики: преобладание

крупных планов, деталей. А еще – снижение темпа ритма, свойственного кинематографу – более замедленное течение экранного повествования. Вот в вольном, уже современном пересказе, пожалуй, и все.

Поначалу дискутировали либо сторонние наблюдатели, либо те, кто изредка прикасались к ТВ. Дискуссия выплеснулась и на страницы «Литературной газеты»... Но там братья-писатели, наряду с разумным, договаривались и до химер. Типа а не поставить ли камеры в трамвай или троллейбус, чтобы зрителей приблизить к самим себе: пойти в народ, короче. Но вот даже в таких бредовых предложениях просматривался интерес к ТВ – прямому наблюдателю реальной жизни.

Втиснулись в те дискуссии и мы, прямо от станка. Восторженные, несогласные и наивные¹⁶.

Это правда, что говорит ТВ на экране языком кино. Что этот язык, сотканный из ракурсов, сменяющих друг друга планов, организуемых в монтаже – тоже язык кино. То есть это понятие *родовое*. А вот «прямое ТВ» – *видовое* отличие – бывает настолько существенным, что позволяет говорить о его самобытности. Прямое ТВ – это сгусток нервов, и не только у тех, чьи пальцы лежат на микшерах – всех, кто продумывал, кто создавал экранное действие. Ошибка – сродни саперской...

Взялся за книги. Мудрый, не сходу понятный Эйзенштейн. Несколько приземленный, но зато более четкий Пудовкин. Фантазер и экспериментатор, попутно осмысливавший свои экранные опыты Кулешов. Это из наших первооткрывателей-

¹⁶ См.: Р.Борецкий, А.Григорян, Л.Дмитриев. «Телевидение – это искусство», «Советская культура», 7, 18 мая, 1957 г. Перепечатка в сб.: Телевизионная мозаика. М., 1998.

классиков. Сюда же прибавились взлетающий в поднебесье Довженко и отмеченный спокойной мудростью Ромм. Это – наши философы экранного искусства. Только значительно позднее добавится к ним (заслуга С.В.Дробашенко) великий смутьян Дзига Вертов, первотворец экранной публицистики и документального киноискусства.

Из зарубежных первым автором стал для меня систематизатор киноидей и кинопредставлений, венгр Бела Балаш. Его книга «Искусство кино» – что-то вроде увлекательного и умного повествования-учебника. Она-то и подвела тогда итог моего первого ликбеза.

А ликбез тот, занятие, конечно, увлекательное и полезное, шло вторым планом, без отрыва от производства.

Монтаж? Это часы сидения в киномонтажной. Сначала – рядом с Валей Щелкановой, дамой интеллигентной и диссидентствующей. Исключенная из ВГИК'а не столько за свободомыслие, сколько, видимо – из-за ареста мужа, поэта Марка Соболя, Валя была буквально спасена В.Н.Шароевой и стала авторитетом даже среди режиссеров.

Почему редактор, поле деятельности которого должно бы ограничиться идеями-замыслами, работой с авторами и текстами, просиживал долгими часами за монтажным столом? Ну, во-первых, нам, новичкам, хотелось знать (и уметь!) все. Но это – личное: кому хотелось, а кому и нет. Была и более важная причина: те, кому положено было по штату управлять изображением, согласуя его со словом и, тем самым, создавать конечный продукт – режиссеры, в большинстве из актерской братии – попросту

не были к этому готовы. А нереализованные актерские амбиции отталкивали их от «низкого ремесла». Конечно, не всех, но многих.

Валентина пребывала в особом состоянии духа (мужа только что выпустили) – не просто, как говорится, в приподнятом, но и склонна поразмышлять-пофилософствовать. – «Вот у Пудовкина есть мысль, как бы брошенная вскользь, а потому почти не замечаемая. О перебивке. Как обычно понимают ее смысл? Идет основное действие, развивается сюжет и два плана, которые нужно бы соединить, никак не соединяются: монтажный скачок. Что делают? Вклеивают между ними какой-нибудь пейзажик, березку там, или птичку в небе. А Пудовкин настаивает – нет, нельзя разрывать логику действия: «перебивки» не существует – ищите смысл!». Вот такая она, Валя Щелканова...

Тех, кто работал с пленкой, мы делили на монтажеров и склейщиц: первые работали головой, а потом пальцами, вторые – только руками.

Сама студийная обстановка, таким образом, делала из нас, вопреки профессиональной логике, противоречия законам производственного разделения труда, универсалов.

Доходило и до абсурда, когда мы – редакторы потребовали у руководства оснастить нас 16-мм-кинокамерами. И.В.Иноземцев, не вникая, подписал какое-то письмо, и мы получили в полное свое владение кто «Киев-16», а кто и гедээровские «АК-16».

На студии тогда было всего три профессиональных кинооператора. Один из них – Дмитрий Зайцев – выпадал из тройцы: они с режиссером Фахри Мустафаевым вели ночные съемки так называемых

киноконцертов: павильон-то, студия «А» – был единственный.

Два оператора справиться с заявками редакции, конечно, не могли. Вот и началась наша страда – увлеченная поначалу охота за событиями: и снимали, и монтировали, и тексты писали, и в эфир выдавали.

Поняли, к счастью, довольно скоро: все это любительщина (к тому же был у нас мудрый предшественник – Вертов. Он не только понял необходимость триединства: журналист-режиссер-оператор, но и осмыслил и подтвердил практикой, творчеством. Но это уж очень далекая и некорректная аналогия). Кино было тогда для нас раньше всего увлечением и учителем. Ну, еще – областью вспомогательной: неслучайно снятые на киноплёнку материалы называли досъемкой, а кто и подсъёмкой. То есть добавкой, довеском. Чему? Конечно же, прямому эфиру. Для него, главным образом, мы и работали.

После организации нескольких проходных, даже не запомнившихся передач, дали мне задание посерьезней. Как водилось тогда, к знаменательной дате вдруг по студии прокатилось: открывается вторая программа. Как? Когда? Почему? В честь XX съезда партии.

Не помню, как возникла тема, то ли сам придумал, то ли выискал где. Может, Григорян подсказал. Во всяком случае, и тогда, и сейчас особенно, наиболее актуальная. Об альтернативных источниках невозполняемой энергии.

Хотелось – по высшему классу. А он определился личностями, носителями информации самими

компетентными. Искал – оказалось, их два. Первый – Глеб Максимилианович Кржижановский, по тем временам (а может, и во все последующие) – легенда, причем еще живая: и друг-соратник Ленина, и автор знаменитой «Варшавянки», но это, так сказать, сопутствующее. Он – автор электрификации страны – плана ГОЭЛРО, академик, директор Энергетического института, Герой соцтруда и т.п. Но ему под восемьдесят, болен, из дому не выходит. Напросился с визитом. Сухонький старичок с бородкой клинышком (напоминал профессора Полежаева из «Депутата Балтики»). Голосок слабенький, но мысль ясная. Говорил о неизбежном истощении недр, о неисчерпаемости солнца, ветра, подземных горячих источников. А я записывал, думая о будущем закадровом дикторском тексте (портативная синхронная съемка была тогда практически невозможна).

Второй – тоже действительный член Академии наук – Александр Васильевич Винтер. И тоже личность легендарная: в прошлом начальник строительства Днепрогэса. Хотя и почти ровесник, но еще в строю.

С подачи директора, добыли (в Энергетическом институте) всяческий иллюстративный материал – схемы, карты, фото и т.п. А Винтер передал нам и киноматериалы о ветряках, вырабатывавших электричество, о солнечных батареях и фильм о камчатской Долине гейзеров.

И вот из всего того богатства, плюс трижды появлявшегося в кадре Винтера составила вполне содержательная сорокаминутная передача, включенная в телевечер, открывший второй канал ЦСТ

в феврале 1956 года. (Эх, знать бы, что все это станет чуть ли не первостепенной проблемой XXI века. А даже если бы и осенило провидение, все равно: не было тогда, не существовало технической возможности сохранить ускользавшие из телеэфира сокровища).

Но настоящим дебютом, утвердившим меня самого и в значимости сделанного, и – главное – в мысли, что вот он, вроде бы найденный путь, по которому стоит идти, был журнал «Знание».

Когда после моего конфуза в буфете Григорян пригласил нас на «важный разговор» – тогда, можно считать, журнал и начинался. Не хочу пересказывать ту долгую эпопею поисков, которая и предшествовала, и сопутствовала журналу: в приложении к книге – статья, написанная тогда же по его следам. Скажу только, что школа, вынуждавшая нас в условиях технологической бедности и отсутствия профессионального опыта – искать и находить, тонуть и выплывать, блуждать вслепую и придумывать что-то новое и достойное – та школа, соединявшая живое действие в прямом эфире с кино – неоценима.

В жизни напряженной и суматошной, когда всю ее заполняет работа, все еще не освоенная как подлинное ремесло – задуматься над ее высшим смыслом, так сказать, сверхзадачей попросту нет времени. Да и в голову такие мысли не приходят.

Потому, наверное, и проскользил мимо сознания, не запал разговор с человеком мудрым и дальновидным, который состоялся в нашей редакции тогда же, в 1956-м.

...Александр Данилович Поповский писал толстые романы о науке и судьбах ученых. Он был из

той молодежи, что еще в 20-е годы Горький заметил и в писатели благословил.

Стал Александр Данилович нашим постоянным автором – одной из экранных визиток научно-познавательного ТВ. И вот, получив как-то гонорар, заглянул в редакцию и обратился к нам с таким примерно монологом. Дескать, пройдут годы, и не вы (ТВ то есть) будете платить за появление на телеэкране, а наоборот – за право и счастье показаться на нем платить будут телевидению. И вообще, понимаете ли вы, в какую силу, в какую мощь оно вырастет, когда станет всеохватным и непрерывным! И жизненные ориентиры, и мысли, и поступки человеческих масс будут ему подвластны. А те, кто владеет, кто управляет им, станут несокрушимы. Если о власти (а имел он в виду именно ее) – то практически несменяемы. А уж если начнется борьба, то не почта-телеграф станут объектом перевозахвата. Им станут телецентры.

После Поповского к этой теме – не так, быть может, эмоционально и категорично – соскальзывали многие достойные люди отечественной науки, попадавшие в орбиту нашей редакции. И академик, дважды Герой соцтруда Сергей Алексеевич Лебедев – создатель БЭСМ (быстродействующей электронно-счетной машины), первого нашего компьютера, и Анатолий Аркадьевич Благодрагов – президент Академии артиллеристских наук. А молодой, запальчивый, тогда еще кандидат наук Олег Газенко (впоследствии – академик, создатель и директор Института космической медицины) после показа по ТВ вернувшихся из космоса собак и захватывающего рассказа о будущей жизни в косми-

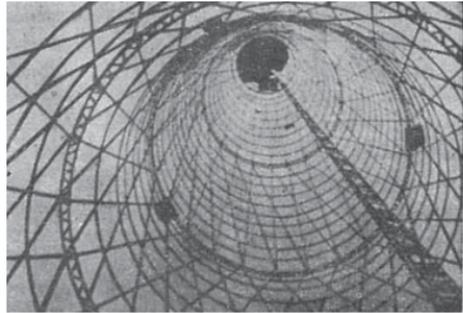
ческом пространстве, тоже вдруг соскочил на тему о неизбежном могуществе ТВ: «Все мы за повседневными делами, – говорил он, – обязаны видеть завтра: космос, атом, и ваше телевидение тоже – это вершины ожидаемого и уже зримого будущего».

Все те фрагменты прошлого – не только из области, в общем-то оправданного, подтвержденного предвидения. Они, мне кажется, хоть отчасти, передают романтический взлетный настрой того теплого времени. Времени, которое мы (говорю, конечно, о себе) скорее чувствовали, нежели осознавали.

А вот сейчас, по прошествии полувека, вспоминаются все чаще... Неведомо откуда спустился на московскую землю волшебный Гершвин и его «Порги и Бэсс». Труппа черных американских актеров ломала все наши представления о чопорном жанре оперы и об игре – нет, *жизни* сценических персонажей... Фантастический, легкий, виртуозный Ив Монтан, певец «Больших бульваров», вообще стал для нас, и надолго, эталоном свободного, раскрепощенного человека.

Все то новое, пришедшее из иных миров, конечно, воспринималось нами через призму возможного и необходимого для телеэкрана. Нестесненная импровизация перед объективами телекамер, прямой контакт со зрителем, экранная личность – вот что, пока еще туманно, прорисовывалось в нашем видении *уникальности* ТВ. А подталкивали к этому и внешние, казалось, далекие от журналистики импульсы. Но вот до реализации, так обреченно думалось тогда, ох как далеко...

Оказалось, не совсем: наступал год 1957-й.



ГЛАВА 4

1957 – ГОД ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМА

И.В.Иноземцев исчез так же незаметно, как появился. Создавалось впечатление, что руководители исчезают вслепую, словно то были жмурки с завязанными глазами: холодно, теплее, тепло. Инженер, кадровик, журналист, географ...

Безвластие, конечно, не могло длиться долго. И вот сообщение: завтра встреча с новым директором. Узнали: настоящий киношник, да еще начальник над кинодокументалистами, директор знаменитой со времен Дзиги Вертова и Эсфири Шуб Центральной студии документальных фильмов.

Владимир Спиридонович Осьминин, действительно возглавлявший ЦСДФ, оказался фигурой колоритной. Огромный, на полголовы выше толпившихся у просмотрного подчиненных, нас то есть, как линкор в окружении катеришек, проплыл к столу и основательно вдвинул свою массивную фигуру в кресло: «Значит так, товарищи. С завтрашнего дня начинаем новую жизнь. Работать будем по-новому», – сказал, обводя взглядом зал. И нам показалось: жмурки закончились – «горячо!».

Первое нововведение – табельная доска. Как на заводах и фабриках – приходишь на работу, снимаешь бирку с присвоенным тебе номером и перевешиваешь на другой гвоздик – туда, где написано «приход». Являться нужно было к 9-00. Опоздал – доска «прихода» закрыта на ключ. Потом – оргвыводы.

Хотел, видно, новый шеф преобразовать студию по образцу и подобию ЦСДФ. Это еще в 20–30 г.г. киностудии – сначала ателье – коллективы свободного творчества, со временем, с развитием техники, планового выпуска продукции на рынок – реорганизовались на фабрично-заводской манер и стали называться кинофабриками.

После тех досок «приход-уход» с ненавистными бирками народ возроптал. Еще немного – и не миновать бунта. Кто тихо бурчал: «Вчера полдня проторчал на объекте, номерок не перевесил, и вот...». Или: «У меня тракт (репетиция то есть) до часу ночи был, пришел в 11-00, и на тебе!..».

Другие искали лазейки. Мы – Орлик и я – поручили нашей Инночке Юреновой являться точно к девяти и перевешивать все три номерка, благо они рядом.

Подогнать нашу студийную вольницу, где каждый знал свое место и ориентировался на конечный продукт – передачу в программе, организовать ее как фабричное производство оказалось задачей неразрешимой. Студия – не фабрика. Вскоре понял это и наш негибачейший директор.

Почему-то кажется, что точку в этой истории поставил весьма многозначительный эпизод. 7 ноября – один из главных в СССР праздников. На

студии – чуть ли не военное положение: всё и все напряжены до предела. Идет трансляция парада и демонстрации с Красной площади. В центральной аппаратной наш лучший режиссер-внестудийщик Юрий Шабарин жонглирует картинками с трех ПТС и киноставками. Репортажи с площадок у ГУМ'а, интервью из студии. И все это – в прямом эфире, по заранее написанному сценарию, превращенному в режиссерскую партитуру. Шабарин – человек с железными нервами, вам передающий свою спокойную уверенность, дирижирует микшерами, отбирая и плавно переводя картинки на экран. На мониторах их, картинок, с десяток, а зритель увидит одну-единственную.

И вот все закончилось. Кажется, счастливо – без накладок. А надо сказать, что любая ошибка, неточность, несовпадение изображения и текста и т.п. тут же возводилось в ранг политический. Кажется, и правда, обошлось: ни звонков сверху, ни шума здесь, в студии. Можно и нужно – расслабиться. Над такими сверхответственными спецпередачами работал почти весь коллектив, вне зависимости от обычных своих занятий.

Стянулись-сошлись, как обычно, в большой редакционной комнате. Собрали деньги, кинули жребий, «счастливчик» отправился в магазин: «боржоми», водка, легкая закуска.

Чтобы не вызывать нездорового любопытства, в опустевшие боржомные бутылки перелили водку. Расслабляемся, кайфуем.

Вдруг, заполняя весь дверной проем – Осьминин. Улыбка – во все лицо. Светлая, детская, добрая. «Поздравляю, друзья! И от себя, и... Звонили

из Центрального комитета. Благодарили». Присел к столу, взял бутылку, налил полный стакан и... залпом. Медленно отставил, окинул каким-то ошалелым взглядом нас, притихших. Родимое пятно на лысине побагровело. Взял другую бутылку, налил и – запил... Тут уж и лицо покрылось испариной, потом стало пунцовым. Мы про себя ахнули: водку запил водкой.

Встал, грохнув стулом, и вышел, не притворив дверь. Буркнул на прощание: «До свидания». И послышалась нам в тех словах угроза...

Прийдя на работу по одиночке, крадучись, заглядывали на доску объявлений и приказов. Гадали: выговор? Может, увольнение?!

Приказ по ЦСТ появился через день. А в нем – поздравление коллектива с праздником Великого Октября, и – в следующем абзаце: «За отлично проведенную праздничную передачу объявить благодарность...». И далее по списку те, кто работали на ПТС и студийная бригада – почти все те, кто собрались тогда в редакционной комнате, кто «угостил боржоми» нашего директора. Внизу подпись:

«В.С.Осьминин»

Вот именно тогда начали мы понимать, что пришла к нам «на царствие» фигура неоднозначная. Что при всей монументальности облика, громогласности и грозном характере, он человек широкий. И, наверное, определяющее для него – работа и ее результат.

Само появление первого профессионального руководителя ТВ было вполне в духе времени – тоже к дате. Ведь и заводы, электростанции, а вскоре и спутники запускали в честь чего-то или кого-то.

Вскоре узнали, что именно у нас в стране – в Москве-столице летом 1957-го должен пройти Всемирный фестиваль молодежи и студентов. И событие это совсем не рядовое.

Прошел XX съезд с ошеломившим страну докладом Н.С.Хрущева. Но вскоре, словно бы на контрасте, грянули кровавые венгерские события – и как бы их ни замалчивали-замазывали, мир шумел. И к нам слухи один тревожнее другого просачивались.

Новая власть изо всех сил хотела показать растерявшемуся миру, застрявшему в попытке осмыслить эти два противоречащих друг другу события – показать, убедить, что страна, и правда, иная – новая. И для этого такое общемировое действо – съезд молодежи со всех пяти континентов: глядите, дескать, сами и убеждайтесь! А телевидение, уже тогда набиравшее силу, должно было стать главным пропагандистом события.

Помимо первой троицы – Москвы–Ленинграда–Киева, к 1956-му – началу 1957-го уже действовали телецентры в Свердловске, Харькове, Риге, Таллине, Омске, Томске, Минске, Баку, Владивостоке. Телевидение все увереннее шагало по стране.

Ставка, разумеется, делалась на столичное ТВ. В Москву подтягивалась техника, в основном ПТС. Но необходимо было решать первостепенный вопрос – кадровый.

Для предстоящей работы на ТВ собирались журналисты в центральных изданиях, на Всесоюзном радио. И здесь подбор был, так сказать, штучным, но нередко и случайным, бывало, и неудачным.

Ведь многие из мелькнувших в то лето 1957-го на ТВ и около него исчезли потом без следа.

А из тех, кто остался после Фестиваля, для кого телевидение стало и профессией, и судьбой, нужно вспомнить прежде всего Юрия Валерьяновича Фокина, Леонида Абрамовича Золотаревского.

Проблема создателей экранного изображения – операторов была решена разом и на редкость успешно. Почти весь выпуск операторского факультета ВГИК'а был, как тогда говорилось, целево направлен на Шаболовку.

Обнаружились среди них настоящие мастера-художники и холодные ремесленники, были те, кто загорелся новым, еще не знакомым, но соблазнительным и перспективным, были и пижоны, презрительно, сквозь губу цедившие что-то о втором-третьем сорте телевидения и обязаловке. Но полтора десятка, получивших образование в одном из лучших, мировой славы киноинститута, должны были решить (показалось, решили) проблему кинодокументалистики на телеэкране. И, что представляется важным, почти весь тот выпуск так и осел на ЦСТ.

Такие мастера-операторы как Дмитрий Федоровский, Владислав Гайдамович, Виталий Долина – все из призыва 1957-го и опередившие их на пару лет Владимир Дубов-Дубовик, Василий Марченков стали и основой все пополнявшегося киноцеха, и опорой экранной журналистики, его гордостью. С каждым из тех, кого назвал, мне довелось работать и за свои слова несущую полную ответственность.

Но пока прелюдия. Студия, перестраиваясь, готовилась к великим и, быть может, судным дням.

Была создана подвижная, совершенно безразмерная временная структура – Фестивальная редакция. Туда отобраны, а вернее сказать, в приказном порядке командированы редакторы, режиссеры, ассистенты, помрежи из всех студийных подразделений. Десятка два, нет, побольше. И, конечно, новобранцы.

Реальным руководителем стал пришедший из газеты «Советский спорт» улыбчивый красавец с пронзительными голубыми глазами и чуть седоватыми кудрями Азарий Алексеев. Внутри этого нового структурного монстра были образованы несколько направлений, разнящихся и по тематике, и по назначению.

Мне достался раздел (или отдел), пожалуй, самый хлопотный – ежедневной информации обо всем вокруг Фестиваля. Назвали его простенько – «Фестивальные новости». И вот каждый божий день с утра начиналось выискивание материалов, выскребание, выкапывание прямых и косвенных событий и фактов. Конечно же, и у нас в стране, и за ее рубежами. Как это ни странно, с границей оказалось много проще. Разослали письма во все концы света, и потекли ручейки с жестяными коробками. Почти сразу стал снабжать нас «Визнью» – централизованная служба телекинообмена. В коробках рулон пленки и монтажный лист. Не предлагаемый или навязываемый готовый текст к сюжетам: только обозначение – краткое описание события с указанием места, времени, лиц, представленных на пленке.

Сродимой страной пришлось побороться. И кинохроникерам ЦСДФ плакаться, и информаторов,

как правило платных, заводить, и с фотографиями-корреспондентами иллюстрированных изданий сдружиться.

В общем, каждый вечер, как говорят теперь, в прайм-тайм сначала 20 минут, а потом и полчаса из жизни вынь да на экран положи. И так апрель, май, июнь...

Вот тогда впервые всем собой прочувствовал, какой она может быть, работа.

Мотаться с Шаболовки домой, чтобы пару-тройку часов поспать, и обратно – стало и невыносимо, да и просто невозможно. В большой редакционной комнате, доставшейся потом художникам как ателье, поставили раскладушку за тяжелой портьерой. Где-то раздобыли матрац, подушку даже. А остальное приносила моя заботливая помрежка Мила Балакшеева.

Не хватало авторов, главным образом подтекстовщиков киноматериалов, поток которых все нарастал. Вот тогда-то я впервые нарушил закон советской журналистики, который еще в ленинские времена был сформулирован как неукоснительное правило: 60 к 40. Эта пропорция означала, что из каждых, скажем, десятка публикаций шесть могут быть делом штатных авторов, но четыре – обязательно внештатных, так называемых «рабкоров». Или уж совсем точно: весь гонорарный фонд строго делился, соответственно, на 60% для работников редакции и 40% – для приглашенных со стороны.

Найти нужное число внештатников, да еще заставить их нон-стоп работать над текстами, к тому же чтоб ни одной накладки – все это оказалось на практике ежедневной хроники нереальным. Вот и пришлось большую часть, а иной раз и все писать

самому. А в результате гонорары приходилось выписывать на подставных лиц... В общем – каюсь. Хотя был ли выход?

Широкая пропагандистская акция представления миру радикально обновляющейся страны разворачивалась у нас на глазах. Менялся, смягчал тон публикаций в прессе, ширился поток зарубежных гостей, партийно-государственная верхушка предприняла кое-какие примирительные шаги навстречу недавним врагам. Особенно заметным, помпезно обставленным было покаянное примирение Н.С. Хрущева с Иосифом Броз Тито, несколько лет назад еще ходившим в предводителях «кровавой клики».

Телевидение, на которое власти возлагали все более ответственные и сложные задачи, начинало впадать в аритмию. И уже не столько из-за кадровой неполноценности, сколько убогой технической базы и тесноты.

Оснастка, пусть спорадически, часто бессистемно, все же пополнялась. Пришел отряд операторов-профи, но хорошо обученное войско оказалось безоружным. Тут же закуплена партия кинокамер. И самых на то время совершенных, разумеется, и самых дорогих: каждая западногерманская «Аррифлекс-16» стоила нам, стране то есть – железнодорожный состав леса. Так, во всяком случае, утверждал дотошный всезнайка Долина. Но вот беда – не было транспорта, значит, и мобильности.

Подобные неувязки были только малостью перед общей бедой – отсутствием студийных площадей.

Просторов для маневра, особенно во время столь масштабного события, как грядущий Фестиваль.

Единственная на Шаболовке 300м² студия (ну, еще 160м² – студия второй программы) трудилась сутки напролет. С утра трактовые репетиции, потом программа, а с часу ночи и до утра – съемки.

И вот уже, помнится, поближе к лету сидели мы у Осьминыча (да, ласковые нотки обозначились), что-то обсуждали. И спросил он, глядя куда-то в сторону (не нас, значит, – сам себя): «Что же делать с этим хилым старьем?.. – Помолчал. И: – Вот, что нужно! Толковое письмо написать. На самый верх. Хрущеву, значит».

И – пошло. Стали думать, спорить, прикидывать. Сошлись на одном: письмо пишем мы, а вот подписать должны самые авторитетные люди страны: ученые, деятели культуры, искусства. В общем, имена, известные всем и каждому.

Поручил директор эту операцию нам троим – Лёне Золотаревскому, Сереже Муратову и мне. Осьминин наставлял: дескать, когда писать будете, думайте не о тех, кому подписывать – те люди грамотные, поймут с лёту. В голове держите того, кто решать должен. Намек понят был и тоже с лёту.

В пункте первом объяснялось значение ТВ, его преимущества перед всем, что было до него создано человеческим гением. И – об уже зримых перспективах этого «окна, распахнутого в мир». Во втором – коротенько о значении ТВ для нас. Нашей страны – «маяка для всего прогрессивного человечества». А вот дальше – о несоответствии великих задач и реальных возможностей. О студии, построенной в 1938 г. – ныне ЦСТ. Сжато о том, чем «бога-

ты». И, наконец, громоподобный вывод, что, «строя коммунизм, в этой передовой и перспективной области можем отстать навсегда». Дальше, в завершение полуторастраничного текста о том, что первоначально, немедленно необходимо (в том числе и из-за неуклонно приближающегося Фестиваля).

Наметили примерно два десятка «подписантов». Имена – одно другого краше. А вместе – мощный оркестр, не услышать который просто невозможно. Всех не вспомнить, но яркие звезды того списка из памяти не исчезают. Открывали его ученые – самые тогда уважаемые в СССР люди.

Ученые – это была моя епархия: личные контакты, телефоны, даже домашние адреса. А первой в списке стояла фамилия президента Академии наук А.Н.Несмеянова¹⁷. Главный его референт Лидия Алексеевна Бах (дочь знаменитого академика), мягкая интеллигентная дама лет уже шестьдесят, с которой не раз встречался по делам редакции, строго блюла покой высокого шефа. Уговорил – запустила, наказав: «Пять минут, не больше!».

Александр Николаевич, сменив очки, пробежал письмо, хмыкнул что-то вроде «угу», оглядел меня, склонившегося в почтительном (или подобострастном?) полупоклоне, и: «Ну что ж. Разумно. И своевременно». Взял из мраморного стаканчика ручку и размашисто подписался.

Такой почин, конечно, окрылял. Но имел он и прагматический смысл. Ну кто же из оставшихся

¹⁷ Тогда в стране была главная, Большая академия, академии медицинских и педагогических наук. Действительные члены АН СССР не только окружены всеобщим почитанием, но и оплата их труда была самой высокой в стране: вдвое, а то и втрое больше зарплаты союзного министра или высших партфункционеров.

пяти или шести ученых теперь откажет? Были там и дважды Герой соцтруда академик Сергей Алексеевич Лебедев, и Леонид Иванович Седов, имя которого узнает страна через несколько месяцев как причастного к первому спутнику, и тоже из наших (моих!) авторов Анатолий Аркадьевич Благонравов. В общем, цвет и гордость отечественной науки.

В следующем блоке – имена популярнейшие, тоже первостепенные. Из композиторов – Д.Д. Шостакович, Д.Б. Кабалевский, А.И. Хачатурян, кажется, В.И. Мурадели. Все, по кому прошли волны беспощадной критики недавних сталинских времен. Здесь уже поработал Леня Золотаревский, мама которого была профессором консерватории и, понятно, открыла ему доступ к ним.

Дальше, замыкая наш список – вершины театра, кино, литературы. Конечно же, искусства высокого, классического. Какой-нибудь эстрадник (при всей моей любви к искусству легких жанров) здесь, в таком перечне имен выглядел бы мухой, попавшей в суп.

Уланова, Козловский, Лемешев, Михайлов... Ну, разве был кто-нибудь именитей?

Когда искали к ним подходы, случилась небольшая накладка. В трубке телефона Галины Сергеевны звучал мужской голос. Оказалось, новый ее супруг, главный художник Большого – Рындин. Пришлось и его вставлять в список. Тем более, что и дверь открыл, и в гостиную приглашал, и чаем поил. А она, неслышно вплыв и присев на кончик стула, величественно кивнула и молча дослушивала наш разговор. Подписали оба, без колебаний.

Но вот со знаменитым нашим соловьем Иваном Семеновичем Козловским – народным артистом СССР, многожды лауреатом Сталинских премий (и, говорят, любимцем вождя) чуть не случился казус. И принимал он нас в высшей степени любезно, и каким-то старинным коньяком потчевал, и разговорами развлекал. О жене своей бывшей – красавице Сергеевой (главная роль в фильме «Актриса») трепетно рассказывал. А изображение ее, в позе «обнаженной махи» со стены глядела на нас. Ну, что тянет? Почему не подписывает? Наконец, сообразили: Иван Семенович все пытался заглянуть в лежавший на столе список – а подписал ли его Сергей Яковлевич, его постоянный соперник Лемешев? В конце концов, все же подписью нашу бумагу удостоил.

Были в том списке также имена выдающихся киношников. Одна встреча запомнилась особенно. Михаил Ильич Ромм принял нас в кабинете – узкой комнате с одним окном, с массивным дубовым столом, заваленным бумагами, и маленьким столиком, у которого усадил нас. Поняли: предстоит разговор. Михаил Ильич заверил нас, что в отличие от многих коллег, относящихся к ТВ пренебрежительно (как когда-то деятели театра к его «сфотографированной копии для бедных» – кино, или к его, театра, второсортной разновидности), он считает, что, во-первых, у ТВ есть и свои законы изображения, и особые способы выражения, то есть и кино и телевидение – искусства экранные, вырастают из одного корня. Но вот судьбы у них разные. И суть здесь прежде всего в разных взаимоотношениях со своими аудиториями. Что может кино? Ну, двухсе-

рийный фильм. На трехсерийный уже зрителя не затанешь. А вот ТВ практически не ограничено ни пространством, ни временем. Оно, как литература, способно создавать свои экранные романы.

Много раз вспоминал я тот неторопливый монолог провидца Ромма. И какая жалость, что не успел он создать телевариант «Обыкновенного фашизма» в 10–15 серий, как мечтал.

Поучительная была встреча. И, без сомнения, самая интересная.

Все. Список закрыт. Теперь – к Осьминычу.

Стратегия ясна. Началась выработка тактики. Отсылать письмо в инстанции, т.е. как положено, – там оно и утонет: решать будет чинуша, а что у него в голове?

Помог, как это совсем нередко бывает, случай. Директор ЦСТ получил приглашение на какой-то кремлевский прием, кажется, по случаю Дня победы. И вот тогда наш Осьминыч решился.

В зале за столами пара тысяч человек, а «царь», его лысая голова поблескивает где-то там вдали. Добраться до «самого» немислимо. Но когда, уже после застолья, наступил короткий перерыв для встреч, бесед, знакомств и т.п., тогда – единственный шанс попытаться. Но впереди и охрана в цивильном, и туча помощников, что всегда начеку. Все же решился и, раздвигая мощной фигурой толпу, словно тяжелый броненосец, двинулся Владимир Спиридонович навстречу Никите Сергеевичу. Окликнул. Был услышан. А тот велел помощнику письмо взять и завтра же доложить.

Не всегда то, что «после», означает «вследствие». Тут и запутаешься, и ошибешься без труда.

Но то, что мы увидели на Шаболовском подворье всего через пару дней, свидетельствовало неоспоримо: после нашего письма – значит, и вследствие – пришли сюда явные признаки нового отношения к телевидению.

Колонна защитного окраса газиков – это была первая и большая радость: реальная возможность создать мобильные съемочные группы. Затем на газоне у подножия Шуховской башни, словно молодой лесок, выросли десятки разнокалиберных прожекторов. И тоже выкрашенных в цвет хаки. Преобладали мощные диги. А когда стали появляться отряды одетых в те же цвета, как поняли, военных строителей, общая картина прояснилась окончательно. Команда сверху как ответ на письмовоззвание видных личностей страны дан военным начальникам. И реакция последовала немедленно¹⁸.

¹⁸ Все это, конечно, догадки. В закрытом обществе иного не бывает: отчет или отчет власти перед теми, кто ее выбирал (нанимал), необязателен. Чаще его не бывает вовсе. Но в том конкретном случае все, как будто, читалось однозначно.



ГЛАВА 5

ФЕСТИВАЛЬ

И вот пришел тот долгожданный день 28 июля, который почти полгода держал всех нас в состоянии нарастающего волнения. И день открытия Всемирного фестиваля молодежи и студентов, и все последующие 14 дней многократно описаны. Повторяться нет нужды. Ограничусь лишь несколькими общими штрихами, чтобы обозначить роль и место ТВ в общественном и политическом контексте.

Для москвичей небывалое число приезжих – это было зрелище, подобное лукуллову пиршеству изголодавшихся. Советский народ никогда ничего подобного не видывал и вавилонского многоголовья не слыхивал: железный занавес со скрипом приоткрылся, и в столицу хлынул, казалось, весь мир.

Состояние ошеломления, шока долгие годы, поколениями от мира изолированных людей, все то состояние растерянно и робко бредущих, а потом – радостно заживших на улицах толп соотечественников, постепенно сливавшихся с пестрыми толпами молодежи пяти континентов, весь тот пульс и нерв никакими словами не передать. Власти, за-

думав этот спектакль, возможно, не ожидали такого слияния-братания «их» с «нами». Надо полагать, и побаивались. Но была ведь пропагандистская сверхзадача, ради которой все затевалось. Значит, надо перетерпеть. А там, а после...

Но пока... Пока ТВ осваивало два главных направления – внестудийный и студийный показ событий в том жанре, который и создан для наилучшего отображения живой жизни, ее естественного течения. Имею в виду, конечно, *репортаж*.

ТВ начиналось с прямого показа (он, убежден, и останется его козырем), и внестудийный репортаж с ПТС стал главной составляющей фестивальной телепрограммы.

К тому времени ЦСТ уже была поделена на студийную и внестудийную структуры, и раньше всего – телевизионных операторов. Студийными руководил главный телеоператор Игорь Красовский – мастер, я бы сказал, традиционного (классического?), потому, как правило, предсказуемого стиля. Саша Аронов – главный внестудийщик (под его командой – все ПТС) – противоположность, если не антипод студийного коллеги.

Беспокойный, всегда что-то изобретающий (нередко и химеры), Аронов задолго до дня открытия продумывал, изобретал, отвергал и снова открывал вариант за вариантом прямого показа с десятков телекамер. Подобного телевидение еще не знало.

В день открытия камеры передвижных телестанций были расставлены так, что многокилометровый проход тысяч участников фестиваля от ВДНХ до Лужников был показан на экранах как непрерывное шествие. Без пауз, срывов, уходов на

заставки и т.п. Камеры стояли не только на тротуарах и мостовых. Аронов нашел удачные точки на крышах домов (перекресток проспекта Мира и Садового кольца, например), панорамирование с которых передавало масштабность события.

А за кадром звучали голоса репортеров, в отряд которых были рекрутированы не только журналисты радио и центральных газет, но и известные поэты, писатели.

Это была убедительная демонстрация возможностей прямого ТВ. Его несомненная победа. Потом вся армада телетехники разделилась – рассредоточилась на множество объектов (концерты, диспуты, двусторонние и многосторонние встречи, спортивные соревнования), чтобы в день закрытия вновь объединиться для передачи столь же масштабного торжества. То был и эксперимент, и школа одновременно, значение которых можно обнаружить во всем последующем развитии отечественного телевидения.

Со студией было проще, привычней – консервативней. Изменился разве что, причем существенно, темпоритм ее работы. Калейдоскоп новых лиц, коллективов, часто неожиданных, порой просто случайных – все это меняло привычный, плановый характер. Но и здесь, то ли из-за уже накопленного опыта, но вернее – из-за беспрецедентной концентрации, собранности – тоже все происходило без заметных (со стороны, во всяком случае) провалов.

В те фестивальные недели телевидение практически заново открыло для себя и освоило новую перспективную область оперативного журналист-

ского мастерства – *событийный и проблемный кинорепортаж*.

Новую сторону телепроизводства мне довелось познать изнутри, причем с двух сторон – из студии и вне ее, как говорится, в полевых условиях – в процессе создания экранной продукции.

Официально я был назначен выпускающим программой и работать должен был через день. Но сложилось так, что нужно было укомплектовать с десяток мобильных кинорепортажных групп, и я, как на фронт добровольцем, записался в одну из них. Сейчас невозможно даже представить себе, что это была за работа!

С кинооператором Дмитрием Федоровским, только что оказавшимся на ЦСТ после ВГИК'а, нас, людей совершенно разных, свел и соединил накрепко эпизод, который обычно разъединяет. А то и делает врагами.

Бесшабашный, фанфаронистый парень, хватун к тому же, Митя выделялся даже на фоне выскомерных «профи высшего класса», своих коллег. Они и так на нас поглядывали сверху – как на «случайный сброд» недоучек. А тут румянький блондинчик Митя, с прозрачно-голубыми наглыми глазками, принялся учить, командовать, покрикивая и хамя. Отвел его в сторону и с глазу на глаз выложил все, что о нем думаю и о собратях его вгиковских заодно.

На следующий день он подошел и, будто ничего не случилось, предложил создать с ним репортерский тандем.

Надо пояснить. С учетом предстоящего события, вернее, невиданной и непредсказуемой лавины событий, необходимы были адекватные

средства и способы отображения. Так и тогда возникла идея создания мобильных киногрупп. Автомобиль – военный газик-вездеход с водителем (он же ассистент оператора, если надо – и осветитель), кинооператор и журналист (из числа пишущих редакторов – иных в штатном расписании не было).

И вот на следующий же день после первого дежурства выпускающим – с десяти утра до часу ночи – началась наша с Федоровским репортерская страда.

Митя был человеком неординарным, ни на кого не похожим. При внешней показушности, неумемном авантюризме и прочих, часто отталкивающих качествах, было в нем что-то, что надо было уметь (или хотеть) разглядеть. Внук известного художника, академика Федоровского, который, через годы после великого Врубеля, стал главным художником Большого театра. Воспитала Митю бабушка. Она, прежде чем он учил русский, общалась с ним сначала на французском, потом на английском. Оба языка, как я убедился, знал Митя в совершенстве. Избалованный с самых младых ногтей, Митя так и остался мальчиком-баловнем. Мозг его бурлил фантазиями, камера в его руках жила, рождая совсем нередко изумительные кадры. Во время репортажной съемки был безрассудно смел, изобретателен и упрямо бескомпромиссен. И тяжело с ним бывало, невыносимо, но и радостно. (Исчез из поля зрения уже давно, и я не знаю, где он и что с ним. Не знаю, прочтет ли он эти откровения, а по сути признания в любви.)

Его легкие иностранные языки и столь же легкое, ничем не стесненное общение с героями наших сюжетов сказывались на их качестве: ни одной накладки. Все, что сняли, было в эфире.

Один только пример. Приехали к французам, в их студенческую делегацию. Решили снять что-нибудь о близости культур. Чтобы не задевать политику – обратиться к истории. Может, как-то связать с именем Пушкина, сказал я?... Буквально минут через пятнадцать Митя в окружении табунчика милых девиц. Что-то щебечут – видать, уже о чем-то условились. Это, говорит, студентки-руссистки из Сорбонны. Пушкина читают наизусть. Давай что-нибудь сообразим сюжетное. И повезли мы их по пушкинским местам: и к месту его рождения – в бывшую немецкую слободу, что у Бауманской, на Арбат к дому Нашекина и, конечно, к церкви у Никитских ворот, где он венчался с Натали Гончаровой. А в итоге сделали репортаж о Москве, серию прекрасных кинооткрыток.

Дали нам небывалых для хроники шесть эфирных минут. И, несмотря на то, что сюжет ритмически «посадил весь выпуск», он был отмечен как лучший и вывешен на стенку (на доске слева – удачи и поощрения, справа – творческий брак и взыскания).

Попутно припомню еще один эпизод из тех же сумасшедших и радостных фестивальных дней. Он, мне кажется, характеризует многое, но более всего – наши человеческие отношения, которые и создавали тот особый и невозвратный дух студийности.

Программный день закончен. Уже начало второго – глухая ночь. Ухожу последним. В полутемном фойе слышу всхлипывания – чей-то плач? Щелкнул выключателем – из-за шторы видны только тувельки. Отдернул тяжелое полотно – Валя Леонтьева. По щекам катят горошины слез: «Мне, Рудь, сегодня тридцать четыре. И никто, понимаешь, ни одна душа не вспомнила!» – «Жди меня здесь. Слышишь? Я – через пару минут...».

План вызрел как-то вдруг – будто выстрелил: машина, ребята, пресс-бар. Позвонил Мите, потом Орлику Григоряну, Андрюше Донатову, Марату Гюльбекяну. Все спали. Все, кроме Марата – у него температура – отозвались так, как и ожидал.

И вот на дежурной «Волге» мы с Валентиной катим к гостинице «Москва», где весь второй этаж – международный пресс-бар. Мэтр проводит нас к столу. А там уже хозяйничает Митя (жил он в одном прыжке отсюда – в Брюсовском переулке). Где-то раздобыл цветы (нарвал, конечно, по дороге с газонов). Подтянулись остальные, притащили какие-то безделушки из дому. Стол накрыли шикарный: и шампанское, и «Цинандали», и «Мукузани», даже виски «Лонг Джон». Бледнорозовая семга, ветчина, салатик всеякие, словом, день рождения (вернее, конечно, ночь) – ни убавить, ни прибавить. И тосты за именинницу, и танцы – каждый кто что умел. Валентина, гибкая и грациозная, умела все.

Апогей славной ночи был за Митей. Среди звезд фестиваля выделялся итальянский джаз-квартет (он и занял потом первое место среди эстрадных коллективов). Ребята в элегантных черных в белую полоску костюмах располагались рядом, за тесным столиком. Потом их клавишник сел за рояль, и зажурчали, переливаясь, импровизации. Митя, как зачарованный, встал. Придвинул к роялю табурет, сдвинул итальянца влево и, припоровившись к звучащей теме, заиграл вместе с ним. Так, в четыре руки, они импровизировали, а зал затихал и затих.

Потом – аплодисменты. Потом – сдвинули столы, и квартет соединился, слился с нашей компанией. Думаю, никто не забыл ту Валину ночь. А она, знаю, помнила. Это уж точно.

Расходились, когда солнышко еще пряталось за домами. Пробиваясь лучиками, пятнами высвечивало лепнину притулившегося к «Москве» (и уже не существующего) «Гранд Отеля».

Город был тих и пуст – спал глубоким сном. Отвез Валентину на поливальной машине.

Фестивальная телеэпопея, несомненно, наложила отпечаток на всё последующее развитие ТВ.

Творческие кадры: не только повысила профессиональный уровень, мастерство, выделила лидеров и т.п. За те две – всего – недели (и, конечно, месяцы подготовки-прикидки) более или менее определились грани профессии, наметилась их дифференциация. На смену дилетантскому универсализму стало обнаруживаться необходимое отделение и самоопределение, углубление места, роли, обязанностей и умений каждого в коллективном творческом процессе: сценарист (автор) создает литературную основу, редактор определяет качество – уровень пригодности текста, работает-дорабатывает его с автором; режиссер разрабатывает-перерабатывает текст в режиссерскую экспликацию и создает экранный эквивалент совместно с оператором, художником, звукорежиссером.

В общем, эта известная, кажущаяся теперь тривальной, схема именно тогда стала обретать черты реальности.

Жанровая структура телепрограммы. Здесь основными достижениями, как убежден, следует назвать три составляющих ТВ, которые и поныне остаются его главным проявлением.

Если по степени значимости открытий, то на первое место я бы поставил различные формы прямого телерепортажа – от оперативного локально-

го – до масштабного многоэлементного – многокамерного и «безразмерного», т.е. когда экранный репортаж равен самому событию (не путать с трансляцией футбола, хоккея и пр., т.е. события локального по месту и определенного по времени).

Второе – и то было подлинным новшеством – кинорепортаж во всем многообразии его разновидностей: от событийного, так сказать, в чистом виде (строго идущего за фактом), до стремящегося к проникновению в суть, в глубину явления – когда на фоне события (т.н. событийный повод обязателен) обнаруживается проблема. Потому отсюда, пусть несколько озадачивающее, но близкое к истине название – *проблемный репортаж*.

Третье – это совершенствование студийного показа: от разнохарактерных интервью – к зародышу того, что десятилетия спустя стали называть «ток-шоу». Но, как правило, без трактовых репетиций, разве что передаче предшествовал загодя оговоренный ее ход. Ведущие – либо дикторы (опять-таки выделялась Валентина Леонтьева), либо переводчики, сопровождавшие фестивальных гостей.

Так телевидение вольно, а скорее подчиняясь случаю, демонстрировало свою *репортажную природу* (т.е. именно то, что впоследствии будет постепенно, а иногда и разом изживаться как нежелательное). Потенциально, да и реально тоже – информация, охватывающая необозримые и неподконтрольные массы.

Всемирный фестиваль закончен. Стало тихо, вроде бы легко, но как-то пусто: уж очень велик был контраст между предельным напряжением и расслаблением.

Тогда же произошло событие, которое как-то не связывают, не включают в причинно-следственные отношения с фактом того международного форума. Во всяком случае, такого рода рассуждений не встречал. Имею в виду выделение телевидения, вместе с радио, из-под эгиды Министерства культуры в самостоятельное, структурно организованное подразделение. Тем не менее, именно тогда был создан Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР. Внешне провозглашение такой госструктуры обозначало и фиксировало возросшее (читай – идеологическое и политическое прежде всего) значение. А вот реальным, непосредственным толчком, побудившим власть к такому решительному шагу, был, полагаю, именно Фестиваль. Именно его телеверсия, его экранная достоверность, охват массовых аудиторий способствовали тому, что был поколеблен сложившийся десятилетиями стереотип.

С ленинской «Искры», с самого начала XX века большевики, их вождь убеждали, что именно печатать – «пропагандист, агитатор и организатор масс». Сначала – единственный, но потом – безоговорочно главный. Тот ленинский стереотип было никак и ничем не сломать. Слишком медленно просыпалось в наших правителях сознание того, что на свет появилось нечто куда более существенное – мощное, всеохватное, достоверное и действенное. Но вот же случилось! И случилось это как раз летом 1957-го. Тогда и была создана та единая самостоятельная структура – КРТ при СМ СССР. И снова мучительный вопрос перед верхами – кому руководить ею?

Напомню без комментариев: председателем Комитета стал Дмитрий Иванович Чесноков. Нам, недавним студентам, знаком как автор учебника «Исторический материализм». То есть философ-марксист. Припомнилось, что на последнем XIX сталинском партсъезде, когда старые соратники вождя задвигались на задний план и откуда-то выплывали новые, Д.И. Чесноков был включен в расширенный список членов Президиума ЦК. Его первым заместителем назначили тов. Степанова (имени-отчества не помню, хотя и встречался пару раз – пустые беседы в его кабинете из памяти исчезли бесследно). А был он вторым или третьим секретарем Алтайского обкома компартии. Заместителем по телевидению, т.е. нашей реальной властью стал Георгий Александрович Иванов. В прошлом актер Вахтанговского театра, потом – выпускник Высшей партшколы и руководитель отдела культуры Московского горисполкома. Тут уж хоть какая-то надежда на взаимопонимание: все же выходец из искусства.

Но, признаюсь, ни времени, ни желания, ни сил как-то осмысливать или оценивать тот факт не было. Получил какие-то благодарности, медальку в бархатной коробочке. Но главное – двойной оплаченный отпуск. А еще – уйма гонораров, сумма сейчас, может, и смешная, а по тем временам прямо-таки немислимая. В общем, таким богатым не чувствовал себя еще ни разу в своей уже весьма солидной – двадцатисемилетней жизни.

Итак, отпуск: сначала – поезд до Феодосии, в Крым, потом в Коктебель, морем до Ялты. А через недельку теплоходом в Сочи, где уже ждут друзья-студийцы.



ГЛАВА 6

ПЕРВЫЙ СИГНАЛ ТРЕВОГИ

Среди немалого числа программ, созданных фестивальной редакцией, одной из них суждено было стать для ТВ прямо-таки судьбоносной.

Трое авторов – один штатный, редактор ЦСТ Сережа Муратов и два внештатных, врач-анестезиолог Алик Аксельрод и инженер-электрик Миша Яковлев придумали телеигру «Вечер веселых вопросов» – «ВВВ». Собственно говоря, это был перефраз, переработка и перенос из ТВ Чехословакии популярной там передачи «Згадуй, згадула». В прямом телеэфире возникал своеобразный треугольник: на сцене – ведущие разворачивают некое действие, управляя разыгрываемыми сценками, задавая вопросы и т.п., в зале – публика, вовлекаемая в игру, а третья составляющая – телезрители, перед которыми тоже ставятся задачи, причем они, выиграв конкурс, тоже могут принять участие в той акции уже лично. Настоящий интерес аудитории, азарт состоял именно в непредсказуемости результата. Так сказать, игра с открытым финалом.

Но вернемся пока к отпуску, щедро подаренно-му начальством. Двух месяцев купаний-загораний оказалось непомерно, невыносимо много. Выдержал месяц, ну, еще недельку – и в Москву. Только вошел к себе – телефон: «Завтра в ДК МГУ – «ВВВ». Приезжай, билет будет на вахте».

Зал полон: ни в партере, ни на балконе не то что свободных кресел – ступенек свободных нет. На сцене – знакомая фигура Никиты Владимировича Богословского. Познакомился с нашим замечательным композитором в фестивальные дни, снимал у него дома, в высотке на площади Восстания, приглашал и в студию. Весельчак, балагур, знаменитый на всю страну анекдотчик.

Сижу близко к сцене. В зале с десятков, а то и больше зарубежных корреспондентов. Вспышки фотоаппаратов, тихое журчание кинокамер. Особенно активен немолодой лысоватый с 16мм камерой «Аррифлекс». Узнаю. Это знаменитый Шапиро, американец, корреспондент телеграфного агентства АП (а знаменит он был тем, что именно его, кажется, выбрал Сталин в свое время для интервью о значении победы над фашистской Германией). Ему-то и суждено будет сыграть одну из главных ролей в последующих событиях.

Ведущий – Богословский, обращаясь к телеаудитории, говорит в первую камеру, значит, на крупном плане: «Сейчас сентябрь идет к концу, зима не за горами, а вот кто из вас уже готов к зиме?». В общем, задача, поставленная им перед зрителями, состояла в том, чтобы в полном зимнем облачении прибыть на Ленгоры и предстать перед телекамерами. Первые – пять или десять, не помню, будут премированы.

Игра-спектакль шел, согласно сценарию, своим чередом. Но уже минут через двадцать стали появляться первые «зимние люди». Сразу бросилась в глаза их одинаковость – и смешная, и пугающая. В грязных латаных зипунах, в стоптанных валенках и ушанках, нахлобученных на небритые и полупьюные головы. «Победители» прибывали и прибывали. Сначала оторопело выходили на сцену, потом повалили из-за кулис толпой. Задние, уже не вмещаясь, не вписываясь в пространство сцены, напирали, а первые ряды стали падать, проваливаться с просцениума в зал. А там – почетные гости, иностранные дипломаты, корреспонденты...

Вот они-то, лихорадочно защелкав камерами, проявили такую активность, что только позавидовать. А мы, предчувствуя недоброе, пытались угадать, когда же весь этот скандальный бедлам режиссер в центральной аппаратной догадается убрать из эфира?..

Потом узнали, что картинка была на экране до того комичного (и вместе жутковатого) момента, когда толпа нетрезвых людей в кожных стала валиться прямо на телекамеры. Только тогда оторопевшая режиссура вырубилла изображение из эфира.

Но то, что несколько миллионов телезрителей увидели на экранах, оказалось лишь малой частью возникшего столпотворения.

Благодаря азартности зарубежных журналистов и их оперативности все последующие дни газеты, иллюстрированные журналы, радио и, что особенно существенно, ТВ Европы и мира, на все лады обыгрывали этот эпизод. Тут особенно отличился вышеупомянутый Шапиро, сумевший снять, пожалуй, самый острый материал.

Ну, казалось бы, производственная накладка, следствие сценарной недоработки или ошибки ведущего... Так нет, зарубежной прессой был вытасчен совсем иной, политико-пропагандистский акцент. Он-то и возводил досадный факт в ранг типического явления. Вот – смотрите: это – зал, здесь собрались представители немногочисленной в СССР элиты (т.е. прилично одетые, ухоженные люди), а вот это – народ (полупьяная толпа в рванине). Ну и дальше – понятно.

Винить западных журналистов, разоблачая их «происки против первой страны победившего социализма»? Оглядываясь на полвека назад, по этому поводу можно сказать одно: поработали коллеги на славу, выжав из обидного для нас события все возможное. Свою работу они сделали отлично.

Но это – там, за рубежами. А вот здесь... У нас реакция на конкретный, ну пусть досадный, пусть даже скандальный случай на ТВ оказалась громоздочной.

Если разбираться по существу, ответив на простой вопрос – почему случилось именно так, ответ будет предельно прост. Богословский забыл добавить, что каждый, кто рассчитывает выиграть, должен быть не только экипирован по-зимнему, но и принести с собой цветочный горшок с фикусом (затя не очень изобретательная, но задачу усложняла).

В непосредственной близости от высотки МГУ шло строительство. А рабочие – недавние зэки, жили тут же, в бараках. Основательно выпив в выходной, сидели у телевизоров. И вся их экипировка – под руками, вернее – под нарами. Пятнадцать минут, и готово. Толпами, навалясь на охрану и

смяв ее вместе с милиционерами, объявились в зале перед камерами.

Если глянуть дальше, то нужно задуматься и о возможностях прямого ТВ. Любое слово или действие огромным, нарастающим и непредсказуемым эхом отзывается в миллионных массах телезрителей. И результат тоже может оказаться непредсказуемым. Так, идя все дальше, проникая все глубже и добираясь до заложенных в природу прямого телеэфира потенциалов, можно додуматься до организации массовых протестов, волнений – до революции, наконец...

Трудно угадать, что именно думали там, за кремлевской стеной, когда докатилась до них волна зарубежной реакции на тот телеэпизод. Но результат оказался, и правда, громоподобным.

Михаил Андреевич Сулов, секретарь ЦК компартии и блюститель идеологической чистоты помыслов и деяний советского народа, занялся этим делом лично. Под его непосредственным руководством было подготовлено, хотя и закрытое – не для печати – но в парторганах распространенное постановление ЦК КПСС. Так наше телевидение впервые стало предметом осмысления и критики на самом высоком уровне. Предметом партийно-государственного интереса. Будучи подвергнутым тщательному анализу «с марксистско-ленинских позиций», частный случай с ТВ был в нем обобщен и возведен в ранг вредного и опасного явления. Передача «ВВВ» названа низкопробной, потакающей низменным интересам и потребностям, разлагающим советских людей. Пустое смехачество, полное отсутствие познавательного содер-

жания, некритичное копирование пустых буржуазных аналогов – явление, нетерпимое на нашем телевидении. В общем, в таком вот духе наивысший орган, управляющий страной, оценил и пригвоздил к позорному столбу поиски новых форм телевидения.

Но если бы только это. Вослед приговору идеологическому шли выводы политические, за ними и организационные.

Директор ЦСТ В.С. Осьминин тем же постановлением был не только уволен, но – поставлен вопрос о его исключении из партии¹⁹.

Сразу же последовали увольнения «низших чинов». Сначала штатных: Сережи Муратова, Нелли Крыловой – тоже редактора, Юрия Зерчанинова. Потом в список внесли и нештатных авторов – Алика Аксельрода, Мишу Яковлева, еще кого-то. И тем, и другим было запрещено появляться даже на территории студии, т.е. запрещалось заказывать пропуска²⁰.

Но и этим печальная история, венчавшая, казалось, славную фестивальную эпопею, не закончилась. Не закончилась потому, что прозвучал первый тревожный звонок – наступало новое для ТВ время. А вот каким оно будет, не знал никто.

¹⁹ Судьба Владимира Спиридоновича, видимо, благодаря его заслугам во время Великой Отечественной, наградам и, не в последнюю очередь, личным качествам, сложилась все же не так драматично, как могла бы. Исключение из партии, которое бы означало конец любой карьеры, было заменено строгим выговором. Его вернули на ЦСДФ. Любопытная деталь: его кабинет во время телевизионного отсутствия никто не занимал. Туда он и вернулся, где пребывал до ухода на пенсию.

²⁰ Напомню, что именно С.Муратов, А.Аксельрод и М.Яковлев станут потом создателями одной из самых популярных программ отечественного ТВ – «Клуба веселых и находчивых», который и поныне живет и здравствует на телеэкране.

Последующие рассуждения и оценки могут тем, кто еще помнит наступившие на ТВ смутные времена, показаться парадоксальными или даже ошибочными. Прежде всего из-за авторского представления о личности нового руководителя. Явил себя перед заметно распалившимся коллективом ЦСТ уже в ранге зампреда – фактически заместителя министра. (Вместе с ростом и значением ТВ возрастал и статус его руководителей).

В Георгии Александровиче Иванове с самого начала был заложен, так сказать, личностный парадокс. Соединение, казалось бы, несоединимого. Строгий, часто и ортодоксальный партийный чиновник причудливым образом сосуществовал с органичной приверженностью, вернее даже – преданностью искусству. Вот это, второе призвание (ведь избрал же профессией театр, закончил актерский факультет), по-видимому, никогда не покидало его. Неудача – ну, не получился из него сколько-нибудь заметный актер – и была по самолюбию, но и подхлестывала амбиции. Они-то, думается, и вывели его на партийную стезю – в Высшую партшколу. Но лицедей остался – то прячась где-то глубоко, то выплывая наружу. То строг, демагогичен, отменяя, казалось, убедительные аргументы, то милостив, понимающ. То упрям, непреклонен, а то – обучаем, податлив.

Небольшого роста, лысоватый крепыш, чуть за сорок. Динамичен, любознателен, но в меру – чтобы себя не уронить невежеством. В общем, в отличие от Осьминыча, внешне сурового, на самом деле сентиментального и открытого, ГАИ (как окрестили его сразу) был сложнее, человеком закрытым, неугадываемым.

Но обнаружилась в нем черта, которую мы до-вольно быстро разглядели и не могли не оценить. Это его местный, студийный то есть, патриотизм.

Во-первых, почувствовали-поняли, что дело, ему доверенное, явно приглянулось новому шефу. Во-вторых, что он, изначально человек театра, сразу как-то ухватил разнотемную и многожанровую суть ТВ. Отсюда – никаких заметных предпочтений театру, его роли и месту на экране.

Наконец, то его качество, которое обозначил как «студийный патриотизм», стало проявляться и в отношении к нам, студийцам. К коллективу в целом, но особенно к тем, кто создавал достойный, по его мнению, продукт. Все те качества, хотя и не сразу – контраст с Осьминычем был все же немал – заставили, в конце концов, признать его и принять.

Последним, что поставило точку в наших колебаниях-сомнениях, стало понимание того, что наш (уже наш!) ГАИ, при всей своей ортодоксальности, оберегает студию от чрезмерного натиска сверху.

Скажем, появляется какая-то комиссия из горкома или ЦК – требует встречи с коллективом для «промывки мозгов». А он, актер и дипломат, принимает проверяющих в новом просторном кабинете, пригласив еще с десятков редакторов-режиссеров, показывает отобранные фрагменты передач и ораторствует²¹. Угостив чаем-кофе, отправляет с миром, объяснив тактично, но твердо: коллектив занят производством, и собрать всех – значит оста-

²¹ Новый корпус, пристроенный к студии 1938-го г., был закончен уже после увольнения В.С.Осьминина, увеличив старые площади примерно втрое. А главной достопримечательностью стал павильон-студия «Б» – площадью 600м². Как сообщили нам, самый большой в Европе. Если по справедливости, тот корпус был и остается памятником В.С.Осьминину.

новить ТВ. – «Разве можно на заводе остановить станки?»...

После всех взлетов и падений 1957-го студия полегоньку приходила в себя. Наша научно-познавательная редакция, куда я вернулся после расформирования «студии в студии», созданной на время Фестиваля, готовилась к выпуску еженедельных номеров журнала «Знание», сорокапятиминутных (вместо часовых), более емких, динамичных и оперативных. Но и тут мы поначалу разошлись с шефом и ближайшим другом Григоряном – предполагалось отменить все иные, так называемые разовые передачи. Все на борьбу за еженедельник!

Следуя логике, максимальный сюжет – журнальная страничка – это пять, ну шесть минут. А если какая-нибудь серьезная тема? Если всплывет новая и важная проблема, от которой не уйти?

Да, конечно, Орлик прав: сил разве что на журнал, и то с напряжением невероятным. Кроме Арнольда – еще полтора редактора (наша милая Инночка Юринова тянула на половинку, никак не больше) и новый режиссер – Григорий Романов. Тоже из актеров-неудачников. К тому же тихий, незаметный, с завиральными, как правило, идеями. В общем, милейший, даже любимый, но не чувствовавший экрана, не понимавший его особого языка.

Здесь, в той ситуации выбора, были две правды. Моя, вроде бы, приблизилась к истине однажды. Но победила, в конце концов, Григорянова: «Знание» – еженедельник, и все тут.

А мою позицию, казалось, укрепило событие, которое вдруг потрясло мир, встряхнув и нашу сту-

дию, да так, что даже напряг фестивальных денечков показался отдыхом.

4 октября 1957 года был запущен первый в истории человечества искусственный спутник Земли. Говорю так торжественно, чтобы передать хоть чуть-чуть атмосферу душевного подъема и гордости, которая охватила тогда страну. Нужно бы добавить и «гений нашего советского человека», всячески варьируемую мысль, что именно мы, наша страна, строящая коммунизм, осуществила давнюю мечту – преодолела земное притяжение и вырвалась в космос и т.д., и т.п.

Все это, конечно же, было правдой – поистине великим достижением нашей науки и техники. Но и времена были такие, что все – и большое, и малое – использовалось, обыгрывалось, приумножалось средствами пропаганды с целью возвеличения социалистического строя, его преимуществ перед альтернативным – капиталистическим.

Был у меня свободный день. Раннее утро. Только вышел из душа – звонок. Непрерывный, нервный. Посыльный: «Побыстрее собирайтесь, ждут на студии – внизу машина». Радио не включал – ничего, значит, не знаю.

Пока неслись от Хорошевки на Шаболовку, мысли насакивали друг на друга. Только когда замелькала антенна нашей ажурной красавицы, стали как-то приходить в порядок: с чего начать?

- нужен план;
- люди, причастные к событию?...
- а картинка – что на экране?!...

Помрежа с ассистентом – в библиотеку, в справочный отдел. Режиссер... Нет, милейший Гриша

Романов здесь не годится. Шабарин! А он уже в аппаратной. Диктор? Левитан – занят на радио. Сергей Богомолов даже лучше, потому что разнообразней – и лиричен, но если нужно, то торжествен и строг: срочно вызвать. Тассовские тексты – уже идут. Курьера на фотохронику ТАСС: должны быть картинки, полученные по фототелеграфу. Архивы? Но что там, если тема засекречена. Главное – люди, авторитеты из науки и техники. Кто же они?!...

Знал, что есть такой академик Леонид Иванович Седов. Что занимается «небесной механикой». Туманные представления подсказывали – сгодится. И конечно же, Благонравов Анатолий Аркадьевич – не только бывший президент Академии артиллерийских наук, генерал, академик и Герой соцтруда. Он возглавляет академический Институт механики. А все вместе – это траектории полета, орбиты и движение по ним. К тому же добрый наш знакомец – пару раз участвовал в передачах редакции.

План передачи (руководство предупредило: время не ограничено) стал как-то вырисовываться. И все завертелось в лихорадочном, неупорядоченно-деловом темпе. Собрали все, что можно о великом калужском мечтателе Циолковском. О Кибальчице, который в Алексеевском равелине Шлиссельбургской крепости, в тюремной камере продумывал и вычерчивал трассы будущих космических полетов. Художники готовили студийные выгородки, клеили на паспарту добытые картинки. А Инна Юринова сортировала тассовки: лента нашего телеграфного агентства почти полностью была забита сообщениями и комментариями о спутнике. Ну, а мне довелось все это как-то упорядочивать-

структурировать. (Арнольд Григорян – мозговой наш центр – заболел, да так, что головы от подушки поднять не мог: спазмы сосудов.)

Передача началась с официальных сообщений и комментариев. Потом выступил академик Седов. Человек безусловно умный, авторитетный и, что называется, в материале, однако из тех, кого мы называли «нетелевизионными». Перед камерой держался, как на заседании, на камеру говорил словно доклад читал. Лицо – отсутствующее, глаза глядят куда-то вдаль. Голос форсированный на аудиторию зала.

(Я когда-то за минуты до эфира поймал одного из ассистентов, примерно так наставлявшего напряженно внимавшего ему человека, все более впадавшего в паническое состояние: «Вот здесь, – указал на камеру – загорится лампочка, и Вы в эфире! А там, за объективом, миллионы зрителей. Понимаете, как это ответственно?! Вы должны взвешивать каждое слово...» и т.д., и т.п. Сначала я смеялся. А потом – ужас охватил меня. Ведь все как раз наоборот: не миллионы, а один-два человека. И говорить-беседовать с ними надо тихо, рассказывать, поверяя и доверяя им что-то важное, будто они – совсем рядом... В общем, то, что давно уже стало для нас банальнейшей истиной. Но каждый, кто залетал сюда, на ТВ, в те далекие времена, открывал эти секреты как бы заново. Не бывает ли, не случается подобное и сейчас?..).

Выступление Л.И. Седова вернее всего было бы обозначить как научно-публицистическую передовицу – введением к тому, что последовало далее. А дальше – исторический экскурс: картин-

ки – гравюры, портреты и прочее. За кадром – голос одного из лучших радиодикторов Сергея Богомолова. Текст наскоро, как говорят, на колене, я написал – надергал из разных источников. Потом Сергей читал тассовские материалы. В основном, это были зарубежные отклики. А мир, пораженный таким рывком нашей страны, совсем еще недавно пережившей военную разруху, голод и политические передраги, шумел. Мир был в изумлении.

Апогеем той, казалось нескончаемой, передачи стал приезд на студию Анатолия Аркадьевича Благонравова. Он только что прилетел из Нью-Йорка. И, несмотря на почтенный возраст, не отказал. А мог бы, сославшись на усталость, после почти двадцатичасового перелета.

Вот он был личностью абсолютно телевизионной: и речь была обращением словно к каждому в отдельности, и паузы осмысленны, будто подтверждали, что слова и мысли рождаются здесь и сейчас, и голос – приятный низкий баритон – звучал так, как обычно разговаривают находящиеся обок. И еще – мимика его, на первый взгляд сурового, а чуть улыбнется, – такого доброго лица. И скупые, только в контексте содержания, жесты. А глубина, а ясность мысли²²...

В общем, та телевизионная макси-импровизация запомнилась надолго, добавив к познанию

²² Когда Анатолий Аркадьевич пережил одну из самых страшных трагедий, что могут быть уготованы человеку вообще, когда его служебный ЗИМ сорвался с моста в реку и погибли его жена и дочь – тогда, через пару дней, мне довелось провести с ним долгие вечер и ночь. На кухне его огромной квартиры, что на Садовом, пили кофе, коньяк, я что-то готовил на плите, заставлял хоть малость съесть. И – говорили, говорили... Человек высокой культуры, подлинный интеллигент, мудрец, он был фанатично предан науке. И хотя сейчас это звучит наивно, но тогда впервые услышал от него: науку смешивать или даже сближать с политикой – грех и ересь!

живого телеэкрана новые штрихи. И все это еще и еще раз убеждало, что самобытность, уникальность ТВ – его сердцевина – именно прямой эфир.

О редакции заговорили. Причем благожелательность исходила не только от телевизионного руководства, которое тут же ее расширило, увеличив штаты. Пришли к нам выпускница журфака МГУ Искра Попова (внучка писателя Серафимовича), редактор Галя Боровик. Добавили еще одного ассистента режиссера и помрежа.

Обратили на нас внимание и конкуренты. Сотрудничество предложила не только Киностудия научно-популярных фильмов – соперники «научпоповцы». Обратил внимание и главный редактор знаменитого журнала «Техника – молодежи» Василий Захарченко, а только что появившийся «Юный техник» вообще предложил обмен: мы печатаемся в его номерах, а они поставляют материалы для нашего «Знания»²³.

И потянулся к нам в редакцию самый разный люд. Рабочий день начинался с телефонных звонков из проходной: «Закажите пропуск». Были там и молодые ученые, жаждавшие публичности. И те, кто уже осознал силу телерекламирования²⁴.

Немало среди визитеров было и «галактических мыслителей», и создателей «перпетуум мобиле», и

²³ С его главным редактором Славой Чумаковым мы учились когда-то вместе, он – на журналистике, я – на философском. И это давнее знакомство облегчило и упрочило наше сотрудничество.

²⁴ Вспоминаю, как дважды доктор технических и медицинских наук (кажется, фамилия его была Розенфельд) принес в редакцию набор невиданных тогда (год 1956!) эндоскопов. Это именно тот инструментарий, с помощью которого забирается лекарь в недра человеческого организма: тонкий шланг, на конце крохотная лампочка, а потом и камера. Цикл из трех или четырех передач (страниц журнала) стал толчком, представьте, к массовому производству этого инструментария.

творцов «универсальной философии» – попросту интеллектуальных маньяков, людей ущербных, совсем нередко агрессивных. Учились распознавать, пробовали обходиться мягко, но твердо.

Особенно радовал приток новых авторов – журналистов. Среди них преобладали пишущие для студий кинохроники и научно-популярного фильма. Там – большие гонорары, зато ждать их месяцами. А у нас, на ТВ, денег существенно поменьше, зато – неделя, ну, месяц – и пожалуйста в кассу.

Из самых заметных был Юра Гурвич. Принес пять или шесть международных дипломов за свои фильмы и пачку заявок для нашего «Знания».

Объявилась и пара старых вгиковцев – привел их Орлик Григорян. «Старых» потому, что поступили они на сценарный факультет, кажется, в 1946-м, а заканчивали только теперь, десять лет спустя (около пяти лет отсидели, то ли за анекдоты, то ли за листовки – за какие-то «молодежные шалости»). Высокий, худой и мрачный Лева Черенцов. Красавец с пронзительными васильковыми глазами Дуглас Александров. С ним – никаких уточнений не требовалось: копия своего знаменитого папаша.

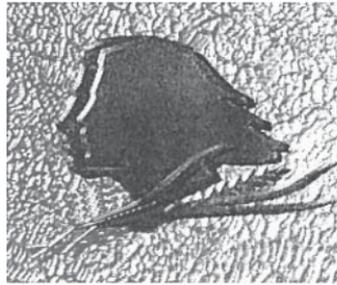
Вот эта пара не только регулярно и полезно работала в журнале, но гонорары долго еще были чуть ли не единственным источником их существования. (Не хотелось бы, но правды ради уточню: ни отец, ни мачеха – люди не только знаменитые, но по тем временам и очень состоятельные, как-то сына и пасынка не очень привечали).

В общем, журнал наш становился явлением заметным, выходя далеко за пределы Шаболовской усадьбы.

Помнится, за первый выпуск «Знания» мы с Григорьяном благодарности в приказе получили и даже премию. А вот за один из последних, на моей памяти, и действительно большой успех, что не так часто на долю журналиста выпадает, едва головы не лишились.

А дело было так. В одном из выпусков «Знания» сняли мы с Володи́ей Дубовым, постоянным моим оператором, сюжет о лаборатории сверхвысоких давлений. На следующее утро на студии паника: звонили из Кремля, едет фельдье́герь от Первого секретаря (Хрущева, значит). Немедленно приготовить коробку с киноматериалами журнала! Вестовой приехал. Забрал. И – тишина... Начальство, на всякий случай, с нами не здоровается, не замечает как бы. Коллеги сочувственно по плечу похлопывают, ободряюще улыбаются. Финал этой истории, прямо скажем, в учебники по журналистике просится, в раздел «о превращении информации в материальную силу».

Маленькая лаборатория, ютившаяся в домике барачного вида, становится Всесоюзным научно-исследовательским институтом Академии наук СССР. Ее организатор и руководитель Л.Ф.Верещагин, тогда скромный кандидат физико-технических наук – действительным членом АН. Потом – и лауреатом Ленинской премии, и Героем соцтруда (как говорили доверительным шепотом, за исследования предельных давлений на корпус атомных подводных лодок). Вот иди знай, что выудить в океане событий и фактов и с какими для себя последствиями...



ГЛАВА 7

МОЛОДЕЖНОЕ ТВ КАК ЭХО ФЕСТИВАЛЯ

1957-ой для ТВ вместил в себя столько событий, новшеств и перемен, что, назвав его «годом великого перелома», кажется, не особенно преувеличил.

Начинал чувствовать себя профессионалом. После первых наивных, а иногда и бездарных опытов, после того, как проклюнулись удачи, а за ними уже что-то вполне сносное, признанное и самоудовлетворяющее – после стремительного учения на марше – оно и пришло, это чувство. Психологи, изучающие процесс вождения автомобиля, утверждают, что подобная самооценка (это после 10–12 тыс. км за рулем) – и обольстительна, и небезопасна.

Допускаю, что аналогия вполне уместна. Но ведь и проблему найти, и сценарий написать, и материал смонтировать, и автора стоящего отыскать, и работать с ним, и выступающего подготовить, настроить на нужную для общения ноту – все это было и освоено, и пройдено, и закреплено...

Тут всплыло очередное страдное событие – Всемирная выставка достижений «Экспо-58», которая

должна открыться в Брюсселе через несколько месяцев. И сразу прорисовалась пропагандистская доминанта: демонстрация успехов социалистического государства, противостоящего миру капитала, и т.п. и т.д.

Но все эти вроде бы отвлеченные и стереотипизированные агитпропом положения оказались для ТВ вполне предметными. В павильоне СССР должна быть смонтирована постоянно действующая студия телевидения. Репортажи, интервью, специально снятые кинофильмы – в общем, ежедневные телепрограммы.

Режиссером сразу и без колебаний был назначен Юра Шабарин – тот самый, что «без нервов» чемпион прямого эфира. Редактором порекомендовали меня (признаюсь, совершенно неожиданно). Генеральным директором советского павильона (но это уже на уровне правительственного решения) стал заместитель председателя Совинформбюро (впоследствии – АПН) Яков Алексеевич Ломко. В кабинете этого небольшого человечка-альбиноса с квакающим голоском провел не один час. И наставления выслушивал терпеливо, и спорил, когда он правил мои проспекты – планы будущих телепрограмм, и деловые советы старался запомнить. В конце концов, понял, что хотя Яков Алексеевич, несомненно, умен и образован, но в том, что касается линии партии, негибким и демагогичен.

Финал этой истории оказался для меня весьма драматичным. Хотя, если бы был поопытней, не возносился в романтических мечтаниях, попросту был бы умней, мог бы, наверное, и предвидеть. Список делегации утверждался где-то там, наверху.

И когда после корректировки с руководством КРТ он в окончательном виде вернулся на студию, меня в нем не оказалось. Редактором «брюссельского ТВ» назначили активную даму из наших же.

Перенес это сначала как неожиданный удар. Потом – как ноющую и медленно затихающую обиду. Затихающую по мере того, как уяснял смысл и значение ее «за» и моих «против». Она – член партии, дочь полковника КГБ, в недавнем прошлом начальника внешней охраны Сталина. Я – беспартийный, хотя и мальчишкой, но во время войны оказался в оккупации, а отец, в свои почти 50 добровольцем ушедший на фронт, попал в окружение, потом – в немецкий концлагерь. С таким клеймом, да в «калашный ряд», в «буржуазную границу»! Все, в общем, путем – вполне закономерно. Жизнь, и правда, как тельняшка: полоска темная, полоска светлая (любимая фраза Влада Листьева). Очень скоро вообще забыл об этой истории: начались совершенно новые дела на телевидении, второй и, пожалуй, самый важный этап моей профессиональной практики.

Сначала вызвали к Иванову: «Вот, Рудольф, – так называл меня в минуты «задушевных разговоров», – есть идея, поддержанная Центральным комитетом комсомола: создать у нас молодежное телевидение». Потом только узнал, что началось с вопроса, оброненного Алексеем Ивановичем Аджубеем – а почему, дескать, у нас нет телевидения о молодежи и для молодежи?

Аджубей, зять Хрущева, был всемогущ. Окончив журфак МГУ, немного поработав редактором газеты «Московский университет», он, после же-

нитьбы на дочери²⁵ Н.С.Хрущева сразу же взлетел: главный редактор «Комсомолки», потом – «Известий». Поговаривали, что и в министры иностранных дел метил. И его слова, подхваченные в ЦК ВЛКСМ, сразу же обрели форму его, Центрального комитета, рекомендаций.

Георгий Александрович, ходя кругами, вроде бы советуясь, прощупывал, пытаясь вытащить наружу мое отношение к этой идее. А его – отношения – у меня не было вовсе. Как чаще всего бывает, сказал, что это неожиданно и серьезно, что надо подумать. «Думай, только неделю», – подытожил шеф.

Второй шаг – вызов на бюро комсомола студии. Там верховодила обаятельная и невероятно энергичная Маргоша Эскина. Она недавно закончила ГИТИС и, получив диплом театроведа, пришла на ЦСТ. Если бы не ее напор, не ее обещания «от имени всей комсомольской организации» помогать – не знаю, чем бы обернулась для меня вся эта затея. Формально – получил я рекомендацию комсомольского бюро. Реально же все решала дирекция, а дальше – КРТ.

Затея казалась мне туманной до той поры, пока не вызвали в кадры расписаться под приказом, в котором значилось: пункт первый: создать редакцию молодежных передач; пункт второй: ответственным редактором назначить старшего редактора Р.А.Борецкого²⁶; пункт третий: обязать его в тече-

²⁵ Рада Никитична Хрущева-Аджубей, тоже выпускница журфака МГУ, человек необычайно скромный, оставила, как и ее муж, свой добрый след в истории нашей журналистики. Ежемесячник «Наука и жизнь», тиражи которого достигали миллиона экземпляров, долгие годы был фактически её – первого зам. главного редактора – детищем.

²⁶ Повторяя организационные принципы и структуру радио, ТВ ранжировало творческие кадры следующим образом: редактор, старший редактор, ответственный редактор – зав. тематическим отделом. Замечу попутно, что справедливость, то есть «чин» старшего редактора, который значился в моем направлении на ЦСТ и упраздненный Шаровой, сразу же восстановил Осьминин.

ние двух недель представить предложения о штатном расписании редакции и тематический план ее работы.

Был конец февраля 1958 года.

Стартовать с нуля – задача вообще не из простых. А когда ты один, совсем один?.. Раньше всего – преодолеть это одиночество. Поставил условие: штаты буду набирать сам. В дирекции поскрипели-покрыхтели, но согласились.

Начинать – с режиссуры. Шабарина не отдадут, да он уже и сам мечтами в далекой Бельгии. Одна из самых устоявшихся и профессиональных программ – журнал «Искусство». Его бессменный ассистент, но фактически – сорежиссер Ия Миронова. Она и согласилась перейти в номинально существующую редакцию, которой реально пока не было. Причем сразу на должность режиссера-постановщика. Откуда-то со стороны порекомендовали редактором тихую интеллигентную выпускницу ГИТИС'а с дипломом театроведа Аню Земнову.

Потом, как и большинство из нас, студийцев, появилась резковатая, решительная выпускница Института восточных языков МГУ (теперь – Институт стран Азии и Африки) Лена Гальперина. После короткой беседы я рекомендовал ее без всяких сомнений, и сразу старшим редактором. Дело в том, что уже уяснил для себя главный критерий профессиональной значимости редактора-литсотрудника: его перо, умение писать. А Лена, поработав пару лет в Средней Азии, определилась там как журналист. Солидная папка газет с ее публикациями-репортажами, интервью, даже очерками – убежда-

ла, что пришел тот человек, которого ждал. Слегка настораживал ура-комсомольский бодрячок, но тут, думал, дело поправимое.

Опережая события, скажу, что эта троица: Ия Миронова, Лена Гальперина, ну и я – стала постоянно функционирующим ядром все разрастающейся редакции, наращивающей не только штат, но и количество передач, их жанры и формы, а значит, опыт.

Уже совсем очевидной истиной стало и то, что успех любой редакции – ее авторский актив. Чем больше он, чем разнообразней, тем интенсивнее приток текстов-сценариев, тем богаче выбор. А еще залог спокойной работы – формирование редакционного портфеля (заначки на разные, бывает, и непредвидимые случаи жизни).

Начать погоню за автором решили с размахом. Разослали письма в редакции газет, журналов, послали гонцов на журфак и во ВГИК. Через все доступные каналы оповестили о рождении молодежного ТВ. И, конечно же, попытались отыскать тех, кто достойно показал себя во время фестиваля.

В большом актовом зале на Шаболовке собралось человек, наверное, с полторы сотни. Такого наплыва не ожидали. Рассказал о редакции, попытался как-то сформулировать ее планы. Но упор сделал на то, что «ждем ваших советов, идей, вашего участия».

Что-то записывали, соглашались, спорили. Большинство отмалчивалось: пришли, видно, просто поглядеть. В результате от той сотни с лишним в поле зрения осталось человек около двадцати. Вроде бы и не мало. Но и они таяли, пока не растаяли до десятка, а то и меньше. Одно дело прекрас-

нодушные разговоры и лозунги-призывы, другое – работа.

Зато эта рекламно-призывная акция принесла другой, опосредованный результат, которого не ожидали. Слухи, что разнеслись по городу, срабатывали медленно, но верно.

Сначала объявились так называемые свободные, или «бродячие» авторы – нигде штатно не работали, а так, пописывали то там, то здесь. Из них остались надолго бывший фронтовик лейтенант Миша Ливертовский, несостоявшийся инженер Володя Файнштейн (псевдоним – Азарин), еще двое-трое. Пришел к нам уже работавший на ЦСТ бывший юрист Игорь Беляев. И для нас, и для него последующая работа в молодежке стала и открытием, и событием. Но об этом позже.

Особая радость, а потом и гордость молодежно-го ТВ – сотрудничество с молодыми вгиковцами.

Первым появился Юра Чулюкин²⁷. За ним сразу – его соавтор по дипломному фильму «Дым в лесу» (по повести А.Гайдара, который уже был в прокате) Женя Карелов²⁸. Вскоре неразлучная и по сегодня пара В.Усков и А.Краснопольский. В общем, медленно, постепенно приток в редакцию подлинных, как станет потом понятно, талантов нарастал. Были среди новобранцев такие, кто только присматривался, мелькнул и исчезнул (Марик Розовский, например). Кто, оставив свой заметный след, идет выше и дальше, скажем в большое кино

²⁷ Чулюкин Юрий Степанович (1929-1987), режиссер, сценарист. Народный артист РСФСР. К/ф «Неподдающиеся» (гл. пр. Вкф 1960), «Девчата», «Королевская регата» и др.

²⁸ Карелов Евгений Ефимович (1931-1977), режиссер. Заслуженный деятель искусств РСФСР. К/ф «Нахаленок», «Служили два товарища», т/ф «Два капитана» и др.

(Усков с Краснопольским), а кто и совмещает, кто уже в силу своего частого появления оказывает на редакционную жизнь влияние возбудителей спокойствия притоком идей. Пусть даже завиральных, невыполнимых (те же Карелов с Чулюкиным).

Привел как-то Юра Чулюкин молчаливого и, показалось, растерянного юношу, на вид лет девятнадцати-двадцати. Представил: Алексей Салтыков. Потом сурово велел ему подождать за дверью. Пояснил нам, что тот исключен из ВГИК'а – неуправляем, шабутной, гуляка, притом с переразвитым самомнением. Но – перепуган. «Вот на этом и попытайтесь сыграть». А привел его к нам потому, что «чертовски способный и жаль, если пропадет»²⁹. И стал Алеша одним из лучших наших авторов-универсалов: и героев добывал неожиданных, и сам – уже как режиссер готовил к эфиру, и антураж придумывал. А когда нужно, и тексты недурно сочинял. Редакционная жизнь Алеши Салтыкова была построена на той прагматической взаимности, которая в творчестве, случается, конструктивна и устойчива: мы получали достойный продукт, а он – средства к существованию (тем более, что иных у него не было). Позднее написали мы ему достойную (положительную, как тогда говорили) характеристику, и во ВГИК'е его восстановили.

Все эти ребята принесли не только особую культуру и новый способ экранного мышления одного из лучших в мире киноинститутов, но и свежие, индивидуальные замыслы .

²⁹ Салтыков Алексей Александрович (1934-1993), режиссер, народный артист РСФСР, лауреат Гос. премии. К/ф «Друг мой, Колька» (совм. с А.Миттой), «Председатель» (пр. Вкф 1966), «Бабые царство», «Директор» и др.

Одно из самых заметных в молодежи мест завоевал, иначе и не скажешь, двадцатитрехлетний инженер, работавший в КБ Ильюшина, Элем Климов. Большое, доминировавшее над его нескладной фигурой, улыбочное лицо, нестандартный юмор, идеи, которыми, буквально сыпал, вся его незаурядная личность сразу привлекла внимание и выделила из немалого числа приходящих к нам «проектантов»³⁰.

Начинала редакция свое экранное существование не то чтобы робко. Скорее – оцупью, пытаюсь найти равновесие между «о молодежи» и «для молодежи». Постепенно приходило понимание, что задача, поставленная перед нами, страдает какой-то нарочитой искусственностью. И «о», и «для» – это, по сути вся жизнь в ее нескончаемом многообразии. И каких-либо отбрасываемых или выделяемых, специально выуживаемых тем, событий, явлений нет и быть не может. Стало легче дышать, и дело двинулось.

Начинали с малых форм. С разовых передач. И первооткрывателем здесь стал Игорь Беляев. Потом подключилась целая плеяда последователей.

Игорь предложил (и осуществил) идею документального проблемного телефильма. Причем не расплывающегося по событиям и не «публицистически заостренного». Но – локального, концентрирующего внимание на одной проблеме и реальной личности героя (или героев) в центре экранного повествования. Это и стало началом авторского (в прямом смысле – автор сценария и режиссер в

³⁰ Климов Элем Германович (1933-2003), режиссер, народный артист РФ. К/ф «Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен», «Похождение зубного врача», «Агония», «Прощание», «Иди и смотри».

одном лице) документального телефильма. Название он получил с легкой (но упрямой) руки Беляева – «теленовелла». Хотя, с точки зрения классического литературоведения, название, мягко говоря, не точное, но прижившееся на ТВ надолго³¹. Его, И.Беляева, теленовеллы «Кратчайшее расстояние», «Я люблю тебя, человек», потом «Сахалинский характер» и многие другие стали явлением новым, а для редакции – событием и, в известной мере, ее отправным пунктом.

Теми, кто не только продолжил, но и развил этот журналистский жанр, или вернее – направление, стали Алексей Габрилович и Дмитрий Оганян.

Я уже был аспирантом МГУ, но продолжал участвовать в жизни молодежи – присутствовал на обсуждениях планов, читал заявки и сценарии, ездил в командировки. Случайно встретил давнего знакомого Диму Оганяна. Он с дипломом сценарного отделения ВГИК а слонялся по Москве в поисках работы. Первая мысль, нет, единственное, что пришло в голову: его – в молодежную, к Лене Гальпериной.

И вот в назначенное время, в традиционном месте встреч – в кафе на первом этаже «Националя» – жду. Появился с одноклассником и, оказалось, ближайшим другом. Представился: Алексей Габрилович. «Не Евгеньевич ли», – поинтересовался. Оказалось, действительно, сын нашего самого именитого кинодраматурга.

³¹ Как, впрочем, нелепое «сюжет» для информационной заметки - аналога газетной информашки, или, скажем, «канал» – понятие оскопленное, не несущее в себе ни содержательных, ни формальных характеристик, и многие другие термины, заимствованные телевидением за неимением собственных, придуманных и продуманных.

Дальше началось стремительное восхождение ребят в телевизионной документалистике. Сначала в молодежной редакции – с первой же попытки: из командировки привезли теленовеллу «Город Гай», отмеченную на Всесоюзном телефестивале. Потом было немало и более значительных успехов. А когда Алеша остался один (Дима выбыл по причине нашенской и трагически распространенной) – уже в свободном плавании создал талантливый и щемяще трогательный цикл новой документалистики ТВ. Его «Дворы нашего детства», «Кино нашего детства», «Футбол нашего детства» повторяют и по сей день. А вот авторов, моих близких друзей, уже нет среди нас: первым ушел из жизни Дима Оганян, вскоре за ним и Алеша Габрилович.

Отправились мы неизбежно к поиску большого формата. Опыт телевидения, по крохам собранный за те немногие годы его выхода к широкой публике, уже позволял с достаточным основанием судить о разнице между разовой передачей и формой устойчивой, повторяющейся периодически и занимающей постоянное место в программе. Такой формой уже не первый год был тележурнал.

Его преимущества – отнюдь не открытие телевидения. Рубрикация, постоянные, в том же месте повторяющиеся колонки не только составляют структуру газеты, журнала, но и организуют аудиторию, облегчая и ориентацию в информационном потоке. Практически все это происходит и в динамичной системе «экран-зритель». И еще одно уточнение: такие периодические программы в установленное время и в одном и том же месте, как правило, наделены тематической или иной определенностью.

А это уже дифференцирует аудиторию по интересам, не только собирая любителей и ценителей, но и ограждая от «попутчиков».

Конечно же, тогда – в 1958-м все было проще, ибо не восходило к теоретическим размышлениям. И сколько-нибудь достоверных знаний-представлений об аудитории не было. Попросту мы были убеждены, что случайно рассыпанные-разбросанные в телеэфирном пространстве, те самые разовые передачи вспыхнут и проскочат. А вот собранные, объединенные тематически, идейно или даже менее формальным приемом в некую объемную структуру – это уже не эпизод, но явление.

Вот таким явлением для нашей редакции, ее опорой и визиткой стал журнал «Молодость». Сейчас трудно восстановить улетевшую в эфир и бесследно исчезнувшую программу. Да и столь ли это важно? Вот то, что было до, вокруг той премьеры и после, как мне представляется, более существенно.

Журнал был задуман как издание ежемесячное, продолжительностью не менее часа. Когда примерно определился его план, возникла необходимость зрелищного, экранного оформления.

Художником программы «Молодость» стал Николай Рушев. Его изящные заставки, виньетки и прочее органично сливались с общим ее стилем – не барабанно-пропагандистским, но задушевно-лирическим. Ну, а заглавная заставка – два легких профиля девушки и юноши, будто летящих навстречу их мечте – стала визитной карточкой, или, как говорят теперь, брендом редакции. Примечательно, что она сохранилась и позже, когда меня

уже в редакции не было, открывала новую программу – «В эфире "Молодость"»³².

Вообще наши замыслы были отмечены если не грандиозностью, то уж, во всяком случае, максимализмом.

Музыка. Раньше всего – запоминающаяся мелодия, своеобразная заставка (тоже бренд) и ее, так сказать фоновые вариации, которые бы вели действие – смену журнальных «страниц». Еще – отбивки, словом, музыкальная драматургия, весь звуковой фон. Ваню Ильич Мурадели входил, несомненно, в десятку самых популярных композиторов того времени. Пережив передраги, связанные с критикой, обрушенной на него постановлением ЦК партии «Об опере “Великая дружба”», он уже обретал необходимое творческое настроение. Об этом мог судить после недавнего визита к Ваню Ильичу, когда он охотно подписывал то памятное письмо к Хрущеву и размышлял о великом культурном значении ТВ. Второе посещение композитора оказалось еще удачнее. Выслушал. Обсудили детали. Немного поспорили. Пришли к согласию и, наметив сроки, стали ждать результата. Всю музыкальную палитру проиграл нам на рояле даже, кажется, досрочно. А марш-заставку напел глуховатым гортанным баритоном.

Когда докладывал ГАИ о готовности программы, не учтя его своеобразные склонности к юмору, неосторожно назвал музыку Мурадели «запоминающейся». И тут же последовала реакция: «Ну, тогда

³² Несомненный талант нашего соавтора Коли Рушева был подтвержден и умножен его дочерью – гениальной девочкой художницей Надей Рушевой (т.е., если угодно, генетически). Она ушла из жизни в ранней юности и работы ее – в лучших музеях страны. Известны они и за рубежом.

спойте, раз запоминающаяся». Пришлось, напрягая музыкальную память, что-то там напеть дурным голосом. – «Да, и правда, запоминающаяся», – заметил со своей мефистофельской улыбочкой наш гран-шеф. Никогда его не разберешь, то ли издевка, то ли всерьез. Потом уже обычным деловым тоном: «Жду приглашения на просмотр».

А вот тогда, на последней трактовой репетиции отыгрался уже я. Тракт прошел, конечно, не без накладок – участников было мало, камеры двигались в пустых выгородках (так сказать, «репетиция со стульями»), но все, что с пленки, было смонтировано начисто. И вот в одной из последних «страничек» появилась тогда еще малоизвестная Нани Брегвадзе³³. Пела она русские романсы, да так, что привычная ко всему звукорежиссер Галина Дубровская тут же, за пультом прослезилась. А Иванов с непроницаемым лицом изрек: «Программа, видимо, получается. Доработайте. Эта Брегвадзе поет замечательно. И вообще лучше грузин русские романсы не исполняет никто. Только вот что это за декаданс? И полумрак какой-то, и свечи эти в канделябрах... В общем, какая-то дворянщина. Уберите. Почистите». Вот тут уже я, пряча улыбку, тихо возразил: «Это пленка, так что убрать не получится. Антураж задуман режиссером (Фахри Мустафаева, конечно, не назвал). По-моему, вся декорация гармонирует с содержанием романса и манерой исполнения». ГАИ заметно покраснел. Возражать не стал.

³³ Во время Фестиваля в ночные часы студия стремилась отснять как можно больше концертных номеров. Определяя «на глазок», лоя «на ухо», отбирали, приглашали, привозили наших и зарубежных участников. Так вот и сняли программу Нани. За ней – совершенно очаровавшую нас студентку из Ленинграда, девушку с обаятельным польским акцентом – Эдиту Пьеху. Обе оказались победительницами Фестиваля.

На прощание только еще раз бросил: «В общем, до-рабатывайте».

Наконец, день испытаний настал: премьеры. Прямой эфир – совпадение во времени передаваемого и воспринимаемого – это не только особый эффект (так называемый «эффект присутствия»), высшая точка эмоционального освоения и усвоения информации аудиторией. Это, если говорить о другой (вернее – изначальной, первой) стороне процесса, еще и предельная концентрация, высочайшее психологическое напряжение тех, кто экранный продукт создает. Разница между готовым продуктом и изготавливаемым в ходе передачи, если упрощенно, как между текстом заранее написанным и рождающимся прямо на публике.

Ия Миронова, то ли не доверяя ассистенту, то ли для сокращения и упрощения команд, постулавших из аппаратной – с пульта в студию, к участникам передачи – сама села за микшеры и кнопки. Теперь в ее руках уже было все. А мы, редакторы и другие создатели развивающегося на глазах действия – только пассивные сопереживатели. И – не знаю, что легче: держать в руках микшеры и вести экранное повествование или сидеть рядом, внешне бездействуя, а внутренне – предельно напрягаясь.

Побежали титры, отзвучали последние аккорды. Как в тумане, молча идем к винтовой лестнице, что ведет из аппаратной в фойе. Ни Ия, ни я совсем не представляем, как это было. Хорошо? Плохо?.. И тут, уже спустившись вниз и обернувшись, застыли пораженные: просторное фойе заполнено до отказа. Казалось, здесь вся студия. Аплодируют, улыбаются, поздравляют. Кто-то (показалось, Ан-

дрюша Донатов) преподносит с поклоном Ие букет (цветы нарвал тут же у нас, на клумбе, но это сообразили позже). Хлопки – разлили шампанское (кому, во что – не помню, нам – в чайные стаканы). Заговорили-загалдели хором – не разобрать ничего. Но – хорошо!..

Тогда вот, и не в первый уже раз, но особенно глубоко (оказалось – неповторимо) всем собой прочувствовал, что такое дух студийности.

Руководство восприняло нашу премьеру со спокойной удовлетворенностью. Хотя и не без критики: «недостаточно политической заостренности, комсомольского задора». Попутно Иванов, показалось демонстративно, но как-то вскользь похвалил «страничку», придуманную Элемом Климовым – юмористическую викторину, которую вели Юра Яковлев и Наташа Зацепина³⁴. При всей своей партийной ортодоксальности, ГАИ был нонконформистом или, скорее, упрямым патриотом нашего дела. А демонстрация – осторожный укол в адрес сусловского разгрома ТВ, поскольку Элемова страничка, пусть осторожно, но возрождала начатую «ВВВ» стилистику и манеру «треугольника»: «автор-экран-зритель».

³⁴ Своеобразный юмор Э.Климова полностью раскрылся в ставшем уже классикой фильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». А масштаб его таланта, широта диапазона – через яркую и глубокую «Агонию» – к трагедийному «Иди и смотри». И все его фильмы годами вылеживались на полке, выжидая своего часа.

Вахтанговец Юрий Яковлев, ставший народным артистом СССР, тоже оказался под стать автору: достаточно вспомнить его в бабелевской «Конармии» и в роли князя Мышкина. Неповторимый бархатный голос Яковлева и поныне звучит в телеэфире.

Наташу Зацепину вообще знала вся страна: девчужкой лет пяти она сыграла главную роль в первоклассном фильме «Жила-была девочка». Потом были «Слон и веревочка», «Первоклассница» и др. После театрального института была принята в труппу театра Сатиры.

После первого выпуска журнала, после нескольких удачных разовых передач и приложений жизнь редакции стала входить в нормальное рабочее русло.

В то время телевизионные островки, разбросанные на просторах необъятной нашей родины, жили еще обособленно – каждый на свой страх и риск, каждый в меру своих способностей и возможностей. Иными словами, известной нам нынче, объединенной, охватывающей страну *системы* телевидения тогда не существовало. Попытки слияния студий-островков в единый материк, передача телесигнала за пределы возможного для телевышек (60-80-100 км) приносили успехи редкие, эпизодичные и непомерно затратные (как, к примеру, пересылка фестивальных программ с помощью летавших по квадрату самолетов-антенн: Москва-Минск-Варшава-Берлин). И вот чтобы преодолеть замкнутость, изыскивали способы архаичные и сегодня смехотворные, но простые и надежные. Как правило – гражданскую авиацию и железные дороги: коробки с пленкой передавали через пилотов, стюардесс, проводников.

Приведу один только пример. Молодежным ТВ Ленинградской студии командовал тогда Игорь Масленников, человек яркий, талантливый, быстрый умом, чуткий на все новации. Мы вскоре подружились, понимали друг друга с полуслова, так что проблему регулярного телеобмена решили слету. Сразу после выхода в эфир в Москве весь достойный киноматериал тут же перемонтировался, тексты редактировались, подгонялись под картинку. Потом кто-то из помрежей на студийной машине мчался к «Стреле», ежедневно отбы-

вавшей в Ленинград в 23.58. Действия ЛСТ были аналогичны – так же схожи, как Ленинградский вокзал в Москве и Московский – в Питере.

Это была, пожалуй, самая первая систематическая форма телеобмена в нашей предыстории. Просуществовала она до той поры, пока я не перешел в другую редакцию и пока Игорь не изменил телевидению, уйдя в большой кинематограф³⁵.

Кроме обычных разнотемных номеров «Молодости», приходилось прямо на ходу менять нашу установку, подчиняясь командам сверху. Так возник журнал одной темы.

Первым спецзаданием стал выпуск к какому-то юбилею милиции – сорокалетию, что ли. И вот здесь отличились молодые, а потом и всей стране известные режиссеры В.Усков и А.Краснопольский. Но не только. Авантюрный и бесстрашный кинооператор Митя Федоровский снял такие репортажные кадры, что потом, уже после монтажа, даже мы удивлялись.

Тема ясна и не подлежит обсуждению. Подать ее решили через одного героя. А вот советчиком (заодно и патроном) должен быть кто-то из высоких милицейских чинов.

Генерал-лейтенант (или комиссар милиции) Парфентьев принял нас в своем кабинете на Петровке, 38. Был он тогда начальником окруженного романтическим ореолом МУР'а. Предводитель

³⁵ Маслеников Игорь Федорович (р. 1931 г.) – режиссер, сценарист, театральный художник, один из организаторов Ленинградского телевидения. Народный артист России. К/ф «Личная жизнь Кузьева Валентина» (при участии И.Авербаха), «Гонщики», «Под каменным небом», «Сентиментальный роман», «Ярославна – королева Франции», «Письма к Эльзе», «Ночные посетители» и др. Для массового зрителя и отечественного кино знаковыми стали его к/ф «Зимняя вишня» и телесериал о Шерлоке Холмсе, признанный и в Великобритании как лучшая экранизация Конан Дойла.

бесстрашных борцов с бандитизмом сам своим внешним видом вызывал страх. Недоброе, бровастое, скуластое лицо, колючие глазки и – татуировки, которые восходили прямо к кадыку и опускались на кисти рук. Но какой же обманчивой может быть внешность!

Генерал и беспризорником был, и бандитская судьба его не миновала. Армия, училище, служба в НКВД, академия и т.д. В общем, всё достаточно типично для тех времен. Но узнали те подробности позже.

Оказался генерал Парфентьев не только человеком контактным, радушным хозяином. Был он, к тому же, искренен и безотказен. Запомнил, как, напоив чаем, выслушав наши просьбы, он стал сетовать на ... беспомощность милиции. Говорил, что в Конституции записано: проституция в социалистическом обществе изжита. Ну нет ее, и все тут! Подвел к шкафам, от потолка до пола забитым папками. И указывая на один из них, пояснил: все это – «личные дела» тех «дам», что связаны с криминалом. «Ну, и что прикажете делать, если такого – исходного явления, как проституция, не существует? Они ведь часто и причина, и средство криминала. Вот и ловим за хвост вместо того, чтобы голову свернуть».

Запомнил как побочный штрих генеральского облика. А главное для нас – и героя нам выбрал (молодой лейтенант, только с юрфака МГУ – из сыскарей) и наводку дал: главный источник информации – пулыг дежурного по городу. Тут же позвонил по спецсвязи и скомандовал помогать нам во всем. Посоветовал материал собирать напрямую – слиться с бригадами, выезжающими на места преступлений.

И вот один из эпизодов: несемся по звонку, поступившему на пулыг. За дверями – грохот, шум

голосов. Командует не офицер милиции, а Митя Федоровский с камерой, как с автоматом наизготовку. Милиционерам: «Выбивайте дверь. Я войду первый». Те: «Нельзя, могут пристукнуть или ножом...». Митя повторил-прорычал: «Выбивайте!». Дверь, крикнув, рухнула. Вошел. Картина открылась ужасающая. Пьяным-пьяно. Мальчишки в разодранных рубахах, в крови. Полуголые девицы. На диване – в порезах, то ли еще живой, то ли уже нет, паренек. Бутылки – на столе, на полу. В банки консервов воткнуты окурки. В общем, содом.

Митя снимает, как оглашенный. Прошу поднять фото на стене: карапуз на животике, потом мальчонка с папой, наверное, где-то на море, он же, но уже в пионерском галстуке... И монтажно представляется экран: от панорамы по тем фото – резко на стол, на разбитую люстру и т.д. Закадровый текст рождается тут же, на ходу.

Была в том часовом журнале-фильме еще одна страница, которая могла стоять, во всяком случае, мне – ответственному – даже срока.

Позвонили с Петровки – взяли троих воришек. Все – студенты. Грабили ночью работниц фабрики, которые в день зарплаты возвращались после смены. Из милиции сообщили: подозреваемые уже написали собственноручное признание.

Эпизод включили в журнал. Дней через десять – звонок: вызов к прокурору. «Был суд, студентов оправдали. А на вас, на ТВ, поступила жалоба за клевету. Ограбленная работница от обвинения отказалась, а признание – это результат насилия». Выяснилось: отец одного и студентов – зам. министра...

Вот тогда я понял и оценил важность для журналиста юридической грамотности. Но уяснил и другое: вся эта правоохранительно-судебная си-

стема не только не совершенна, но и бывает замарана подкупом. Значит, должна подвергаться сомнению. В общем, и то, и другое прозрение – банальности. Но к их пониманию лучше прийти самостоятельно. Тогда – навсегда.

Спас случай, который выглядел, скорее, как закономерность. Та тройца, пока паспорт мой покоился в прокурорском сейфе, была схвачена, но уже с поличным, все на том же, на ночном грабеже безответных женщин.

Тот юбилейный журнал как первая наша проба монотемной программы, несмотря на скандал, который мог закончиться крахом для меня и недобрыми последствиями для редакции, видимо, породил у руководства новые соображения. Все они обнаружались на практике несколько позже. А пока произошло событие из тех, что не ждали.

В сусловском постановлении ЦК КПСС, обличавшем наше ТВ в безыдейности и копировании «худших западных образцов», был пункт о недостаточной роли партийного руководства содержанием и формой программ. Исполнение указаний ЦК должно быть выполнено неукоснительно. Вот и началось это выполнение. Наступала новая пора – начало конца нашей студийности.



ГЛАВА 8

«ЧЕРНЫЕ ПОЛКОВНИКИ»

Первый сигнал остался для меня почти незамеченным. Или вернее – недооцененным. Объявилась на ЦСТ новая начальница – главный редактор общественно-политических передач. Вроде бы нормально: студия стремительно расширялась, штат ее многократно увеличился. К тому же водораздел между документалистикой и художественно-игровым ТВ уже был столь заметен, что необходимы были и организационно-структурные изменения. Вот и поделили Центральную студию на два относительно самостоятельных подразделения.

Главным редактором литературно-драматического вещания стал Николай Пантелеймонович Карцов – литературовед, кандидат филологических наук, до назначения на ТВ один из руководителей Всесоюзного радио.

Нашим новым шефом, фактически замом Иванова по всем видам и направлениям документального (в названии редакции подчеркивалось: политического) вещания стала Ирина Тимофеевна Шаповалова.

Конечно, новая начальница имела и к нам – к молодежной редакции – отношение. Но поначалу как-то себя не обнаруживала. Видимо, основное внимание сосредоточила на других редакциях, которые были заняты «чистой политикой». Но, возможно, уже присматривалась и к нам. А мы к ней. Хотя, повторюсь, скорее как-то вскользь.

Стройная крашенная блондинка, из тех женщин, о которых говорят «без определенного возраста». Издали даже привлекательная. А вот вблизи... что-то настораживало: уж очень пристальный взгляд небольших колючих глаз, неискренняя улыбка, отчего тонкие губы почти исчезали. Дополняли облик слухи-сплетни. Что пришла она из горкома партии – знали точно: поставили коллектив в известность. Но вот слухи о ее прошлом...

По-тихому, с глазу на глаз, шептали, будто она, юрист по образованию, была «в те времена» следователем, участвовала, пусть не в громких процессах, но... В общем, новый «политкомиссар» стал для нас таинственной, а для кого и пугающей загадкой.

Прошло совсем немного времени, и молния уже блеснула прямо над нами: усиление партруководства телевидением шло вглубь и вширь. Сообщили: приказом по КРТ создана Главная редакция молодежных и спортивных передач. Главным редактором назначена Александра Павловна Арутюнянц. Тут стало понятно сразу: на нас нахлобучили «партийно-политическую шапку».

Если раньше сверху была одна инстанция – единственный шеф ГАИ, то теперь «путь наверх», к нему то есть, лежит через преодоление двух барьеров – двух партийных дам-церберов.

Место и должность, откуда пришла, нет, свалилась прямо нам на головы та назначенка, раскрывали и смысл ее появления, и уровень профпригодности. Место ее работы – Центральный комитет комсомола, а должность – инспектор «куста», т.е. куратор какого-то, объединенного из областей, региона страны.

Рыхлое колышащееся тело, убранный в нежное фиолетовое платье, всплыло в мой кабинет, совершенно незапоминающееся лицо осветило в широкой, надо сказать, добрейшей улыбке. Бодро представилась, подавая пухлую ладонь каждому: «Шура. Шура Арутюнянц».

Была она, и правда, человеком незлобивым. А обиды сносила стоически – забывала быстро и не мстила. Но – мешала. И потому, что ничегошеньки не понимала в делах, которыми занята редакция. И оттого, что всюду и, как правило, невпопад, встревала со своими «комсомольскими задумками». Конечно, пытались, оценив ее симпатичные человеческие качества, пояснить, растолковать, но впустую.

А кончилась вся эта бессмысленная и бесполезная кутерьма тем, что в минуты и часы напряженной, спешной работы стали от нее запирались в кабинете ножкой стула, просунутой в ручку двери. Были требования открыть, истерики, слезы. Были обиды – особенно после брошенной режиссером Ией Мироновой сгоряча фразы: «Дуракам полработы не показывают». И до хамства доходило тоже. Но со временем, особенно после похвал стоявших над ней «старших товарищей» (из ее лексикона), наша Шура оттаивала, прощала, забывала.

А когда Шаповалова увещевала нас (все же, видно, Шура жаловалась) и рассказала, что она тяжело больна, потом напомнила фадеевскую «Молодую гвардию» (Александра Павловна была женой Жоры Арутюянца, самого юного из молодогвардейцев), резкости нашей поубавилось. В конце концов, отношения как-то улеглись на уровне вполне мирного нейтралитета и невмешательства. А вот жизнь студийная становилась все напряженнее.

Главный, т.е. Шура, номен, звание – не более. В спортотделе – один редактор, взятый из «Советского спорта». Поначалу казалось – инициативный, быстрый, в материале. Оказалось – запойный пьяница³⁶. Так что и спорт, как-то тихо, явочным порядком, лег на мою голову. К счастью, месяца на полтора-два, не дольше. Благо что оставить дела молодежные уже было на кого: Лена Гальперина и Ия Миронова были из тех надежных, с кем, как говорится, без сомнений и страха «ходят в разведку».

Изменения, которые происходили в студии, воспринимались нами неадекватно их значению и смыслу. Ну, прислали сверху политкомиссара. Ну, поставили редакцию под контроль ответственного работника ЦК комсомола. Контроль скорее формальный. Воспринимали ситуативно, как разовые «уколы». В лучшем случае как расширение и укреп-

³⁶ Вообще проблема пьянства на ЦСТ имела свою непростую историю. На Шаболовке, метрах в ста от проходной – одна бутербродная, чуть подальше – вторая. А слева, прислонившись к студийной ограде – «голубой Дунай» – пивной павильон. «Бутербродная» – это в Москве, а в Ленинграде – рюмочная, 50 гр. водки из автомата плюс бутерброд (нашего национального напитка в студийном буфете не держали). И тек людской ручей к «источникам» и от них, навстречу друг другу. Прикрыл эти поилки Осьминин. Одним махом, т.е. звонком в райисполком. Но разве можно остановить жаждущих! На глазах погибли светлейшие Гена Носков, Юра Владеев. Да разве только они...

пление кадров. О том, что за всеми теми усилиями по «расширению и укреплению» уже просматривалась вполне определенная стратегия, даже не задумывались.

Занимали и волновали события более приземленные, которые касались меня, характера работы и моего места на ЦСТ.

Все чаще студийные начальники – ГАИ, а теперь вот и Шаповалова выдергивали из рабочего процесса для разовых спецзаданий, все дальше приходилось отходить от любимого детища.

Приведу достаточно, мне кажется, убедительный и весьма типичный пример. Партийные съезды – главное и определяющее событие страны. К его главенству приучали нас десятилетиями и, формально во всяком случае, приучили.

Февраль 1959 – XXI съезд КПСС. Вызывает Иванов. Сообщает об очередном задании. Но каком! Поручает быть автором полнометражного документального фильма о съезде. Я никогда в этом, весьма специфическом, особом виде журналистики себя не пробовал, сторонился. Пытался объяснить, что *такой* эксперимент на *таком* материале – затея рискованная. Существуют ведь устоявшиеся, давно отработанные шаблоны. А я с ними, если и знаком, то по касательной. Объясняю осторожно, но, как мне кажется, убедительно. А ГАИ как раз ухватывается за «шаблоны». Предчувствуя, что победил, с напором завершает: «Вот ты их и поломай. Сделай что-то новое, свежее».

Вышел из его кабинета, как пришибленный. Что тут можно нового изобрести? Главное – из чего?! Трибуна – президиум – зал-монолит: голосующий

или аплодирующий «как один человек и с чувством семьи единой...».

Я понимал интенции ГАИ – выйти первыми к аудитории страны, обогнав ЦСДФ. А это было подобно тому, что первопубликация – не в «Правде», а, скажем, в «Известиях» или даже в «Труде».

Съезд снимали, кажется, пять или шесть наших кинооператоров. Отсматривал их материалы, подкладывал пленку сначала по логике самого события. А потом – уже согласно вызревавшему сценарному плану. В архивах кинохроники добывал исторические, портретные кадры и т.п. Попутно продумывал возможные уходы от монотонно-репортажного изложения. Иванов уже, видимо, понимал, что ТВ по своей природе, так сказать, от рождения – лидер. Что именно телеэкрану должно принадлежать информационное первенство.

А я, испытывая его, надо сказать, тактичное давление, разделял и оценивал заинтересованность шефа в успехе телефильма, старался работать, что называется, на совесть. Все сомнения, всю свою незаинтересованность (если не сказать – ироничность) в отношении к теме – забыл, утопил в напряженном темпе. И вот полнометражный (для документалистики это стандарт в 50 минут) телефильм смонтирован и подтекстован. То есть готов к сдаче. Тут произошло событие из тех, что подобны неожиданному удару стихии.

Сдача фильма, как сообщили, состоится в кабинете Иванова. Иду, прикидываю по дороге возможные замечания. ГАИ, Шаповалова, кто-нибудь из режиссеров, операторов... Ну что от них ждать особенного?

Спокойно вхожу и застываю в дверях: кабинет полон. Десятка полтора незнакомых лиц. Нет, вот среди плотно, будто в зрительном зале сидящих взгляд выхватил: Всеволод Николаевич Ружников. Он, как и я, вел какие-то занятия на журфаке МГУ. Но он же – главный редактор общественно-политического вещания Всесоюзного радио. Сразу же пришла ясность: принимать мой фильм прибыла комиссия.

Присел на свободный стул. В центре сосредоточенных судей – сам председатель КРТ Чесноков (ого!). Рядом седой, лет под шестьдесят, простоватый мужичонка с добродушным крестьянским лицом. Пока переговаривались вполголоса в ожидании начала показа, обратил внимание, что члены комиссии как-то особенно заискивают именно перед ним. Не перед председателем Комитета – перед тем простецким инкогнито. Кто-то шепнул со значением: «Ка-за-ков». Уже слышал, что где-то в кабинетах Центрального Комитета партии есть наш наивысший суд – сектор радио и телевидения агитпропа. А он, Казаков, им, тем сектором, заведует. Так вот оно что готовится! Казаков был для меня просто буквосочетанием, иногда настораживающим звуком. Незримый, заоблачный вершитель наших судеб из ЦК! И вот этот фантом передо мной.

Фильм закончился и – началось. Как водится, высшее начальство отмалчивалось, ожидая, пока выскажутся «низшие чины». А те что-то мямлили округло, явно избегая определенности в оценках. Угадывалось напряженное желание ухватить в глазах, в мимике тех двух, которым и ставить точку, малейший намек на что-то вразумительное.

Дмитрий Иванович Чесноков, философ-марксист и наш фактический министр, говорил умиротворенно, как-то по-доброму. Вообще, как несла коридорная молва, был он действительно человеком добрым. Отметил, что фильм смотрится с интересом (?), что трактовка важнейшего события, в общем, правильна – сколько-нибудь заметных идеологических или политических ошибок не содержит, но... сам показ... как-то необычен. И пропорции авторского внимания к партийно-политическим деятелям, особенно зарубежным, не соблюдены. Ведь существует уже апробированный подход к отражению «этого важнейшего в жизни страны и всего мира события»...

Резюмировал, иначе говоря, ставил точку Казаков. Короткий его спич, тоже мягкий по форме, но, по сути, не подлежащий сомнению, подводил черту под предыдущей почти часовой словесной жвачкой. Сказал, что работа проделана большая (это – стандартная преамбула, после которой обычно следует «но»...). Но, сказал он, есть уже устоявшаяся практика: первым на экраны выходит отчет о съезде Центральной студии документальных фильмов: «Так зачем же нам с вами изменять эту практику?». Судьба нашего телевизионного опыта – нашей попытки заявить о закономерном первенстве (о главенстве) ТВ оказалась, таким образом, похороненной.

И тут неожиданно заговорил Георгий Александрович. По тогдашнему ритуалу после «самого главного», кто решает в последней инстанции, выступать не полагалось. Но ГАИ заговорил запальчиво, с напором и аргументированно. И о том,

что все мы – и кино, и ТВ, и печать – делаем одно общее дело. Что телевидение, наряду с радио, самое оперативное из средств массовой пропаганды. Сама технология кинематографа не позволяет ему конкурировать с ТВ. Наконец, что работа выполнена нестандартно – наш фильм интереснее, разнообразнее, значит и действенней, чем рутинная продукция ЦСДФ.

Выслушали, не перебивая. Без комментариев. Будто его, Иванова, тут и не было. Подытожил Чесноков: «Значит, товарищи, решили. Подождем фильм ЦСДФ и сразу же его покажем по телевизору» – сказал наш председатель тихим, умиротворяющим, добродушным своим голосом.

Разошлись. Остались мы с ГАИ вдвоем. Развел руками Георгий Александрович, состроил мину, выражавшую смесь недоумения и разочарования. Потом, посерьезнев, поблагодарил. Хотел было уйти, но он остановил и по внутренней связи вызвал Жданова – своего заместителя по админхозфинансам. Когда тот вошел, Иванов велел ему «покопаться в гонорарном ценнике и выписать авторские по возможному максимуму».

Вот так завершился тот, мне кажется, многими своими сторонами любопытный эпизод. Комментировать не стану.

Жизнь моя на студии никак не менялась. Все еще, как вериги, висел спорт. Ко второй спартакиаде народов СССР венгерские инженеры оборудовали в Лужниковском комплексе стационарную телестудию. Непосредственно перед футбольным матчем – играть должны были, кажется, «Динамо» и «Спартак» – устроили фуршет. Я там был,

так сказать, по долгу. А Юра Шабарин по обязанности: как телережиссер предстоящего матча.

И коньяк «Будафок», и вина разные – от «Рислинга» до «Бычьей крови» – залейся. А вот закусочка слабенькая – канапушки со спичечный коробок. Шабарин, трудившийся здесь с утра, учававший новый пульт, связь с операторами и т.д., выпил один коньяк, второй, потом третий, потом еще что-то добавил и... куда-то уплыл. Нашел его на диване, в комнате отдыха у аппаратной. Уснул наш ас репортажа непробудно.

До матча – с четверть часа, не больше. Репортажи вел Юра без ассистента – сам на кнопках и микшерах. Остался в аппаратной я один: режиссера не восстановить, замену не вызвать. Да едва ли бы и хватило времени, как тут объяснишь причину?!

Сел за пульт, нашел систему переключения. Помнил, что кнопка – мгновенное, как склейка пленки, переключение с камеры на камеру. Микшер – переход плавный, как ЗТМ или наплыв. Проверил связь с операторами у телекамер. Все четверо на месте. Стараясь, чтобы голос не дрожал, объяснил, представившись, что у Шабарина приступ почечной колики (экспромт показался убедительным), и, затаив дыхание, унимая дрожь, вышел в эфир.

Как провел этот тайм – эти нескончаемые сорок пять минут, не помню: улетучились.

Пятнадцать минут перерыва: вата, нашатырь, что-то еще. Благо аптечка и какая-то сестра из медпункта оказались тут же. Пробудили, подняли на ноги. Очнулся Юра в ужасе и к пультам. По дороге все ему рассказывал, он меня, кажется, не слышал.

Все закончилось благополучно. И был это последний день моего «управления» телеспортом.

Спецзадания, поступавшие сверху, продолжались. Жизнь такая была беспокойная, работа казалась суматошной, бессмысленной. Но иногда все же приносила удовлетворение. Особенно если удавалось сделать что-то такое новенькое, еще на ТВ неизведенное.

Жизнь творческого коллектива (о творчестве я не в высоком смысле – в рутинном: обозначаю характер работы) не страдает однообразием. Даже при всей непрерывности конвейерного телепроизводства и в нем самом, и около возникает вдруг нечто неожиданное, что неизбежно сопровождается словом «вдруг».

О госте из США нам, Андрею Донатову и мне, сообщили вдруг из Комитета³⁷. О посланцах из Главпура³⁸ не уведомлял никто. Но по порядку.

Конференцзал не то чтобы полон, но народу собралось немало. Интерес к гостю из Америки, мягко говоря, умеренный. Вряд ли кто знал о нем больше, чем было сообщено: инженер, что-то там придумавший для усовершенствования техники ТВ, руководитель (или владелец?) фирм, связанных с делом, которым все мы занимаемся. И все. Ну и, конечно, что русский, бывший соотечественник. Тут и так все ясно: Владимир Козьмич Зворыкин.

³⁷ На ЦСТ после Фестиваля была организована творческая секция, а сопредседателями ее избрали нас двоих (Андрея по художественно-игровому, меня – по документальному). Позже – в январе 1959-го возникла секция кинотелевидения в созданном недавно Союзе журналистов. Председателем стал полуреабилитированный В.С.Осьминин, его заместителями – Л.А.Золотаревский и Р.А.Борецкий.

Сам Союз журналистов явился как бы еще одним отзвуком Фестиваля. Учредительный съезд СЖ проходил в Кремле уже осенью 1957-го, в работе которого участвовала и делегация от ТВ. Членами Союза нас приняли в январе 1958-го.

³⁸ Главное политическое управление армии. Его задача – политико-воспитательная и пропагандистская работа в войсках.

Признали сразу: уж очень контрастировала его фигура, весь его облик с двумя-тремя сопровождавшими. Костистый стройный старик в бежевом костюме-тройке, на высоком куполе большой головы – пушок рыжевато-седых волос. Светлые глаза в обрамлении морщинок, чуть обвислые щеки. А лицо доброе, «русопятое» (отметил Миша Сачков мне на ухо). Особенно запомнились его рост – на полголовы возвышался над теми, кто рядом, и – ботинки: высокие, на толстой подошве, тяжелые – из тех, что носят в армии США (или нынешние «кэмел-трофи»).

Говорил только о технике ТВ. Напомнил, что теперь в каждом телевизионном аппарате сердце его – иконоскоп, который придумал и сработал-изготовил он, Зворыкин, и считает главным своим изобретением.

То было время полусвобод, полуправд, полунадежд и полувозможностей. И Фестиваль молодежи, и попытки Хрущева «подружиться» с Тито, и другие шаги к восстановлению (или созданию?) реноме страны были робки и половинчаты. Приезд на родину В.К.Зворыкина был в том же русле новой политики.

Он не мог рассказать нам главного. А мы – спросить его о чем-то, что выходило бы за границы, кем-то очерченные загодя. Не мог поведать, что он сын купца первой гильдии. И уж, конечно, что, учась в Санкт-Петербургской Политехнике, был и потом, по окончании, оставался учеником профессора Розинга. Вне всякого сомнения, Зворыкин знал, что его учитель – первооткрыватель электронного ТВ был арестован и умер в ссылке.

К его приезду издали книгу: В.К.Зворыкин. «Телевидение». М., Связь, 1958. Объемистый том около 30 печатных листов в светлоголубом картонном переплете – купил, листаю и – все мимо: формулы, схемы. А в самом конце, страниц десять, главка о телепрограммах, о содержательных возможностях.

Встреча прошла скучновато – на уровне, так сказать, академической взаимовежливости. Книгу у автора подписывать не стал, то ли из дремавшей в каждом опаски, то ли просто не захотелось. Сколько помнится, на это не отважился никто.

Если бы я, если бы мы знали, с каким великим человеком встречались, кто был рядом – протяни руку, и – вот он!..

Между тем, в нашем молодом студийном коллективе новоприбывшие главпуровцы, как бы их ни камуфлировали, рассредоточивая по редакциям, выделялись. Сначала – особой статью своей: низкорослые, с пивными животами и, в основном, лысые. Потом – и поведением: тихим, но все более назойливым менторством. Даже должность новую ввели – «ответственный секретарь редакции», которую получили многие из них.

А уж совсем понятным смысл их прибытия к нам стал, когда окончательно оформился высший орган политруководства – партийное бюро. Из семи, насколько помню, его членов четыре, то есть устойчивое большинство, оказалось за ними.

Не помню, кто и когда окрестил их «черными полковниками», но уж очень меткой была эта прилипшая к политкомиссарам кличка.

Спецзадания, которые поступали от руководства, то прекращались, давая посвободней дышать и работать, то снова уводили в сторону.

В пору относительно долгого затишья вызывают к Иванову. «Вот такое тебе задание. Сразу говорю – не простое. Надо придумать, чем занять весь предпраздничный вечер. Но не подбором концертных номеров из наших оскудевших запасов. Этим пусть музыкальная редакция занимается. Первое мая – праздник политический. Вот и придумай какую-нибудь содержательную феерию. Чтобы и не скучно, и достижения страны отразить. В общем, думай. Времени мало. И коллектив подбери».

Телевидение, как и его старший собрат-учитель кинематограф – творчество (в смысле – работа, труд) коллективное. И начинается оно с автора, т.е. с общего замысла и его последующей конкретизации в цепи эпизодов, продуманных заранее, импровизаций (репортажных фрагментов), а если возможно – вплоть до монтажных фраз.

Понимал, что и на уровне авторства одному поднять такую махину силенок не хватит. В соавторы здесь нужен человек не просто профессиональный, но, как, быть может, сказали бы сейчас, креативный максималист, да еще мыслящий экранными образами. К тому же не со стороны, не из «залетных», а наш, студийный. Это чтобы всегда рядом – на работе.

Игорь Беляев подходил по всем параметрам. Тандем наш, видимо, получился: он взлетал под небеса, а я приспускал его поближе к земле, к реально возможному.

О выборе режиссера ни сомнений, ни дискуссий не было: Ия Миронова. В том, что мы – авто-

ры – напридумывали, была, помимо прочих, одна сложность. Ставка всего теледействия – на прямой, сиюминутный показ. А вот переходы с одной площадки на другую, с эпизода на эпизод – тут без кинодосъемок не обойтись. И плавность экранного действия, логика тех переходов зависела от их чистоты и – для зрителя – незаметности. Чтобы он, зритель, не замечал швов, не улавливал, где «живая жизнь», а где загодя отснятая. И это уже не раз отработывалось в нашем журнале «Молодость». Умела Ия это делать мастерски.

Кинооператоры – на выбор: там, где спокойно и предсказуемо – несколько медлительный уравновешенный и предельно точный Аркадий Едидович, но где непредсказуемое и динамичное – взрывной фантазер Дмитрий Федоровский.

Опорой же всей передачи, уж по определению, по ее замыслу становились операторы телевизионные.

Издесь, подобно авторскому взаимодополнению, хотя и на разных участках, встретились два отличных друг от друга творческих не только характера, но и темперамента. Студийным показом командовал академичный суховатый перфекционист Игорь Красовский. На первой камере – надежный Володя Киракосов. И за студию, несмотря на пять или даже шесть выгородок, можно быть заранее спокойным. А вот внестудийным хозяйством – показом с ПТС – заведовал другой главный телеоператор – Александр Аронов. Сашины фантазии были интересны, неожиданны, но далеко не всегда конструктивны. Рядом с ним должен был присутствовать некий противовес.

Когда у нас с Игорем Беляевым возникла идея непрерывного или, скорее, нетрадиционного ис-

пользования ПТС (передвижных телестанций нам, помнится, предоставили три, а это больше десятка камер), Саша предложил... поднять телекамеру в небо. Тут надо напомнить, что независимых, свободно передвигающихся телекамер не существовало: все они были, так сказать, на привязи – кабеле.

Аронов все рассчитал: длина кабеля – от автобуса ПТС до камеры – 90 метров. Доказывал: закажем вертолет, поднимем метров на 70-80 и там оператор с камерой! Представляете, какую картинку получим: будто птица парит над Москвой.

Вертолет, конечно, достать могли: Тамаре Розовой, нашему администратору, под силу было и не такое. Но сошлись на другом. Решили, что раз праздник, должно быть на экране (помимо «достижений», о которых велено) веселье. Придумали нечто вроде карнавала³⁹.

Начинался он на палубе корабля, который плыл по Москве-реке. Потом поющие, пляшущие ряженные (профессиональный ансамбль, конечно) сходили на берег в Нескучном саду. Здесь уже стихия: множество гуляющих, их реакция, слияние с артистами и т.п. Потом – подснятый заранее плавный переход на студию.

А на счет «достижений»... Тут тоже решили мы не совсем уж традиционно. И телевизионно. В Москве набирало силу массовое «хрущевское» строительство. И пусть потом назовут его по-снобистски презрительно «хрущобами», но то была великая затея перевести из подвалов, из затхлых коммуналок уже втянувшихся в безнадежное, жалкое существование людей в простенькие, но свои квартиры.

³⁹ Потом И.Беляев реализует такую идею в замечательном своем фильме «Ярмарка» (1969) со скоморохами, шутами-затейниками.

Впервые приготовить еду на своей кухне, искупаться в своей ванне...

Были разные варианты строительства. Мы выбрали дом, который словно из детских кубиков, складывали из готовых квартир. Вот и привезли на трейлере такую квартиру прямо к Шуховской башне. Установили телекамеры, а дальше – прямой репортаж о том, как и где будут жить москвичи уже вот-вот совсем скоро.

Рассказываю так подробно прежде всего для того, чтобы современный читатель, интересующийся телевидением, особенно к нему причастный, представил себе, как ровно полстолетия назад с никакими, по современным меркам, техническими возможностями такое вот действо, продолжавшееся около трех часов, было осуществлено. И прошло без единой накладки.

Закончилось оно всякими там благодарностями, на которые – поверьте – никто из нас особого внимания не обращал. А вот финальный аккорд был, и правда, приятный, по семейному теплый – банкет для всех, кто тот телевизионный эксперимент осуществил, в ресторане «Баку» (что был когда-то на улице Горького).

Было еще немало запомнившихся эпизодов из той напряженной, беспокойной, но неповторимо интересной жизни азартного первопроходчества, познания, казалось, неисчерпаемых глубин ТВ.

Вот, к примеру, опять выдернули – юбилей ВДНХ. Придумалась выездная редакция, и получили мы под эту дату от руководства выставки полэтажа в административном здании. Тогда

уже включил в реальную работу своих студентов с журфака. Помню Свету Осьминину (да, дочь В.С.Осьминина – бесконечно талантливая, светлая девочка, ставшая вскоре «золотым пером» «Известий» и так рано ушедшая из жизни. Помню Ингу Наумову – впоследствии одного из первосоздателей – рядом с С.Колосовым и А.Донатовым – объединения «Телефильм» на «Мосфильме», редактора и первых сериалов («Вызываем огонь на себя») и таких телефильмов, которым суждено было стать классикой («Ирония судьбы, или С легким паром»). Помню Володю Степанюка – одного из тех, кто создавал информационную программу «Время» и проработал там больше трех десятков лет.

Там, на ВДНХ в ежедневных репортажах, был открыт репортерско-комментаторский талант Юрия Валерьяновича Фокина – одной из центральных личностей телеэкрана последующих лет. Тогда же подтвердил свой разносторонний профессионализм Леонид Антонович Дмитриев, защитивший потом диссертацию и написавший интереснейшие работы о документальном искусстве телевидения.



ГЛАВА 9

АКТ ТРЕТИЙ, ЗАВЕРШАЮЩИЙ

Опять судьбоносный кабинет ГАИ. В центре он, справа – Шаповалова, слева – Жданов. Не знал я, усаживаясь напротив ГАИ, что начинается третий, как на театре, последний акт моего штатного пребывания на ЦСТ.

Иванов, процеживая слова сквозь свою полудульбочку, сказал, что познакомился с моим докладом. Что считает соображения и рекомендации, содержащиеся в нем, вполне разумными и своевременными⁴⁰. А раз так, то...

Короче, продуманная заранее или придуманная только что преамбула шефа понадобилась, как сообразил, для аргументации уже принятого решения. «Создается Главная редакция телеинформации, – говорил Иванов. – Вот мы посоветовались, – погля-

⁴⁰ Здесь нужно пояснить. На студийной творческой секции мы обсуждали такие вопросы, как сценарное мастерство, особенности жанров, функции ТВ и т.п. Решили поговорить о несуществующем – о телеинформации. Сообщение поручили сделать мне. Порылся я в папках научно-методического отдела КРТ, в зарубежных публикациях и, подытожив, пришел к заключению: выпуски ежедневной информации (новости) – обязательный структурообразующий элемент телепрограммы. А их популярность из-за зрелищной достоверности ТВ уже обгоняет и печать, и радио

дел на Шаповалову, потом на Жданова, оба кивнули, – и решили рекомендовать тебя ответственным редактором на этот важнейший участок работы».

Позднее, уже в отделе кадров, восстановил подлинную картину. Приказ о Главной редакции был подписан еще до той беседы в кабинете ГАИ, и я уже был в том приказе. Как в случае с молодежной редакцией, назначен главный редактор, никому не ведомый Н.П.Мушников.

До того, как познакомился с моей «новой Шурой», узнал, что Н.П.Мушников пришел на ТВ из Московского горкома партии, где был заместителем заведующего отдела пропаганды, т.е. очередной политкомиссар. И можно с достаточным основанием предположить, что в нашем деле разбирается, в лучшем случае, на уровне среднестатистического телезрителя. Через подобное уже прошел.

Я давно уяснил суть простеньких закономерностей: что начальствующая женщина и мужчина не одно и то же, но гендерные различия часто нивелируются индивидуальными особенностями личности. А они, в свою очередь, могут менять, даже радикально, стереотип наших (моих) предубеждений (к примеру, вибрирующая Шура Арутюнянц и ровная Ирина Шаповалова). И все же где-то там, внутри был рад, что под начало поступаю не к очередной даме.

Передо мной – человек без особых примет лет на пятнадцать постарше. Несмотря на жару, в черном костюме и каком-то нелепом галстуке. Лицо будто лишено мимики – без выражений, только двигаются губы. Говорит монотонно и спокойно. Но главное, кажется, разумно. И не о себе – о деле. Что оно для

него и новое, и незнакомое. Что надеется на наш – коллектива – опыт. Что нам – редакции – подберут лучших кинооператоров, художника-оформителя. А вот редакторов, тут давайте посоветуемся. Свою же роль как руководителя он видит в выработке общей, политической прежде всего, линии. И, по возможности, в том, чтобы обезопасить от серьезных (читай: «политико-пропагандистских») ошибок.

Во время того инаугурационного разговора (скорее, монолога) боролись две мысли: с одной стороны, вот он, откровенный политкомиссар, но в то же время, человек вполне разумный, как-то не вызывающий чувства отталкивания. И насчет отсутствия особых примет ошибся: на высоком лысеющем лбу Николая Петровича – шрам-вмятина размером с куриное яйцо. И оно, это «яйцо» – будто живое, подрагивает, пульсирует. Это только погодя узнали мы, что он – бывший майор-танкист, что спасли его полуживого из горевшего танка, что нейрохирург-кудесник чудом вытащил огромный осколок, раздробивший черепную кость. Отметили и то, что ни наград своих, ни даже орденских колодок он не носил. Скромн был до чрезвычайности. Но порученное дело блюл неукоснительно, иной раз впадая в ничем не аргументированный маразм (да простит меня этот, в общем-то, хороший и по-своему честный человек).

Потребность в информировании по ТВ, в оперативном сообщении о важных событиях и фактах была осознана руководством и раньше. Но вот решалась она на экране отнюдь не экранно. Заставка, на которой начертано: «Последние известия». За кадром кто-то из радиодикторов читает подборку

сообщений, тоже составленную в редакции радиоинформации. Теперь работа должна была строиться исключительно с опорой на движущееся изображение: выпуски новостей – это некий аналог киножурнала «Новости дня», которым в ту пору начинался каждый киносеанс.

Телевидение очень скоро сделало существование своего кинопредшественника бессмысленным. Оно по праву становилось монополистом зрелищной информации.

Работа редакции строилась, в общих чертах, так. Две смены – два состава, через день сменявшие друг друга. Отсюда – два ответственных редактора. Утром планерка, где намечались темы вечернего выпуска (пока что единственного). Прежде всего – события официальные: первые лица, партийные и правительственные мероприятия, визиты из-за рубежа и т.п. Это свято. Это – новость, открывавшая выпуск. Затем промышленность, сельское хозяйство, что-то из области культуры, спорта. В завершение – зарубежная хроника.

Лет через двадцать, работая в Польше, я услышал короткую и ёмкую формулу: «пропаганда успехов». Так польские коллеги, уже на пороге нового времени, определили суть и смысл угасавшего режима телевидения. А я вспоминал, как в 1959-м верстал выпуски теленовостей. Как должен был идти не от логики реальной жизни, не от действительной важности произошедшего, но от заданной сверху схемы. Ведь то, чем мы занимались, и было ежедневной пропагандой успехов. О неудачах, провалах, словом, о не успехах – ни-ни.

Верстался примерный план, операторы получали задания и, кто самостоятельно, а кто и с журналистом-автором сюжета, отправлялись на съемки. Благо опыт, обретенный во время Фестиваля – тех самых мобильных групп, не был забыт.

Источники – телеграфная лента ТАСС, утренние газеты и постепенно накапливаемая и осваиваемая собственная информация. Это последнее было для нас особенно ценным. Только тут можно было прорвать толщу однообразной и скучной рутины. Только в самими открытых, найденных новостях можно было получить хоть какое-то удовлетворение.

Информационный выпуск – оперативный мини-журнал, производимый в непрерывном, иногда лихорадочном темпе прямо вслед за событиями. Но когда, присмотревшись и освоив технологию производства, получаешь возможность задуматься, заглянуть поглубже, тогда выплывают иные, проблемные вопросы.

Что, казалось бы, сложного в том, чтобы из готовых фрагментов – «сюжетов» – составить некое целое, т.е. выпуск новостей. Тем более, что есть проверенный, отработанный и незыблемый стандарт, о котором упоминал выше. Так нет же!

Скажем, поставленные рядом «сюжеты» могут быть нейтральны, но могут сыграть на усиление или на ослабление, даже на низложение соседствующей информации.

Поставив после «сюжета» об успехах на целине сообщение о выведении в Канаде нового сорта пшеницы, втрое-вчетверо превосходящего по урожайности наши целинные, сразу же побуждаем зрителя

к «ненужным» сопоставлениям и «пагубным» выводам. Это – мелочь. Ну, разведи, переставь и т.п. Но бывали и более серьезные столкновения.

Верстка – так со времен становления печатной журналистики называют пространственно-временное расположение материалов – это отнюдь не механический процесс. Верстка – инструмент управления вниманием аудитории, а еще – скрытое, не всегда осознаваемое побуждение ею к нужным выводам. Т.е. верстка еще и категория оценочная. Значит, и пропагандистская.

Если же посмотреть на проблему шире, то именно в процессе верстки реализуется содержание и смысл того, что называют отбором. Иначе: о чем сообщать и о чем умолчать. Именно так формируется у массовой аудитории неполное, одностороннее представление (потом и мнение) о том или ином явлении. Но в «нужном» направлении. Говоря честно (а я стараюсь не лукавить и ничего не утаивать), размышления на этот счет появились позже. Но и тогда возникало нечто подобное – фрагментарно, как проблесковый маячок в сознании⁴¹.

Одним из самых существенных, а по-человечески – главным приобретением тех финальных месяцев штатного служения на ТВ, были те, с кем работал. Не все, конечно. Об одних умолчу. А вот о тех, кого и поныне хранит благодарная память, попытаюсь рассказать.

Из-за сменной работы в редакции были, как я уже упоминал, два ответственных, подобно тому,

⁴¹ Через пару лет в книге американского теоретика пропаганды Поля Лайнбарджера «Психологическая война» (М., 1962) нашел подтверждение моих предположений: автор заключает, что именно информация – самый эффективный инструмент пропаганды, поскольку способна создавать иллюзию объективности сообщения.

как на заводском производстве – два начальника смены.

Равноправный мой сменщик – Аркадий Павлович Эфроимсон. Тем, кто еще помнил нашу шумевшую по стране в сталинские времена сессию ВАСХНИЛ, лысенковский погром и его последствия, фамилия Эфроимсон должна быть знакома. Это он, известный биолог-генетик в открытую восстал против авантюры полуграмотного агронома – «академика» Трофима Денисовича Лысенко и его учения. Родной брат моего коллеги Аркадия Павловича внешне походил на полковника Штауфенберга, покушавшегося на Гитлера. Он тоже потерял на войне глаз и руку и являл собой, с виду во всяком случае, фигуру демоническую. А если бы командир разведроты Эфроимсон попытался надеть все свои награды, то никакой пиджак их бы не вместил. Трижды представленный к званию Героя Советского Союза и трижды отставленный (возможно, из-за фамилии, хотя семья Эфроимсонов – выкресты, т.е. перешедшие в православие еще до революции). Вот эта безоглядная смелость, видно, и толкнула безрукого и безглазого разведчика-ученого к рывку против течения, против холуйско-трусливого, «агрессивно-послушного большинства» (как сказали бы сейчас). Героя не уничтожили, но надолго отобрали главное, смысл его жизни – работу.

Аркадий Павлович был в своих внешних проявлениях полной противоположностью старшему брату. Спокойный, уравновешенный, говорил тихим голосом. Но самое, пожалуй, его заметное качество – подлинная интеллигентность. То, как говорил академик Д.С. Лихачев, во что не сыграешь – не прикинешься.

Одним из важных разделов наших выпусков (и, соответственно, приработков к зарплате) была подтекстовка получаемых из-за рубежа киноматериалов. В коробках приходили в редакцию пленка и монтажный лист – описание кадров – как правило, на одном из трех европейских языков. – «Какие Вы выберете, Рудольф Андреевич?» (А.П. – единственный на студии, кто обращался ко всем по имени-отчеству). Ответил, что немецкий. Так и поделили.

Сию как-то над текстом, застопорило с переводом. Из-за спины слышу ровный голос А.П.: «Здесь бы правильнее вот так, ведь это плюсквамперфект». Знал, значит, все три, а карт-бланш отдал мне...

Заботила, нет – мучала нас с А.П. примитивность, заштампованность, одинаковость текстов, которые «пекли» авторы-журналисты, но особенно операторы. И надумали мы вот что. Составили перечень наиболее распространенных штампов (типа «идя навстречу пожеланиям...» или «претворяя в жизнь решения партии...», «победила в соцсоревновании бригада...», «но не отстаёт от нее...» и т.д., и т.п. – несколько десятков подобных перлов словесности). Художник оформил стенд: наверху тот список-перечень. Под ним слева – худшие «сюжеты» прошлого выпуска с выделенными жирным шрифтом штампами, словами-паразитами и т.д. Справа – лучшие материалы.

Предложил пойти дальше – отнимать часть гонорара у худших и добавлять ее лучшим. Переливать слева направо. И все в рамках отпускаемого редакции гонорарного фонда. Деликатнейший Аркадий Павлович воспротивился: как же так, нака-

зывать людей рублем? Не наказывать, настаивал я, а поощрять. И настоял. (Замечу с сожалением, что та, оказавшаяся весьма плодотворной, идея исчерпала себя почти сразу после моего ухода).

Скромность, замкнутость Аркадия Павловича не позволяли составить о нем полное представление. Так, совсем случайно узнал, что во время войны был он фронтовым корреспондентом. Закончил воевать в Берлине подполковником. А когда в Карлсхорсте подписывали в ночь на 9 мая акт о капитуляции, он, среди журналистов, стоял за спинами маршала Жукова и Кейтеля.

Узнал позднее и другую деталь его биографии. Что появился он на свет в семье директора одной из гимназий в центре Москвы. Что отец, получая зарплату в 170 рублей, содержал чуть ли не десяток домочадцев и прислугу. Что жили они в пятикомнатной казенной квартире в доме общества «Россия». Там, на Лубянке, где потом обосновался КГБ.

И еще одна «мелочь», которая придавала ему в моих глазах черту особую, близкую к очарованию. Узнал я, что Аркадий Павлович – муж актрисы Половиковой, а она – мать Валентины Серовой, нашего кумира еще со школьных лет. После фильма «Жди меня», помню, она прочно обосновалась в наших мальчишеских сердцах, решительно потеснив очень тогда популярную Зою Федорову. Надо же, Аркадий Павлович, мой старший приятель (был он вдвое старше меня) и равный коллега – отчим самой Валентины Серовой!

Владимир Ковнат. Сам себя сделал нашим постоянным кинооператором. Нет, автором-опера-

тором. Сначала в студийном павильоне был «при-слугой за все». Потом бегал в ассистентах кинооператора. Когда пришел в нашу редакцию информации, уже заканчивал ВГИК по операторскому мастерству. Володя – один из немногих примеров профессиональной нетипичности. Тяга к соединению пера и камеры, журналиста и оператора в одном лице была для ТВ и на ТВ весьма распространенной. Но чаще всего одно начало, довлея другому, срывает в ущерб результату. (Это многие из нас испытали еще в самом начале пути, когда в руках тех, кто мыслил себя журналистом, оказалась кинокамера. Тогда, попробовав, вывели для себя правило не объединять два начала, две различных профессии, дабы не обеднить, в результате, обе. Знать, уметь – да. Но работать на экранный продукт одновременно и автором, и оператором – нет).

Однако правилу, известно, сопутствуют исключения. Им и был Володя Ковнат. Это он, к тому же, научил меня разбираться в дебрях и тонкостях протокольных мероприятий (а ошибки, неточности здесь трактовались не иначе как политические).

Все то замеченное и отмеченное в Ковнате-профессионале реализуется позднее со всей определенностью. Летом 1968-го встретил меня в Праге как собственный (т.е. постоянный в стране) корреспондент нашего ТВ. А это уже – высший пилотаж.

Несложная технология того, начального ТВ, практически в любых его жанрах предполагала, что вершиной всего процесса – его, так сказать, материализацией, был диктор. Это именно он представлял перед телеаудиторией либо на экране своим обликом, либо за кадром – голосом. А что там про-

исходило прежде, зритель и не знал. Да, в общем-то, ему было все равно.

Технология тогдашней телеинформации (правильнее сказать – кино, передаваемого по ТВ) была предельно проста: выбор темы, места и времени съемки, фиксация на киноленту события, обработка киноматериала, его монтаж и подтекстовка, составление (верстка) выпуска и – диктор. Репетиция-отработка, согласование текста с изображением, наконец, выход в эфир. Вот тут уже все предыдущие этапы подготовки зависели от слагаемых его, диктора, профессионализма.

Игорь Кириллов. Темно-русый блондин, стройный и совсем еще молодой. Во всяком случае, до 25-ти. Приветливый, деловой и всегда, сколько помню, спокойно-уравновешенный. Здесь ведь как на фронте – нервозность одного тут же передается другим. Возникшая вдруг паника (время бежит неумолимо, а материал еще не готов) смерти подобна.

Игорь для нашей службы новостей был не только олицетворенным успокоительным средством. Случалось, что доводилось ему исполнять и роль вполне реальной службы спасения.

Но прежде – об общих его чертах – предпосылках блистательной карьеры на ТВ. Приятный, бархатного тембра баритон. Вполне достойная школа чтеца, полученная в театральном институте. Понимание смыслов, доносимых аудитории. (Встречал немало дикторов, которым приходилось растолковывать содержание текста, расставлять в нем знаки пауз, эмоциональных акцентов, даже

ударений). Ну, и то золотое качество, которое называл спокойной уравновешенностью – его особое умение управлять нервно-эмоциональными реакциями на происходящее.

Один только пример. Визит египетского руководителя в нашу страну. Репортаж, в центре которого Гамаль Абдель Насер и Никита Сергеевич Хрущев – на многих объектах снимали несколько операторов. Пленки в проявочный цех поступали непрерывно. Прямо с ходу, еще тепленькие, подкладывались для окончательного монтажа. Прочитывались все «тассовки», набрасывался текст. А часы тикали – время ползло, но, казалось, летело к 20-00, нашему часу «X».

Наконец, пленка смонтирована. Текст по кадроплану написан⁴². Спецвыпуск готов? А репетиция? Его показ диктору? А разметка им текста?..

19-50. Из корпуса, где редакция, до главного – там аппаратная – лестница, через двор, через коридоры, на лестницу – бегом с коробкой под мышкой – минут пять, потом зарядка пленки в проектор, проба готовности. Словом, времени только и остается, чтобы добежать.

Бегу. Игорь длинными ногами отмеряет расстояние рядом. Текст он не читал, пленку не видел. По дороге договариваемся, как быть. Слушает. В ответ: «Не волнуйся. Все будет путем».

И вот – секунды до эфира. Дальше и страшно, и смешно, и вспоминать неловко. В тесной дикторской кабинке – Игорь у микрофона. Я на полу. В пальцах зажал его штанину и неотрывно

⁴² Метр проходящей на экране киноленты позволял «уложить» на него не более шести слов, плюс паузы, «воздух» любого зрелища. О нем, замечу попутно, теперь вообще забыли. Но не только: экран, особенно в репортаже, требует идти от главного – изображения к слову. А не наоборот, как это принято почти повсеместно в современном ТВ.

гляжу на монитор. Дерну за брюки раз – начинай. Два – стоп. Так вот и прошел этот правительственный спецвыпуск. Без нерва, без единой накладки. Никто, в общем-то, и не вспомнил о той курьезной истории за кадром.

За напряженной работой (а в информации, догоняющей жизнь, старающейся идти с ней вровень, всегда тонус напряжения высок) как-то не замечалась другая студийная реальность. А она была, она нарастала.

Не знаю, быть может, это было мое субъективное понимание той параллельной жизни. Но не думаю, что только мое. Во всяком случае, у меня такие основания были. И чувство нарастающей тревоги иногда просыпалось.

Как-то в коридоре один из тех «полковников» (на самом деле, бывший подполковник Попов, кажется), остановив меня, прошипел тихо: «Из молодых, да ранний». Стал копаться-доискиваться, была ли причина. Наверное, но где она, в чем? Неужели мои слова, сказанные не так давно на творческой секции, разнесли и докатились они до адресата? Сказал тогда, насколько помню, что им – главпуровцам – прежде чем вмешиваться в дело (судить о передачах, оценивать их, доносить наверх и т.д.) – дело это нужно знать. Раньше подучиться, а уже потом...

Больше, вроде бы... грехов за собой не числил.

И тут вызывает Шаповалова. Была она, внешне – «на вынос» – человеком разным. То нейтрально-безразличной, то бескомпромиссно-жесткой, а то и задушевно-милой. Сейчас, когда вошел в ее нежно-

бирюзового цвета кабинет, была она с самого начала «старшим товарищем». Нет, «добрым другом» даже.

Поговорили о жизни. О том, что напротив проходной девятиэтажный студийный дом строится (знала, что живу я на съемных квартирах). Поговорили-помечтали о будущем телеинформации. Уже понимал, что все это гарнир. А блюдо? Вот, наконец, оно. Георгий Александрович, отбывая в зарубежную командировку, просил передать свои соображения, что пора тебе расти. Что срок пребывания в комсомоле, продленный благодаря руководству молодежной редакцией, закончился. И – тут сделала паузу, улыбнулась уголками тонкогубого рта – пора, мой друг, подумать о вступлении в ряды нашей партии.

Давая понять, что душевный наш разговор заканчивается, добавила: «Думай. Надумаешь, пиши заявление. Совет нужен – приходи».

И тут мысли мои запрыгали-завертелись. Ситуация была мне понятна. Они – начальники – хотят меня куда-то двигать. Без партбилета это невозможно. И так поднялся выше положенного – голова в потолок упирается. Понимал, что успех беспартийного в той нашей жизни может сопутствовать только личности масштабной, независимой, известной немалыми достижениями. Что ТВ – это, как тогда говорили, составляющая идеологического фронта, и беспартийным на его передовой не место.

Нет, не был я ни фрондером, ни тем более диссидентом. Был, как мне казалось, нормальным здравомыслящим, в общем, понимающим реаль-

ность человеком. Просто жизнь научила относиться к себе трезво, избегая преувеличений. Потому, видимо, я не отметил в себе противоречия, какого-то отталкивания или протеста после того разговора. Напротив: здравомыслие подсказывало, что *надо*. Другого пути просто не существует. Тем более, что после 1956-го, после хрущевского XX съезда партии, после всего того, что почувствовал и понял сам здесь, в студии... Нет, сомнений у меня не было.

Но одно дело – размышления, другое – суровая проза жизни.

Один из друзей – из тех, самых первых, еще с 1955 года – Миша Сачков зазвал на «серьезный разговор». Был Миша лет на десять старше, из лейтенантов-фронтовиков, потерявший руку до самого плеча, израненный, но не только не озлобленный – нескончаемо добрый и рассудительный человек.

Был он членом того самого партбюро, где «полковников» четыре, а «наших» – три. Так вот он сообщил (не должен был, не имел права), что на бюро зашел разговор о том, будто не может и не должен беспартийный (это, значит, я) официально занимать пост ответственного редактора и, тем более, не может руководить идейно-политическим направлением вещания. А резюмировал эту неожиданную новость Миша как то неопределенно и безнадежно. Дескать, «надо думать, что-то придумать, как-то решать».

Ситуация прояснялась. Теперь уже не на уровне догадок и сомнений, но фактов. Было понятно, что партбюро не пройти. Тем более что у них «kozyри»: оккупация, плен и немецкий концлагерь отца.

И вот именно в ту пору, так сказать, снова разрегулированного сознания, не скажу тупика, скорее перепутья, случилось то, что и определило дальнейшую судьбу автора этих строк на всю оставшуюся жизнь.

Коридор журфака. Иду, кажется, согласовать расписание, сроки своего семинара. Останавливает Ясен Николаевич Засурский (в то время заместитель декана), и так, на ходу, между прочим, говорит, что на факультете расширяется аспирантура и не хотел бы я туда поступить.

А дальше... Дальше был странный экзамен, на котором отцы-основатели факультета не столько пытали меня по билету – ответ на который мог бы быть разве что на уровне здравого смысла, но не знаний (ими не располагал). Продолжительная беседа о ТВ, его возможностях, будущем и т.п.

Потом приказ о зачислении. Поясню: когда на студии заговорил о возможной аспирантуре, договорились, что руководство подпишет мою характеристику (без неё никуда), но только в заочную. А зачислили меня в очную, стационарную. То есть из студии я уходил – переходил на журфак.

И вот я снова у Шаповаловой, надо оформить приказ, трудовую книжку и т.п. Подняла свои белесо-голубые глазки – ждет. «Вот» – положил перед нею приказ о зачислении в очную аспирантуру. Глаза зло сузились, губы – в ниточку. И ни слова. Нервно что-то черкнула, прорвав пером бумагу. И ка-ак шмякнет ручкой о стену! На нежной ее бирюзе расплылось черно-фиолетовое пятно, похожее на грозовую тучу.

Так закончился третий и последний акт моего почти пятилетия штатной работы, нет, скорее - жизни на Центральной студии телевидения.

Если представить историю этих прожитых с телевидением лет, как пьесу, то в содержание первого акта уложился бы опыт научной популяризации и возникновение еженедельника «Знание». Акт второй – создание молодежного ТВ и журнала «В эфире – “Молодость”». (Тут по законам драматургии обязана быть кульминация. Так, мне кажется, и было). Третье действие этой пьесы разворачивалось, когда на ТВ появилась, наконец, собственная служба событийной информации и ее «Последние известия».

Ну, а про развязку я уже рассказал...

P.S.

Когда еще только задумывал написать эту книгу, завершить хотел главой о наступившем к 30-ти годам новом этапе жизни. И название родилось само собой: «Кафедра». А вот когда писал – влет, безотрывно почти два месяца летнего отпуска, постепенно стал понимать, что с трудом монтируются эти разные жизни – студийная и кафедральная (вернее – факультетская).

Там, на студийном производстве непрерывное (в информации – ежедневное) изготовление реального экранного продукта. Сумасшедший темп и заданный программой ритм.

Здесь, на кафедре – неспешное, не предопределяемое (расписание занятий – рутина, с которой быстро осваиваешься) размышление.

Там – иерархия слежения и контроля вплоть до тихой, до поры незаметной, но въедливой мышкисцензора с его штампиком «разрешено к передаче в эфир» и почти неизбежная самоцензура.

Здесь – свобода мысли и дела, разумеется, на пределе возможного в те советские (кстати, далеко не единообразные) времена⁴³.

У читателя может сложиться впечатление, что, во-первых, из студии я чуть ли не бежал, спасаясь от возможных преследований. Конечно же, это не так. Все сложнее.

⁴³ Уже не раз говорил, что первопричина доброжелательной и в меру, конечно, свободной атмосферы на факультете – в личности декана. Ясен Николаевич Засурский уникален не только беспрецедентно долгим пребыванием на этой должности. Он из того поколения настоящих интеллигентов, которое нынче не часто воспроизводится. Это люди демократичные, свободные от вероломства и подлости, корыстолюбия и продажности, великодушные в общении с людьми вне зависимости от ранга, иерархического положения и т.п.

Еще в университетские годы, изучая психологию, был я сориентирован на науку. Поступал в аспирантуру, сдал кандидатские экзамены. Потом жизнь завихрилась, занося то в среднюю школу, то на радио и, в конце концов, на ТВ.

Но и здесь, на студии, пытался осмыслить практику (см. приложение), так что предложение Я.Н.Засурского попало в точку.

Не было и жесткого противопоставления: студия – факультет. Там, на Шаболовке, прошли замечательные годы, наполненные радостью первооткрытий. Пусть они кажутся сейчас наивными, но обернитесь назад, на полстолетия... А ценность настоящей дружбы-сопереживания успехов и провалов, сочувствия и помощи во всем!

Что же до тех уколов, злобещих шепотков «товарищей» из Главпур'а... По-своему комиссары, как стражи чистоты партийных норм, были правы: действительно я, уже 28-летний, был единственным беспартийным на ЦСТ в ранге ответственного редактора. Конечно, их афронт переживал, нервничал, реально же все это не было столь драматичным.

А с телевидением, с его практикой никогда не порывал. И фильмы как автор сценария и сорежиссер снимал, в том числе полнометражные (о сибирской науке, о Самуиле Яковлевиче Маршаке, о Европейском конгрессе писателей и т.д., и т.п.).

Судьбы моих полнометражных телефильмов сложились по-разному. Когда в разгар съемок исчезла одна из центральных фигур – нобелевский лауреат Михаил Александрович Шолохов (наш

обыкновенный расейский запой), ситуация с фильмом о Европейском конгрессе писателей из комической превратилась в фарс.

А вот фильм о Маршаке, вернее, его жизнь на телеэкране, обещавшая быть долгой, обернулась трагедией.

Достоинства работы заключались не в авторских открытиях: полуторачасовой портретный очерк был населен такими яркими личностями, а сам герой – даже по признанию близких – так необычен, что в ЦГАЛИ затребовали «полную стенограмму», эфирную копию то есть, на вечное хранение. Не получили...

История с фильмом парадоксальным образом открыла еще один пласт возможностей ТВ – его притягательную силу даже для тех, кто избегает публичности, рекламы, особенно в форме саморекламы. Перед камерой душевно, тепло раскрылся живой гений русской музыки Георгий Свиридов. Юморил Игорь Ильинский. Забавные истории, случавшиеся с Самуилом Яковлевичем во время войны, рассказывали Кукрыниксы... Но самый интересный и по-своему поучительный эпизод случился в Барвихе, где поэта лечили от приступов астмы. Иракий Луарсабович Андроников, узнав о наших съемках, категорически заявил: «С Самуилом буду говорить я. Он человек скрытный, а мы дружим уже лет сорок. Он мальчишкой взял меня секретарем «Ежа» и «Чижа». Так что везите меня в Барвиху. Не пожалеете».

Что уж тут говорить! Всеми обожаемый Андроников, экранная личность №1, блистательный импровизатор, известный ученый-литературовед в нашей скромной компании. Счастье!

...В просторной палате с эркером, выходившим в заснеженный сад, стало тесновато и шумно. Ка-

мера, осветительные приборы, бесцеремонные телевизорщики и – растерянный, оглядывающийся по сторонам хозяин. От разговоров «перед аппаратом» отказался наотрез: «Я поэт и буду читать стихи». Андроников еще по дороге рассказывал, «как много носит в себе этот человек, целый мир! Вот вытащить бы все это богатство на экран!».

Поняв, что уговорить на свободную беседу перед камерой не удастся, Ираклий Луарсабович устроил в коридоре короткое совещание. «Он мудр, как античный философ. И наивен, как ребенок. Пойдем на обман». Маршака увели из комнаты под предлогом «надо технику настроить». Микрофон спрятали за стопкой книг. Включили камеру. Вернувшись, собеседники расположились у ломберного столика. «Не обращай на них внимания, Самуил. Эта их аппаратура еще целый час прогреваться будет. А мы пока поболтаем всласть». Так был записан уникальный сорокаминутный диалог двух выдающихся людей отечественной культуры. О судьбах русской литературы, о «Серебряном веке», о популярности «посредственного Надсона» (стихотворные ритмы которого звучат, «как телега по булыжной мостовой», – бросил Маршак), об исторической концепции Ключевского – теперь уже и не вспомнишь обо всем... Спорили, восторгались, не соглашались друг с другом, перебивали, читали наизусть любимых поэтов. Два живых великих свидетеля эпохи...

Камера запечатлела, камера «остановила мгновенье». Камера зафиксировала документ для потомков. А люди, равнодушные люди – не сохранили.

Фильм был показан по ЦТ всего один раз – к 75-летию поэта. А когда Маршаку была присуждена Ленинская премия, потребовалось срочно, в тот

же день повторить показ. Вот тогда и случилось потрясение для всех нас, причастных к этой работе, с которой никак не хотелось расставаться: была и хорошей школой, и высокой радостью. Оказалось, фильма нет: «пленку смыли на серебро»⁴⁴. И, что еще хуже, размагнитили фонограмму из-за лимита ферромагнитного носителя: лента понадобилась для других передач. Халатность звукооператора обернулась невозполнимой потерей. На глазах Ираклия Луарсабовича увидел слезы...

В коллективном творчестве, как оно ни прекрасно взаимообогащением, ты всегда зависишь. От режиссера, который вправе переписать твой сценарий – выношенный, выстраданный. От оператора, который снимает не то и не так, как виделось тебе. От проявщиков, монтажеров или просто от кладовщика-хранителя коробок с пленкой.

Весь этот поучительный, замечательный и плодотворный роман с телевидением оборвался для меня в 1970-м с восшествием на телерадиопрестол С.Г.Лапина.

Если предельно кратко, то заслуги Сергея Георгиевича состояли в следующем: создание максимально централизованной системы телевизионной и радиопропаганды под эгидой им же преобразованного союзно-республиканского Госкомитета («Министерства пропаганды») Совета Министров СССР; надежная изоляция теле-и радиэфира от «тлетворного влияния Запада» – как информационной, так и художественно-развлекательной зарубежной продукции; практически полное устранение «прямого ТВ» (исключение – спортивные

⁴⁴ Светочувствительный слой кинопленки содержит серебро, которое полагалось сдавать

трансляции и некоторые официальные торжества) и переход на «консервы» – видеомагнитную запись (ВМЗ); приоритет «дикторского ТВ» и строгая подконтрольность журналистского, с одновременным запретом на авторское «я»; программная унификация и тенденция к сдерживанию роста числа программ; прямой программный обмен, спутниковое ТВ, перспективы «мировидения» – темы не только нежелательные, но и вообще закрытые; наконец, особая заслуга С.Г. Лапина и его ведомства – планомерная и целенаправленная работа над созданием образа «великого ленинца», «выдающегося полководца ВОВ» и «неутомимого борца за мир во всем мире» Леонида Ильича Брежнева⁴⁵.

Следует отметить, справедливости ради, что для воплощения в жизнь всех этих (и множества других, помельче) задач под руководством С.Г.Л. было создано телевидение достаточно высокого профессионального уровня, отдельные признаки которого изредка проявляются и поныне.

На фоне этой цельной и логичной для ушедшего режима картины и всплыла история с «Телевизионной программой», по мнению автора совершенно неадекватная, если не искусственно раздутая. И, соответственно, конфликт двух фигур в явно неравных весовых категориях: С.Г.Лапина – члена ЦК КПСС, члена Президиума СМ СССР, Председателя Гостелерадио СССР и Р.А.Борецкого – в

⁴⁵ Вся эта целенаправленная работа в значительной степени, прямо или косвенно – следствие событий 1968 года. Оккупация Чехословакии войсками Соцсодружества, фактически под руководством СССР, подавление Пражской весны вновь плотно задвинули «железный занавес». Политическая изоляция нашей страны логически повела за собой изоляцию социокультурную, усилив и определенным образом направив пропагандистскую деятельность, флагманом которой и стало ТВ.

прошлом ответственного редактора Центрального ТВ, тогда кандидата филологических наук, доцента кафедры ТВ и РВ факультета журналистики МГУ.

На первом же общем собрании творческого коллектива Гостелерадио Председатель в «тронной речи» счел необходимым специально остановиться на «чуждых, вредных и (даже!) враждебных идеях, пропагандируемых неким Борецким в книге «Телевизионная программа». Так было положено начало. Критику С.Г.Л. варьировал последовательно и упорно. На партактивах, снова на собраниях, на заседаниях министерской коллегии и т.п. В общем, у советского ТВ образовался неприятель.

Прошло три десятилетия, но и сейчас генезис того давнего события для меня по-прежнему во мраке. Перебирая версии, не могу остановиться ни на одной из них. Ибо все – правдоподобны:

версия первая: «черный доброхот», подсунувший Председателю книгу с соответствующими комментариями;

версия вторая: сам С.Г.Л., будучи человеком нестандартным, набрел среди немногочисленных тогда публикаций на этот злополучный текст и узрел в нем расхождения с собственной концепцией строительства ТВ и РВ;

версия третья: дал задание помощникам найти «объект для критики», ведь общеизвестно, что в борьбе мнений можно прочнее утвердить собственный престиж.

Есть еще одно, сугубо, так сказать, интеллигентское предположение. Лапин – не рядовой аппаратчик. Был авторитарен, порой – груб, жесток. «Монологист» по самой своей сути, слушал – не

слыша, из приличия. Но это – со своими. Их и пряником кормил (госпремиями, к примеру, каковые хлопотал каждый год в избытке), и кнутом стегал (боялись Председателя пуще всех мыслимых бед: один из главредов и член Коллегии, ткнув пальцем в телефон прямой связи с «самим», прошептал как-то мне на ухо: «Если инфаркт когда-нибудь свалит, то от Его звонка»). Но вот с «чужаками», с гостями со стороны всегда хотел казаться интеллектуалом: и библиотека у него одна из самых богатых, и из-за рубежа не кофточка-туфельки – книги везет, да какие! Всего Мандельштама (черный четырехтомник, Нью-Йоркский), Солженицына, Цветаеву недавно вот привез. Фрондер! Широкая душа! Подвижный ум и тонкий вкус!.. Быть может, ему понадобился оппонент в диалоге на профессиональные темы, чтобы продемонстрировать свою компетентность? Если бы так! Противопоставил бы свои несокрушимые аргументы авторским заблуждениям, противник был бы повержен, а истина восторжествовала. Но интеллектуала задавил аппаратчик, а тот, следуя большевистской логике, вознамерился «врага» добить окончательно. Не пренебрег разговором с М.Н.Демичевым, тогдашним секретарем ЦК по идеологии, о «вредной книжке Борецкого», не поленился рекомендовать ведущим издательствам сторониться названного автора. Исподволь интересовался реакцией декана факультета журналистики на его, министра, критику, «по-доброму» советовал «обсудить на открытом партийном собрании». И решение соответствующее вынести.

А каким могло быть тогда решение? Для непосвященных скажу: в конечном итоге оно бы озна-

чало запрет на профессию, то есть научная, преподавательская и практическая журналистика для автора была бы заказана.

Так не случилось из-за позиции двух человек, им остаюсь благодарен без срока давности. Это Ясен Николаевич Засурский, декан факультета журналистики, который, рискуя многим, не внял советам Председателя. Это Александр Николаевич Яковлев, в памятном 1970-м году исполнявший обязанности заведующего Отделом пропаганды ЦК КПСС. А.Н. был знаком с рукописью книги и косвенно причастен к ее публикации. Не знаю всех подробностей, но знаю точно, что сделал он немало, чтобы хоть как-то нейтрализовать разгулявшуюся активность Председателя⁴⁶.

Прошел год, полный неясных предчувствий и вполне реальных опасений. В такой ситуации бывает любопытно наблюдать, у кого первым не выдерживают нервы. У Председателя с нервами, думаю, был порядок. Но первый шаг все же сделал он. В канун нового 1971-го года коллега и старый приятель передал такую вот занятную информацию: дескать, С.Г.Л. интересуется, отчего это Борецкий никак не реагирует на его, Председателя, атаку? На вопрос приятеля, передать ли, чтобы объявился, Лапин якобы уклончиво ответил: «Я просто думаю, что есть два человека, которые вроде бы занимаются общим делом, а до сих пор не знакомы...».

⁴⁶ В одной из последних моих встреч с Александром Николаевичем Яковлевым к этой истории добавилась еще одна существенная деталь: оказывается, здесь, в ЦК, у него в кабинете, Председатель обозвал меня еще и «реви́зионистом». Потом Яковлев спросил: «Сам-то ты понимал, что в те времена значил этот приговор?» (См. «Новое время», 2001, №50).

Совет друзей рекомендовал, конечно же, объявиться у С.Г., и поскорее. Звоню в приемную. Секретарь соединяет мгновенно. Представился. Спрашиваю: «Сергей Георгиевич, Вы хотели со мной встретиться?». Тишина в трубке. Сказал, видимо, что-то не то. Не дожидаясь ответа, разворачиваюсь на 180°: «Сергей Георгиевич, могли бы Вы меня принять?». Незамедлительно: «Когда Вам удобно?». Здесь уже я поражен такой куртуазией: «Нет, Вы назначьте, когда Вам удобно!». Все же вынудил меня выбрать время встречи. Была то, помнится, первая пятница 1971 года, 10.00 утра.

Без четверти 10 – в приемной. Секретарша кивнула на открытую дверь и пригласила войти. У дальней стены вытянутого кабинета – невыразительный, в сероватых тонах человек наполеоновского роста: за огромным столом орехового дерева, не поймешь – то ли стоит, то ли сидит. Протянул вялую, без костей и эмоций, руку. Кивнул на кресло возле приставного стола: «Садись». На «ты». Так у них, в партийных кругах, издавна принято: знак доверия, приобщения к касте, что ли. Хотя, быть может, и возрастная разница почти в три десятка лет была тому причиной.

«Слушаю». Снова ошаршил меня, как бы отдавая инициативу и, вместе с тем, подчеркивая, что принимает меня по моей просьбе. Ролевое участие определено: я – проситель, он – вершитель.

Краем глаза заметил: на столе – моя злосчастная книжица, действительно, как мне говорили, расписанная-расчерканная цветными фломастерами.

В общем, заставил-таки меня матерый аппаратчик выложить накопленную информацию и, в заклю-

чение, сделать осторожное резюме. Не то чтобы о несправедливости – об излишней резкости критики и преувеличенном значении моего скромного труда.

Реакции никакой. Будто и не говорил. Выдержав паузу, Лапин начал долгий монолог учителя жизни: и о роли Партии (невольнo написал с большой буквы, воспроизводя его проникновенную интонацию), исключительное право которой – определять, как строить программы и кому их адресовать; и о пагубной роли социологии, что вознамерилась подменять партийные постановления; и о смехотворной идее изучать зарубежный опыт («Это что же, газета «Правда» должна у «Нью-Йорк таймс» учиться?!»); и о нелепой, идущей вразрез с государственными планами мысли о развитии многопрограммного телевидения («уже просчитано, что в ближайшем будущем предел – пять программ. И больше нам⁴⁷ не нужно»).

И, наконец, о спутниковом телевидении. Здесь впервые почувствовал: вот-вот сорвется. Планы непосредственного вещания из космоса С.Г. назвал «глобальной идеологической диверсией», которой мы никогда, ни при каких обстоятельствах не дадим осуществиться.

Наш «монологизированный диалог» длился (трудно поверить) почти пять часов, до начала третьего пополудни. С перерывами на нечастые визиты сотрудников⁴⁸, на приход фельдъегеря-лейтенанта КГБ, развозившего членам ЦК пакеты с очередными главами «Архипелага ГУЛАГ», на телефонные

⁴⁷ Вот это «нам», «мы» всегда ставили меня в тупик: кто же эти всеведущие и всесильные «они»? Спросить поостерегся, и правильно сделал. Собеседник мог подумать, что ерничаю.

⁴⁸ Запомнился один – зампред по ТВ Э.Мамедов. Когда Лапин отвлекся к вертушке, Энвер Назимович наклонился ко мне и шепнул: «Только не спорьте с ним. Соглашайтесь». Совет оценил.

звонки и чаепитие. Расстались прохладно, скорее формально-вежливо.

Воскрешение в памяти тех давних событий для меня отнюдь не самоценно. Прямой конфликт с высшим чином пропагандистского ведомства, затянувшийся на долгие годы, привел меня к некоторым существенным, как представляется теперь, выводам, связанным с проблемой «телевидение в общественно-государственной структуре». Или еще шире – «пропаганда и политика, пропаганда и власть».

Много позже, уже в 80-е, я начал смутно понимать, что гневный взор Председателя обратился ко мне потому, прежде всего, что вторгся я в самое сердце огромного идеологического молоха. Ибо процесс программирования (т.е. поэтапного создания из отдельных компонентов-передач некой целостной формы-программы) есть сочетание оперативной тактики со скрытой от постороннего глаза пропагандистской стратегией. Программная политика. А это уже те уровни, в которые входить и судить о которых простому смертному негоже. Впрочем, об этом со всей прямоотой поведал сам С.Г., избрав в качестве собирательного понятия социологию («эта ваша социология...»). Есть, оказывается, партийный коллективный разум и есть высший судия – Центральный Комитет⁴⁹.

Когда в конце 1970-го, в атмосфере нараставших нападков на комитетских партактивах со стороны Председателя, я вынужден был сдать в кадры удостоверение Госкомитета, мой порядковый номер,

⁴⁹ Неслучайно монополистом «управленческой темы» (соединение политики и кибернетики, теории информации и т.д.) стал в 70-е годы академик В.Афанасьев – член ЦК КПСС, главный редактор «Правды». К этой проблеме рискнул обратиться и я в самый канун прихода Лапина (см. приложение).

помнится, был за несколько тысяч (пришел я на ТВ в первой сотне). Телевидение к этому времени стало первым, ведущим звеном в новой оргструктуре (вместо Комитета по радиовещанию и телевидению – Госкомитет по телевидению и радиовещанию, причем Совета Министров СССР, а не *при* нем).

В эту могучую структуру приходили новые и новые люди: и партийно-комсомольские кадры, и деятели творческого цеха. И наши выпускники тоже, которые вскоре стали доминировать. Один из них – Леонид Петрович Кравченко был даже председателем Гостелерадио СССР. О драматической судьбе его предводительства известно широко, так что продолжать не стану.

Среди тех, кто определил обновление и архитектору нового ТВ, называю раньше всего Александра Николаевича Яковлева, Егора Владимировича Яковлева, Вилена Васильевича Егорова, Эдуарда Михайловича Сагалаева, Анатолия Григорьевича Лысенко, Олега Максимовича Попцова, Олега Борисовича Добродеева, Константина Львовича Эрнста.

Новейшая история ТВ отмечена целым рядом вех. Хотя эта тема самостоятельная и не вписывается в сюжет книги, не упомянуть о них не могу. Это и «12 этаж» – открытый разговор поколений в прямом эфире. И, конечно же, свободные дискуссии «на кухне», с которых начинался незабываемый «Взгляд» – замечательно смелые Влад Листьев, Александр Любимов, Александр Политковский, Дмитрий Захаров, Владимир Мукусев...

Это «Намедни» и другие авторские шедевры Леонида Парфенова. (Примечательно, что многие кол-

леги невольно, а может, и осознанно повторяют ныне даже стиль и манеру его экранного поведения). Программы Евгения Киселева, Светланы Сорокиной, Савика Шустера в прямом эфире. И, конечно, интеллектуальные ток-шоу Владимира Познера...

Показателен пример того, изначального НТВ, его информационной школы, состоявшей в большинстве из питомцев журфака. Они и сейчас, рассыпавшись по центральным телеканалам, остаются самыми заметными в новостных и репортерских программах.

Точку здесь не поставить. Но если продолжить эту череду несомненных успехов, то невольно обращаешь внимание на одно обстоятельство, если не сказать – закономерность. Все они как-то выпадают из того ряда, который обозначен уравнением «ТВ=бизнес».

Полстолетия, а точнее – пятьдесят пять лет на телевидении и с телевидением – срок, позволяющий окинуть взглядом едва ли не всю его эволюцию – от зарождения отношений с аудиторией, становившейся массовой, и до дня сегодняшнего.

Нынешнее ТВ – самый мощный поток информации, успешно управляющий свободным временем людей, направляющий их мысли, мнения в заданном векторе, а заодно приносящий огромные прибыли – это уже сила, не сопоставимая ни с чем.

ТВ=бизнес. Такое упрощенное равенство можно считать признанным, конституирующим статускво. Но, хотя это и выходит далеко за границы моих заметок, завершая, все же скажу: согласиться с ним и поставить на этом точку не могу ни при каких обстоятельствах.

Да, телевидение зарабатывает на рекламе. Да, реклама неуклонно повышает градус потребительства. А ТВ – в симбиозе с ней – создает виртуальный мир представлений о мире реальном и задает образцы поведенческого подражания. Да, уже хотя бы поэтому ТВ=бизнес. А какой он по своей сути, куда нацелен? Вроде бы не в желудок, не на устранение морщин и т.д. Но вот на деле механизм функционирования ТВ совершенно подобен тем и всем прочим бизнесам.

А раз речь о прибыли, о стремлении к ее наращиванию, то объектом становится безликая, усредненная масса и менее всего значимы морально-нравственные регуляторы, ценностные ориентиры.

Оставляю в стороне камуфлируемую политическую составляющую ТВ и функции ухода (или увода) от реальности (эскапизм). Скажу только о самом общем и, думаю, самом главном. Сегодняшнее ТВ живет заботами сиюминутными, существуя на уровне, скажем так, *тактическом*. Но без видения и понимания перспективы, то есть без *стратегии* – можно прийти к таким результатам, когда поздня растерянность и осознание вины окажутся ничтожной мерой расплаты.

Телевидение обращено к эмоциям, через них – к разуму, в итоге – и к поведению человека. Аргументы «не нравится – не смотри», «переключись или выключи» здесь не работают. Это знает любой, мало-мальски знакомый с психологией восприятия. Задумываемся ли мы об этом?..



IN MEMORIAM

Имена тех, кто начинал это чудо – телевидение. Тех только, кто был рядом – учился и учил, познавал и заблуждался. Они уже не вернуться, но благодарная память хранит и сохранит их, сколько живу.

Александр Аронов – гл. телеоператор

Владимир Азарин – сценарист

Гия Бадридзе – сценарист

Юрий Владеев – редактор

Алексей Габрилович – сценарист, режиссер

Арнольд Григорян – ответственный редактор,
сценарист

Владислав Гайдамович – кинооператор

Виталий Долина – кинооператор

Андрей Донатов – редактор, сценарист

Владимир Дубов – кинооператор

Авенир Зак – режиссер

Юрий Зерчанинов – редактор, сценарист

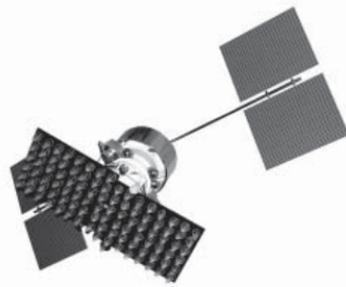
Георгий Иванов – зам. председателя КРТ

Владимир Киракосов – телеоператор

Нина Кондратова – диктор

Игорь Красовский – гл. телеоператор

Виктор Кудрявцев – редактор Всесоюзного радио, политический обозреватель ТВ
Валентина Леонтьева – диктор
Михаил Ливертовский – сценарист
Вячеслав Лучай – редактор, сценарист
Василий Марченков – кинооператор
Ия Миронова – режиссер
Дмитрий Оганян – сценарист
Владимир Осьминин – директор ЦСТ
Светлана Осьминина – сценарист
Григорий Романов – режиссер
Михаил Сачков – редактор
Александр Степанов – режиссер
Юрий Фокин – телеведущий
Валентина Шароева – директор ЦСТ
Маргарита Эскина – редактор
Аркадий Эфроимсон – ответственный редактор
Александр Юровский – ответственный редактор, сценарист



ПРИЛОЖЕНИЕ

Несколько статей из двух с лишним сотен – скорее не приложение, но иллюстрация к тексту, обозначенному как «Начало»: сопоставление и, в то же время, смычка двух уровней – практики и попыток ее осмысления. Одно без другого бесплодно. Если некритично осваивать практику, то можно, в конце концов, упереться в глухую стену. Если, отвлекаясь от реалий, уйти в теорию, можно до такой степени абстрагироваться от живой материи ТВ, что отрыв станет невозполнимым (а теория – невостребованной). Последующие тексты покажутся современному читателю, возможно, наивными. Но – так было.

Сначала – увлечение кинематографом как предтечей-учителем (еще и потому, что живое слово, импровизация на экране были задавлены цензурой). Затем – поиск структуры ТВ – от журнальной формы к телепрограмме: привлечение внимания к проблеме *программирования*. Наконец, осмысление роли ТВ в обществе как одного из средств социального управления.

Таким было начало формирования и разброс научных интересов автора в те годы.

Это не первая печатная публикация о ТВ. Помните, что-то писал еще в 1956-ом г., но отыскать не удалось.

В статье, как я теперь, через полстолетия, понимаю, прорвалась скрытая тяга к заложенному университетом теоретизированию. Вернее, к осмыслению того, что доводилось делать «у станка» – на практике. Предметное свидетельство уровня тех далеких лет – и времени, и, прежде всего, самого автора.

Формы и жанры телевизионных передач научно-технической тематики.

Сб. «Творческий опыт радиовещания и телевидения», М., 1959.

«Если у вас содержание есть, а формы нет, начинайте с содержания», – так сказал почти 35 лет назад А.В. Луначарский, обращаясь к начинающим литераторам.

Эти слова как нельзя лучше подходили и к телевидению, когда это молодое, еще не достаточно проявившее свою специфику средство отражения действительности делало первые шаги.

Уже вначале было ясно: родилось новое, могучее средство искусства, пропаганды, выражения общественного мнения. Его объект, содержание, т.е. материал для него, – сама жизнь во всей ее многосторонности.

В телевидении различают два вида вещания: художественное и документальное.

В документальном вещании, пожалуй, наиболее трудным, чрезвычайно сложным по самой своей сути, является материал научно-технический.

Как же сделать его не только доступным, популярным, но и интересным, занимательным, сохранив при этом основные, важнейшие требования, не отступив от

целей и задач широкой пропаганды науки и техники, замечательных побед советских ученых, политической остроты, актуальности и познавательного характера каждого материала, переданного в эфир?

***От выступления и беседы –
к телевизионному журналу***

Редакция научно-познавательных передач была организована в Центральной студии около четырех лет назад.

Обилие интереснейших тем, важнейших событий, актуальнейших проблем сопровождалось неумением решать эти темы средствами телевидения.

Естественным началом работы редакции в этих условиях было приглашение на студию ученых, инженеров, которые более или менее интересно, по возможности доступно, рассказывали перед телекамерой о своих работах.

Но как же экран? Зачем же телевидение использовать для передачи лишь одного, второстепенного, а не определяющего его сущность компонента – звука? Ведь телевидение без видения становится радиовещанием.

И еще одно обстоятельство, имеющее отношение, пожалуй, прежде всего к нашей, научно-технической тематике.

Те, кому приходилось заниматься передачами о науке и технике, не раз, очевидно, сталкивались с неумением ученого просто, ясно, популярно изложить свои мысли. Написанный им текст, устная разговорная речь, как правило, изобилуют терминами и формулировками, доступными лишь узкому кругу специалистов. Сделать так, чтобы человек, посвятивший всю свою жизнь, скажем, проблемам коллоидной химии или изучению цепных реакций, в течение 1-2 часов застольных и трапезных репетиций отбросил привычную терминологию и способ, манеру выражать свои мысли на языке науки, бывает чрезвычайно трудно, а порою и невозможно.

Конечно, можно написать для него популярный текст, заменив формулы живыми, образными сравнениями, но вряд ли можно встретить ученого, который согласился бы читать кем-то написанный для него текст о его кровном деле, которому он отдает каждый день своей жизни.

Частично выход был найден, и подсказало его телевидение.

Когда перед человеком предстает конкретный материал – он вынужден, объясняя, комментируя его, говорить конкретно.

А в этом почти всегда залог доступности, доходчивости всякого, даже самого сложного материала.

Сравните, скажем, рассказ о принципах электронной микроскопии с показом действия электронного микроскопа. Первое будет понятно очень и очень немногим, второе – доступно всем, т.к. видимое на экране действие зачастую понятно само по себе, а слова лишь дополняют, комментируют его, как бы расширяя рамки экрана.

Так в выступление перед телекамерой органически вошел конкретный изобразительный материал (химический опыт, схема, физический прибор в действии, серия диапозитивов, фрагмент из фильма, мультипликация, фотография, географическая карта и т.д.).

Благодаря этому выступление, беседа стали телевизионными, т.е. зримыми.

А когда вообще нет или не может быть в данный момент изобразительного материала, но событие должно быть отмечено – что тогда?

Конечно, отрицать полностью возможность выступления без иллюстративного материала было бы неверно.

Важная, глубокая проблема, «сенсационное» событие, интересная яркая личность, уже только эти причины делают выступление человека по телевидению правомерным. А если к тому же выступающий обладает талантом оратора, умеет сразу же установить непосред-

ственный контакт с невидимой аудиторией, благодаря образности, доступности языка, сюжетному построению рассказа и (к сожалению, не часто встречающемуся) умению «смотреть в глаза», беседовать «с глазу на глаз» (не выступает, а именно беседует), то такое выступление не только правомерно, но и необходимо.

Однако сочетание всех этих качеств в одном лице – не правило, а исключение. В нашей практике из многих десятков выступавших можно назвать лишь немного имен. Это академики Благоднаров, Опарин, Дородницын, профессор Ананьев, инженер Розенфельд, ну и еще, пожалуй, два-три человека.

Исключения, конечно, не решают проблему в целом. Поэтому вполне логично, что редакция искала иной выход, иную форму передачи, когда отсутствует изобразительный материал.

Любому журналисту известно, что умело поставленные вопросы могут заставить говорить самого неразговорчивого, неопытного собеседника. А поскольку от характера вопроса во многом зависит содержание и даже форма ответа, то умелый, опытный интервьюер может добиться, в большинстве случаев, интересного, содержательного и, главное, популярного изложения сути темы. Дело в том, что интервьюер, представляющий интересы зрителя, заставляет интервьюируемого отвечать на те вопросы, освещать те стороны проблемы, которые он упустил бы в выступлении, считая их само собой разумеющимися, понятными или не заслуживающими внимания.

Таким образом, передача в форме вопросов и ответов, детализируя тему, делает ее доступной пониманию широкой аудитории, а сам характер передачи, беседа на глазах у зрителей, которые как бы принимают в ней участие, заставляет внимательно следить за происходящим на экране.

Здесь приобретают важное значение такие, казалось бы, третьестепенные факторы как мимика, жесты, инто-

нация голоса и многие другие детали, которые создают у зрителя ощущение непосредственности, а главное – достоверности происходящего. Однако все же не менее важной оставалась проблема изобразительного решения передач.

Теоретически решение этой проблемы, казалось бы, весьма простое. Такое могучее выразительное средство, как кино, может дать телевидению необходимый и разнообразный по тематике материал и принести в передачу ритм, динамику, рожденные киномонтажом.

Но четыре-пять научно-познавательных передач, каждая из которых посвящалась одной какой-нибудь проблеме или событию, не могли даже в общих чертах охватить то многообразие, тот размах развития науки и техники, которые знаменуют наше время.

Возникло решение создать передачу, которая синтезировала бы в себе целый ряд наиболее интересных, важных материалов и тем самым расширила бы возможности в решении основной задачи – широкой пропаганды науки и техники.

Так возникла новая форма научно-познавательного телевидения – журнал «Знание».

Первые номера «Знания» создавались целиком из материалов, разысканных редакцией и авторами, отобранных в архивах, в научно-исследовательских институтах и лабораториях, снятых кинолюбителями, студентами института кинематографии и т.п. Это была кропотливая, сложная работа, которая, однако, оправдала себя.

Приведу для примера журнал «Знание» № 1, издававшийся 25 июня 1956 г.

Передовица: «Горький и наука» - к 20-летию со дня смерти великого писателя (сюжет рассказывал об участии Горького в становлении науки после Октябрьской революции: Горький и Павлов; создание института экспериментальной медицины и т.п. Сюжет строился на уникальных архивных материалах: кинодокументах, фотографиях и т.д.).

«Леса отступают» (киносюжет о новых машинах, применяемых на лесоразработках) – снят оператором АН.

«Растения лечат сердце» (киносюжет, снятый оператором кинохроники, о новом лечебном препарате академика Виноградова).

«Конвас-автомат» (киносюжет о новой советской киносъёмочной камере, снят студентом ВГИКа).

«Из истории Сибири» (рассказ ученого-этнографа и археолога с демонстрацией его киносъёмки).

«Жидкость точит сталь» (демонстрация аппарата для заточки хирургического инструмента).

«Площадь Свердлова» (история площади; сюжет построен на гравюрах, фотографиях и, главным образом, на летописных киноматериалах).

«Есть ли ум у животных?» (сюжет, рассказывающий о рефлексах головного мозга: демонстрация опытов с животными, киноплёнка и комментарии ученого-физиолога).

«Наука и техника за рубежом» (ряд информационных киносюжетов).

Работа над первыми номерами журнала доказала целесообразность этой формы, обогатила редакцию разнообразным опытом и поставила целый ряд вопросов, от решения которых зависело дальнейшее совершенствование не только журнального жанра, но и всех передач научно-технической тематики.

Дело в том, что журнал в самой своей основе – форма, объединяющая в себе не только различный по темам, по содержанию материал, но и материал, разнообразный по способам и средствам подачи.

В общем, журнал явился синтезом всех известных форм передач, доведенных до предельного лаконизма и выразительности.

Но основная проблема, во многом обусловленная возникновением журнальной формы, – это проблема жанров, их специфики, их разнообразия.

Итак, начав с содержания, мы неизбежно пришли к вопросу о форме. Точнее говоря, содержание определило, вызвало к жизни те формы научно-технической пропаганды по телевидению, которые сейчас использует редакция.

Вопрос о формах телепередач, о своеобразии их жанровых особенностей приобретает первостепенное значение. Давно осталось позади то время, когда телевидение как явление, как техническая новинка само по себе, только в силу своего существования, вызывало интерес, любопытство, смешанное с удивлением.

Анализ жанров телевидения не является целью данной статьи. Однако краткую характеристику жанров документального телевидения дать необходимо в связи с вопросом о мастерстве автора, редактора и режиссера, работающих в области научно-популярной тематики.

Телевизионная журналистика

Нередко (почти всегда безапелляционно) говорят о телевидении как о новом искусстве. Однако ничего еще не сказано о том, что с появлением телевидения родилась и телевизионная журналистика. Она уже существует в различных областях документального или, беря название из организационной структуры студий, общественно-политического вещания. Это, прежде всего, телевизионная публицистика и телехроника: это передачи промышленной, сельскохозяйственной, молодежной, научно-популярной, спортивной тематики.

Телевидение – сложное соединение изображения, речи, музыки: это динамика монтажных образов, это, наконец, присутствие зрителя при явлении, развивающемся в ходе передачи.

Все это выделяет телевидение по сравнению с печатью и радио. Но любое телевизионное произведение свое первоначальное воплощение находит в форме литера-

турной, в сценарии. И, перефразируя Горького, можно с полным правом сказать, что не только в прозе, но и в телевидении строительным материалом является слово. Это важнейшее обстоятельство роднит телевизионную журналистику с другими ее областями – печатью, радио, особенно с документальным кино. Опыт нашей работы со всей убедительностью подтверждает это положение. Более того, основные жанры журналистики существуют и в телевидении, обретая здесь, конечно, новые, специфические черты.

Вопрос о жанрах – не только и не прежде всего теоретический. Одну и ту же тему, одно и то же явление или событие можно отразить по-разному, различными путями и выразительными средствами. Но всегда есть один единственный – лучший путь решения творческой задачи. При выборе этого пути и встает вопрос о жанре. Поэтому обратимся к практике.

Каковы же эти жанры?

Беседа, выступление

Прежде всего – беседа или выступление. Это жанр, весьма распространенный на телевидении, относится к так называемым «живым» передачам. Выступающий обращается непосредственно к зрителям, имея в виду, что беседует с 2-3 человеками, а не с большой аудиторией (психологически важный фактор, т. к. обязывает к камерности, мягкой «разговорной» манере, популярности языка и т. д.).

Важнейшей особенностью телевизионной беседы является наглядная демонстрация, которая делает ее убедительной и доступной пониманию самой широкой аудитории.

...В воздух впервые поднялся новый советский лайнер ИЛ-18. В первом испытательном рейсе принимали участие кинооператор ЦСТ Дм. Федоровский и журна-

лист Е. Рябчиков. В результате полета редакция получила интересный киноматериал, который можно было по-разному преподнести зрителю. Вполне логичен в данном случае, например, кинорепортаж с закадровым дикторским текстом, но редакция поступила по-иному.

В центре передачи – очевидец, участник события журналист Рябчиков.

Пленка – иллюстративный материал.

Вот как был построен этот сюжет:

Студия. Титр: «Пять дней на борту ИЛ-18».

Из НПЛ – модель самолета. Медленный отъезд – у модели Е. Рябчиков. (Короткое – 0,5 мин. – публицистическое вступление о замечательных советских пассажирских самолетах, лаконичные – в телеграфном стиле – выдержки из зарубежной прессы).

Переход от общего к конкретному: обыгрывается модель с рассказом о новом лайнере.

Студия. Выступающий – крупно. Он же (пленка) садится в самолет.

Взлет; салон; в салоне – журналисты (и выступающий в их числе). Осматривают самолет; различные планы, снятые через иллюминатор.

Общие планы ИЛ-18 в воздухе (сняты с другого самолета, шедшего параллельным курсом) и т. п. Кабина пилота: приборы управления, экипаж. Наконец – посадка на Внуковском аэродроме в Москве.

На всем протяжении демонстрации пленки – закадровый комментарий выступающего в форме воспоминаний. Язык – разговорный. Текст заранее не писался: были составлены лишь тезисы в соответствии с кадропланом.

И сценарное построение сюжета, и форма подачи текстового и изобразительного материалов, и присутствие (в кадре и за кадром) участника, очевидца события, и наличие документальных шумов (например, рев моторов, ветер и шум прибоа в эпизодах на берегу Черного моря) – все это придало сюжету достоверность,

приблизило зрителя к событию, сделав эту передачу не кинематографической, а телевизионной по сути.

Интервью перед камерой

Телеинтервью – распространенный в телевидении жанр передач, близкий по своей природе к беседе и выступлению.

Зритель, благодаря умело поставленным вопросам журналиста-интервьюера, получает всестороннюю информацию о том или ином событии, явлении, проблеме.

Действенность, сила телевизионного интервью по сравнению с газетным и радиоинтервью в том, что зритель – свидетель и, психологически, даже участник происходящего на экране.

Несмотря на то, что основным свойством телеинтервью должна быть непринужденность, непосредственность, естественность в его ведении, этот жанр требует тщательной подготовки: определения круга вопросов, предварительного знакомства с интервьюируемыми. Желательны 1-2 застольных (по возможности – 1 трапезная) репетиции.

Специфические особенности этого жанра, заключающиеся в том, что в ходе интервью достигается всесторонний разбор проблемы, о которой идет речь, и ее популярное освещение, делают такую передачу весьма действенным орудием пропаганды научных проблем, особенно в тех случаях, когда возникает необходимость пригласить к телекамере видных ученых, работающих над сложными вопросами, изобразительное решение которых почему-либо затруднено.

...В космос запущен второй советский искусственный спутник земли с животным – собакой Лайкой. Событие первостепенной важности, требовавшее оперативного отражения в программе телевидения того же дня.

Снова перед редакцией вопрос – как решить эту задачу? И как всегда – несколько путей решения. Нужно выбрать один – самый верный, самый интересный.

Поиски решения должны идти от характера материала. Запуск спутника – событие многостороннее. Политически – это победа советских ученых, инженеров, рабочих. С точки зрения техники – десятки проблем, связанных с ракетой, приборами, установленными на спутнике, его весом и т.п. С научной стороны – совершенно новая проблема – живое существо в космосе. И еще множество вопросов, которые должны быть освещены, объяснены в передаче.

Выступление? Беседа перед телекамерой? Сухо, неинтересно. Да и разве можно в беседе охватить все многогранное содержание этого события.

Иллюстративный материал – только косвенный, не имеющий прямого отношения к событию.

Решение одно – интервью, причем самое широкое, многопроблемное.

На экране – макет спутника, несущегося к звездным мирам. За кадром – его подлинный «голос». Из наплыва – газеты, журналы, крупные заголовки сообщений о величайшем событии...

Улицы Москвы. Всюду толпы оживленно беседующих людей: у киосков «Союзпечати», у стендов с газетами, на площадке Планетария и т.п.

Нью-Йорк – люди, всматривающиеся в небо, ученые за телескопами, радиолюбители у раций...

Токио – выступление японского профессора-астронома (синхронно)...

Австралия – пункт наблюдения за спутником...

Барселона – конгресс космонавтов; среди них советский ученый – академик Л.И. Седов, которого поздравляют иностранные коллеги.

Вашингтон – академик А.А.Благодеров дает интервью (синхронно) корреспондентам телевидения у

макета американского спутника, который поднялся над планетой много позже советского.

Последний план на пленке – академик Благоднаров – крупно.

Студия – тот же план и медленный отъезд камеры.

В кадре Анатолий Аркадьевич Благоднаров, который говорит, примерно, следующее: «Все эти воспоминания о запуске первого в истории искусственного спутника Земли еще свежи в памяти человечества. Но сегодня наша страна отправила в космос еще одну «маленькую луну»... Проблема, сегодня поставленная учеными, уже много шире только технической. Я бы сказал, что это – технико-биологическая проблема... (Отъезд камеры – за столом оказываются трое: в центре – академик Благоднаров, слева – ученый-биолог, член-корреспондент Академии наук СССР Коштоянц и справа – один из постоянных ведущих наших «космических» передач – директор Планетария В.В.Базыкин. Он представляет профессора Коштоянца, и завязывается интересный разговор о самом событии, о будущем ракетоплавания, о человеке в космическом пространстве и т.п.

Кстати, в ходе этого интервью В.В. Базыкин – астроном по профессии, опытный оратор, талантливый популяризатор науки, умело поставленными, содержательными вопросами вызвал ученых на дискуссию, живой разговор, который, несомненно, заинтересовал зрителей.

Такая передача по силе своего воздействия, по широте охвата темы гораздо значительнее любого газетного материала или радиопередачи, благодаря тем техническим и творческим возможностям, которыми располагает телевидение.

Три киножанра

Проблема кино на телевидении, несомненно, одна из важнейших.

В практике научно-популярного телевидения можно выделить три наиболее распространенных киножанра.

Это – киноинформация, кинокорреспонденция и киноочерк.

Различия, грани, их отделяющие, вовсе не условны, а четко, определенно обозначены.

Киноинформация – лаконичное сообщение о факте.

Изобретение нового прибора, испытания станка с программным управлением, искусственные сердце и легкие во время операции и тому подобные явления и факты служат материалом для оперативной, сжатой киноинформации. (Здесь следует оговориться: конечно, если, например, тот или иной прибор может быть доставлен в студию и показан в действии с комментариями его создателя – следует, несомненно, отдать предпочтение телевидению – средству более яркому и убедительному).

Предельная лаконичность (2-3 минуты), а значит, строгий отбор главного, определяющего содержание явления, последовательность в монтаже, простота и четкость дикторского текста (стиль, близкий к телеграфному) – вот основные требования, которые следует предъявлять к этому жанру.

Кинокорреспонденция – это уже не простое воспроизведение средствами кино того или иного явления, а и его оценка, выраженная в авторском отношении к материалу. Само название предполагает очевидца, участника событий (корреспондента), который, рассказывая о нем, изображением и текстом комментирует, оценивает, сравнивает, противопоставляет факты, следующие на экране перед зрителем.

Наиболее типичные примеры кинокорреспонденций: кинооператор ЦСТ А. Шатуновский вместе с иностранными и советскими журналистами принял участие в полете на дрейфующие станции «Северный полюс».

«Путевые заметки» кинокорреспондента и послужили материалом для передачи «Своими глазами».

В подобных случаях следует особое внимание уделять дикторскому тексту. На наш взгляд, наиболее оправдан прием написания текста от первого лица. «Я» – пусть невидимое, закадровое – делает материал более достоверным, убедительным, конкретным, т.е. передает впечатления очевидца, которому зритель больше верит, чем бесстрастному голосу диктора, рассказывающему от третьего лица.

Предполагая оценку материала, активное отношение автора к нему, корреспонденция становится жанром образной публицистики, следовательно – не только и не прежде всего средством информации, а действенным инструментом анализа.

Наиболее сложный...

Наиболее сложным из жанров кинотелевизионной журналистики является, конечно, очерк. Далекое не всякое жизненное явление может послужить материалом для его создания. Основа очеркового жанра – не единственный факт, не конкретное событие (которое может служить лишь поводом), а проблема.

Необходимость инсценировки (причем строго документальной), драматургическое построение сюжетной линии (завязка, кульминация, развязка), образность языка (приближающая этот жанр к художественному), глубокие выводы и обобщения, постановка или решение важной проблемы и многое другое – ставят сложные творческие задачи, требующие высокого профессионального мастерства.

Сценарист и редактор создают литературную драматургическую основу, сценарий, в котором четко намечена линия действия, выразительные средства (черты

характера персонажей, детали, монтажные переходы и т.д.), идейно-смысловая направленность.

Перед режиссером и оператором стоит задача правдиво воссоздать события и явления, их развитие в пространстве и во времени и, наконец, объединение в целом, законченном произведении.

Приведу лишь один, на мой взгляд весьма показательный пример (в отношении материала и трудностей его воспроизведения).

Профессор-искусствовед обнаружил подлинную рукопись Чайковского «Вариации на тему рококо», которая, казалось, была безвозвратно, окончательно испорчена дописками, подчистками и другими следами «редактирования». Как вернуть произведению великого композитора первоначальный вид, как узнать, где рука Чайковского и какие исправления сделаны виолончелистом Фитценгагеном, «потрудившемся» над рукописью?

Начались долгие, кропотливые поиски.

Прошло много лет, и ученый пришел к определенным выводам. Но где гарантия, что они верны? Ведь нотопись в отличие от почерка лишена индивидуальности – так, во всяком случае, считалось до тех пор.

Профессор обратился за помощью в научно-исследовательский институт криминалистики.

Химия, фотография, оптические исследования, тщательная графическая экспертиза – и выводы профессора подтвердились: рукопись была восстановлена, человечество получило 75 лет спустя еще одно творение Чайковского. Неожиданность, необычность ситуации, сюжетное драматургическое построение, развитие темы, познавательный, воспитательный и, в какой-то мере, занимательный характер материала, все это привлекло к нему наше внимание.

И снова тот же вопрос: как, в какой форме подать этот материал, как раскрыть все многообразие событий

и фактов, каждый из которых интересен, а все вместе взятые представляют целое повествование, охватывающее период многолетнего труда, поисков, сомнений, радости открытия...

Как часто в таких обстоятельствах приходится завидовать газетчикам!

– Перо, бумага и... газетная полоса.

А тут? Выступление? Или выступления, скажем, профессора, сотрудников института криминалистики, а может быть, пригласить и оркестр?..

Но где тогда труд долгих лет? Где борьба мысли, поиски, разочарования? Где радость победы?

И мы решили попробовать. Решили проделать все с самого начала.

Кабинет. Блики настольной лампы освещают рукопись. Профессор. Раздумья, десятки, сотни вариантов.

...Лаборатории института криминалистики. Опыты, опыты, опыты...

...Музей истории музыкальной культуры: нотопись Бетховена, Глинки, Чайковского.

Оказывается, ноты, как и почерк, тоже индивидуальны в написании.

Профессор и полковник-криминалист над горами материалов – фотокопий увеличенных во много раз нотных строк.

За микроскопом, у рояля. С лупой и смычком виолончели в руках, нота за нотой, как крупницы золота в горах песка, отыскивают два неутомимых искателя, музыкант и криминалист, чарующие звуки музыки великого композитора.

И, наконец, Колонный зал. Концерт. Оба ученых взволнованно, благоговейно слушают музыку, которую они возвратили человечеству.

Так, примерно, был воссоздан этот материал в девятиминутном киноочерке.

События, «доставленные» на дом

Как-то на встрече с творческими работниками телевидения известный кинорежиссер Михаил Ромм сказал, что появление телевидения вызвало в смежных областях (т.е. в театре, кино, печати, на радио) чувство некоторого замешательства, даже тревоги. Нам, как никому другому, понятен смысл этих слов.

В телевидении органически сплелись все те компоненты, которые позволяют наиболее полно, ярко и достоверно отражать жизнь: звук, изображение, цвет, объем (последние два качества уже тоже практически возможны), да еще переданные на расстояние, «доставленные» прямо на дом миллионной аудитории, которая одновременно становится зрителем и даже участником происходящего на экране, – все это в совокупности доступно лишь телевидению. Эти качества присущи прежде всего телевизионному репортажу.

Репортажный жанр на телевидении прошел довольно сложный путь становления – от пассивной трансляции события к активному отражению сложных явлений и проблем.

В начале работы наша редакция вообще не использовала этот жанр в своих передачах. Думалось, что пленка – более динамична, удобна, экономична. Но сама жизнь, постоянное стремление к эксперименту, без которого работа на телевидении не может развиваться успешно, привели нас к совершенно иным выводам. Весьма показателен, на мой взгляд, следующий пример.

Исполнилось двадцать лет Главсевморпути. Задача о славных полярниках, об ученых – исследователях полюса, о морях и полярных авиаторах должна быть включена в программу.

Но как решить эту широкую, многостороннюю тему? И снова вопрос о форме, о жанре передачи.

За основу мы приняли событие – торжественное заседание в Колонном зале Дома Союзов.

Однако пассивная трансляция докладов не могла удовлетворить редакцию. Был намечен сложный план передачи, состоящей из многих компонентов, где малейшая неточность, нарушение хронометража какого-нибудь эпизода всего на 3-5 секунд грозили серьезной «накладкой» в эфире.

Прежде всего была изучена программа вечера и в нее внесены наши коррективы: по порядку выступлений, их продолжительности и даже по содержанию (так, для основного докладчика была специально написана страница текста об Антарктиде с тем, чтобы из зала уйти на пленку, оставив за кадром голос выступающего, и снова вернуться в зал).

Нужные для передачи люди были заранее подготовлены, рассажены в зале на определенные, удобные для показа места. Начало собрания, выход на трибуну выступающих и другие, важные для нас изменения в действии, происходили лишь по нашему сигналу.

Итак, передача, которая продолжалась около полутора часов и объединяла ПТС, студию, фильмотечные и специально снятые киноврезки, началась.

...На экране – белое безмолвие Арктики. Снег и лед... Воеет полярная вьюга. Метель... В небольшом домике – четыре отважных исследователя: Федоров, Ширшов, Кренкель, Папанин (фильмотечные кинокадры).

Голос комментатора (за кадром) воскрешает эпизоды героического завоевания полюса советскими людьми.

В кадре крупно Папанин в пушистой кухлянке. Незаметный точный монтажный переход – в кадре Папанин в морской форме. Врывается шум зала. Ср. план – видно, что Папанин в зале (ПТС). Комментатор сообщает, что сейчас герои-полярники собрались в Москве, чтобы отметить юбилей Главсевморпути. Общий план Колонного зала Дома Союзов...

Другой эпизод того же репортажа: камера медленно провожает крепкого седого человека, направляющегося из зала в президиум. Комментатор за кадром рассказывает о нем – капитане первого в мире атомхода. На экране – ледоколы «Седов», «Ермак» и др. Рассказ о героических буднях полярных моряков, которые ведут по ледяным просторам караваны из Белого моря в Охотское. Исторический эпизод гибели Челюскина...

И, наконец, – гордый красавец атомный ледокол «Ленин». Зритель видит, как стальная громада стремительно несется по стапелям в воды Финского залива...

Неожиданно – в кадре капитан Пономарев. Отъезд – он сидит рядом с комментатором, ведущим передачу. Короткое интервью о замечательном флагмане советского арктического флота.

Снова Колонный зал. На трибуне – начальник Главсевморпути, который в этот момент рассказывает о будущем исследовании обоих полюсов. Из студии – кадры, снятые в Антарктиде.

Так же логически последовательно появился на экране экипаж полярного летчика Героя Советского Союза Титлова, которого зрители только что видели в воздухе пролетающим над Ледовитым океаном, над просторами тундры, над новыми городами, воздвигнутыми за Полярным кругом. На пленке эпизод заканчивался приземлением самолета в Москве и проходом экипажа на камеру. Переход на студию: экипаж идет к столу, за которым сидит комментатор и дает короткое интервью.

Так репортаж – подлинное событие, происходящее на глазах у зрителя, в органическом сочетании с кино, студийным интервью и другими «врезками», расширяющими границы события, оживляющими его, глубоко раскрывающими суть данного явления, его значение, стал одной из наиболее интересных и важных форм наших передач.

Такой репортаж, в отличие от чисто событийного, от простой трансляции, требует тщательной подготовки, заранее написанного сценария, точной, оперативной работы, согласованности действий комментатора, режиссера и операторов.

Таким кратким анализом жанров можно было бы ограничиться, если бы не необходимость остановиться на вопросе, связанном с научно-познавательным журналом «Знание».

Журнал – форма синтетическая

Практика подготовки журналов поставила перед нами проблему, разговор о которой может быть начат лишь после того, как мы выяснили основные жанровые особенности таких телепередач, как беседа, интервью, очерк, репортаж и т.п.

Дело в том (и об этом уже говорилось выше), что журнал – форма синтетическая. Имеется в виду не только объединение различного по содержанию материала, не только использование разнообразных выразительных средств (кино, студийного и внестудийного показа и т.п.), но и органический синтез жанров телевизионной журналистики в одном произведении. Если взять, к примеру, верстку любого из последних журналов, то мы обнаружим в нем и очерк, и репортаж, и киноинформацию и т. д. Причем, сочетание этих жанров, их выбор, расстановка, объем вовсе не случайны, а закономерны, т. е. продиктованы значимостью проблемы, характером события, актуальностью факта и т. п. Сошлемся на журнал «Знание» № 19.

1. Идет Международный Геофизический год – телевизионный очерк, состоящий из нескольких компонентов: студии, кино, ПТС.

2. Третий советский – кинокорреспонденция: съемки производились во время установки модели спутника в павильонах ВДНХ, а также в лабораториях ученых.

3. Наши интервью – интервью конструктора вертолета «КА-16» Камова с показом вертолета, который находился во дворе студии.

4. Из камыша и кукурузы – киноинформация о создании нового термостойкого полимера в лабораториях пластмасс.

5. Юбилейные даты – «30 лет назад...» – киноочерк об истории Тунгусского метеорита.

В использовании изобразительных средств, в построении сценария или написании дикторского текста, а значит, в разнообразии литературных приемов – каждый из сюжетов журнала был решен по-разному.

А ведь именно разнообразие творческих приемов и средств художественной выразительности – залог успеха нашей работы.

Телевизионный журнал – как раз та форма, которая открывает перед сценаристом, редактором и режиссером широкое поле для поисков, экспериментов, для творческой инициативы.

Правил, раз навсегда установившихся приемов нет и быть не должно. В противном случае это путь к штампам.

Однако всегда, решая ту или иную тему, нужно точно определить жанр и стремиться к ее телевизионному выражению. А это значит, что зритель должен верить в то, что происходящее у него на глазах – не прошлое, а настоящее. Именно в этом сила воздействия многих телевизионных передач. Следовательно, не кино, а телевидение должно быть доминирующим, определяющим в передаче.

Р. Борецкий, ответственный редактор
научно-познавательных передач
Центральной студии телевидения
(статья написана за полтора года до ее публикации)

А это – иллюстрация одновременной тяги автора к практике и склонности к теоретизированию. Статья о том, давнем понимании новой профессии – журналиста телевидения.

Журналист в телевидении. «Советское радио и телевидение», 1961, № 6

Для телевидения настала новая пора: перелом определил Центральный Комитет партии своим постановлением, в котором намечена четкая программа борьбы за расширение объема вещания и его качество.

Вслед за вопросом: **что** показывать? – встал вопрос: **как?** – то есть вопрос о мастерстве, творческом уровне, степени овладения техническим богатством телевидения, о характере общения с огромной, но невидимой аудиторией.

Одной из сил, способных объединить такую разноплановую и разобщенную аудиторию, является подлинное журналистское мастерство.

В связи с этим мне и хочется поговорить о некоторых особенностях профессии телевизионного журналиста.

Творческий уровень определяют люди – их общая культура, знания, вкусы, умение оперировать арсеналом средств художественного выражения, ну и талант – понятие столь часто употребляемое в обиходе, но вовсе не на каждом шагу встречающееся в деле.

Едва ли не каждая передача несет на себе печать того (или тех), кто ее создавал. Многие из перечисленных выше качеств нетрудно увидеть даже в простейших формах телевидения.

Журналистская практика давно дифференцировала когда-то одноплановые профессии: редактор, литературный сотрудник, собственный и специальный корре-

спонденты. Радио определило еще более четкие грани этих профессий. В таком же плане ведется и подготовка кадров: факультеты журналистики имеют самостоятельные отделения – редакционные и газетные.

Это разделение произошло не декларативным путем, не приказом свыше, оно обусловлено самой жизнью.

Попробуйте, скажем, в один прекрасный день «отнять» у радио его корреспондентов (?!)... Если бы сегодня в эфире перестали звучать голоса Маграчева, Ретинского, Летунова, Куденко, Хазанова, что тогда? Ведь они (а их целая армия в Москве и на местах) как раз и определяют своим творчеством **профессиональный уровень** радиовещания.

А телевидение? Возможно, здесь за техническими и творческими сложностями, за новизной затерялось чрезвычайно важное, но вовсе не новое организационное начало. Со дня основания студии, да и по сей день, официально определена и «законодательно» закреплена лишь одна литературная, журналистская профессия – **редактор** (с недавних пор еще и комментатор, работающий в кадре). Но как ничтожно мало осталось среди фактических обязанностей телевизионного редактора от того, что делает его собрат в газете, журнале или издательстве! Пожалуй, нет смысла доказывать, что собственно редакторской работе он отдает десятую долю своего времени, а остальное (то есть почти все) поглощают функции организационно-административные, организаторские, канцелярщина, иногда необходимая, а порой и ненужная, извечные поиски автора, сколачивание расползающегося актива, перспективное и другое планирование и т. п.

Перечислите «пишущих» редакторов. Их немало. А теперь назовите тех из них, кто мог бы сам отобрать свои работы для золотого фонда телевидения. Придется оперировать цифрами в пределах одного-двух десятков. Это не вина и не беда редактора телевидения, а факт

вполне закономерный. Ведь он может писать, а может и не писать месяц, год... Его обязанности совершенно иные: четко ориентироваться в сегодняшних событиях, соответственно им намечать тематику передач, находить авторов, давать им задания, подсказывать выбор жанра и выразительных средств, следить за всеми этапами творческого процесса – от замысла до его воплощения на экране.

Я предвижу возражения. Все это, дескать, азбучные истины. Каждому известно, что главная творческая сила – это внештатный автор. Да, бесспорно. Авторский актив – опора, фундамент нашей прессы. Но... разверните газету – наряду с внештатными там выступают «наш корр.», «спец. корр.». Послушайте радио: «рассказ нашего корреспондента», «наш корреспондент обратился...», «корреспондент радио побывал., вернулся...» и так далее во множестве вариантов – кто же они?

Штатные сотрудники, корреспонденты, то есть люди, которые **не могут не писать** – это **содержание их жизни, их профессии.**

Помимо очевидных преимуществ штатных групп корреспондентов (централизованных и местных) – мобильности, профессионализма в работе и т. п. – имеется еще одно немаловажное соображение.

Важнейшим качеством журналистики всегда была и есть ее **действенность**. Мало находить черты нового, делая их достоянием масс. Важно эти черты, факты, явления возводить в степень типичного, поднимать до обобщения. Так было в 30-е годы со стахановским движением (от заметки в «Правде» до широкой кампании, подхваченной всей прессой) и в наши дни – с почином В. Гагановой (толчком послужила радиоинформация в «Последних известиях»).

Выездные редакции, кинопоезда, контрольные посты, рейды на рубежах пятилеток, где журналист не только фиксатор-летописец, но и активный участник,

деятельный помощник, «катализатор» больших свершений, всегда играли значительную роль.

Говоря утилитарно, спрос рождает предложение. Целина, энергетические, металлургические, химические гиганты, научные центры Сибири и Дальнего Востока, новые города и многое другое – «центральная тематика» всей нашей прессы. И здесь, говоря опять-таки утилитарно, случайность, стихийность, эпизодичность «авторского предложения» совсем не адекватны спросу. Поэтому действенность – не столько в эпизодах, выхваченных из общего, сколько в больших и важных темах, «взятых под обстрел» от первых шагов до завершения. А это по многим обстоятельствам под силу как раз штатным журналистам – корреспондентским пунктам, группам и т. п.

На телевидении нет такой профессии. Она не существует ни в штатных расписаниях, ни на практике. Сейчас уже пришла пора пересмотреть эти взгляды. И здесь важно понять, что редактор и корреспондент – самостоятельные профессии, различающиеся и по своим обязанностям, и по той направленности в работе, о которой говорилось выше. Они в равной степени требуют таланта, но таланта во многом различного.

Случайно ли создание спецкоровской группы на радио? По-видимому, нет. И подсказано такое решение, конечно же, практикой.

С одной стороны, это залог четкости, удобства в работе огромного механизма Центрального радиовещания, оперативное решение любых задач на высоком профессиональном уровне. С другой – это своеобразный экспериментальный центр поисков новых форм и жанров. Не случайно возникновение подобных «творческих лабораторий» и в кинематографии, и не только художественной; существуют сценарные студии на Центральной студии документальных фильмов и на «Моснаучфильме».

Различные обязанности телевидения перед обществом, постоянная необходимость идти в ногу с жизнью едва уже «покрываются» хроникой да выступающими в кадре (напоминаю, речь идет о документальном телевидении).

Сегодня цели и задачи более сложны. А при существующей организации творческого процесса, даже учитывая, что штат телевидения за 2-3 года вырос в несколько раз, трудно рассчитывать на какие-либо качественные изменения. Задач немало. Но одна из них выполнима уже сейчас. Это – верное решение вопроса о профессии тележурналиста. В Чехословацком телевидении, например, существуют и редактор (главным образом, организатор творческого процесса), и драматург (корреспондент, интерпретатор, «переводчик» на язык экрана). Интересен опыт работы Иржи Плахетки – их собкора в Советском Союзе.

Для этого на Центральном телевидении, к примеру, при главном редакторе общественно-политического вещания может быть создана группа корреспондентов, которые не только являлись бы «создателями программ», но и составили ядро будущей сценарной мастерской – экспериментальной творческой лаборатории, крайне необходимой документальному телевидению – образной публицистике малого экрана.

Но чтобы пойти на подобное решение, нужно, наряду с объективными, учесть еще и индивидуальные особенности, наклонности того или иного работника. Для этого вспомним лишь несколько судеб.

Организационная хватка, четкость в работе и несомненное дарование редактора Н. Крыловой привели ее к работе литературным сотрудником в журнале «Огонек», беспомощность в организационных вопросах, но неистощимая фантазия в отыскании всевозможных сценарных «ходов», сюжетных поворотов сделала С. Муратова внештатным сценаристом, литератором. Абсолютное неумение «сидеть

за столом», редактировать тексты и прочие «грехи», неприемлемые для редакторской профессии, и блеск находок, «неистребимая» энергия в отыскании материала, своеобразное талантливое владение пером превратили Ю. Зерчанинова (в прошлом редактора отдела спорта) в спецкора «Комсомольской правды». Список мог бы быть продолжен и за счет «бывших» и, главным образом, ныне работающих на телевидении литературных сотрудников, которые в силу своей индивидуальности смогли бы дать несравненно больше, если бы изменился характер их работы. Это и Е. Гальперина, и Л. Дмитриев, и А. Григорян, и В. Лучай.

К этому следует добавить, что некоторые товарищи, не дождавшись «легализации» своего положения «свыше», самостоятельно решили свою судьбу. Убедительный тому пример И. Беляев – автор интересных, ярких очерков и новелл – «Кратчайшее расстояние», «Год рождения 1958», «Я люблю тебя, человек», который на деле является корреспондентом телевидения, хотя и внештатным. Можно вспомнить и В. Бельчинского, ставшего киносценаристом, М. Гумилевскую и других, несомненно талантливых людей, которых телевидение потеряло. Да разве это случайно, противоестественно? Просто взяло верх призвание!

Представьте себе, что Маграчев, Ретинский или Ревенко приняли «статичное положение» за редакторским столом. Ведь отдачи «творческой продукции» станет меньше. Значит, объективная польза, ими приносимая, уменьшится, не говоря уже о факторах чисто субъективных.

Вопрос о четком профессиональном разделении журналистов телевидения достаточно многосторонен: здесь с полным правом можно назвать несколько самостоятельных профессий – редактора, корреспондента, комментатора, обозревателя. Мною взят лишь один аспект этой проблемы. К тому же, помимо стороны общественной, проверенной многолетней практикой работы печати и радио, вопрос этот имеет еще и целый ряд черт

сугубо специфических. К примеру, характер взаимоотношений корреспондента с оператором и режиссером, возможности совмещения функций, скажем, авторских и режиссерских, специализация корреспондентов, нормы их работы, оплата и пр. Все это отнюдь не просто и требует глубоких размышлений, а быть может, и спора на страницах журнала «Советское радио и телевидение». Но стремительный темп **количественного** роста телевидения (совершенствование техники, новые студии, релейная и кабельная связь, гигантскими скачками увеличивающая аудиторию) делает проблему четкого определения новых профессий в телевизионной журналистике – одной из важнейших.

Новая пора для телевидения настает неотвратимо!

Р. Борецкий, аспирант факультета
журналистики МГУ, зам. председателя
секции кинотелевидения Союза
журналистов СССР

Здесь очевиден прицел на диссертацию. Хотя до ее защиты оставалось более года, текст, мне кажется, свидетельствует о стараниях автора перестроить не только способ своего мышления, но также язык и стиль изложения.

Некоторые вопросы специфики образной публицистики телеэкрана (К постановке проблемы). Вестник Московского университета, сер. Журналистика, 1961, № 6

Телевидение идет по планете: вышки радиорелейных линий перешагнули рубежи многих стран. Открываются телестудии в Азии и Африке. ТВ становится могучим средством объединения людей. И ныне проект всемирного телевидения – уже не утопия, не плод дерзкой фантазии, а технически осуществимая реальность.

Стремительный разбег техники должен быть согласован с развитием творческой практики. Портативная репортерская телекамера, съемки с кинескопа, запись изображения одновременно со звуком на ферромагнитную ленту – это мы имеем уже сегодня. А завтра?..

Техника обогащает творчество. Но какой бы могущественной техника ни была, она мертва без активной творческой мысли человека. И сейчас уже нужно думать о том, чтобы завтра не очутиться в положении кавалериста, который должен прямо с лошади пересечь за штурвал самолета. Поэтому так важно сегодня осмыслить накопленный творческий опыт, закрепить его в теоретических положениях, с тем, чтобы, отправляясь от завоеванных рубежей, идти дальше, предвидя будущее, опережая его мыслью.

За камерностью, «домашностью», за кажущимся бытовизмом (ведь находятся даже видные представители большого искусства, которые считают телевизор лишь

вещью домашнего обихода, чем-то вроде холодильника или пылесоса!) всегда видеть массовость, высокое общественное назначение телевидения – первостепенная задача творческих работников.

В новой области журналистики – документально-хроникальном телевидении – все явственнее проступают черты своеобразного, но подлинного искусства: оперативность, зримая достоверность, публицистичность сочетаются в нем с образностью, глубиной эмоционального проникновения в сущность вещей и явлений.

На заре кинематографа, еще в 1922 г., В.И. Ленин в беседе с А.В. Луначарским указывал на то, что развитие кинематографии нужно начинать с хроники, так как она открывает широкие возможности правдивого, наглядного показа первых шагов молодой советской страны. Ленин имел в виду прежде всего действенную силу зримого документа и подчеркивал, что хронике необходимо перенять традиции печати, и поэтому она должна строиться в духе наших лучших газет.

Наметив путь, по которому будет развиваться киноискусство, В.И. Ленин определил документальное кино как «образную публицистику»...

Жизнь во всем многообразии явлений, в непрерывном ритме времени одинаково предстает перед газетчиком, радиорепортером, кинохроникером, тележурналистом. У них одна цель, одна задача – создавать правдивую летопись эпохи. Но каждый из них по-разному расценит то или иное событие, тот или иной факт жизни, иначе говоря, решит стоящую перед ним задачу различными средствами. Именно там, где вслед за вопросом «что?» встает вопрос «как?», и начинается сложнейший процесс поисков формы и выразительных средств – процесс чисто творческий, в основе которого лежат специфические для каждой журналистской специальности законы профессионального мастерства...

В последнее время все чаще приходится слышать термин «телевизионность».

«Это не телевизионно», – замечает режиссер автору по поводу одного из эпизодов в сценарии.

«Обратите внимание, как телевизионен этот выступавший» или даже: «Удалось найти по-настоящему телевизионную тему» и т. д., в самых различных вариантах, по самым разным поводам.

Что же такое телевизионность? Какое содержание вкладывают в это понятие? Скажем откровенно – разное. Скорее всего в производственном обиходе – это угадывание специфики нового средства отражения действительности, рождающегося в каждодневной творческой практике. Дать полный, исчерпывающий ответ на этот вопрос – значит создать эстетику нового искусства.

Наша задача в данной статье – коснуться лишь некоторых общих проблем экранной публицистики, вытекающих из общей специфики этого многогранного, синтетического по своей природе явления. При этом мы будем исходить из общего положения, согласно которому телевизионность (как и кинематографичность, радиофоничность и т.п.) – это максимальное выявление и использование выразительных средств, полное, разностороннее проявление их специфики в конкретных формах и жанрах телевидения.

Нет сомнения, что понятие это, словно мозаика, складывается из множества черт и черточек. Некоторые из них определены – ими осознанно пользуются в практике, иные угаданы, большинству же еще предстоит быть открытыми.

В одной из первых статей о телевидении авторы с наивной категоричностью определяли сущность нового средства выражения: «Именно в совпадении во времени действия и восприятия его зрителем заключается суть

телевидения как искусства, его специфика»¹. Писалось это немногим более четырех лет назад. И хотя аргумент, который должен утвердить телевидение в ранге искусства, был явно неубедителен, оставим это не столько на совести авторов статей, сколько на совести их критиков, проглядевших явное несоответствие вывода и доказательств. Примечательно здесь иное: авторы видели суть всего телевидения в свойстве телекамеры доносить зрителю образ настоящего.

Сейчас, оглядываясь назад, хочется спросить: случайна ли эта абсолютизация в основе своей технического, вытекающего из «электронной» природы телевидения, свойства? По-видимому, не случайна.

Могущество нового средства выражения, то его качество, которое давно утрачено кинематографом, но всегда будет присуще телекамере, – действительный, а не иллюзорный «эффект присутствия» – неизбежно отражается на всех видах и формах телепрограмм. Дело в том, что зритель воспринимает телепередачу (исключая, разумеется, готовые произведения киноискусства) как действительность настоящего времени – будь то сочиненное или документальное действие, чисто событийный или сценарно организованный, воссозданный материал.

«...В области «чистой» документальности телевидение уже одержало верх», – говорит выдающийся кинорежиссер и теоретик Рене Клер². Бесспорно. Но, пытаясь оградить художественную кинематографию от мнимого посягательства телевидения, Клер смешивает два понятия, две различные черты, присущие как искусству, так и публицистике, – актуальность явления, так сказать его «сиюминутность» (которая в художественных формах действительно не имеет решающего значения) и эмоциональную силу «живого» действия, выражен-

¹ См. Р. Борецкий, А. Григорян, Л. Дмитриев. Телевидение – это искусство. «Советская культура» от 7 мая и 15 июня 1957 г.

² Р. Клер. Размышления о киноискусстве. М., 1958, стр. 182.

ную в творчестве актера, в «сотворчестве» зрителя или просто во «вхождении» в дом «человека с телеэкрана» – собеседника, телевизионного диктора, общающегося со своей аудиторией «с глазу на глаз».

Свойство телекамеры передавать образ настоящего воспитало зрителя. Особым образом организовало процесс его восприятия. Именно здесь может и должна идти речь о стабильном «эффекте присутствия», выражающемся в привычке видеть на экране действие, создаваемое (а не воссоздаваемое!) прямо на глазах, параллельно, а точнее – практически одновременно с восприятием.

Быть может, по-своему и прав Клер, когда утверждает, что безразлично – «живая» или вторично рождающаяся передача предстает перед зрителем. Но прав он лишь с точки зрения эстетической, с позиции создателя данного произведения. Клер забывает о второй, пожалуй, главной стороне явления – эмоциональной, т. е., точнее, забывает о зрителе, о его отношении к происходящему на экране, о том особом психологическом контакте, который доступен лишь могуществу «прямого» телевидения. И дело вовсе не в том, как говорит Клер, играет ли актер сцену Гамлета с могильщиками на киноплёнке или перед телекамерой. Суть в том, что зритель верит, знает, точнее, чувствует, в силу уже воспитанной привычки видеть на телеэкране образ настоящего, что творческий акт действующего лица – будь то актер или собеседник (выступающий) – рождается на его глазах. Именно в этой привычке и заключена сила телевидения. И ею нужно умело, мастерски и повсеместно пользоваться в творческой практике.

По-видимому, вовсе не понадобилось бы полемизировать с французским кинорежиссером, киноведом и академиком, если бы он силой своего авторитета не пытался исказить самый характер телевидения. На словах Клер касается его художественной области, но на деле – сущности телевидения вообще, так как речь у него идет именно о природе нового средства выражения.

Вот как обобщает и резюмирует Клер свои размышления: «В любом случае – то, что я вижу, всего лишь тень, отражение на экране, то, что я слышу, – всего лишь звук, воспроизведенный громкоговорителем, в с е в м е с т е – всего лишь фикция вне времени»³.

Быть может, все это (исключая, разумеется, последние слова) и подошло бы для характеристики кинематографа, где реальность иллюзорна, так как она переживает на экране свое «второе рождение» (опять-таки в силу объективной природы кино). Но к «прямому» телевидению подобные рассуждения не имеют никакого отношения.

Наконец, Клер делает вывод – «фикция вне времени». Здесь все наоборот. Как раз задача, высокая цель художника, публициста – создавать своими произведениями не «фикцию», а реальность, не «вневременность», а конкретное время и пространство в мыслях и чувствах зрителя. А «фикция вне времени» – это жизнь вне правды.

Еще в 1946 г. выдающийся мастер кино, советский режиссер Сергей Михайлович Эйзенштейн сумел правильно понять то всеобъемлющее свойство телевидения, которое поставило его и над театром, и над кино – над всеми дотоле созданными человеческим гением средствами отражения действительности. Он писал: «...киномаг-телевидение... быстрый, как бросок глаза или вспышка мысли, будет, жонглируя размерами объективов и точками камер, прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей свою х у д о ж е с т в е н н у ю интерпретацию события в неповторимый момент самого свершения его, в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним»⁴.

Прошло совсем немного времени – не десятилетия, а годы. Сейчас мысль свою С. Эйзенштейн мог бы

³ Р. Клер. Ук. соч., стр. 182 (разрядка моя. – Р.Б.).

⁴ С.М. Эйзенштейн. Избр. статьи. М., 1956, стр. 42 (разрядка моя. – Р.Б.).

выразить уже не в будущем, а в настоящем времени: «киномаг-телевидение» проникает во все новые стороны нашей жизни, шлет миллионам «свою художественную интерпретацию» фактов, событий, явлений действительности. И этим мы обязаны «быстрой, как бросок глаза или вспышка мысли», телевизионной камере – «электронному чуду XX века».

Многие склонны абсолютизировать, фетишизировать этот поистине удивительный инструмент. «Камера как репортер» – образное и довольно меткое определение. Оно принадлежит авторам книги «Передача новостей по телевидению в США»⁵. Но именно за образностью можно не разглядеть истинный смысл высказывания.

Недавно во Франции был проведен своеобразный эксперимент. В Париже на площади Альма работники телевидения установили стационарную телекамеру. Она «видит» все, что находится в поле зрения ее оптики, и только. Событие как бы само предлагает себя вниманию человека.

Когда-то на заре кинематографа группа кинодокументалистов – «киноки», впав в крайности, проповедовали целую теорию «киноглаза», который «все видит и все может», будучи якобы совершеннее оптического и логического аппарата человека. Да и сейчас, хотя и редко, но все же раздаются голоса сторонников теории «жизни врасплох», жизни подсмотренной, неожиданно схваченной и т. п.

В будущем, возможно, и создадут телевизоры, снабженные десятками, сотнями кнопок, различными диапазонами. Тысячи телевизионных камер будут установлены на улицах и площадях, в концертных залах и университетских аудиториях, на вокзалах и стадионах. По желанию, нажав одну из кнопок, можно будет обвести взором площадь Свердлова в Москве и Трафальгарсквер в Лондоне, узнать, что происходит на Невской

⁵ См. брошюру «Передача новостей по телевидению в США». Изд. НМО Госкомитета по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР, М., 1959.

набережной и много ли гуляющих на Елисейских полях в Париже. Но в этом «подглядывании» за жизнью электронным глазом все же не будет главного – целесообразного, разумного отбора, активного, осмысленного показа жизни. Не будет именно того, в чем видел истинное призвание телевидения С. Эйзенштейн, – «художественной интерпретации». Эти качества появляются лишь тогда, когда к телевизионным камерам становятся операторы, а за пульт садится режиссер. И заглядывая в самое отдаленное будущее, можно с достаточной уверенностью сказать, что за человеком всегда останутся важнейшие, определяющие функции: выбор из сотен фактов нескольких самых нужных, из множества событий, возможно, одного, самого значительного, из тысяч лиц – самых ярких и выразительных.

Операторы, режиссеры, весь творческий коллектив, используя технику, подчиняя ее своей активной воле, творчески осмысливая жизненные явления и процессы, создадут в результате ту осознанную, преобразованную реальность, которую можно и должно назвать «художественной интерпретацией» факта, события, явления.

Такое активное, публицистическое отношение к действительности проявляется уже в самой простой, начальной форме телевидения, когда характер события не допускает активного вмешательства: ни особого композиционного, тем более драматургического, сюжетного показа, ни даже закадрового комментария – рассказа. И только тогда, когда к могуществу новой техники добавляется активная воля и творческая мысль человека, выраженная в сознательном отборе жизненного материала, можно говорить о «камере как репортере».

Вопрос о том, каким образом, с помощью каких выразительных средств искусство общается со своей аудиторией, – это вопрос о самой сути искусства, о его душе. Каждая специфическая форма отражения действительности, каждый вид искусства обособились, самоопреде-

лились, найдя свои, только им «присущие, впечатляющие приемы подачи материала»⁶, свои средства художественного выражения, свой язык.

В живописи – это линия, краски, создающие зрительный образ, который лишен, однако, движения, развития во времени. В музыке – звук, развитие темы во времени, но отсутствие зрительных образов. В литературе – слово, «строящее» реальный мир; однако и здесь отсутствует непосредственное воздействие зрительного образа и звуковой интонации живой речи.

«Традиционные» виды искусства характеризуются общей для всех них особенностью – стремлением к максимальной обобщенности образа, что постоянно активизирует, воспитывает, совершенствует ассоциативное мышление человека, обогащает мир его чувств.

Живопись, скульптура вызывают неизменно созвучные, но всегда индивидуализированные зрительные ассоциации. Музыка гармонией звуков пробуждает целый мир ассоциативных представлений, при всей их общности, тоже индивидуальных. Внешне наиболее реалистичный литературный образ также ассоциативен, индивидуализирован (ведь сколько читателей, столько и «дорисованных», «достроенных» воображением до фотографической точности наташ ростовых, ионычей, печориных).

Радио внесло в искусство построения словесных образов интонации живой человеческой речи, «навязало» слушателю характерность, единичные в каждом отдельном случае черты: тембровую окраску, высоту и особую возможность смысловой и эмоциональной передачи «живым» голосом мыслей и чувств автора. Наконец, «невидимка» обрела абсолютную реальность конкретного, физически зримого индивида – экран, казалось, положил конец индивидуализации представления, умертвил ассоциативное мышление, избрав сфе-

⁶ В.И. Пудовкин. Избр. статьи. «Искусство», М., 1956, стр. 86.

рой своего воздействия область предметно-логическую, предметно-эмоциональную.

Значит, зритель сразу же был обречен на пассивное, навязанное, заведомо предугаданное и организованное до мелочей восприятие? Любой категорический ответ на этот вопрос неверен.

В.И. Пудовкин не без основания утверждает, что только экран «вмещает в себе все возможности всех до сих пор созданных искусств»⁷. Но искусство экрана – отнюдь не порождение арифметической суммы выразительных возможностей своих «старших коллег». Искусство экрана – это синтез, так как объединение пластического образа, движения, звука, слова родило новое качество – новый художественный образ.

Творческий метод, обусловивший самостоятельность, специфичность экранной выразительности, – детище немого кинематографа – стихийно возник в произведениях известного американца Д.У.Гриффита, но был осмыслен, логически оправдан и воплощен в жизнь как инструмент диалектического отражения действительности советскими мастерами кино – С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным, А. Довженко, Л. Кулешовым, Д. Вертовым. Метод этот получил название монтажа.

О сути и нюансах, о теоретических основах и разнообразных способах применения монтажа написано много томов. Но и сейчас, как и два-три десятилетия назад, искусствоведа, касаясь этой темы, главным образом комментируют мысли классиков кино – предметом всестороннего исследования по-прежнему остаются лишь характер построения изображения, сферы зрительных восприятий человека и его последующие эмоционально-логические реакции. Тем не менее современный экран рождает мысли и эмоции зрителя не только путем воздействия динамики пластических образов. И уже сегодня классической характеристики монтажа как средства,

⁷ В.И. Пудовкин. Ук. соч., с. 86

дающего «правдивое изображение того, что мы видим, открывающего возможность точно воспроизвести и то, как мы видим»⁸, далеко не достаточно, так как она ничего не добавляет к тому, что мы знали о монтаже в 20-е гг.

Язык экрана условен. Возникнув на рубеже двух веков, кино «договорилось» со своим зрителем, на каком языке оно будет с ним объясняться. В первые же десятилетия XX в. сложился этот яркий язык динамики зрительных образов, многозначительных деталей, свободного варьирования реального пространства и времени.

В 30-е гг. техника делает еще один шаг вперед: в кино приходит звук и слово, документальные шумы. Однако эти новые для экрана средства выражения были встречены отнюдь не с радостью: «Смерть киноискусства!» – восклицали одни; «Возврат к театру!» – вторили им другие.

Это состояние растерянности, искренней горечи художника, отдавшего всего себя искусству, откровенно выразил Рене Клер: «Столько трудиться, столько надеяться, чтобы вернуться в конце концов к потрепанным театральным приемам, снова подчиниться тирании слова и звука...»⁹.

Но время шло. «Словобоязнь» постепенно уступала место творческому овладению этим новым могучим средством выражения. Однако и поныне экранное слово (главным образом в теоретических рассуждениях критиков, киноведов) пребывает на задворках, довольствуясь ролью чаще вспомогательной, нежели определяющей. Классические каноны монтажа – метода, определяющего суть искусства экрана, – установленные еще в 20-е гг., остаются неизблемыми. Вот как, к примеру, определяет сущность этого метода современный английский киновед Э. Линдгрэн: «Основное психологическое оправдание монтажа как способа изображения окружающего нас мира в том имен-

⁸ Э. Линдгрэн. Искусство кино. ИЛ, М., 1956, стр. 69.

⁹ Р. Клер. Ук. соч., стр. 118.

но и заключается, что он воспроизводит процесс, происходящий в нашем сознании, при котором один зрительный образ сменяется другим по мере того, как наше внимание привлекает та или иная деталь нашего окружения»¹⁰.

Чтобы выразить эту мысль яснее, следует сделать единственно возможный вывод: суть экранного искусства состоит в смене зрительных образов, в некоем подобии обычному разглядыванию, когда человек попадает в новую для него обстановку. А логика речи, а слово с его особой драматургией, наконец, многогранный мир звуков – где они?..

С появлением звукового кино, пытаясь, возможно, оградить экран от прямого проникновения слова, Эйзенштейн, Пудовкин и Александров в своей «Заявке» писали, что кино будет развиваться, главным образом, по пути резкого несовпадения зрительного образа и звука, слова.

Позднее стали говорить о так называемом методе контрапункта звука и изображения (например: ...женщина ищет мужа, бежит по железнодорожным шпалам... бросается к кустам – он лежит мертвый... Она истерически вскрикивает – из тоннеля вырывается поезд и крик продолжается в стонущем гудке паровоза... Ужас подчеркивают громыхающие на стыках колеса).

И опять слово в забвении! А возможен ли контрапункт слова и изображения как впечатляющий творческий прием, как новая, своеобразная манера художественной выразительности экрана? Возможен. И вовсе не теоретически. Достаточно вспомнить фильм «Летят журавли», где после эпизода смерти Бориса его отец стоит у машины и спокойно слушает сводку Совинформбюро: «...за последние два дня существенных изменений на фронте не произошло...» (!).

Пример, когда равноправным, даже определяющим «строительным материалом» экранного образа становится именно слово – звучащее, интонационно окрашенное, соз-

¹⁰ Э. Линдгрэн. Ук. соч., стр. 69.

дающее в сочетании с изображением (по методу контраста) неповторимое эмоционально-логическое воздействие на аудиторию, – такой пример в современном кино далеко не единичен. Поэтому сейчас уже недостаточно лишь поставить рядом кадры опрокинутых, медленно вращающихся сосен, смерти Бориса и спокойно стоящего у машины отца, который не может знать, что случилось в эту минуту с его сыном. Эти отдельные кадры нужно соединить не только с помощью клея, но и голосом диктора («...существенных изменений на фронте не произошло...»). В понятие монтажа как основного творческого приема экранного искусства, наряду с изображением, необходимо ввести слово, звук. Это особенно важно сейчас, когда телевидение положило конец монополии кинематографа.

Прав А.Я. Юровский, утверждая, что язык телевидения в основе своей останется общим с языком кино¹¹. Но именно телевидение настоятельно требует пересмотреть ставшую классической, застывшую где-то на уровне 20-30-х гг., точку зрения на творческий метод организации всех экранных форм и жанров: телеэкран упорно перемещает центр тяжести в сторону слова.

Более того, сейчас уже с полным правом можно говорить об обратном влиянии телевидения на кинематограф. Драматургия слова, а не внешне выраженного действия, стремительной смены объектов, условно-кинематографического времени и прочих атрибутов, рожденных немым кино, – вот что характерно для многих произведений современного киноискусства. Я не говорю о том, что специально создавалось для телеэкрана: «Марти», «Двенадцать разгневанных мужчин» и др. Достаточно вспомнить фильм «Мари Октябрь», и будет ясен вывод, сделанный выше, – ни одного внешнего кинематографического приема – наплыва двойной экспозиции и т. п., ни одной видимой переброски действия с объекта на объект, ни одного нарушения реального

¹¹ См. А.Я. Юровский. Поглядим на экран. «Искусство кино», 1960, № 4.

течения времени – психология, диалог, крупные планы, изумительно точная реакция героев, столкновение фразы и реакции, слова и изображения – адекватное и неадекватное, прямое и контрастное...

С.М.Эйзенштейн еще тридцать лет назад писал, что «мало склеить два куска пленки – нужно, чтобы это сопоставление было согрето чувством и озарено мыслью». Он имел в виду соединение не только плоскостных изображений – кадров, а монтаж родившихся у зрителя мыслей и чувств. Еще тогда этот замечательный мастер кино оставлял место будущим возможностям экрана, когда в монтаже сопоставляются, сталкиваются вместе со зрительными образами слово, музыка, документальные шумы. Из двухмерного, плоскостного монтаж становится трех- и четырехмерным, многоплановым, как бы объемным.

Язык экрана специфичен. Он условен и при внешней, кажущейся простоте необычайно сложен. Поэтому понятна убежденность Рене Клера, утверждавшего, что «говорящее кино будет существовать только в том случае, если найдут свойственную ему форму, если оно сумеет освободиться от влияния литературы и театра, если из него сделают нечто отличное от «подражательного» искусства. Само собой разумеется, что для выполнения этой задачи драматурги и писатели не приспособлены, так как им пришлось бы вступить в трудную борьбу против привычек своей профессии.

Для нового средства выражения нужны новые люди»¹².

Анатомия современных художественных форм экрана чрезвычайно сложна. Общие же рассуждения, приведенные выше, вытекают из природы экранного ис-

¹² Р. Клер. Ук. соч., стр. 141.

кусства и, естественно, определяют, в частности, характер документально-публицистических форм.

Если снова вернуться к утверждению необходимости уточнить и расширить содержание современного монтажа, то неизбежно придется ввести в творческий обиход понятие «экранный контекст».

Дело в том, что уже в самой природе слова заложено диалектическое единство (или противоречие). Слово, понятие всегда обобщают и конкретизируют, они собирательны и единичны в одно и то же время. «Дерево» – это деревья вообще и данная конкретная сосна. «Человек» – все люди и некий определенный N. N. Экранный образ, напротив, всегда единичен, конкретен: это только сосна, это только N. N.

Именно из этой ограниченности становится ясным поставленный выше вопрос о характере воздействия экрана на сферу ассоциаций человека. Казалось бы, предлагая зрителю готовый, до мелочей «отделанный», физически зримый образ, экран ограничивает именно ассоциативную, мыслительную область человеческого восприятия, адресуясь непосредственно к чувствам. Но если это так, то экран документален, информационен, предельно реалистичен в своей достоверности и лишен обобщенности, публицистичности.

Еще в немых фильмах родоначальник советской кинодокументалистики режиссер и журналист Дзига Вертов понял эту кажущуюся ограниченность экрана и нашел именно в ней силу огромной выразительности.

Действительно, каждый отдельно взятый кадр конкретен, единичен. Но в сопоставлении или контрасте, в сравнении с другими кадрами, в контексте он может обрести характер яркого, впечатляющего символа. Более того, четкая, понятная зрителю символика, обобщенность может быть создана и внутри отдельно взятого кадра (вспомним «лампочку Ильича» из фильма «Шагай, Совет» или образ Матери из «Колыбельной», где в

результате сочетания предметов, несложного внутрикадрового движения у зрителя возникает понятие обобщенное, единственно верный, им самим «достроенный» вывод).

Документалистика исключает выдуманные, «сочиненные» коллизии, не допускает актерской игры и прочих обязательных для художественных форм атрибутов. Внутренний психологизм, выразительную мимику, логические интонации, эмоциональные акценты и т. п. здесь заменяет внешняя пластика, тщательный отбор реальных объектов, показ действительно существующих людей в их обычной обстановке. Донести идею, развить тему, тем более сюжет, пользуясь лишь выразительными средствами камеры, здесь невозможно. Поэтому на первом плане в образной публицистике выступает слово. Но в «экранном контексте» привычные его функции, его назначение существенно меняются. Если для литератора, журналиста-газетчика, радиожурналиста слово – единственный (или определяющий) инструмент и сырье в «строительстве» образа, единственное средство выражения, то для сценариста оно лишь компонент, хотя и важнейший.

Экранное слово, произнесенное в кадре или за кадром, казалось, встало с газетных полос или книжных страниц, ожило, обретя богатство красок человеческой речи. Оно персонифицировано, наделено чертами самого образа, который живет на экране, будь то человек, предмет, процесс – любое явление действительности. Все это предъявляет к «живому слову» особые эстетические требования, незнакомые печати, попросту ненужные в ней.

О слове звучащем достаточно много сказано в радиолитературе¹³. Но когда живое слово сливается с изображением, рождая синтетический экранный образ, – здесь

¹³ См., например, Ю. Гальперин. Живое слово. Изд. НМО Госкомитета по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР, М., 1960.

и начинается та специфическая область, которая нуждается в самом глубоком и всестороннем исследовании...

Достаточно обратиться к простейшей форме «прямого» телевидения – закадровому репортажу. Вспомним 14 апреля 1961 г. Столица приветствует первого в мире космонавта. От Внуковского аэродрома до Красной площади вместе с тысячами москвичей Юрия Гагарина встречают передвижные телевизионные станции – около двух десятков телекамер. У экранов эфирных мониторов – журналисты, писатели, поэты. Их задача состоит вовсе не в том, чтобы описывать, «рисовать словами» происходящее – называть улицы, по которым движется парадный кортеж, или перечислять имена тех, кто сопровождает машину героя, ждет его у трибун Мавзолея. Вместе с операторами и режиссерами они владеют чудо-техникой – это публицисты, «летописцы эпохи», призванные ярким словом, точным художественным образом, метким сравнением расширить рамки экрана, поднять видимое и слышимое явление, представляющее перед зрителем как конкретная реальность – до вершин образной публицистики.

Спора нет – различие задач, стоящих перед творческими работниками, а значит, характер, целенаправленность каждого материала сводятся в итоге к тому, призван ли он сообщить о жизненном явлении либо раскрыть его суть, вскрыть взаимосвязи с другими явлениями, показать какой-либо факт или, идя от конкретного, привести к выводам, обобщениям.

Пожалуй, наиболее сложными с профессиональной точки зрения здесь, как, впрочем, и в печати, являются те формы отражения действительности, в которых автор максимально освобождается от «пут» события. Он не обязан следовать за событием и, отбирая важное, отобра-

сывая второстепенное, komponуя отобранное в нужном, подчиненном творческому замыслу строе, воссоздает в произведении явления типические, имеющие реальный адрес. И в этом сложном процессе родилась третья (помимо собирательной и конкретизирующей, объясняющей) функция «экранного» слова.

Перу журналиста-газетчика подвластно все – и сложные, невидимые глазу процессы современной физики, и тонкие движения души человеческой, и мотивировка поступков. Во власти литератора – размах ассоциаций, неожиданные сравнения, свобода импровизации.

Документальный экран, точнее, объектив камеры, вносит свои ограничения, свою суровую дисциплину: у журналистов телевидения оказываются во власти, главным образом, внешне выраженные явления и реакции. От скрытых процессов электроники до психологических нюансов – такова сфера внутренних движений, которая, так сказать, «неэкранная». В художественных формах эта сфера раскрывается актером, в научно-популярных, скажем, средствами мультипликации. А в публицистических?

Публицист экрана, документалист обязаны, изучая жизнь, знакомясь с цепью конкретных фактов, явлений, постоянно искать именно внешнее выражение, действие, которое, будучи перенесенным на экран, способно раскрыть самую суть этих фактов, явлений. Создать экранный образ – это не значит найти словесное выражение, точную характеристику, яркое сравнение. Экранный образ – это прежде всего описание пластического, зримого, внешне выраженного проявления факта, события, действия, поступка – «кусочка объективной реальности».

Потому-то еще в 1923 г. Рене Клер сказал: «Писателям надо сначала забыть свое ремесло собирателей слов и научиться собирать зрительный образы»¹⁴. Потому-то

¹⁴ Р. Клер. Ук. соч., стр. 98.

тридцать лет спустя он горько иронизирует: «чувство кино в такой степени утеряно, что, когда молодой критик восторгается тем, что можно «закрыть глаза» во время показа фильма, трудно сказать, говорит ли он серьезно или отдает дань модному в наше время мрачному юмору»¹⁵.

Итак, третья, а точнее первая, так как именно с нее начинается литературное творчество журналиста экрана, функция слова – это функция, предполагающая изображение (сценарная ремарка). Здесь слово не играет самостоятельной роли, ибо оно не является конечным средством выражения. Оно лишь дает творческое задание режиссеру и оператору, описывает то, что будет воссоздано на экране. И когда это произойдет, когда будет материализована эта функция слова, оно отомрет, перевоплотившись в пластически, физически зримый образ.

Любым творческим спорам нетрудно «самоопределиться вплоть до отделения» от реальной почвы, стать самоцелью. Тогда они – ничто, пустое словоблудие, фикция. «Для кого же мы, «творческие служащие» телеэкрана?» – вот вопрос, который должен быть постоянным «вторым планом», «второй экспозицией» всех теоретических размышлений.

Телевидение родило новую форму общения, как некогда, скажем, книгопечатание. Телеэкран учится разговаривать на своем языке, с трудом освобождаясь от языков чужеродных, заимствованных из случайных жаргонов и наречий. Тем самым телевидение создает свою аудиторию, организует, воспитывает ее. И в каждой мелочи (если уместно здесь это слово) творческого труда мы обязаны помнить, с кем разговариваем. А для этого нужно знать, как разговаривать.

Телевизионная аудитория – это и любопытный ре-

¹⁵ Р. Клер. Уж. соч., стр. 143.

бенок, и жизнерадостный спортсмен, и благодушная старушка с вязанием на коленях, и суровый скептик-профессор. Это люди разных профессий, разных возрастов, с различным уровнем знаний, с разнообразными интересами. Газету, журнал, книгу человек выбирает по своим потребностям, вкусу, настроению, покупает и приносит домой; кинофильм идет смотреть, каждый раз платя за это деньги. Но однажды он приобретает приемник, и с тех пор телевидение само приходит к человеку в дом.

Находящиеся по другую сторону экрана не слышат аплодисментов зрителя или слов его недовольства, не видят ни улыбок, ни гримас. Зато зритель видит конечный результат всех творческих, технических усилий – то, ради чего существует «электронное чудо XX в.».

Программы телевидения – это «обязательный асортимент». Зритель здесь почти лишен права выбора. И в каждый данный момент экран «разговаривает» о чем-то одном и с бабушкой, и с профессором, и со спортсменом. Разговаривает одним языком.

Единственное и незыблемое право зрителя метко определил польский поэт Юлиан Тувим: «Телевидение – чудесное открытие: одно движение руки – и все исчезает» – истина весьма горькая для создателей телепрограмм! Поэтому необходимы обязательное соответствие, прямая зависимость каждой конкретной формы как от содержания, так и от общей природы телевидения.

О природе публицистики телеэкрана не написано еще ничего. В связи с этим основной целью настоящей статьи было коснуться лишь некоторых, наиболее общих и важных сторон этой «теоретической целины» (не соблюдая при этом строгой логической последовательности). Задача данных заметок главным образом постановочная.

По мнению автора, исследование широкой, многоплановой проблемы, решить которую возможно лишь коллективными усилиями представителей всех творческих профессий телевидения, целесообразно начать с вопросов, лишь бегло затронутых на этих страницах. Это, прежде всего, выявление функции слова в сценарии и дикторском тексте, в киножанрах и «прямом» телевидении; характер создания экранного образа в слиянии конкретного изображения и уточняющего, комментирующего или обобщающего слова, эмоционально окрашивающей музыки, усиливающих документальную достоверность шумов; закономерности построения эпизода, изучение монтажа как творческого метода композиции, как выражения диалектических взаимосвязей всех художественных средств, доступных и подвластных экрану; сюжетность, основы драматургии документальных форм телевидения; наконец, природа, законы строения, типические черты жанров экранной публицистики (разрешаемые как средствами кинематографа, «прямого» телевидения, так и, главным образом, в их сочетании) – от простейших, «чисто документальных» до документально-художественных, открывающих простор фантазии журналиста-литератора нового типа, – неисчислимым творческим поискам образа зрительного и литературного, но в конечном итоге экранного.

Р.А. Борецкий

Одна из первых публикаций о проблеме, которая через пять лет станет главной – о многосложном процессе создания ТВ программы. Здесь – и утверждение термина «программирование», и составляющих – «строительного материала» телепрограммы. Сопоставление с печатью – лишь отправная позиция и демонстрация функционального сходства.

Телевидение и ежедневная газета.

«Советское радио и телевидение», 1962, № 2

...Телевизионный день и ежедневная газета – аналогия, на первый взгляд, весьма отдаленная. Но при всей своей специфичности телевидение так или иначе стоит на трех китах: выполняя функции печати и радио, разговаривает языком экрана, созданным кинематографом. Эта взаимообусловленность не только (и не столько!) эстетическая, но и политическая.

...Странно предположить, что раскрыв свежий номер, скажем «Известий», вы не найдете публицистической передовицы, смыкающей день и эпоху, не отыщете рассказа о новом человеке, утверждающем сегодня черты грядущего, не узнаете о культурной жизни страны, о проблемах технического прогресса, морали. Странно предположить такой, к примеру, номер: официальное сообщение; хроника – подборка информации; заметки на международные темы; два рассказа из уже читанных сборников.

Но вот припомните программу телевизионного дня, скажем, в пятницу, 22 октября; именно так она и была построена: **событийный репортаж, международный комментарий, два художественных фильма, два выпуска новостей.** Пример, конечно, не собирательный, однако же и не единичный.

Или «свежий» пример – четверг, 1 февраля уже это-

го года: концерт, новости, репортаж с завода, художественный фильм, выступление писателя, новости.

Рассматривая телепрограммы, точнее, основную, широкоэвещательную первую программу Центрального телевидения день за днем, неделю, месяц, неизбежно приходишь к выводу: постоянное, «законное», так сказать, место занимают лишь хроника да художественные фильмы и спектакли. Остальные разделы программы выглядят как бы «случайными включениями», заполняющими «вакуум».

Теперь достаточно задать вопрос – почему же то, что категорически исключено в печати, в ежедневной, неотраслевой газете, бытует на телевидении? – и первоначальная аналогия уже становится контрастом.

К тому же телевидение ведь шире любой отдельно взятой газеты. Функции, обязанности его перед обществом уже сегодня всеобъемлющи. Оно призвано и информировать, агитируя фактом, и пропагандировать, разъясняя проблемы, и воспитывать, образовывать и развлекать.

Оговоримся сразу – речь пойдет главным образом о программировании общественно-политического вещания, то есть о функциях информационных, пропагандистских, образовательных, так как художественные передачи требуют во многом иного подхода к их планированию.

Вернемся к нашему сравнению. Газетный номер представляет относительно **завершенную** картину: в нем сочетаются актуальность, злободневность (приметы сегодняшнего дня) с проблемностью, устремленностью в будущее (приметы времени, эпохи). Для телевизионного дня эта относительная завершенность в содержании программы, в тематическом подборе передач тем более необходима. Зритель должен ежедневно быть в курсе новостей общественной и политической жизни, науки, образования и т. п.

В этом утверждении все просто, как всегда просты очевидный факт, истина, не требующая доказательств. И все же, если обратиться к практике телевидения, доказательства, по-видимому, нужны.

Итак, первое, к чему приходишь, рассматривая программу дня, – это **случайность** в принципах ее составления.

Часто идут споры по самым различным творческим вопросам: о мастерстве, о выразительных средствах, о формах и жанрах, рожденных телевидением, так сказать, о «строительном материале», но почему-то при этом ни слова не говорится едва ли не о главном – **о самом «здании»**, представляющем перед зрителем в готовом виде, **о программе каждого дня**. Нет, не о перечне передач, с указанием названия и времени выхода в эфир, а о цельном, логически, закономерно развивающемся в пространстве и времени **произведении** (пусть мне простят столь высокое слово!).

Вот если взглянуть на телевизионный день уже в таком ракурсе, если признать (пусть пока априорно), что составление программы – процесс сложный и ответственный, подобный архитектурному проекту в строительстве, тогда неизбежно придется назвать его творчеством. А сухие, канцелярские термины «планирование», «расписание», «составление» и т. п. перерастают в дела первостепенные, так или иначе связанные с работой всего многоотраслевого коллектива студии.

Тогда сразу же встают вопросы: а) о целях и задачах телевидения, максимальной его действенности; б) о зрителе, его запросах, вкусах, об условиях и возможностях просмотра передач, их заблаговременном отборе и т. п.; в) об организации творческого производства; г) о качестве программ, становлении художественного уровня; д) даже, быть может, о переносе центра тяжести

с информативности на публицистичность, с констатации – на углубленное отражение действительности и максимальное выявление телевидением своего «я»; е) наконец, об индивидуальном росте творческих работников, их персональной ответственности за развитие темы и способы ее решения.

Все эти вопросы, на первый взгляд с трудом связываемые с планированием, требуют, конечно, своего обоснования. Поэтому обратимся к «началу-начал» – к отношениям экрана и зрителя.

Экран, зритель и рубрика

Сегодня вряд ли найдешь непритязательного и восторженного почитателя телевидения, «глотающего залпом» всю программу от начала до конца. Сегодня телезритель все явственнее и неизбежнее приближается к читателю газеты или радиослушателю. В основе его отношения к программе – **разумный отбор** передач. Интересы, вкусы, уровень подготовленности, возраст и т.п. – вот что определяет отношение зрителя к телепрограммам. Но телезритель и читатель поставлены в различные условия. Читатель сам отбирает в номере интересующий его материал, группирует его, сам строит свою «программу» чтения. А телевизионная программа предстает перед зрителем кем-то выстроенная, непрерывно развивающаяся во времени. Тут не остановишься, не поразмыслишь, не перечитаешь, не начнешь с «четвертой полосы».

Вот отсюда-то, из взаимоотношений экрана и зрителя, процесс составления программ и вырастает в «проблему № 1».

Итак, новый зритель: особые условия просмотра передач, домашняя обстановка, один-два-три человека, полутона, камерность и пр. Об этом говорилось много, в различных вариантах. Но нужно учитывать и еще одну

особенность телевизионного зрителя – его привычку, привязанность, что ли, к экрану. А это уже мерило, показатель действенности тех или иных программ. Почему для зарубежного телевидения обычно такое, к примеру, утверждение в отчетах: «Программа N.N. собирает до пяти миллионов зрителей...». А у нас? Кто может сказать, сколько зрителей в каждый данный момент у телевизоров?..

Телевизионная аудитория относительно постоянна (раз уж куплен телевизор). Но постоянство аудитории – «дар от природы». Его нужно неустанно развивать, **приводя** зрителя к телевидению, **группируя** по интересам, организуя его вокруг экрана. И здесь могучим, поистине неоценимым (но неоцененным пока) оружием должна быть **рубрика**.

Рубрика – в определенное время, в определенный день – вот та прочная связь между экраном и зрителем, которая так важна особенно в пропагандистской, воспитательной, образовательной работе, где на первое место выходит преемственность в развитии темы при возможности адресоваться к одной и той же аудитории.

Спору нет, рубрики имеют место в наших программах, точнее появляются по инициативе редакции в связи с политическими или другими кампаниями. Но, появляясь и исчезая, часто не успевая собрать своего зрителя, завоевать популярность, они скорее дезориентируют аудиторию, нежели организуют, дисциплинируют и сплачивают ее.

Наряду с фактом, событием, иными словами, материалом «сиюминутным», есть материал проблемный, который характеризует время – эпоху. Вот его-то и надо заключить в рамки одной широкой темы, найти ей точное, определенное место, а уж каждая отдельная передача предоставит простор для мысли, творческой фантазии, поисков.

Широта, глубокая проблемность, умное и всестороннее развитие темы, логическая преемственность, блеск выдумки, занимательность, разнообразие формы – вот что должно отличать рубрику в телевидении.

Директор Кубинского телевидения Леон Итиел Перез отмечает всенародную популярность постоянных рубрик «Революция объясняет свое дело» и «Быстрее печати». Они занимают раз навсегда отведенное им место и время в эфире. Зрители знают о них и ждут их. Огромна роль образовательных передач, ежедневно идущих в эфир под рубриками «Страница знаний» (18 ч. – 18 ч. 30 м.) и «Уроки для всех» (18 ч. 30 м. – 19 ч. 30 м.). Они собирают до пяти миллионов зрителей. А каждое воскресенье с 20 до 22 часов в программу включается постоянная рубрика «Народ и культура».

Такие передачи – стержень, основа программ Кубинского телевидения.

Программа одной из наиболее профессиональных студий – Берлинской (ГДР) – еще более убедительный пример широкого использования рубрик. Вот некоторые из них: в 9.45, ежедневно, «Медицинские советы»; по понедельникам, вторникам, пятницам в 18.00 – «Телеакадемия»; в 18.55, ежедневно, - «Наш песчаный человек»; постоянная дневная передача «В каждый час» (о новом доме) и т. п.

Огромный механизм американского телевидения дает любопытные образцы в области организации производства и особенно составления программ. Там давно понята и на опыте подтверждена истина, что именно постоянная рубрика – самое действенное орудие телепрограмм в борьбе за постоянную массовую аудиторию. Так, наиболее популярные циклы идут регулярно из недели в неделю в течение года, нередко – нескольких лет, объединяя до ста – ста пятидесяти передач. Это «XX век», «Перед лицом нации», «Мир разума», «Завтра», «Лестница жизни» и др.

Так же циклично решается и программирование художественных форм: «Театр Крафта», «Утренний театр», «Студия № 1», «Театр Зилд по телевидению» и др. Эстрадные программы нередко представляют собой, так сказать, «персональные рубрики»: «Обозрение Эдда Салливана», «Показывает Пэрри Комо» и т. п.

Рубрика, организуя, дисциплинируя, группируя зрителя по интересам и уровню, создает свою аудиторию, помогает зрителю ориентироваться в программах, да и в своем времени.

Но это лишь одно ее преимущество. Другое заключается в том, что **рубрика дисциплинирует, организует само телепроизводство.**

Обратимся к типичному в практике. Аппаратная. Тракт. Сдача. Обсуждение и оценка. И вот здесь-то нередко логика приходит в противоречие с неизбежным: передача плоха, но как же ее снять – ведь она объявлена! До выхода в эфир – день-два, а то и час-два... Так рождается качество вещания, так складывается уровень творчества.

Или другое: планерка – все та же стихийность, случайное предложение тем, жанров, форм, затем почти механическое расположение их по месту и времени. В общем, строительство без проекта...

И снова хочется вспомнить программы Берлинской студии. Здесь теленеделя подобна шахматной доске с умно расставленными на ней десятью-пятнадцатью фигурами: «Актуальная камера», «Мир больших молекул», «Наш песчаный человечек», «Телеакадемия», «Спорт и музыка», «В мире движения», «Рандеву в конце недели» и т. п. Их расставляет опытная рука по клеткам – дням, причем за месяц, два, три до объявления. Исчерпывается ли этим программа? Нет. Это лишь основные пути развития тем, общее определение направленности программы, отражение примет времени в функциях телевидения. А освещение фактов, событий сегодняшнего дня – это уже задача «Актуальной камеры».

Истина познается в сравнении. Поэтому обратимся к примеру и рассмотрим телевизионные программы двух студий в воскресенье, 17 декабря 1961 г.¹⁶

Берлинская студия (ГДР).

9.45 – Медицинские советы; 10.00 – Для детей старше 8 лет – «Шах королю»; 11.00 – «Знания, точность, счастье» (форум представителей общественных наук); 11.30 – «Смотрите, это мы!» (опера, оперетта, драма); 12.30 – Международный женский турнир по ручному мячу; **13.00 – Для работников сельского хозяйства;** **14.00 – «Неделя в образах»;** 14.30 – Фильм «Потерянное счастье»; 16.05 – Жизнь, о которой стоит узнать; 16.35 – И.-С. Бах – «Рождественская оратория»; **18.10 – «Телестудия естествознания»;** **18.55 – «Наш песчаный человечек»;** 19.00 – Пропавшие без вести рассказывают; **19.25 – Слово спорту;** **19.30 – «Актуальная камера»;** 20.00 – «Клятва солдат» (телефильм); 21.10 – Старый солдат и юные голоса; **21.45 – Спортивная неделя.** По окончании – «Актуальная камера».

Центральное телевидение СССР (Москва).

11.20 – Урок английского языка; 12.00 – Концерт детской самодеятельности; **17.00 – Для воинов Советской Армии;** 17.40 – Художественный фильм «Новый Гулливер»; **18.45 – Телевизионные новости;** 19.00 – Спектакль театра им. Вахтангова «Платонов». В антракте – **Телевизионные новости.**

Итак, девятнадцать передач по одной программе ГДР и семь – по основной программе Центрального телевидения (одиннадцать – по двум). Попутно заметим, что соотношение собственно телевизионных передач и трансляций говорит не в пользу Центрального телевидения.

Чтобы не сложилось впечатление о тенденциозности в подборе примеров, обратимся ко всей телевизи-

¹⁶ Выделенные жирным шрифтом – постоянные рубрики. Сравниваются, естественно, единственная программа Берлинской студии и первая программа ЦТ. По 2-й программе в Москве прошли еще четыре передачи.

онной неделе (17-23 декабря) Берлинской студии: понедельник, вторник, среда, четверг – по 15 передач, пятница – 17, суббота – 20 передач.

Итак, здесь заранее планируется проблема, выраженная в рубрике. Отделу или редакции известно, что, скажем, в третью пятницу каждого месяца идет передача из цикла «Планета в лаборатории». Поэтому цикл четко планируется, заблаговременно задумывается. Каждая передача готовится задолго до выхода в эфир. Так случайность уступает место закономерности.

Верстка: темп, ритм, жанры

Но, говоря о программе дня, приходится все время согласовывать ее со зрителем, с условиями просмотра передач.

– Рекорд! 26 выступающих за день! – услышал я как-то от одного из ведущих работников Центрального телевидения. Чего здесь было больше – иронии, сарказма или, быть может, гордости – не знаю. Я просто подумал: а зрителю-то каково?!

Такие «ассамблеи» выступающих, когда ученого сменяет новатор производства, затем комментатор знакомит зрителя с гостями из-за рубежа, а «телеочерк» оказывается на деле рассказом журналиста, проиллюстрированным пятью-шестью фотографиями, – разве это редкость?

В журналистике давно утвердилось понятие «верстка». Оно означает расположение материалов в печатном органе по политической их значимости, общественному интересу к ним и т. п. Время идет, смысл понятий расширяется. Из печати термин верстка пришел в телевидение. Но здесь процесс верстки, к примеру, тележурнала стал более сложным. Верстают не только по значимости материала, но и по его жанровым признакам – от сложного к простому, от познавательного к развлека-

тельному, от публицистического к информационному – постепенно, от начала к концу, как бы «облегчая» восприятие зрителя.

Было время, и не так давно, когда программу дня составлял оперный спектакль в четырех актах и многих картинах. Сегодня экран требует максимального разнообразия, наполненности содержания, емкости форм. Рождаются телеспектакль, телефильм, телебалет, даже телеопера: формы более динамичные, компактные. Но все это – компоненты. А ежедневная программа в целом? Она тем более должна стремиться к динамике, ритму, жанровому многообразию. И путь к этому – ритмическое построение программы, прообраз которого – в профессиональной верстке тележурнала.

Однопрограммное вещание Берлинского телевидения ГДР состоит, как мы видели, из пятнадцати-двадцати передач ежедневно. Первая программа ЦТ включает, как правило, восемь-десять передач. Но определяющим здесь должно быть, конечно, не столько количество, сколько характер передач, их соответствие ритмическим требованиям экрана («живая» разговорная передача, кинопередача, научное интервью, развлекательная музыкальная миниатюра и т. д. сменяют друг друга, чередуя не только темы, но и средства выражения).

Несмотря на бесспорные достоинства, программы Берлинского телевидения отнюдь не эталонный пример планирования. Телевизионный день представляется мне более четким и определенным по времени и месту основных передач, более сориентированным на разного зрителя, более действенным, и значит, исключаящим формальность в расходовании «производственных площадей» эфира.

Многое может стать иным. К примеру, **дневные программы**, которые ныне адресуются неведомо кому.

А они-то как раз имеют вполне реальный и точный адрес: работники вечерних смен, школьники, домохозяйки. Но раз так – восполняйте упущенное ими накануне (одну лучшую кинопублицистическую передачу, художественный кино- или телефильм из вчерашней вечерней программы); давайте пищу школьнику (20-30-минутная познавательная рубрика); ну и, конечно, не забывайте домашних хозяек (советы по вопросам воспитания, новости моды, домоводство, кулинария – тоже 20-30-минутная рубрика, скажем, сродни известинской «Для дома, для семьи»). Наконец, краткий выпуск «Новостей» – вот и полезная, имеющая конкретный адрес, свободная от случайностей и формального подхода дневная программа.

И все же это частности. Обратимся к общему.

Сетка – «архитектурный проект» дня, недели

Рубрика, цикл отнюдь не регламентируют творчество. Напротив, тематическая целеустремленность как раз предполагает поиски разнообразных форм передач. В противном случае станут очевидными творческая беспомощность, обеднение фантазии.

Здесь не сказано еще о главном, завершающем – о группировке, четком расположении рубрик, то есть о **сетке**.

Лет пять назад пытались ввести на ЦТ нечто подобное: неделя охватывала важнейшие разделы вещания, но день оставался таким же забытым – неполным, случайным. Сетка страдала и еще более существенным недостатком – безликостью, безымянностью. Она не была рассчитана на зрителя, при ее помощи лишь пытались навести порядок внутри телехозяйства: в ней не было широких рубрик, намечалось лишь место, графа для темы, для раздела. К примеру, четверг, 19-19.30 – наука и т. д. Такая половинчатость (а может быть, и другие внутренние причины) очень скоро обрела сетку на забвение.

Мне представляется плодотворным иной подход к планированию – от рубрик к сетке через творческую, осмысленную верстку каждого дня с учетом темпа соседствующих передач, создающего ритм всей программы дня.

Достаточно вспомнить, какими яркими красками заиграли «Известия» несколько лет назад, когда появились в них новые рубрики, изменился характер верстки!

Рубрика – это осмысленная фантазия всех отделов вещания, построенная на глубоком понимании времени, знании своего зрителя и своей профессии. Но не менее важен и профессионализм тех, кто планирует, верстает программу.

И если снова обратиться к практике, то наиболее интересной, изобретательной всегда была молодежная редакция Центрального телевидения. Но и ее разнообразные, содержательные рубрики тонули в хаосе программ, не имея четкого места и времени.

Создание сетки на основе рубрик – сложнейший, кропотливейший процесс – требует настоящего мастерства, дальновидности, как верстка – глубокого всестороннего знания телевидения, его выразительных средств, его жанров и форм. Поэтому всякие рецепты и преждевременны, и схоластичны. И вовсе не следует полагать, что сетка – отвлеченная чуждая практике схема, подсказанная субъективным стремлением подогнать жизнь под рубрику. Это вполне реальный план, живая структура, призванная организовать как аудиторию, так и телепроизводство.

Конечно, всю программу (а точнее, все, что предлагает жизнь телевидению) не втиснуть в прокрустово ложе сетки. Это лишь «проект здания». И как готовое здание отличается от замысла архитектора, так и программа дня, недели может отличаться от сетки.

Возможно, в этих заметках не все мысли последовательны, быть может, нужна более развернутая аргумен-

тация, более убедительны примеры, но, мне думается, что сама постановка вопроса об изменении программ, об ином характере планирования и структурирования – это предмет для серьезного разговора.

Ведь впереди проблемы еще более сложные, например, многопрограммное планирование. И если сегодня две программы бывают нередко «уравнением с двумя неизвестными», то с пятью или шестью (кто знает!) решить задачу будет много сложнее!

Так наша аналогия телевизионного дня с ежедневной газетой, выходя за рамки простого сравнения, перерастает в широкую, но, конечно, далеко не бесспорную проблему **программирования**, требующую осмысленного решения путем поисков и экспериментов. И от верного ее решения выиграет и телевизионное производство, и, а это самое главное, зритель.

Р. Борецкий

Эта статья в авторитетном журнале – попытка сложить гимн «прямому» телевидению. Тому, как мы были тогда убеждены, ради чего и для чего оно появилось на свет. И еще – альтернатива провозглашенному немалым числом критиков равенству: «ТВ – это малоэкранное кино».

В статье далеко не все бесспорно. Безоглядная увлеченность, самое время открытий (а такой и была пора первого десятилетия массового ТВ) накладывают отпечаток преувеличений, в чем и убедится читатель этой публикации, которая автору все же дорога.

Живая жизнь и «прямое» телевидение. «Искусство кино», 1964, № 5

«Импровизатор сошел с подмостков» – лучшее обозначение закономерностей телевидения. Не правда ли, заманчивое определение? Чтобы вот так лаконично, так четко и афористично определить природу нового и чрезвычайно сложного явления, нужны как минимум смелость и немалая смелость, а в смелости автору афоризма В. Турбину никак не откажешь, однако...

Два понятия – телевидение и импровизация – все еще ставят рядом авторы газетных и журнальных статей, докладчики и их оппоненты на диспутах в союзах журналистов и кинематографистов, а вслед за ними – многочисленные «любители» и «болельщики». Это словосочетание становится (или уже стало) своеобразной модой.

Примечательно здесь одно: отмалчиваются именно те, кто ближе всего стоит к экрану – практические работники телевидения. Что это – пренебрежение, непонимание или отсутствие творческой смелости?.. А может, причину искать следует не на телестудиях, быть

может, она в абстрактности, неточности теоретических рекомендаций, далеких от практики, созерцательных?..

Проблема «телевидение – импровизация» вовсе не нова. Возникла она сразу же, как только телевидение вышло на «широкую публику», то есть в 50-е годы. Помнится, на страницах «Литературной газеты» авторы многочисленных статей, обращаясь к создателям телепрограмм, увещевали их примерно следующим образом: чего вам, дескать, мудрствовать! В вашем деле нужна лишь смелость. Садитесь в троллейбус «Б», прокатитесь по Садовому кольцу – вот вам и настоящая телевизионная передача! Или: поставьте ваши камеры на людном перекрестке – жизнь сама устремится на экраны.

Но если в рекомендациях авторов «Литгазеты» было чересчур много наивности, если писались они с позиций, так сказать, неосведомленного зрителя, то нынешние размышления об импровизации на телеэкране уже выстраиваются, как правило, в некую теоретическую концепцию.

Но прежде чем рассказать о ней, поспорить с ней, позволю себе небольшой экскурс в историю вопроса.

Еще тогда, когда телевидение только становилось на ноги и было средством массового распространения продукции театра, кино, живописи (подобно ротационной машине, печатающей тираж), когда мало кому могла прийти в голову мысль о возможностях нового вида искусства, С. Эйзенштейн так определил его суть: «Живая жизнь в чуде телевидения». Именно живая, а не отраженная, не «законсервированная» жизнь! Не бутафория и декорация, а подлинная реальность. Не механическое воспроизведение чужих слов, а рождение мысли на глазах у зрителя. Живой человек в живой среде – вот главное на телевидении.

А надо ли удивляться, что именно «живые» формы телепрограмм стали объектом творческих споров и теоретических размышлений и что в этих спорах не раз и

не два повторялось понятие: импровизация. Ведь раз жизнь – значит, несочиненные ситуации, значит, невыдуманные «персонажи», значит, несрепетированное и несыгранное поведение. Значит – импровизация перед телеобъективом.

Так родились советы: «сесть в троллейбус «Б» или выйти с камерами на улицы». Видимо, так же родился и афоризм В. Турбина: «импровизатор сошел с подмостков».

Первой наивно-дилетантской точке зрения, возникшей в начале 50-х годов, создатели телепрограмм могли противопоставить простую логику фактов, напомнив о естественной боязни микрофона, о вполне объяснимом испуге перед камерой, об «эффекте неожиданности», так хорошо знакомом каждому, кто хоть раз «прикоснулся» к телевидению. Напомним, наконец, о возможностях, вернее, о «невозможностях» передвижной станции – об относительной статичности камер, об ограниченной длине кабеля, о необходимости прямой видимости в распространении ультракоротких волн – обо всем переплетении телетехники, громоздкой, неуклюжей...

Но для спора со второй точкой зрения, претендующей на теоретическую обоснованность, этих аргументов мало. Ведь автор книги «Товарищ время и товарищ искусство» берет себе в союзники Ираклия Андроникова, немало сделавшего на телевидении и для телевидения, и В. Саппака – автора талантливой книги, оригинального, тонкого исследователя эстетической и, пожалуй, прежде всего этической природы телевидения. В. Турбин в одной из сносок пишет следующее: «О значении импровизации в современном телевидении, о его находках, заблуждениях и ошибках прекрасно рассказано в статьях В. Саппака... и Ираклия Андроникова».

Обратимся и мы к «рекомендованной литературе».

«...Когда-нибудь телевизионные репортажи будут идти без репетиций и инсценировок, захватывать человека врасплох, добиваться откликов непосредственных

и индивидуальных» – так писал В. Саптак. Это уже требует более обстоятельного ответа, нежели «афористическая формула» В. Турбина.

Итак, снова – импровизация.

Понятие это древнее. С импровизации когда-то начинался театр. С нее начинался и кинематограф. Но примечательно в обоих случаях одно: театр стал искусством, лишь перестав быть импровизацией. Кино обрело себя, перестав быть «сфотографированным театром», уйдя от импровизации перед камерой, создав свои принципы искусства, свою кинодраматургию.

Теория «жизни врасплох» стара. Очень стара. В ней – отзвуки деклараций французского авангарда. В ней – перепевы манифестов наших «киноков», лэфовцев. Если с позиций сегодняшних, пусть откровенно утилитарно, поставить два вопроса, имея в виду это уже ушедшее прошлое: «Что дало оно?» и «К чему пришло?», то ответы будут внешне взаимоисключающими. Дало немало: новые принципы языка, новые возможности самовыражения – совершенствование методов художественного выражения. Однако пришло оно к самоотрицанию и к творческому тупику на деле, в практике. И очень естественно, и очень понятно почему.

Дело в том, что у камеры-импровизатора (которая «все видит и все может»), поражавшей смелостью, восхищавшей каскадами находок, ошеломлявшей стремительностью действия был забыт, «затерян в мысли» главный – тот, кто заставляет ее жить, двигаться или стоять, взмывать ввысь или прижиматься к земле. Был забыт человек не только с его профессиональным мастерством, но прежде всего с его мыслью, видением, мировоззрением.

И тот же Дзига Вертов – предводитель «киноков» смог создать «Шагай, Совет», «Три песни о Ленине», «Ленинскую киноправду» - все лучшее, что он нам оста-

вил, лишь тогда, когда частные находки в методологии подчинил общему – содержанию, драматургически (или просто логически) организующей мысли.

Кстати, не кто иной, а именно Дзига Вертов еще в 1925 году (!) писал в «Правде»: «Уже изобретен способ передачи изображений по радио... И не к демонстрации опер и драм мы будем готовиться. Мы будем усиленно готовиться к тому, чтобы дать возможность пролетариям всех стран *организованно* видеть и слышать весь мир, видеть, слышать и понимать друг друга» (подчеркнуто мною – Р.Б.).

О противоречиях метода «жизнь врасплох» и написано, и сказано очень много. Мы снова вернулись к теме, исчерпавшей себя на рубеже 30-х годов, лишь потому, что она воскрешается на рубеже годов 60-х в связи с осмыслением природы нового, только ищущего свои средства выражения вида искусства. Ведь если в кино между фиксацией жизни и ее вторым рождением на экране лежит процесс творческой организации материала в монтажной, то в телевидении путь к зрителю не только много короче, но и принципиально иной: жизнь – камера – зритель. И все это совершается одновременно. Здесь – сила, но здесь и слабость телевидения. И если о силе его говорят повсеместно, то слабость попросту игнорируют либо не понимают ее истинный смысл, ее опасность, могущую поставить под удар весь творческий процесс.

Если это не так, то разве такой интересный исследователь, как В. Саппак, закончил бы свои рассуждения фразой и фактически неверной и потенциально опасной: «Да и сегодня лучшие – пусть редкие – работы документального телевидения уже таковы» (то есть построены согласно теории «жизнь врасплох» - Р.Б.).

Как мало знают телевизионное производство рассуждающие подобным образом, как приблизительно понимают они задачи тележурналистики – активного

средства вторжения в жизнь, а не пассивного ее разглядывания (просто глядения, просто смотра, а не вглядывания, не всматривания!).

В книге В. Турбина немало интересных мыслей, у В. Саппака много тонких, заслуживающих самого пристального внимания и дальнейшего развития наблюдений.

Сомнения быть не может, что всех авторов объединяет искреннее стремление к лучшему, что стремление это рождалось из неудовлетворенности настоящим и из убеждения в правильности и нужности собственных положений. Но тем не менее на деле путь к истине несколько иной.

Обратимся к книге Саппака.

«Правда – вот единственный язык, на котором только и может говорить телевидение. Здесь происходит, так сказать, непрерывная, естественная самонастройка на правду». В общем, верно. Но правда – понятие не однозначное. Слезы на глазах колхозницы, потерявшей себя перед ощетилившейся объективами камерой, – тоже правда! Ничего не поделаешь – да, это утверждает снова и снова сам Саппак:

«...На телевидении обмануть нельзя! Против этого восстает вся его природа документалиста...». И в этих рассуждениях Саппака правда, истинность лишь наполовину. Но есть в них драгоценное зерно. Я имею в виду страстное отрицание В. Саппаком фальши на «живом» экране, отрицание всей этой коробящей псевдоимпровизации, когда репортер делает вид, что случайно очутился на месте, откуда ведется передача (будто можно скрыть двух-трехчасовое развертывание ПТС, расстановку и пробу камер, микрофонов, осветительной аппаратуры, переплетения кабелей и прочее), когда он «ненароком» встречается с людьми («здравствуйте, мы из телевидения...»), которые затем бубнят готовые ответы или, того хуже, подглядывают в спасительную бумажку... Да, «на

телевидении обмануть нельзя!» Да, «кроме микрофона есть экран, который, как минимум, контролирует его (репортера – Р.Б.) слова». Прав, тысячу раз прав Саппак! Но пути достижения правды (или, как точно заметил тот же Саппак, «дистанции доверия» зрителя) во все не в том, чтобы нацеливать объективы телекамер на прохожих, чтобы совать им микрофон и т. п., «добиваясь откликов непосредственных и индивидуальных».

У В. Турбина, щедро рассыпающего по страницам афоризмы, нередко точные, бьющие прямо в цель, есть такая формула: «творчество в открытую». Вот это как раз то, что нужно «прямому» телевидению во взаимоотношении камеры и жизни. Да, именно «в открытую»! Значит – искренность, значит – откровенность со зрителем. И начинается это с малого – с самых азов. Не нужно в агитпункте или цехе никаких: «Здравствуйте, мы из телевидения!» (и это-то напряженно ждущему, ослепленному светом, сияющемуся припомнить текст и срепетированную позу человеку!), а просто, откровенно: «Иван Петрович, помните, я вас просил, когда начнется передача, показать (или рассказать) зрителям...» и т. д.

Здесь, в подобной интонации, манере, в таком характере общения всего «треугольника»: журналист – объект (человек действующий, говорящий и др.) – зритель – и заложены как раз простейшие начала достижения «дистанции доверия», самоочевидная правда экрана.

Оттого-то «жизни врасплох» (случайности, ненужной подчас неожиданности, одному попаданию в цель из ста) следует противопоставить искренность идейной целенаправленности; она требует обязательного подчинения каждого «взгляда» камеры творческой мысли.

Ну а импровизация? Она – естественный и неотъемлемый компонент «прямого» телевидения, неизбежно возникающий как следствие правильной методики в

подготовке «живых» передач. Сошлемся здесь на того же И. Андроникова, к которому адресовал своих читателей не только В. Турбин, но и В. Саппак.

В статье «Слово написанное и сказанное» Андроников пишет как раз о том, что репетиция (не расплывчатая – подготовка, а именно репетиция) вовсе не исключает импровизацию в самой передаче, так как перед камерой «явятся другие краски, другие слова, иначе построятся фразы – начнется импровизация, без чего живая речь невозможна...». (Дело лишь в том, чтобы сделать ее именно живой, разговорной, а не воспроизведением по памяти письменной, добавим мы).

Итак, в силу всего комплекса причин технических и творческих мы приходим к утверждению необходимости подготовки «живых» телепередач (конечно, кроме тех, которые попросту исключают ее возможность – технических трансляций). Именно тщательнейшая всесторонняя подготовка открывает телекамере все новые и новые пути проникновения в жизнь.

Для творческой практики важно найти точный, конкретно приложимый смысл понятия «импровизация», реальную меру ее переноса на экран.

Вряд ли есть необходимость распространяться о роли и значении принципа отбора в творчестве. Скажу лишь, что в отличие от кино или радио, где монтажное видение сценариста, режиссера, оператора не только заранее определяет точку зрения на явление, на характер его отображения (съемки, записи), но и предполагает последующую обработку материала (кино- или магнитной пленки), то есть где отбор практически происходит на всех этапах творческого производства, «прямое» телевидение – непосредственное отображение жизни, застигнутой врасплох, – этой возможности лишено на деле вовсе. И если пойти за поборниками «чистой импровизации», то творческую целеустремленность неминуемо подменит случайность, а активное вторжение в жизнь – пассивное

ее разглядывание. Не говоря уже о всяческих бедах, которые непременно принес бы такой метод «забрасывания микрофона и камеры» в толпу, подобно рыболовной снасти: авось что-то поймается. Но что?!..

В кадре (если это не выступление из студийного павильона или не трансляция) действует представитель студии – телерепортер. Он встречается с людьми, беседуя с ними, выясняет их точку зрения по тому или иному вопросу, помогает им в непривычной обстановке. Он должен обладать среди прочих «умений» еще и способностью, оставаясь в тени, на втором плане, выводя на «авансцену» собеседников, все время быть незримой пружиной экранного действия. И всегда он обязан помнить, что он не только сотрудник телевидения, но и представитель каждого из зрителей. Весь этот сложный комплекс качеств, обязательных для телерепортера (я не говорю о само собой разумеющихся широкой эрудиции, разностороннем знании конкретного предмета передачи, речевой свободе и т. п.), я бы смело назвал дарованием, причем весьма и весьма редким, драгоценным.

Здесь уместно вспомнить великолепного диктора Центрального телевидения Валентину Михайловну Леонтьеву, мастерство которой давно не укладывается в привычные рамки понятия «диктор», или талантливое телевизионное комментатора и репортера Юрия Валериановича Фокина. Два эти имени не случайно встали рядом. Хотя, признаюсь, сама мысль о «неслучайности» пришла уже после того, как оба они оказались соседями на листе бумаги.

Два разных имени. Две разные профессии. Разных в своем существе – в главном. Диктор в известной степени обезличен характером материала, с которым работает. Его функция – доносить до зрителя этот загодя подготовленный материал. Комментатор, напротив, персонифицирован, индивидуализирован. Его функция – интерпретировать материал, пропускать его через

свое «я». Но в данном конкретном случае взяла верх индивидуальность – и не столько человеческие, сколько специфически телевизионные качества В. Леонтьевой. Коротко их можно определить как умение работать в кадре, мыслить, а не вспоминать, свободно двигаться, а не заучивать движения, слушать собеседника, а не играть в заинтересованность, оперативно принимать решения, а не слепо следовать заранее намеченному плану, наконец, четко чувствовать каким-то шестым-десятым чувством движение камер, смену оптики и т. п., то есть жить единой жизнью с режиссером, телеоператорами, звукооператорами, осветителями.

Да, все это в единстве и составляет, повторяю, дарование, весьма и весьма, к сожалению, редкое. Оно в очень большой степени – следствие опыта, многолетней практики, нелегкой каждодневной привычки к камерам, ко всей закулисной «кухне» «прямого» телевидения.

Однако и этого редкого дара недостаточно, чтобы предопределить успех «живой» телепередачи.

Предложите в виде эксперимента Ю. Фокину или В. Леонтьевой отправиться на «ловлю материала» – просто так, на улицу, «в гущу жизни», – вооружив их привычным оружием – микрофоном и техникой передвижной телевизионной станции. Откажутся ведь! Сразу же отвергнут нелепую затею с «чистой импровизацией». Скажут: нужен стержень (композиция? сюжет?), единая мысль, попросту цель, наконец, которая определит устремленность, конечный результат, к которому нужно вести программу.

Не следует забывать еще одного, что «прямое» телевидение при всей своей кажущейся объективности, «абсолютной правде» изображения создает лишь иллюзию такой объективности. Отбор в ходе показа (простой конструктивный монтаж) может и должен быть активным, идейно-тенденциозным. Зрителю кажется (куда более правдоподобно, чем в кинематографе!), что видит

он происходящее собственными глазами, слышит собственными ушами. Но смотрит-то он на мир «глазами» камер, слышит «ушами» микрофонов, да и мысль его при этом во многом подчинена строю мысли комментатора. Вот только признав все эти самоочевидные черты «прямого» телевидения, можно приступать к созданию конкретных его форм и жанров.

Ну а как же все-таки быть с импровизацией? И вот оказывается, что такое признание «врожденных» и «благоприобретенных», отысканных практикой качеств, да еще помноженных на многогранный талант комментатора – ведущей фигуры любой из форм «прямого» телевидения, – делает возможным и «нацеливать камеру на прохожих» и окунаться в гущу всамделишной, несрепетированной жизни.

«Какие мы?» – так называется серия репортажей, проводимых варшавским телевидением. Вот что рассказывает их редактор Игнаций Ваневич: «Репортер поставил перед собой цель – обратить внимание зрителей на часто встречающиеся факты равнодушного отношения людей к тому плохому, что происходит вокруг нас. Как осветить такого рода вопрос в телевизионной программе?..

В доме, расположенном на оживленной улице в центре города, были установлены невидимые снаружи телевизионные камеры... Вот идет женщина с ребенком на руках. И еще несет тяжелый чемодан. Женщине трудно, она сгибается под тяжестью своей ноши: через каждые несколько шагов она останавливается, чтобы перевести дух. Мимо проходят десятки людей. Не все спешат, многие просто прогуливаются. Большинство замечает, как тяжело женщине. Помогут ли они ей?..

Следующая сценка: в подворотне несколько мальчишек демонстративно курят папиросы. Сделает ли им кто-нибудь замечание?..

Новый эпизод: двое пьяных скандалят на улице, за-

девают прохожих. Кто вмешается, кто заступится за пострадавших, кто одернет хулиганов?.. И т. д.

В течение получасового репортажа зритель с интересом следил за ходом событий (он знал, что происходящее сиюминутно, что передача ведется прямо с улицы – Р.Б.). Репортаж сопровождался лаконичным острым комментарием невидимого на экране репортера. Здесь было подготовлено все, кроме результата».

...«Подготовлено все»: цель, технические средства, творческие предпосылки – актеры-«провокаторы» ответных действий ни о чем не подозревающей публики, наконец, комментатор, собирающий разрозненные факты в едином фокусе заранее осмысленного рассказа.

Не подготовлен (да и не предвиден – ведь каждый из эпизодов мог закончиться диаметрально противоположно задуманному!) лишь результат. В этом-то и разгадка успеха, причина естественности, в этом-то и реальный путь к достижению «откликов непосредственных и индивидуальных» – за что так горячо ратовал В. Саппак.

«Репортаж провоцированных ситуаций» (позволим себе предложить этот, быть может, не совсем удачный термин), возможно, станет как раз той формой, в которой предстоит жить «прямому» телевидению, вторгаясь в самые глубины нашей яркой многосторонней действительности. Станет формой сочетания актуальной информации с высокой публицистичностью, целеустремленности с импровизацией перед «глазом» камеры и «ухом» микрофона.

Чтобы не создавалось впечатления, будто автор ратует за однобокое, одноплановое развитие этой важнейшей формы телевидения, скажу, что приведенный здесь пример оказался единственным лишь потому, что уж очень наглядно иллюстрирует практическую осуществимость и высокую действенность предлагаемого метода. Путь же развития «прямого» телевидения бесчисленное множество. Сегодня – это и молодежные викторины,

нередко отмеченные подлинной изобретательностью, глубоко профессиональным пониманием силы телевидения (кстати, тоже построенные по методу «провоцированных ситуаций» – яркое импровизированное действие как следствие, как ответ на заранее придуманную «провокацию»). Это и непринужденные занимательные интервью Ю. Фокина, Л. Золотаревского, их радиийных коллег Г. Зубкова и А. Хазанова, все чаще появляющихся на телеэкране. Это и захватывающие «репортажные баталии», в которых участвует вся техническая мощь и конденсируется весь творческий опыт нашего телевидения. Это и парады на Красной площади, торжественные встречи космонавтов...

Да, главные открытия впереди. А сегодня – лишь нащупывание путей, лишь накопление опыта. Но эта незаметная, кропотливая работа не может не выплеснуться на телеэкран, не дать новое качество. И тогда, повторим слова Рене Клера, «быть может, именно телевидение явится реваншем зримого по отношению к слышимому», тогда по-новому предстанет перед зрителем «живая жизнь в чуде телевидения».

А начинать и здесь нужно сначала – с метода, с подхода, чему и посвящены по преимуществу эти заметки.

Р. Борецкий

*То было счастливое, окрылявшее нас, причастных, время ожидания и открытия крупнейшего в Европе телецентра в Останкино. Время перехода к многопрограммному ТВ. Стремление понять, что **это** такое, стало естественно, магистральным направлением анализа. Результатом явилась книга «Телевизионная программа» (М., 1967). А две статьи, которые приводятся ниже, – из числа публикаций на подходе к этой теме.*

Когда программ будет много... «Советская культура», 1965, 11 сентября

Помните, еще лет 10–12 назад ежевечерние «телевизионные бдения» проходили, как правило, при редком единодушии людей самых разных. Телеэкран объединял старшеклассника и его бабушку, папу-математика и маму-воспитательницу детских яслей. Экран примирял вкусы, создавая иллюзию удовлетворения разнообразных запросов, различных духовных потребностей. Каким образом?

Единством формы: 3-4-часовой вечер «держался» обычно на полнометражном фильме, фильме-спектакле или прямой трансляции из театра с несколькими вставками-интермедиями в перерывах.

Единым адресом – ко «всей аудитории» сразу, без деления ее по возрасту или профессии, по уровню знаний или другим «типичным склонностям».

Наконец, отсутствием выбора.

Телевидение создавало своего зрителя. Создавало, словно бы не думая о будущем, которое уже зрело и должно было вот-вот стать реальностью.

Уравнение с тремя неизвестными

1956 год. Февраль. На Шаболовке суeta. В двухэтажном домике, где когда-то помещалась одна из пер-

вых в стране радиостанций, спешно переоборудуют фойе в студию-временку. Устанавливают камеры размонтированной передвижной телестанции, втаскивают громоздкую осветительную киноаппаратуру. А в редакциях наспех, по особому и срочному заданию готовятся сверхплановые передачи... Идет аврал перед вводом в строй второй программы.

Что же сулило зрителю двухпрограммное вещание? Естественно, во-первых, значительное увеличение объема передач: не 3-4, а 7-8 часов. Такое не проглотить залпом! Во-вторых, не только возможность выбора: разделение до тех пор единой программы разделяло и «единого» зрителя, внося известные противоречия в «общесемейный» подход к телеэкрану. Итак, уже в 1956 году возникла новая ситуация, которая требовала нового подхода к определению взаимоотношений между экраном и зрителем. Очевидно, уже тогда следовало искать принципы создания многопрограммного телевизионного вещания.

На заре нашего кинематографа В.И. Ленин, беседуя с А.В. Луначарским, высказал мысль о необходимости «установления определенной пропорции между увлекательными кинокартинами и научными». О том, чтобы в «составе каждой программы» была представлена информация («образная публицистика»), научная популяризация и произведение художественной кинематографии. И это, заметьте, сказано о кино, которое не имеет своей постоянной аудитории. Что же говорить о телевидении, систематически и ежедневно адресуящем программы одному и тому же, в массе, зрителю?..

Итак, 14 февраля 1956 года появилась вторая телепрограмма. Об этом можно было бы и не вспоминать, если бы не одно примечательное обстоятельство. Предлагая вниманию зрителя основную публицистическую передачу дня, телевидение в то же время, но по второй программе, приглашало того же зрителя на «концерт мастеров искусств». Случайное совпадение или «по-

зиция»? Легкомысленная ошибка или продуманный подход к составлению программ?.. 18 февраля – та же картина: в 20.00 по второй программе – новый (заметьте, **новый**) художественный фильм, собравший, несомненно, максимальную аудиторию, а в 20.30 по первой программе – снова центральная пропагандистская передача. Итак, видимо, скорее позиция, нежели случайность, своеобразный «подход» к планированию двухканального теле вещания, сложившийся в первые дни и существующий неведомо как, в силу каких причин и оснований вот уже почти десятилетие.

Вот, кстати, возьмем нынешнюю и не очень для данного случая типичную неделю: 6-12 сентября.

В понедельник премьера телеспектакля по первой и «В мире науки и техники» - по второй: «Эстафета новостей» «сталкивается» с художественным фильмом (2-я программа, четверг); и в пятницу общественно-политический раздел («Теленовости» и альманах «Подвиг») – тоже одновременно с художественным фильмом...

Сколь вредна такая тенденция «совпадений» для всей системы телевизионной пропаганды, очевидно и без пространных комментариев. Сейчас, хотя и с опозданием, важно понять причины, эту тенденцию порождающие.

Есть среди них одна, мне кажется, общая и главная (помимо множества частных). Это безликость многопрограммного вещания. Когда замышляется новое периодическое издание, первый вопрос, который встает перед его создателями, – направленность, «лицо» издания. И здесь, создавая второе «телеиздание», должны были, естественно, начать с решения вопроса о его направлении, тематике – о его «лице». Но, став безли-

ким придатком первой, вторая программа постепенно превратилась в «склад второсортной продукции». Если это не так, то почему передачи, скажем, сугубо местной, московской тематики, становясь качеством повыше, неизбежно переключиваются на первый канал – «Москва и москвичи», к примеру.

...Годы шли. Рождались новые циклы и рубрики. От сезона к сезону все увеличивалась «ежедневная порция» телезрелища: 8, 10, 12 часов... И вот 29 марта нынешнего года появилось на свет еще одно, долгожданное телевизионное детище. Открылась третья, учебно-образовательная программа. Здесь как будто все обстояло по-иному: четко обозначенное лицо, точный адрес. Но сразу, с первого же дня, в действие вступили иные противоречия. Скажем, вас интересует лекция по химии и урок английского языка, идущие по третьей программе. Но что делать с домочадцами: теще подавай спектакль, жене – музыку. Не покупать же отдельный телевизор... И вряд ли выход в том, чтобы выпускать, как предложили в США, двухэкранные приемники. Хотя статистика и свидетельствует, что с появлением телевидения число разводов сократилось на 7 процентов, в подобных ситуациях семейные столкновения у телеэкрана, видимо, неизбежны...

Так последнее десятилетие, отмеченное множеством знаменательных событий, технических и творческих побед, и в результате – трехпрограммным вещанием, предложило задачу с тремя неизвестными, которую пока не в силах решить ни само телевидение, ни его зритель.

Техника застигает врасплох

23 апреля 1965 года антенны спутника «Молния-1» вдруг словно бы слили сотни телеостровков-студий в единую «теледержаву».

И хотя космический телеканал не мог, да и не должен был стать программой в привычном, традиционном смысле, все же двухсторонняя связь требовала особого внимания, новых творческих идей. Но если судить по первым обменным программам, стала складываться ситуация, отдаленно напоминающая взаимоотношения, установившиеся в рамках Интервидения – обмен случайными передачами: вам – наш балет, нам – эстраду; вам – Третьяковку, нам – Дрезденскую. В результате – словно рассыпанная мозаика...

... Техника застигает врасплох. Ведь и в кино стереоскопия, широкий экран, затем панорамный, кругорамный, полиэкранный вносили явную суматоху в ряды кинематографистов. Не сразу и не легко овладели они новыми диалектами языка кинематографического...

А в телевидении? Подолгу ожидали своего творческого освоения и электронная рирпроекция (движущийся фон, сочетаемый с «живым» действием, актером и т. п.), и репортерская переносная телекамера, и спецэффекты (электронные шторы, затемнения, наплывы и пр.), и способы консервации программ (сначала киносъемка с экрана кинескопа, затем запись изображения и звука на магнитную ленту)...

И уж, конечно, существенным «техническим сюрпризом» оказался новый телевизионный канал.

Вторая программа оказалась именно неожиданностью, сюрпризом для различных служб, обеспечивающих вещание. К открытию не только не определилось ее направление, но и не был создан сколь-нибудь значительный творческий потенциал. А, скажем, создание второй телепрограммы Би-би-си (апрель 1964 г.) тщательно разрабатывала и готовила специальная комиссия в течение четырех лет.

Техника готовит нашему телевещанию, зрителю (стоимиллионному к тому времени) огромный, прямо-таки космических масштабов подарок, приуроченный к 50-летию Советской власти, – Останкинский телевизионный комплекс. Уже сегодня четко обозначились его очертания: взмыла ввысь красавица башня, поднялся над землей во всю свою почти полукилометровую длину корпус телецентра...

Уже сегодня говорят о 50-ти часах ежедневного вещания, называют 5-6 телеканалов, призванных вместить этот фантастический объем программ...

Уже сегодня инженеры, архитекторы, строители привычно оперируют такими цифрами, как 200 часов художественной телепродукции и 150 часов документальных и научно-популярных съемок; 50 часов киновставок, досъемок и 300 часов записей телепрограмм на магнитную пленку в год...

Цифры ошеломляют, радуют и... настораживают. Настораживает «исторический опыт» телевидения – и нерешенное «уравнение с тремя неизвестными», и многочисленные сюрпризы, преподнесенные и преподносимые творчеству техникой.

30 процентов – не меньше

У телевидения весьма сложные отношения с аудиторией. Если, скажем, театр может судить об успехе спектакля и по непосредственной реакции зала, и по кассовому сбору, если в кино несложно установить «валовой сбор» от проката каждого фильма в отдельности, а в печати степень популярности изданий определяют подписка и продажа в розницу, то телевидение такими количественными, экономическими показателями своей рентабельности не располагает. «Валовые цифры» – 12 млн. приемников, 50 млн. зрителей – утешение весьма относительное. Ведь в каждый данный момент мил-

лионы выключателей могут свести эффективность программы к ничтожному уровню.

Отсутствие «обратной связи» (от зрителя к творческому производству) порождает целые системы исследования аудитории, основывающиеся на конкретно-социологических методах ее изучения. И я мог бы вовсе не касаться этой специальной темы, если бы умозрительный, субъективный подход к составлению программ не продолжал безбедно господствовать в студиях страны. Стала чуть ли не традиционной внешне весьма утешительная и ласкающая самолюбие фраза: «Нас смотрят 20, 30... миллионов». Стало также привычным, к примеру, включая в план цикл или рубрику, утверждать, что «зрителю это нравится». Или, рецензируя программу: «Зритель, несомненно, был (не) доволен»...

Субъективизм порождает самоуспокоенность, заблуждения, формальный подход...

Конечно, я несколько стгущаю краски с единственной целью сконцентрировать внимание на этой проблеме ради дня завтрашнего.

Следует отметить, что работа по изучению телеаудитории, по выявлению мнений, конкретных запросов массового зрителя, его реакции на отдельные программы и передачи (выяснение степени их эффективности), хотя в недостаточно широких масштабах, все же разворачивается. И особенно серьезно, научно ставится она в Ленинграде (социологическая лаборатория ЛГУ совместно с ленинградским телевидением). Однако нужен, видимо, единый координирующий центр, сориентированный как на конкретные нужды нынешней практики, так и на перспективу многоканального вещания.

В практике мирового телевидения утвердилась такая цифра-эталон: 30 процентов. Это мера рентабельности отдельной программы. Если тот или иной цикл, рубрику смотрит менее тридцати процентов всей аудитории, то такая передача исключается из программы. Можно, конечно, спорить с такой жесткой политикой. Ведь цифры в искусстве, как сказал однажды М. Шолохов, «вещь лукавая». И цель социалистического искусства, массовых средств пропаганды – вовсе не идти на поводу у абстрактного, «среднего» зрителя, искусственно созданного статистикой и социологией, но, по выражению Ленина, быть всегда «немножко впереди» своего зрителя, читателя, слушателя. Формировать его вкусы, повышать культуру, расширять знания о мире.

Тем не менее, не располагая даже приблизительной количественной информацией об аудитории, телевидение не сможет освободиться от субъективизма в оценке своей продукции, от априорного, умозрительного подхода к составлению программ.

Ныне программа стала иной. Да и телезритель совсем не тот, что был в году 50-м или даже 55-м. Сейчас все меньше остается таких, которые включают телевизор наобум. По данным социологов США, их 27 процентов, в Англии – 32... Во всяком случае, современное телевидение формирует свою аудиторию, разделяя по возрастам и интересам, профессиям и даже полу, приучает относиться к программе избирательно. И чем обильнее вещание, чем больше его объем и особенно количество программ, тем труднее зрителю ориентироваться в эфирном океане, а телевидению – организовать и упорядочить отношения со своим зрителем.

Практика телевещания многих стран знает немало способов налаживания таких двухсторонних связей. Это и регулярно, в определенный день и час идущие рубрики, это циклы политических, научно-популярных и художественных программ, о которых зритель опо-

вещается вперед на целый год. Наконец, это так называемый «телесезон», который анонсируется в течение июля-августа и первой половины сентября, а в середине первого осеннего месяца торжественно открывается после целого ряда пилотных проверок «на зрителе» (демонстрация отрывков из серий, обсуждение содержания циклов или передачи, вопросов, которые студия предполагает в них ставить).

«Телесезон» становится для зрителя настоящим компасом в эфирном океане. А для телевидения – законом, подчиняющим, дисциплинирующим все многосложное творческое производство. Случайность уступает место необходимости, появляется перспектива, единая целеустремленность программ. Но вот...

Придет год 67-й...

И неотложно поставит вопрос о характере сосуществования в эфире 5-ти, а то и 6-ти программ.

Как сделать, чтобы зритель заранее знал, по какому каналу идет его передача? Во-первых, должна быть определена направленность, найдено лицо каждой из программ. Скажем, первая – это, по аналогии с печатью, общесоюзный (центральный) общеполитический и литературно-художественный журнал, ежедневно «издаваемый» в эфире. Вторая может быть определена как местная. И не только в Москве. Такой принцип мог бы стать универсальным для республиканских, областных, городских студий. Третья программа (назовем ее ретрансляционной) объединила бы на экране народы нашей страны, широко показывая экономический и культурный рост республик, рассказывая о своеобразии национального искусства, традиций, обычаев. Четвертая могла бы стать репортажной. Ее объект и метод – непосредственное наблюдение жизни. Передвижные телевизионные станции, трансляционные пункты на

крупнейших стройках и стадионах, в музеях и у конвейеров... Здесь природное могущество телевидения могло бы раскрыться всего полнее и разностороннее. Пятая – учебная. Но не прототип нынешней третьей программы. Ее создателям придется немало потрудиться над поисками форм связи со своим зрителем, отыскать надежные способы установления двухсторонних контактов: без них – какая учеба! Ну, а шестая, очевидно, будет экспериментальной, цветной.

Возможно, следует подумать о специальной всесоюзной программе для сельских жителей, включающей циклы как прикладные (для основных сельскохозяйственных профессий), так и развлекательные, создаваемые с учетом культурных и эстетических запросов, несколько иных, чем у обитателей крупных центров страны.

Все эти априорные построения, разумеется, не могут быть единственными в разрешении сложной проблемы. Нужен коллективный опыт, коллективный поиск оптимального решения. Но даже лучший из вариантов еще не станет окончательным.

Многоканальное вещание, как убеждает пример далеко не мирного сосуществования трех программ, остро ставит вопрос о передачах, *соседствующих во времени*. Можно ли отыскать здесь какой-нибудь универсальный принцип, относительно примиряющий противоречия и между программами, и, естественно, среди зрителей? Мне кажется, можно.

Если внутри программы все передачи условно разделить на дифференцированные (т. е. адресованные к различным группам, отличающимся по возрасту, полу, профессии и т. д.) и недифференцированные (т. е. рассчитанные на максимально широкую, практически всю аудиторию: художественный фильм, эстрадное обозрение и проч.), то принцип этот, думается, таков. Передача для массовой аудитории не должна совпадать во времени с передачей для более или менее ограниченного круга

зрителей. И, наоборот, дифференцированная передача предполагает соседство в эфире также с предназначенными для отдельных зрительских категорий рубриками, циклами и т. п. То есть если по одной программе идет, скажем, художественный фильм, то по второй – оперетта, по третьей – трансляция из цирка, по четвертой – лекция о драматургии Чехова и т. д. Значит, различие здесь может быть только жанровое.

Конечно, такой принцип не универсален: столкновения интересов неизбежны. Речь идет лишь о попытке найти разумный с позиций телепроизводства, удобный и понятный зрителю способ привести «эфирную стихию» в некую организованную систему.

В итоге же имеется в виду содержательная рентабельность телевидения в целом. Задачу, так и не решенную в течение десяти лет, нужно решить за два года, причем в значительно более сложном варианте.

Что любопытно – задача эта исторически беспрецедентна. Во всей мировой практике ей не найти прямых аналогий. Во всяком случае, полностью позаимствовать опыт, проверенный на аудитории, не у кого. Двухпрограммное телевидение Англии, Италии, Франции, ФРГ может дать лишь некоторые частные организационные приемы, но не методологию. А коммерческая сущность многоканального вещания США, где любыми средствами, в жестокой каждодневной конкуренции телесети словно бы только тем и заняты, что переманивают друг у друга зрителя, делает для нас его опыт даже в частности неприемлемым.

Задачу, очевидно, нужно решать самостоятельно и идти в решении оригинальным путем.

Сомнений быть не может, что программная редакция Центрального телевидения СССР, выросшая за де-

сятилетие и количественно (в 30 раз), и, думается, качественно, опираясь на научно поставленное изучение аудитории, а также критически отбирая и осваивая все разумное в мировой практике, найдет наиболее рациональные методы организации многопрограммного вещания. Только, опережая события, хочется еще раз напомнить, что при этом каждая передача, каждый раздел любой из программ должен четко отвечать минимум на четыре вопроса: что? (содержание, тема, жанр); кому? (всей ли аудитории или определенной ее части); когда? (в наиболее удобное для данной группы время); какие передачи соседствуют в эфире? (идут в это время по другим каналам).

А.В. Луначарский, говоря ровно 40 лет назад о могуществе кино, напоминал, что зритель – даже самый сознательный – «вовсе не пациент, который хочет микстуру, и не школьник, которого можно усадить за парту».

Нельзя забыть, что телевидение, самое массовое и перспективное из искусств, предоставило своей аудитории право, не выходя из дому, мгновенно, одним поворотом ручки, либо перейти в другой зал, либо вовсе уйти из зала...

Р. Борецкий

Эта публикация появилась в издании уникаль- ном. Еженедельник «РТ» выделялся и форматом, и дизайном, и богатством цветных иллюстраций, и качеством печати, и – что существенно – извест- ным свободомыслием авторов. «РТ» просущество- вал недолго – до конца хрущевской «оттепели».

Архитектура программ. РТ, 1966, № 22

За последние годы радио и телевидение Франции потеряли свыше половины своей аудитории. Чтобы выяснить причины столь катастрофической ситуации, была срочно создана комиссия под председательством министра информации. После длительного изучения создавшегося положения она выработала специальные рекомендации: «Программа должна строиться на новых принципах и адресоваться не безликой массе, а определенным группам аудитории».

Обратите внимание: комиссия не порекомендо- вала традиционное повышение качества, а обрати- лась к структуре программ, так сказать, к архитекту- ре вещания.

Рождение программы начинается с плана. Су- ществуют планы перспективные (годовые), квар- тальные, наконец, месячные и недельные. Но все, кто мало-мальски близок к практике телевидения, знают, насколько малоэффективно и неавторитетно нынеш- нее планирование. Оно не только носит формальный характер (особенно перспективное), но и плохо учи- тывает подлинные интересы зрителя. Существующие программы субъективны. Они едва ли не целиком опи- раются на мнение, вкус, знание жизни, политическое чутье их «архитекторов».

Для зрителя конкретной формой, в которой он «получает телевидение», является телевизионный день.

Чаще всего «центром тяжести» программы дня бывает трансляция спектакля или художественный фильм (3-3,5 часа вещательного времени), а к ним добавляется скудный «гарнир» из хроники да одной-двух обменных передач. Причем на всем лежит печать случайности – и в подборе тем и в выборе жанров.

Каким может быть телевизионный день, так сказать, в идеале?

Прежде всего программу необходимо адресовать определенным категориям зрителей – по возрастным, образовательным, профессиональным и другим признакам. (Социологи на первое место ставят образовательный уровень). К тому же она должна быть завершенной по тематике и разнообразной по жанрам. И, конечно, совершенно необходимо рассматривать общее содержание дня, иными словами, ввести в обиход понятие *программный контекст телевизионного дня*.

Обычно каждая передача существует сама по себе, вне связи с программным контекстом. Предположим, сегодня День шахтера. И каждая из десяти-двенадцати передач какой-то стороной касается этого дня. А почему, к примеру, развлекательное эстрадное обозрение, которое идет в конце программы, должно быть так или иначе связано с этой датой?

Другой очень важный вопрос – принципы верстки, построение программы дня. Понятие «верстка» родилось в печати и означает расположение материалов на определенной, ограниченной площади.

Но верстка газетная и верстка телевизионная – не одно и то же. В газете она так или иначе условна для читателя. Как бы умело ни был сверстан номер, какими бы шрифтами ни выделялись те или иные материалы, если я интересуюсь спортом, то начну с четвертой полосы и буду верстать свою «программу чтения» по собственному усмотрению.

Верстка телевизионная в известной степени при-
нудительна. Телевидение выстраивает свои передачи по
времени, подобно тому, как это делает монтажер филь-
ма. Соединяя куски пленки за монтажным столом, он
потенциально управляет восприятием человека – бу-
дущего зрителя. Значит, верстая программу, «телевизи-
онный архитектор» тоже потенциально управляет вос-
приятием аудитории.

Можно, на мой взгляд, выделить несколько основ-
ных направлений телевизионной верстки.

В первую очередь, конечно, верстка *по содержанию*.
Расположение материалов диктуется их политической,
общественной значимостью.

Затем верстка *по группам аудитории*: передача на-
мечается на то удобное время, когда данная группа ауди-
тории (возрастная, профессиональная и т. п.) может ее
смотреть (так называемая «временная» верстка). Здесь
не обойтись без серьезных конкретно-социологических
исследований «модели аудитории», изучения ее реаль-
ных запросов и вкусов.

Необходима и верстка *по жанрам*. Очень часто одна
за другой идут передачи, близкие по жанру – беседа,
интервью, репортаж... В результате программа в целом
монотонна и скучна.

С жанровой версткой связана и верстка *ритми-
ческая*. Или, точнее, темпоритмическая. Нужно про-
думать не только смысловую и жанровую стороны
программы, но и ее ритм и темп, – это одно из суще-
ственных средств управления восприятием аудито-
рии.

Но вернемся к вопросу о строении программы, ибо
она – «здание» сложной конструкции и требует от «ар-
хитекторов» четко продуманного проекта.

Фундаментом программы, на мой взгляд, должна
быть рубрика – заранее планируемая, последовательно
развивающая основную идею, в ней заложенную. Или

же объединяющий несколько рубрик программный «блок» (вроде ленинградского «Горизонта», «Москвы и москвичей», «Знания»).

Но как же тогда примирить «сиюминутность» телевидения с рубриками, которые должны быть предусмотрены в перспективных планах за год, а может быть, и за два до выхода программы в эфир? (Два года назад студия ГДР планировала программу... 1970 года).

Ликвидировать это противоречие можно, если четко разделить всю работу студии на две части: *информационную* (сегодняшняя, событийная проблематика) и проблемную (заранее планируемую).

Ну, а можно ли сегодня предложить какую-нибудь рациональную структуру программ, которая хотя бы проиллюстрировала приведенные положения? Нет. Нельзя. Потому, что мы не знаем *аудитории* телевидения. А она-то и должна определять структуру программы.

И все же (да простят мне социологи) я позволю себе предложить некую умозрительную, основывающуюся лишь на логике схему программного дня, составленного из «блоков».

8.00-8.45 – первый блок. Он рассчитан на всю семью (напутствие для школьников, медицинские советы, небольшой выпуск новостей и т. д.).

13.00-15.00 – двухчасовой блок для домашних хозяйек. (Сегодня – советы по кулинарии, завтра – беседа о воспитании, послезавтра – моды и т. д.). Несколько передач этого блока – для рабочих вечерних и ночных смен (они могут быть взяты из вечерних программ вчерашнего дня в записи на видеоманитофоне).

16.00-18.00 – ежедневный блок для детей, в котором представлены программы для каждой из основных возрастных категорий.

18.00-20.00 – основной информационно-публицистический и научно-познавательный блок.

20.00-22.00 – центральное ядро этого блока – развлекательные передачи.

На этом программа может закончиться, и тут же в 22.00 начнется другая программа, рассчитанная, предположим, на любителей искусства, то есть на подготовленную аудиторию.

Современное телевидение – это две-три, а в недалеком будущем – четыре, пять, шесть и т.д. программ, причем идущих в эфире параллельно и *одновременно!*

«Архитектурный проект» многопрограммного телевидения – вопрос, пожалуй, самый сложный. И говорить о нем нужно особо.

Р. Борецкий

*Пришла пора реального освоения многопрограммного телевидения. Наряду с разнотемными и разножанровыми каналами появилось нечто необычное – четвертая программа. Адресована она была подготовленной аудитории, более высокого, чем у среднестатистического зрителя, культурно-образовательного уровня. В обществе уравниловки **такое** оказалось идеологической крамолрой. Понимая это (а я был в штате «четвертой») мы, заинтересованные в ее существовании (потом – и спасении), предпринимали различные превентивные меры. Статьи в массовой газете (где я вел как обозреватель тему ТВ) – один из таких шагов.*

«...Немножко впереди». «Советская культура», 1968, 30 января

Несколько месяцев назад на голубых экранах появилась четвертая, культурно-просветительная программа. Возникновение ее отражает объективную закономерность в развитии телевидения вообще и особенно советского ТВ и куда более закономерно, чем, скажем, введение второй программы, которая за двенадцать лет своего «тихого» и «мирного» существования так и не стала чем-то определенным, так и не обрела своего лица, согласившись быть лишь придатком к основному, первому каналу.

Телевидение в отличие от кинематографа, театра, литературы, даже печати – средство практически безграничного массового воздействия, обращенное, однако, к недифференцированному зрителю. И при наличии одной программы (или нескольких однотипных) зритель лишен выбора...

Одна из первых задач телевидения – влияние на рост культурного уровня народа. Потому-то, наверное, и возникла счастливая идея впервые в мировой практи-

ке отдать самостоятельный канал программе широкого культурно-просветительного профиля. Программе, которая смогла бы ненавязчиво и тактично кому напомнить, а кому и открыть новые горизонты знания, постепенно и терпеливо собрать вокруг себя любителей и повести их в глубь явления, превращая в знатоков проблем науки и литературы, музыки и живописи и т. п.

Какова социальное-эстетическая «сверхзадача» программы в целом?

ТВ – это система. Это целостное образование, каждый из составных элементов которого – будь то цикл, рубрика или даже программа – не может быть абсолютно обособленным, как не могут быть обособленными главы одной книги. Четвертая программа – новая, оригинальная страница нашего многопрограммного ТВ, выполняющая свою особую функцию.

Функция эта – вовсе не удовлетворение «элитарных» запросов некоей «высшей» части аудитории, как оценили бы подобную ситуацию сторонники теории «массовой культуры». Во-первых, у нас нет почвы для возникновения противоречивых интересов «массы» и «элиты», ибо отсутствуют сами предпосылки такого деления аудитории. Во-вторых, как идея возникновения, так и способы, формы ее реализации на экране служат именно задаче приобщения самых широких и разнообразных слоев нашего общества к тому, что для них было не столько недоступным, сколько еще не открытым, с чем многие и многие могли, не помоги им телевидение в этом, разминуться в жизни. С бионикой или хоралами Иоганна Себастиана Баха, с историей гибели цивилизаций, рождением классов и историей джаза, с петрашевцами и современной социологией...

Здесь уместно напомнить замечание Ленина, высказанное хотя и по частному поводу, но имеющее бесспорно универсальное значение. Оценивая

стихи Демьяна Бедного, Владимир Ильич сказал: «Идет **за** читателем, а нужно быть всегда **немного впереди**» (подчеркнуто мною. – Р.Б.).

Какие же, пусть самые общие, тенденции можно уловить в четвертой программе, невзирая на явно недостаточный для обобщений срок ее существования?

Во-первых, очевиден нетрадиционный подход к избираемому материалу. Прежде всего в «четвертой» отказались от информативности и, мне кажется, возвели это даже в принцип. Разумно: есть программа «Время», есть мощный, никогда не скудеющий поток событийных передач разнообразной тематики. Здесь же цели иные – поход в глубь явлений. Иные и методы – четко выраженная познавательная направленность и занимательность формы как необходимые средства привлечения аудитории, формирования и повышения ее культурного уровня. К тому же многое из того, что взяла на себя четвертая программа, попросту выпадало из поля зрения первых двух.

Не была тронута, скажем, история как поступательно раскрываемый на экране процесс. Сейчас есть многообещающий, если судить по началу, цикл «Планета людей». Спорт был только событийный, преимущественно календарско-соревнований. Сейчас же «Клуб четырех коней», «Спорт скрытой камерой», журнал «Футбол» не только ставят проблемы, но и пытаются их решать... То же нужно сказать о литературе (студия «Слово», плодотворнейший цикл «Жизнь замечательных людей» и др.), о музыке, театре, о широком «захвате» кинематографа...

Обратите внимание, как названы передачи четвертой программы, и сопоставьте с заголовками первой и второй. Ведь в названии не только зашифрован смысл произведения; в нем отпечатались и отношение авторов к нему, к работе своей. «Мемуары чугунного колеса» – это из истории транспорта. «Споры о мухе» – о бионике...

Во-вторых, здесь на деле реализуется едва ли не самое сильное качество телепропаганды – возможность каждодневного, систематического общения с аудиторией. Ведь как построена программа? Циклы, постоянные рубрики, обладающие, кроме броских заголовков, еще и единством последовательно развиваемой мысли.

В-третьих, очевидная тематическая широта: социология и камерная музыка, кибернетика и история кино, литература и география. И жанровая раскованность: документальная драма (наконец-то!) и фельетон, концерт-беседа и любопытнейшие попытки создания «научно-популярного театра» (наука как «драма идей»).

Добавим еще, что коллектив «четвертой» – самый молодой среди многочисленных редакций Центрального телевидения, свободный от груза «традиций», которые все чаще смахивают на застывшие штампы.

Отсутствие стереотипов в творчестве – явление куда как отрадное, вселяющее надежды на постоянное открытие нового. Но, будем справедливы, это еще и отсутствие опыта, которое таит в себе возможности срывов, подстерегает тупиками в лабиринтах поиска. Здесь всего проще сойти на путь занимательности ради самой занимательности, утратить четкость позиции хотя бы из-за неизбежного отказа от событийно-информационного подхода к материалу, который может быть воспринят и как отрыв от современности... Словом, тут трудно. Потому-то так важна сейчас внимательная и доброжелательная критика, которая помогла бы молодому и перспективному коллективу в самом начале его нелегкого, но интересного пути.

Р. Борецкий, доцент кафедры
телевидения МГУ

(Судьба «четвертой программы» оказалась драматичной: решением партийных чиновников она была закрыта из-за «увлечения формой в ущерб содержанию и отрыва от массового зрителя»).

Статья написана на разломе двух эпох – завершения «оттепели» и (говоря о телевидении начала лапинского изоляционизма) угасания прямого ТВ и господства диктора в ущерб экранному журналисту.

Текст предстает как научно усложненный, быть может, и излишне. Тогда уже ощущалось давление нового руководства, вынуждавшего к иносказаниям. К началу 70-х г.г. автор был на пороге защиты докторской диссертации: три книги, первый учебник (в соавторстве с А.Я. Юровским), несколько десятков статей, публикации за рубежом. Глава, завершавшая коллективную монографию «Проблемы информации в печати» стала концом того счастливого и плодотворного для меня периода, который был потом «заморожен» на долгое десятилетие.

Журналистская информация и социальное управление. В кн.: «Проблемы информации в печати». М., 1971

Системный подход относительно нов не только для журналистской теории. Он интенсивно разрабатывался лишь в сфере технических наук. Всесоюзный симпозиум «Исследование систем» (Москва, январь 1969 г.) констатировал, что до сих пор из сферы конкретного приложения системных идей «исключаются все теоретические и гуманитарные науки».

Становление названного направления в журналистике сложно не только потому, что этот путь не проторен, но и потому прежде всего, что неизбежно втягивает в сферу исследования все новые и новые дисциплины, вырастая таким образом в комплексную научную проблему. Но так-ово, очевидно, требование времени, причинно обусловленное развитием знаний на современном этапе.

Среди наиболее существенных черт современной науки следует назвать ломку традиционных «внутриведомственных» границ, взаимопроникновение новых прогрессивных идей из самых отдаленных, как еще недавно казалось, областей знаний. Такая тенденция, проявившись раньше всего в естествознании, захватив в итоге всю его обширную область, распространяется и в гуманитарии, постепенно смыкая ее через статистику и социологию, экспериментальную, общую и социальную психологию с точными науками. Таким образом, отчетливо намечается процесс перерастания описательства в систему упорядоченных знаний, сводящий на нет субъективизм, – процесс нахождения и исследования конкретных закономерностей, истинность которых уточняется и проверяется все более строгой методикой и совершенной техникой. В результате не только возникают новые области знания (скажем, семиотика или математическая лингвистика), но и существенно, порой качественно, преобразуются как бы устоявшиеся направления науки, поднимаясь на более высокие ступени, все дальше отодвигая горизонты известного.

Одним из модных и, надо признать, неожиданных толчков, обусловивших необходимость уточнения, казалось, достаточно четко сформулированных положений, явилась кибернетическая дисциплина – *общая теория информации*.

Не избегает ее влияния и такая сравнительно молодая ветвь социальной науки, как теория журналистики. И хотя результаты вторжения смежных наук здесь пока не столь очевидны и убедительны, как, скажем, в лингвистике или психологии, можно предположить, что общая тенденция неизбежно проявится и в этой области.

Исходя из того, что средства массовой информации – печать, радиовещание, телевидение, кинематограф – являются одним из инструментов социального

управления, мы при изучении этой проблемы должны учитывать, что она имеет две стороны – методологическую и методико-техническую. К тому же процесс исследования массовой журналистской информации в таком «управленческом» аспекте также двухмерен: с одной стороны, изучение этой информации во взаимодействии ее каналов с целью оптимального руководства их функционированием (объект – внутрисистемные связи, взаимодействие и координация функционирования различных видов журналистики) и, с другой – рассмотрение ее как подсистемы в рамках всего социального организма (здесь уже предмет изучения – связи межсистемные). Поэтому разработка «методов научного управления социальными процессами» – в данном случае при участии средств массовой информации – может плодотворно вестись лишь на основе общетеоретического изучения вопроса в целом, т. е. имея достаточно широкий методологический плацдарм.

1. Как свидетельствует статистика, за десять лет (1955-1965 гг.) объем прессы на земном шаре возрос на 20%, радиовещания – на 60%, а телевидения – на 300%. Цифры статичны. Но тем не менее они фиксируют тенденцию: прежде всего непрекращающийся рост, развитие вширь всех видов каналов массовой информации и в то же время *неравномерность* внутренних пропорций, а также темпов этого роста. Оба названных явления относительно устойчивы, выглядят как закономерность. Одно свидетельствует о все расширяющемся охвате масс. Другое – об очевидном и бесспорном выходе на первое место телевидения. Если говорить о теоретическом осмыслении этого процесса, то важнейшими здесь могут быть названы две проблемы: во-первых, создание *общей теории журналистской информации* (оставляя в стороне дифференцированный анализ специфики ее каналов, перенести таким образом центр тяжести в сторону социологии, общественной психологии, теории

пропаганды); во-вторых, исследование *специфической природы каналов информации* – печати, радиовещания, кинематографа, телевидения (язык, изобразительно-выразительные средства, теория жанров и т. д.).

Еще на рубеже XIX-XX вв. четко обозначился процесс поступательного оформления средств общения в многоканальную систему, завершающийся у нас на глазах. Не углубляясь в анализ данного процесса, отметим лишь некоторые важнейшие его качества:

➤ активное вторжение кинематографа в жизнь общества, затем «эфирных коммуникаций» *разрушает*, наконец, *монополию прессы* в области формирования общественного сознания;

➤ стремительное *ускорение процесса монополизации и централизации средств массовой информации*, который обусловлен уже не только конкурентной борьбой, но и огромными материальными затратами, необходимыми для организации кинопроизводства, радио- и особенно телевещания;

➤ *расширение географии* охвата средствами массовой информации все новых стран, новых районов планеты, перерастающее в многостороннюю идеологическую экспансию: коротковолновое радиоинновещание, печатная продукция, кинофильмы, «консервированные» и ретранслируемые телепрограммы и т. д.

Здесь же нужно назвать наиболее значительные следствия этого процесса:

социальное – образование системы массовой информации (СМИ), выполняющей в обществе роль управляющей (интегрирующей) подсистемы. Утверждение *норм* (прежде всего морально-этических и нравственных); формирование *ценностей* – своеобразных социально-психологических ориентиров в сфере материальной и духовной деятельности человека; *распространение знаний* – главные направления социальной регуляции, осуществляемые при помощи СМИ;

идеологическое и политическое – генерализация пропагандистской функции СМИ: при всем разнообразии задач становится очевидным преобладание систематического, целенаправленного воздействия на массовую аудиторию всеми средствами СМИ, т. е. распространение информации на идеологическом уровне;

техническое – завершение создания всемирной системы связи, основой которой будет самый оснащенный и потенциально наиболее эффективный канал СМИ – телевидение¹⁷.

Таким образом, проблема социального управления в связи с реальным функционированием СМИ становится на данном этапе особенно актуальной и важной.

2. Итак, в мире уже насчитывается более 480 млн. радиоприемников, население земного шара ежедневно получает около 315 млн. экз. газет, а у экранов 164 млн. телевизоров собирается минимум полумиллиардная аудитория¹⁸. При всей неравномерности распределения средств массовой информации на планете они стали играть ведущую, определяющую, первостепенную роль в процессах социальной динамики, превращаясь в силу, непосредственно влияющую на общественное сознание человечества. Такое воздействие их обусловлено еще и тем, что современный человек, у которого обострена до предела жажда познания, объективно не может быть *прямым* свидетелем огромного большинства событий, совершающихся в мире. О них он узнает благодаря средствам массовой информации, которые отбирают, группируют, трактуют и рассылают все новости планеты. Названные процессы усугубляются еще и технической сложностью новых средств, таких, как радио, кинематограф и прежде всего телевидение. Для их «запуска», как

¹⁷ Важнейшим качеством мировидения (в том числе пропагандистским), без сомнения, станет непосредственное телевизионное вещание (НТВ) – распространение звукозрительного сигнала с космических ретрансляторов, минуя наземные станции (следовательно, и цензурные барьеры), прямо на антенны комнатных приемников.

¹⁸ См. «Курьер ЮНЕСКО», 1967 (апрель), стр. 37.

мы отмечали, нужен солидный капитал, для непрерывного функционирования – дорогостоящая, технически оснащенная современная база и специально подготовленные люди, овладевшие множеством (более полусотни!) профессий. Эти-то обстоятельства и определили три наиболее распространенные формы существования средств массовой информации в современном обществе: во-первых, частнокапиталистическую (по преимуществу акционерное владение); во-вторых, общественную (иногда называемую независимой, подобно Би-би-си). В-третьих, государственную (типа ОРТФ во Франции).

В процессе дальнейшей разработки теории журналистики одной из узловых, изначальных должна быть названа проблема *ответственности коммуникатора* перед обществом. Точнее говоря, вопрос о том, насколько «модель мира», создаваемая средствами массовой информации (будь то газета, радио или телепрограмма), адекватна оригиналу – миру реальному.

При этом все более очевидным становится, что решение названной задачи не может быть найдено ни в рамках каналов – печати, радио, телевидения, кинематографа, ни даже в границах СМИ – всего рассматриваемого явления в целом. Следовательно, вне широкого социального поля функционирования журналистской информации и вне смежных областей изучения закономерностей общественной динамики любые исследования останутся на уровне эмпирического прикладного знания.

Бесспорно, методико-технические рекомендации, вырабатываемые теорией и питающие творческую практику – прессу, «эфирный конвейер», кинопроизводство, полезны, а порой и необходимы. Однако складывающаяся в мире ситуация требует, как мы видим, лучшего – решения проблем СМИ на высших уровнях *методологического* порядка с учетом конкретных задач современ-

ного этапа обостренной идеологической борьбы. Таким образом, одним из главных, стратегических по своей сути факторов, обуславливающих системное единство, становится основная функция СМИ – *пропаганда*. В этой связи исходным и кардинальным будет вопрос: какая из социальных сфер управляется с помощью СМИ, т. е. что служит *ее объектом*? И далее: как проходит процесс управления, каковы его *механизмы*? В первом случае на помощь теоретикам и практикам журналистской информации раньше всего приходит социология. Во втором – преимущественно кибернетика (а именно общая теория информации).

3. Уже самый беглый статистический подсчет – даже вне зависимости от логического контекста – позволит безошибочно поставить на первое место сочетание «массовая, журналистская информация – общественное мнение», несколько дальше – понятийную пару «СМИ – общественное сознание». И хотя здесь смешиваются, уравниваются относительно самостоятельные социологические категории, каждая из которых обладает своей спецификой, и в том и в другом случае речь идет именно об *объекте* СМИ.

Думается, не «ради чистоты дефиниций», а главным образом для возможно более четкого представления о многосложном процессе обмена между субъектом и объектом следовало бы с самого начала призвать на помощь социологическую науку.

Теоретическая социология, рассматривая общественное мнение в структуре общественного сознания, зафиксировала прежде всего тот факт, что первое обнаруживается во всех известных формах второго, формируется на всех его уровнях, не ограничивается только сферой идеологии либо областью социальной психологии.

А. Уледов предлагает обозначить мнение как вид некоего «состояния общественного сознания»¹⁹. Б. Грушин,

¹⁹ См. А.К. Уледов. Структура общественного сознания. М., 1968.

дополняя А.Уледова, вводит в его формулировку термин «массовое сознание». Тем самым он подчеркивает соотношенность мнения именно с реальным сознанием масс, а не с общественным сознанием в целом, ибо последняя категория шире: она включает и те представления, которые в данной социальной организации не функционируют, не обслуживают практические потребности системы, *неактуальны* для нее. Однако Б.Грушин не возражает против понятия «состояние» сознания, считая его удачным для характеристики феномена общественного мнения, которое есть состояние массового сознания или «реакция массового сознания», «массовое сознание *in actu*»²⁰.

Видимо, ни одна из этих дефиниций не может удовлетворить вполне, ибо в них заложена потенциальная возможность отождествления мнения с самим сознанием. Если коллективные суждения суть определенное состояние массового сознания (или его реакция), то тем самым изучение сознания как такового уже снимает проблему изучения мнений. И наоборот, по совокупности выявленных нами суждений мы можем составить представление о содержании массового сознания в целом.

При всей близости описываемых явлений нельзя назвать их идентичными. Ведь в реальном сознании общества функционирует масса идей, которые далеко не всегда и не в равной степени попадают в область актуального внимания людей. Сегодня в орбиту их интереса вовлечены одни факты, по поводу которых возникла необходимость выработать определенное отношение, а завтра – другие, прежние же, *оставаясь в поле массового сознания*, уходят из сферы актуальных. Иными словами, мнение общества (общности) формируется, конечно же, на основе массового сознания, но не сводится к нему, не покрывает его.

²⁰ Б.А. Грушин. Мнения о мире и мир мнений. М., 1967.

Массовое сознание сообщает мнению, во-первых, область интереса и, во-вторых, уровень формирования (ибо общественное мнение зависит от развитости сознания людей, от того, насколько подготовлены они к оценке предмета мнения, насколько глубоко и точно способны отражать сложный мир социальных явлений).

Связь общественного мнения и массового сознания предполагает обратное влияние мнений на сознание масс: все социально значимое, сформировавшееся первоначально в «секторе» мнения, входит своими обобщениями в структуру массового сознания. Идет, таким образом, процесс постоянного взаимодействия обоих образований: общественное мнение «обновляет» массовое сознание в целом, а последнее в свою очередь предопределяет уровень формирования мнения.

Итак, о природе общественного мнения складывается следующее представление:

➤ Общественное мнение можно рассматривать как элемент *динамической* структуры общественного сознания, если иметь в виду характер его проявления, в большинстве случаев кратковременный и малоустойчивый.

➤ Формируется общественное мнение непосредственно в поле *массового* сознания и через него входит в структуру общественного сознания.

➤ Общественное мнение занимает в структуре общественного сознания место своеобразного измерителя, показывающего степень *актуальности* тех или иных взглядов, идей, представлений и т. п. для конкретной общности людей – группы, класса, общества. Внутренним побудителем формирования мнения выступает социальный *интерес* носителя мнения к определенным проблемам его материальной и духовной жизни.

Говоря о природе общественного мнения, важно выяснить не только место его в структуре общественного сознания, но и соотношенность его с областью социальных действий.

Прежде всего потенциал активности общественного мнения заложен уже в том, что оно возникает вокруг жизненно важных проблем, вокруг таких факторов, которые затрагивают глубинные интересы субъекта мнения. Многие исследователи, толкуя широко понятие общественного мнения, нередко ошибочно под ним подразумевают то, что по содержанию своему правомернее было бы отнести к оценочным, избирательным элементам сознания: потребительские спросы, читательские интересы, профессиональные ориентации, возрастные предпочтения и пр.

В общественном мнении присутствует прежде всего и главным образом *социальная позиция*, выражающая отношение людей к значимым проблемам их духовной и материальной деятельности. В этом смысле, как справедливо заметил А. Пригожин, общественное мнение – «категория *с о ц и а л ь н о – п о л и т и ч е с к а я*, что является существенной чертой функционирования его как *фактора социального управления*»²¹.

Особый эффект воздействия общественного мнения на социальную активность масс может быть охарактеризован, далее, с точки зрения «реального бытия» этой сферы сознания в современном обществе. Общественное мнение располагает такими средствами концентрации, выражения, распространения и, более того, собственного формирования, как пресса, радио, телевидение. Разумеется, коллективные суждения фиксируются далеко не всегда и не только через каналы массового общения. Например, в рамках микросреды вообще не требуется каких-либо инструментов передачи мнений. Однако вне основного для общественного мнения условия – *свободного выражения массами своего мнения через разветвленную систему печати, радиостанций, телесетей* – невозможно сегодня говорить о его действительной социальной силе.

²¹ А.И. Пригожин. Методологические проблемы исследования общественного мнения. – «Вопросы философии», 1969, № 2, стр. 66.

В конкретном общественном организме средства массовой информации, тиражируя мнение коммуникатора, фактически представляют его социальные позиции, ибо, как мы отметили выше, основным формообразующим признаком мнения является *социальный интерес* его субъекта. Следовательно, во взаимодействии общественного мнения и каналов массовой информации главной, с точки зрения коммуникатора, выступает функция *формирования* мнения масс в нужном ему направлении, т. е. *пропагандистская*.

Социальная интеграция через формирование общественного мнения, совпадающего с мнением коммуникатора, – так можно обозначить ось, соединяющую представления «общественное мнение – массовая, журналистская информация».

Формирование мнения в «макросреде» через каналы информации подкреплено тем немаловажным обстоятельством, что социализация современной личности, как уже отмечалось, происходит в огромной мере за счет усвоения так называемой косвенной информации и лишь в ничтожной части – за счет непосредственного опыта.

Вместе с необходимой системой готовых знаний человек – объект СМИ – получает и заданную массовой информацией систему норм и ценностей, которые влияют на выбор (воспитание) того или иного отношения, установки, мнения.

В условиях *демократической* общественной организации журналистская информация выполняет главным образом роль проводника мнения, которое добровольно разделяется членами общества, скрепленного едиными социальными интересами. В рамках *антагонистической* системы мнение коммуникатора неизбежно приходит в противоречие с различными групповыми установками. В основе этого противоречия лежат полярные интересы. Поэтому здесь для СМИ первопланная задача – осо-

знанное отклонение от групповых норм, порой кардинальное изменение (конверсия) ранее усвоенных мнений, взглядов, установок отношения и поведения²².

Итак, реальным совокупным объектом СМИ (а в известной мере также и ее субъектом) является общественное мнение. Через него журналистская информация влияет на сознание общества (вплоть до высшего, идеологического уровня его), формируя и направляя социальное поведение. Именно в этой связи обретает необходимую конкретность задача всестороннего исследования механизмов и методов научного управления социальными процессами посредством СМИ. Одну из возможностей решения ее вслед за теоретической и конкретной (диагностической) социологией должна дать наука об управлении – *общая теория информации*.

4. Как известно, метод *системно-структурного* анализа ввела в научную практику марксистско-ленинская диалектика. Причем именно марксизм утвердил его как метод универсальный, распространив и на сферу явлений общественных.

Широко использует этот метод и теоретическая кибернетика, рассматривающая процессы функционирования *целостных* образований – *систем*, состоящих из взаимодействующих элементов, - как в технике, неорганической и органической природе, так и в социальном бытии.

Журналистская информация, включенная в непрерывный процесс социальной динамики, влияя на мнение масс, а через него и на общественное действие, также обнаруживает в своем функционировании вполне определенную, внутренне ей присущую организованность – *системность*.

Здесь и возникает предпосылка для рассмотрения журналистской информации как системы. Но при этом

²² См. Ю.А. Шерковин. О природе и функциях массовой коммуникации. – «Вестник МГУ». Серия журналистика, 1967, № 6.

следует учитывать важнейшее философское положение о неразложимости системы на отдельные элементы ввиду невозможности целостного ее познания при их искусственном выделении, изоляции. Данное положение лишний раз подтверждает тезис о необходимости создания общей теории журналистской информации, исследующей как внутренние связи, зависимости между ее элементами – каналами, так и внешние – в рамках всей общественной системы в целом (т. е. функционирование информации в обществе и разнообразные последствия этого процесса).

Следующим положением, логически вытекающим из философской трактовки понятия «система», может быть названо *управление*. Говоря коротко, управление – это процесс упорядочения системы. Если же попытаться дать определение подробнее, то следует отметить, что назначение управления – обеспечить целесообразное функционирование системы, подчинение составных ее элементов программе деятельности целого²³. Осуществляется же управление посредством переработки (в том числе логической) сообщений (реакций), поступающих в ответ на посланный системой импульс.

Таким образом, общая теория информации исследует не все вообще системы, а только управляемые, т. е. которые могут изменяться под влиянием управляющего воздействия. Ясно, что таких воздействий множество, следовательно, можно говорить о «ситуации выбора». Где нет его, там не может быть и управления.

«Отец кибернетики» Норберт Винер обратил внимание на связи, отражающие взаимозависимость элементов

²³ Под «целым» здесь следует понимать не только целостность внутри отдельно взятой системы (в данном случае СМИ), но непременно и «программную деятельность» социальной макросистемы – конкретного общества, класса и т. п. (т. е. межсистемные связи), что особенно важно. Так, к примеру, СМИ как подсистема (элемент) конкретной социальной системы функционально подчинена ей.

внутри системы, а также между нею и внешней средой. При этом он выделил особую роль «обратной связи» – ответа на импульс, посылаемый системой, понимая, что именно учет, ассимиляция ее как раз и способствуют целесообразному функционированию системы.

Эта общетеоретическая, универсально-методологическая посылка словно нацеливала на представление массово-коммуникативного процесса как системы в единстве и взаимообусловленности ее компонентов. И такая попытка была предпринята немедленно вслед за публикацией первых трудов Винера. Одним из множества ответвлений от кибернетики стала наиболее завершенная, претендующая на универсальность теоретическая концепция американского ученого Гарольда Лассуэлла.

Известная формула «кто сообщает, что именно, по каким каналам, кому и с каким эффектом», предложенная Лассуэллом, нашла немало почитателей, последователей, интерпретаторов. Ею широко пользуются (как физики – формулами Ньютона или Максвелла) социологи и социальные психологи, теоретики журналистики и пропаганды. Ее исправляют, дополняют, и порой значительно, но сущность «пентады» Лассуэлла остается неизменной. Такое внимание совсем нетрудно объяснить. Уже первый взгляд отмечает стройность, завершенность Лассуэллиевой формулы. Стремление упорядочить, унифицировать представление о коммуникативном акте, показать его как цикл образующих элементов – очевидно:

➤ дана их последовательность и вскрыта взаимозависимость;

➤ предложена столь необходимая терминологическая унификация (процесс коммуникации: от *коммуникатора* исходящее *сообщение*, распространяемое или направляемое по *каналу* к *реципиенту* и т. д.);

➤ при этом логически вытекает необходимость

дифференцированного подхода: изучения *позиции* коммуникатора, *характера* сообщения, *специфики* канала, *реакции* аудитории;

➤ в результате весь механизм массовой коммуникации представлен как *система*, причем с «обратной связью», т. е. *управляемая*, или *кибернетическая*, система.

Этот, последний у Лассуэлла, элемент коммуникативной цепи («с каким эффектом» – выявляемая эмпирически реакция реципиента на сообщение коммуникатора) по существу и замыкает цикл и служит «управляющим воздействием» – необходимым условием целесообразного функционирования системы.

Привлекательность формулы Лассуэлла, однако, не должна вводить нас в заблуждение, порождая надежды на обретение некоего универсального средства познания массово-коммуникативной системы в современном обществе, затем – инструмента управления ею, а с его помощью – средства социального управления. Задуматься над социально-политической природой, а значит, в большой степени и над границами практической пригодности формулы Лассуэлла заставляют уже следующие объективные данные:

во-первых, теория возникла в Соединенных Штатах Америки в 1948 г., во время резкого обострения «холодной войны» и разработки ее научно-методических и технических основ;

во-вторых, ее автор – видный социолог и социальный психолог, один из создателей американской теории пропаганды. Точка зрения на предмет исследования (соответственно – кредо ученого) может быть уяснена хотя бы из следующего суждения Г. Лассуэлла: «Пропаганда – это инструмент тотальной политики вместе с дипломатией, экономическими мероприятиями и вооруженными силами. Политическая пропаганда – это использование средств массовых коммуникаций в интересах власти»²⁴.

²⁴ «Propaganda in War and Crisis». New York, 1951, p. 27.

Или короче: «Пропаганда – это средство социального контроля»²⁵;

наконец, в-третьих, цель данной концепции. О ней можно было бы сказать весьма лаконично, подводя итог сказанному выше. Но, учитывая популярность Лассуэловой схемы среди большого числа исследователей, есть смысл подробнее разобраться в том, чем она является по существу.

Прежде всего формула (или схема, модель) Лассуэлла страдает очевидной односторонностью. Ее направленность (пусть коммуникативного процесса) – от коммуникатора к массе, т. е. коммуникативная цепь, по Лассуэлли, имеет четко выраженный инструктивный характер. Исходя из централизованного, монополизированного источника информации, сообщение поступает к массовой аудитории с целью *воздействия* на ее сознание, эмоции, поведение. При этом опорой служит концепция стереотипизации, опирающаяся на философию прагматизма, психологию бихевиоризма – на обновленного Фрейда и «сокращенного» Павлова²⁶. Заметим попутно, что, адресуясь к иррациональному, подсознательному, якобы определяющему образование «стереотипов» (по Липпману – «дочувственное», априорное представление о мире), в своем крайнем выражении данная теория может приблизиться к идеям, внедрявшимся в практику нацистскими пропагандистами. Во всяком случае,

²⁵ H. Childs. An Introduction to Public Opinion. Princeton, 1940, p. 85.

²⁶ Западные теоретики пропаганды искусственно отрывают начальный этап Павловского учения об условных рефлексах, преувеличивая значение подкорковой регуляции, замалчивая при этом и выводы Павлова о ведущем значении коры и его многочисленные предупреждения о недопустимости прямого переноса его выводов в сферу человеческой психики. Полностью игнорируется также и Павловское учение о 1-й и 2-й сигнальных системах, об относительной самостоятельности словесно-речевых сигналов, о примате сознания и подчиненности подсознания. Примечательно, что создатели и последователи «теории стереотипов» вообще не ссылаются на поздние работы И.П. Павлова, например: четырехтомную стенограмму бесед «Павловские среды», дискуссии с учениками, которые систематически проводились вплоть до смерти ученого и содержат обобщающий материал, так сказать, философский итог жизни великого физиолога-экспериментатора.

лазейка для этого может быть здесь обнаружена без особого труда. Так, один из ближайших сотрудников Геббельса, руководитель нацистского радиовещания Дресслер-Андресс, говоря о центральной задаче пропаганды, сформулировал ее следующим образом: «*Тотальное* воздействие на народ, обеспечение *единой* реакции на события»²⁷ (курсив мой. – Р.Б.).

Завершающее звено коммуникативной цепи – выявление «обратной связи» (именно тот элемент, который таит в себе больше всего соблазна) – на деле не что иное, как стремление определить «совпадение стереотипов», предлагаемых массовой аудитории и уже выработанных у нее ранее. По Чайлдсу, это проверка эффективности «стратегии аргументов» (подбор фактов, адресованных к подсознанию, к эмоциям и уводящих от логического анализа подлинной реальности) и «стратегии убеждения» (пропагандистская методика и техника, служащая цели вызывать нужную, по возможности массовую, единую ответную реакцию)²⁸.

Таким образом, вывод (да и ответ на поставленный нами вопрос о цели Лассуэлловых изысканий), думается, уже напрашивается сам собой: традиционная, широко известная²⁹ концепция американского ученого по сути – перепев «элитарной теории», а пущенная им в научный и практический обиход формула – конкретное закрепление отношений между «элитой» и «массой», осуществляемых с помощью прессы, радио, телевидения. При этом схема Лассуэлла моделирует именно (и только!) *пропагандистскую функцию*, воспроизводя структуру односторонней инструктивной коммуникации от «элиты» к «массе».

5. Конспективное изложение известных положений теоретической кибернетики понадобилось нам еще и для того, чтобы логически подойти к одной из наиболее

²⁷ Deutsche Kultur im neuen Reich. Berlin, 1934, S. 102-103

²⁸ См. «Стратегия лжи». М., 1967, стр. 10-17.

²⁹ См. «Социология сегодня. Проблемы и перспективы». М., 1965, стр. 614.

плодотворных идей науки об управлении. Речь пойдет о научной дисциплине, выросшей из математической (прикладной) кибернетики, но все более обретающей универсально-философский смысл, – о *теории информации*.

Возникновение теории информации относят к 1948 г.³⁰, связывая ее с именем американского инженера К. Шеннона, сотрудника «Белл телефон лабораторис». В своей работе «Математическая теория связи» он сжато изложил математическую концепцию, позволившую осмысливать с количественной стороны процессы получения и передачи информации. Труды же Н. Винера, причинно связав понятия «*информация*» и «*управление*», значительно расширили сферу применения этой теории: распространили ее и на явления биологические, и на процессы, протекающие в центральной нервной системе, и, наконец, на системы социальные.

У нас в стране сформировался мощный отряд ученых, развивающих теорию информации в самых разнообразных ее приложениях. Это академики А. Колмогоров, А. Берг, Н. Амосов, В. Глушков и рядом с ними А. Харкевич, И. Полетаев, Б. Украинцев, В. Иванов, И. Новик, Д. Гущин, Н. Жуков и многие другие представители среднего и младшего поколения математиков, биологов, философов, социологов, лингвистов, психологов. Благодаря их усилиям эта перспективнейшая область научного познания не только встала в один ряд общемирового уровня, но и во многом превосходит его.

Какова же в самых общих чертах сущность этой теории, если иметь в виду ее конкретную причастность к нашей теме? Основное положение, выдвинутое Шенноном и составляющее ядро его теории, необычайно просто и емко по содержанию: информация – мера того количе-

³⁰ К тому же времени, когда была сформулирована Г. Лассуэллом его «пентада». Совпадение отнюдь не случайное: кибернетические корни пропагандистской модели, как увидим, теснее всего срастаются именно с «информационным стержнем» науки об управлении.

ства неопределенности, которое исчезает, уничтожается в результате получения системой сигнала (сообщения). При этом «классическая» теория информации не исследует качественных характеристик (важности или содержания) сообщения. Ею, таким образом, игнорируется субъективный смысл информации (который составляет предмет семантики), а рассматривается ее объективная мера.

Уже в столь сжатом определении сути теории информации может быть без труда отыскана связь с процессами управления, а затем с коммуникативными процессами. Подтверждение такому тезису можно найти не только в классических трудах Винера³¹, но и в работах (особенно последних) многих советских ученых³².

Говоря обобщенно, *информация и есть коммуникативный процесс между элементами системы (или подсистемами), целью, конечным результатом которого является обеспечение рационального их функционирования*. Причем обнаруживается этот процесс повсюду и как элементарное непосредственное приспособление, и как сложнейшее многоступенчатое и опосредованное управление.

Становясь на такую точку зрения, мы, во-первых, признаем истинным мнение тех ученых, которые обоснованно утверждают, что вообще *все* системы обмениваются информацией³³; во-вторых, что особенно важно для нас, утверждаем необходимость рассмо-

³¹ См. Н. Винер. Кибернетика и общество; его же. Я – математик. М., 1964.

³² К примеру, предложение А. Колмогорова рассматривать в качестве меры информации не число, а величину иного характера, так как при сравнении информации (сообщений) в одних случаях можно дать точное их количественное сопоставление, а в других это сделать невозможно. Данное замечание, видимо, окажется весьма плодотворным для развития теории журналистской информации, где первостепенную роль играет содержательная (качественная) сторона процесса.

³³ См., к примеру, Н.М. Амосов. Мышление и информация. Семинар, вып. 1 (Материалы научных семинаров по теоретическим и прикладным вопросам кибернетики). Киев, 1962, стр. 9.

трения массовой коммуникации как одного из наиболее активных и действенных процессов современного общественного управления с позиций общенаучной теории информации.

Следовательно, журналистская информация, представляющая собой передачу потока предварительно отобранных и особым образом организованных фактов (на уровне как констатации, так и анализа) через коммуникативные каналы к массовой аудитории, является тем самым одним из механизмов социального регулирования. Значит, *СМИ* в известной мере *может рассматриваться и с теоретических позиций науки об управлении.*

Второе положение, очевидно, нуждается в более убедительной и подробной аргументации. Дело в том, что современный теоретический (в том числе и философский) анализ информации далеко не однозначен. Но при всем многообразии толкования информационного процесса допустимо ограничиться выделением двух основных направлений, по которым идет научная мысль. Первое из них может быть названо *субъективизирующим*. И родоначальник теории Шеннон, и его последователь, видный авторитет в этой области Бриллюэн, а также авторы сравнительно недавно опубликованных работ, советские философы И. Новик³⁴, Б. Украинцев³⁵ утверждают, что информация обретает реальность только тогда, когда устраняется неопределенность в процессе выбора, иначе говоря, *лишь при восприятии сигнала (сообщения)*. Еще дальше идет Э. Кольман, который информацией как таковой признает только понятийное отражение³⁶. Таким образом, данное направление ведет, несомненно, к *субъективизации* информационных процессов.

³⁴ См. И.Б. Новик. Кибернетика. Философские и социологические проблемы. М., 1963.

³⁵ См. Б.С. Украинцев. Информация и отражение. – «Вопросы философии», 1963, № 2, стр. 31.

³⁶ См. Э. Кольман. О философских и социальных проблемах кибернетики. – «Философские вопросы кибернетики». Сборник. М., 1961.

Другие ученые, напротив, считая информацию атрибутом материи и энергии, утверждают, что она существует объективно, независимо от процессов восприятия, т. е. здесь мы с той же очевидностью встречаемся с *объективизацией* информации³⁷.

Можно отметить, что, видимо, где-то на грани названных точек зрения находится столь важная для нас истина. Поэтому, используя наикратчайший путь, попытаемся соотнести философскую трактовку теории информации с реальной схемой массовой коммуникации, чтобы ближе подойти к методологическому отправному пункту, соединяющему два этих теоретических направления.

Думается, ни категорическое сведение информации к процессу субъективному, ни столь же категорическое причисление ее к явлениям объективным по своей природе не следовало бы признавать перспективной, сулящей научный успех позицией. Более того, если иметь в виду журналистскую информацию, то при таком подходе мы сразу же столкнулись бы с нарушением системы, стройности ее познания во взаимосвязи *всех* составляющих компонентов. Из поля зрения выпали бы важнейшие звенья коммуникативной цепи: в первом случае в тени остался бы отправитель информации – коммуникатор, во втором – ее получатель (или потребитель) – реципиент. К тому же как первая, так и вторая точка зрения практически обходят кардинальный вопрос о *канале связи* между коммуникатором и реципиентом – о пути, по которому направлено сообщение. А это уже ведет к игнорированию *специфики отражения*, к пренебрежению такими существенными факторами, как комплекс изобразительно-выразительных средств, система жанров и т.д.

Не выдерживает критики односторонний подход к информации и с позиций общеполитических, методоло-

³⁷ См. В.М. Глушков. Мышление и кибернетика. – «Вопросы философии», 1963, № 1, стр. 36.

гических, ибо, как совершенно справедливо утверждает Д. Гуцин, «без восприятия какой-либо системой она (информация. – Р.Б.) остается негэнтропией³⁸, без упорядоченности самих материи и энергии превращается в нечто субъективное»³⁹. У того же автора находим и методологически верный подход к изучению информации. В статье «К вопросу о природе информации» он пишет: «Удовлетворительное представление об информации можно выработать только на пути признания единства трех компонентов, составляющих информацию: объекта – источника информации, объекта – приемника информации и материального отношения (канала связи) между ними, только рассматривая диалектику объективного исторического развития и взаимодействия всех этих компонентов»⁴⁰.

В приведенном положении, как нетрудно убедиться, сопоставив его с традиционной схемой коммуникативного процесса, заложен конкретно-методологический подход к целостному рассмотрению массовой информации. Однако, прежде чем предпринимать попытку соотнести общенаучную трактовку информации с моделью (схемой) массовой коммуникации во всех ее звеньях, следует уточнить некоторые, в том числе и терминологические, понятия.

Как свидетельствует большинство работ, и прежде всего зарубежных авторов, изолированное, вне философского анализа рассмотрение кибернетических идей и последующий перенос их в сферы социальные ведут чаще всего к механицизму, к вульгаризации.

Следующей весьма важной для нас, уже непосредственно связанной с процессами социального

³⁸ Одно из основных понятий физики – энтропия – утвердилось в кибернетике для определения степени хаотичности, неупорядоченности в системе. Негэнтропия – это энтропия с обратным знаком, т. е. мера упорядоченности, соответствующая количеству поступившей в систему информации.

³⁹ Д.А. Гуцин. К вопросу о природе информации. – «Вопросы философии и психологии», вып. 1. Л., 1965, стр. 88.

⁴⁰ Там же.

управления, должна быть названа проблема так называемых кибернетических регуляторов (что является в прямом смысле предметом исследования механизмов управления при посредстве СМИ). Информационный процесс, устраняя часть неопределенности (хаос) в системе, всегда представляет собой механизм *регуляции*. Касаясь данного вопроса, Г. Клаус пишет: «Регулятором может являться каждое функциональное отношение, автоматически сохраняющее – через свои действия обратной связи – контрольные величины или все время направляющее на них, когда они теряются из виду»⁴¹. Такое обобщенное суждение позволяет автору сделать более частный, конкретный вывод, мимо которого не должен пройти социолог, социальный психолог, теоретик журналистики. «В этом смысле сознательность трудящихся, – утверждает Г. Клаус, – общественное сознание являются кибернетическим регулятором»⁴².

Однако здесь необходимо, вновь возвращаясь к объекту СМИ, сделать одну немаловажную оговорку. Дело в том, что регулятором социальных процессов общественное сознание (прежде всего в форме динамического общественного мнения) может выступать и в том случае, когда оно истинно, и в том, когда оно ложно⁴³. Поэтому теория и практика пропаганды во всех модификациях должны постоянно учитывать *совокупность* источников и механизмов, активно влияющих на формирование общественного мнения. Во-первых, непосредственные коммуникативные процессы в малых группах (молва, слухи, как трансформирующие откровенный вымысел, так и опирающиеся на другие, нередко «официальные»

⁴¹ Г. Клаус. Кибернетика и общество, стр. 395.

⁴² Там же.

⁴³ Здесь достаточно напомнить об общественном мнении, господствовавшем в Германии в 30-40-х годах, – невероятном, на первый взгляд, но по сути закономерном порождении централизованной системы унифицированной нацистской пропаганды.

источники информации и т. п.)⁴⁴. Во-вторых, личный опыт индивидуумов как следствие переработки, также в рамках малой группы, разнообразной информации (своеобразный «динамический стереотип», пользуясь терминологией И.П. Павлова) – фундамент, «подоснова», всегда оказывающая воздействие на новый внешний раздражитель – сообщение сопредельного класса.

В-третьих, объективизированный опыт широких социальных совокупностей. И этот фактор по степени значимости должен быть, конечно, поставлен на первое место.

Среди механизмов, осуществляющих те мощные воздействия на общественное сознание, которые в конечном счете и определяют его суть, должны быть названы следующие. Во-первых, *образование* как канал передачи и закрепления системы исторически развивающихся знаний о мире, об объективных процессах, совершающихся в природе и обществе, т. е. *канал науки*. Во-вторых, система средств массовой информации – наиболее универсальный, динамичный и демократичный по самой своей природе канал *связи индивидуума и общества*.

Не утрачивается и особая, *ведущая* роль системы массовой информации в процессе *формирования* общественного мнения. Отсюда одной из первостепенных и названа задача создания теории массовой, журналистской информации, которая поднимается на новую ступень познания, беря в союзники современные достижения науки об оптимальном управлении – кибернетики,

⁴⁴ Теория пропаганды специально занимается подобными вопросами. К примеру, в результате широких социально-психологических исследований установлено, сколь важным является фактор «первообщения», создающего у реципиента психологический стереотип-отношение, стереотип-установку, который существенно влияет на дальнейшее восприятие: его, таким образом, гораздо сложнее видоизменить, нежели создать. Или сходное положение – умолчание о каком-либо факте. Оно становится активным стимулом поиска иного источника информации, причем здесь нетрудно обнаружить причинную взаимозависимость.

а также социологии, общественной психологии, теории пропаганды.

Сделаны пока только первые шаги: предприняты эмпирические попытки выяснить количественную меру эффективности отдельных органов пропаганды. Ленинградские социологи, к примеру, поставили перед собой задачу на общем фоне более объемную: в центре их исследования уже *канал* – телевизионная коммуникация. Но с одной стороны, все эти работы ведутся «чистыми» социологами, как правило, без учета многосложной специфики коммуникативных каналов, значит, как бы извне по отношению к реальным процессам их функционирования. С другой – предпринимаемые эксперименты изолированы и от реального бытия СМИ, которое определяется связями, причинными зависимостями составляющих ее компонентов (эстетическая их взаимообусловленность, характер воздействия на аудиторию, теоретически единую, однако же «расслаиваемую» своеобразием специфики каждого из каналов, особенностями изобразительно-выразительных средств их «языка», условиями восприятия и т. д.). Кроме того, каждая из поставленных до сих пор проблем имеет частный характер, ибо изолирована и географически: объект изучения ограничен рамками города, области, находясь, так сказать, вне общегосударственного масштаба. Следовательно, и результаты, даже при всей их научной репрезентативности, имеют тоже частный характер. Можно было бы назвать еще ряд и естественных, и искусственных ограничений. Всего важнее обратить внимание на принципиальное заблуждение методологического плана.

Казалось бы, не должно вызывать сомнений утверждение, что перенос с одной социальной почвы на другую научно-исследовательской методики и даже техники – процесс отнюдь не механический. Теоретически этого, пожалуй, никто и не станет отрицать. Практика же под-

час показывает иное, как это имеет место и в современных исследованиях средств массовой информации.

Дело здесь вовсе не в том, что методика и техника зарубежной эмпирической социологии нередко используются при изучении наших газет, радио и телепрограмм, становятся способом выявления эффективности их функционирования. Как раз эта сторона вопроса понятна и оправданна. Суть в том, что конкретно-социологический эксперимент довольно большим числом ученых провозглашается чуть ли не единственным механизмом исследования СМИ, значит, и управления ею.

По смыслу и характеру своего существования сложные социальные образования, в отличие от биологических организмов или машин, отнюдь не адаптивные (т. е. механически, по обратной связи настраиваемые) системы. Поэтому и проблему управления в социологическом аспекте нельзя рассматривать как выявление приспособительных механизмов систем, их сбалансирования с внешней средой⁴⁵. Социальные системы вообще не должны рассматриваться в плане их неперемного «самонастраивания» по обратной связи...

Логически вытекающий из системного анализа вывод, что без улавливания и переработки «обратной сигнализации (связи)» процесс функционирования СМИ утрачивает целесообразность, для нас чрезмерно широк, неконкретен. Все дело ведь в том, *что* понимать под «обратной связью». Если это только ответная (оценочная) реакция аудитории на «программу системы», то налицо исключительно пропагандистское воздействие. Если же речь идет об ассимиляции системой динамики общественного мнения (общественное мнение выступает как *субъект* массовой информации) с целью последующего выстраивания и перестраивания системной программы

⁴⁵ Как это, скажем, следует из рассуждений Ю. Филиппева. – См. «Творчество и кибернетика». М., 1964.

(общественное мнение перерастает в *объект* СМИ), то мы имеем дело с диалектико-материалистическим подходом к функционированию массовой, журналистской информации в обществе. Ибо, писал Маркс, «народный характер свободной печати... историческая индивидуальность свободной печати... делает ее выражением определенного народного духа»⁴⁶. Такой непрерывный процесс (от общества – через СМИ – снова к обществу) и есть сущность социального управления через каналы массовой информации в обществе, свободном от классовых противоречий.

Уместно отметить, что содержание этого процесса было раскрыто Марксом более 120 лет назад. В статье «Оправдание мозельского корреспондента» он писал: «В той же мере, в какой «свободная печать» является продуктом общественного мнения, она также и создает это общественное мнение. Она одна способна сделать частный интерес всеобщим интересом...»⁴⁷.

Уже перечень вопросов, стоящих перед теоретиками современной журналистики, показывает, что проблема в целом не только сложна, но и многопланова, что для решения ее нужны усилия большого числа научных специалистов различных профессий, ибо это именно *комплексная проблема*. Упомянутые же здесь аспекты исследования общей теории журналистики позволяют подвести лишь некоторые предварительные итоги:

1. Изучение общей теории журналистской информации следует вести по двум направлениям: во-первых, исследование социологией, теоретической кибернетикой, общей и социальной психологией и т. д. закономерностей, форм и методов управления социальными процессами *с помощью средств массовой информации*; во-вторых, анализ специфических особенностей *управления самой системой средств массовой информации* при

⁴⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, стр. 42-43.

⁴⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, стр. 206.

активном участии членов общества (здесь важно выявление общественного мнения и специфики каналов). Таким образом, речь должна идти как бы о внешней и внутренней сторонах функционирования системы.

2. Философия диалектического материализма, являясь методологическим фундаментом теории журналистики, не должна рассматриваться в отрыве от новых научных идей. Одна из стержневых, фундаментальных идей кибернетики – теория информации – может плодотворно развиваться в социальном аспекте. Признание истинности данного утверждения окажется, очевидно, наиболее полезным в процессе изучения коммуникативной цепи. И уж коль скоро речь идет о философском аспекте исследования, то конкретной основой его должно быть ядро материалистической гносеологии.

3. Однако здесь следует всячески остерегаться одностороннего, вульгаризаторского подхода к решению проблемы, который всякий раз подстерегает исследователя, механически переносящего методы одной области знания в сферу другой. Внешне, казалось бы, весьма близкой.

Массовая коммуникация в строгом, классическом смысле не является системой кибернетической, самоорганизующейся, самоуправляющейся. Поэтому любая схема коммуникативного процесса (в том числе наиболее распространенная формула Лассуэлла) выглядит упрощенно. А попытка отыскать механизм управления – регулятор – нередко приводит к бихевиористскому толкованию вопроса: стимул – реакция. Поэтому единственным положительным качеством предлагавшихся до сих пор схем коммуникативной цепи может быть названо утверждение причинной и необходимой связи, объективно существующей между ее компонентами (к примеру, зависимость формы сообщения от специфики канала или координация действий коммуникатора как результат «обратной сигнализации» реципиента).

4. Если все же говорить о какой-либо формуле, способной представить коммуникативный процесс, то только о такой, которая будет начинать его со звена «объективный мир» (природа и общество), так как лассуэлловский коммуникатор («кто?») не вырастает из ничего, а является порождением общественного сознания, в свою очередь отражающего общественное бытие, а в итоге – проводником (ассимилятором и интерпретатором) определенной идеологии.

Если коммуникацию все же попытаться выразить как последовательный процесс, то схематически она может выглядеть так: *объективный мир* (природа, общество) → *общественное мнение* как их ассимилятор → *идеология* как сфера общественного сознания, результат отбора → *коммуникатор*, согласно своей идейной позиции отбирающий, формирующий и оформляющий поток сообщений, → *канал* как фактор формирования, специфической подачи информации, а также дифференциации аудитории → *поток сообщений*, устремляющийся по каналу, → *реципиент*...

Ассимиляция сообщения находит свое выражение как в активном действии, так и в пассивном – психическом и физическом. Обратная связь двояка: отношение к содержанию сообщения (значит, так или иначе к «первоэлементу» - объективному миру, трансформированному, однако, коммуникатором) и к самому источнику сообщения (коммуникатор + канал). Это-то и улавливается, становясь в первом случае одним из факторов социального управления, во втором – элементом управления системой массовой информации, механизмом настраивания ее каналов на волну целесообразного функционирования.

Р.А. Борецкий, доцент кафедры
телевидения и радиовещания
факультета журналистики МГУ

Список публикаций автора (1958 – 2008)

I. Монографии, учебники, колл. издания

Как создается телевизионный репортаж (в соавт. с Л.Золотаревским и С.Муратовым). – М., 1960.

Информационные жанры телевидения. – М., 1961.

Основы телевизионной журналистики (в соавт. с А.Я.Юровским). – М., 1966.

Телевизионная программа. – М., 1967.

Жанры телевидения. (Колл. авт.). – М., 1967.

Телевизионная пропаганда. (ИОН при ЦК КПСС, для служебного пользования). – М., 1970.

Основы телевизионной журналистики. Изд. 2-е, переработанное и дополненное (в соавт. с Э.Г.Багировым и А.Я.Юровским). – М., 1987.

Журналист ТВ: за кадром и в кадре (в соавт. с Г.Кузнецовым). – М., 1990.

Телевизионная журналистика. Изд. 1-4 (Колл. авт.). – М., 1994, 1998, 2002, 2004.

Телевидение на перепутье. – М., 1998.

В Бермудском треугольнике ТВ. – М., 1998.

Осторожно, телевидение! – М., 2002.

Телевизионная журналистика. Классический университетский учебник. Изд. 5. (Колл. авт.). – М., 2005.

II. Монографии, учебники, колл. издания на иностранных языках

Телевизионният редактор. София, 1964.

Zpravodajské žánry v televizi (Edice čs. televize, svazek 2). Praha, 1963.

Plánování a skladba televizního programu. (Edice čs. televize, řada I, svazek 28). – Praha, 1967.

Television journalism. (Гл. 2 – А.Я.Юровский). Prague, 1970.

Základy televizní žurnalistiky. (A.J.Jurovskij a R.A.Boreckij). Díl. I. Edice čs. televize, řada I, svazek 41. – Praha, 1970. Díl. II. Edice čs. televize, řada I, svazek 42. – Praha, 1971.

Jornalistic Work and Television (в соавт. с Г. Кузнецовым). – Praha, 1983.

O trabalho de jornalista e a televisão (в соавт. с Г. Кузнецовым). – Praha, 1983.

Periodismo en Televisión (R.Boretsky, A.Jurovsky). – Habana. 1985.

Propaganda a polityka. Warszawa. 1987.

III. Статьи (в сборниках, журналах, серийных изданиях)

Поиски жанра и формы. В сб.: «Телевидение». – М., 1958.

Формы и жанры передач научно-технической тематики. В сб.: «Творческий опыт радиовещания и телевидения». – М., 1959.

Журналист телевидения. (О специфике новой профессии). – «Советское радио и телевидение», 1961, № 6.

Некоторые вопросы специфики образной публицистики телеэкрана. «Вестник МГУ», серия журналистика, 1961, № 6.

Телевидение и ежедневная газета. – «Советское радио и телевидение», 1962, № 2.

Проблема телевизионной аудитории. – «Советское радио и телевидение», 1965, № 10.

Товар лицом и «лицо» товара. – «Советская печать», 1965, № 11.

Архитектура программ. – «РТ», 1966, № 22.

О некоторых вопросах программирования. (Доклад на I всесоюзной научно-практической конференции). В сб.: Принципы многопрограммного телевидения. – М., 1966.

О методах исследования телевизионной аудитории. – «Вестник МГУ», серия журналистика, 1967, № 9.

О структуре и принципах планирования телевизионной программы. В сб.: Проблемы телевидения и радио, вып. I. – М., 1967.

Журналистика телевидения за партией. – «Демократический журналист», 1967, № 9.

Телевидение и его соседи (Проблема взаимодействия СМИП). – «Советское радио и телевидение», 1968, № I.

«Черный канал» (контрпропаганда на ТВ ГДР). – «Журналист», 1968, № 9.

Завтрашний день телепублицистики. Часть 1-я. «Советское радио и телевидение», 1968, № 4 (совм. с Ю. Толмачевой).

Завтрашний день телепублицистики. Часть 2-я. «Советское радио и телевидение», 1968, № 5 (совм. с Ю. Толмачевой).

Некоторые аспекты современной экранной пропаганды в свете ленинских идей о природе и функциях кинематографа. – «Вестник МГУ», серия журналистика, 1970, № 2.

При свете «Факела» (проблемы молодежного ТВ). «Журналист», 1971, № 2.

Журналистская информация и социальное управление. В кн.: Проблемы информации в печати. – М., 1971.

Телевизионные жанры. Телевидение и литература. Сценарий телевизионный. В: «Словарь литературоведческих терминов». – М., 1974.

Структурообразующие факторы экранной пропаганды. В кн.: Методологические проблемы изучения телевидения и радиовещания. – М., 1981.

Перспективы телевидения. Опыт социально-исторической оценки. В кн.: Телевидение вчера, сегодня, завтра. – М., 1983.

«Лицо» телевизионной программы, или Хорошо за-

бытое старое... – «Телевидение и радиовещание», 1989, № 4.

А японцы довольны... (Экранное многообразие – историческая неизбежность). – «Журналист», 1989, № 1.

Телевидение в социально-историческом контексте. – «Вестник МГУ», серия журналистика, 2003, № 3.

Телевидение как социальная технология и социальный институт. В сб.: Телерадиоэфир. История и современность. – М., 2005.

История телевидения: выбор точки отсчета. «Вестник МГУ», серия журналистика, 2007, № 2.

Полвека с телевидением. В сб.: Телерадиоэфир. История и современность. – М., 2008.

IV. Некоторые статьи в массовых изданиях

Телевидение – это искусство (совм. с А.Григоряном и Л.Дмитриевым). – «Советская культура», 7 мая, 15 июня 1957г.

Репортаж... без репортера (совм. с А.Григоряном). – «Литературная газета», 16 апреля 1959 г.

На экране и за экраном (заметки обозревателя). – «Советская культура», 5 октября 1961 г.

Программа. Зритель. Производство. – «Советская культура», 12 февраля 1963 г.

Окно в большой мир (Проблемы телевизионного репортажа). – «Советская культура», 21 марта 1964 г.

Восемь вечеров телевидения ГДР. – «Советская культура», 15 октября 1964 г.

Когда программ будет много... «Советская культура», 21 марта 1965 г.

Три плюс одна?.. – «Советская культура», 8 октября 1966 г.

«...Немножко впереди». (О четвертой программе ЦТ). – «Советская культура», 30 января 1968 г.

Школа миллионов. – «Советская культура», 15 февраля 1984 г.

Видеогоризонты. – «Советская культура», 7 февраля 1986 г.

Космозрители: слово из будущего. – «Новое время», 1988, № 1.

Монополия на малом экране, или Что будем смотреть? – «Новое время», 1989, № 11.

В эфирное время живем, товарищи! – «Новое время», 1995, № 15.

Гибель звезды. Что за убийством Влада Листьева? – «Новое время», 1995, № 10.

Выбор иллюзии. Науку манипуляции сознанием – в предвыборную жизнь. – «Новое время», 1995, № 50.

Польская модель регулирования программной политики ТВ. – «Новое время», 1995, №№ 39, 40, 43.

Что вместо Агитпропа? – «Новое время», 1997, № 42.

«Информационные войны» – это опасно. – «Новое время», 1997, № 43.

Медиа-триллер. – «Новое время», 2000, № 2-3.

Телевидение заменяет все. – «Новое время», 2000, № 38.

Катастрофы пубертатного периода. – «Новое время», 2000, № 41.

ТВ на всю оставшуюся жизнь. – «Новое время», 2001, № 6.

Зеркало «Итогов». – «Новое время», 2001, № 17-18.

V. Статьи в зарубежной периодике

О специфике экранной публицистики. Ж-л ОИРТ «Радио и телевидение». Прага, 1962, № 3. (русск., англ., нем., франц., исп. яз.).

Некоторые особенности телевизионной публицистики. – «Biuletyn prasoznawczy», wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 1963, № 4.

Телевидение в современном мире. Berlin, «Teorie und Praxis», 1966, № 32.

«Без бумаги и без расстояний...». О специфике аудиовизуальной коммуникации. Berlin, «Zonntag», 11.05.1967.

Телевизионный сценарий. Berlin, «Teorie und Praxis», 1967, № 37. (Совм. с А.Я.Юровским).

Телевидение вчера, сегодня, завтра. Berlin, «Filmwissenschaftliche Beiträge». I – 1968; II – 1969.

Проблемы специфики и жанровой природы телевидения. Kraków, «Zeszyty prasoznawcze», 1969, № 2.

Опыт систематизации и дифференциации телевизионных жанров. В кн.: *Metody i techniki badawcze w prasoznawstwie*, t. II. Warszawa, 1970.

Научно-техническая революция и массовая информация. Berlin, «Neue deutsche Presse», 1974, № 8.

Методологические аспекты прогнозирования развития средств массовой информации (рус. яз.). В кн.: *Марксистско-ленинская теория и методология исследования СМИП*. Краков, 1976; «Zeszyty prasoznawcze», 1977, № 3.

К вопросу о типологии телепрограммы. Warszawa, «Przekazy i opinie», 1977, № 4.

Проблемы телевидения в советском обществоведении. Warszawa, «Przekazy i opinie», 1978, № 3.

Проблема типологии ТВ программы. В кн.: «*Telewizja a społeczeństwo*». Warszawa, 1981.

Система радиовещания и телевидения в СССР: история, структура, научные исследования. *Internationales Handbuch für Rundfunk und Fernsehen*. Hamburg, 1982, 1984.

Предвидимые перспективы массовой информации. Warszawa, «Edukacja polityczna», 1988, № 10.

Аудиовизуальная информация: опыт, исследования, будущее. – Warszawa, «Edukacja polityczna», 1988, № 11.

VI. Документально-художественные и публицистические издания

Качели. Непридуманная история военного детства.
– М., 2005.

Оползень. Рассказ о студенческой жизни. 1947-
1952. – М., 2007.

Мой генерал. Что он спасал: режим или страну? –
М., 2008.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Вместо введения (о «началах» и Начале)	8
<i>Глава 1.</i> Дилетанты, или «У нового нет профессии»	20
<i>Глава 2.</i> Учителя?... ..	39
<i>Глава 3.</i> Трудно в ученье, но и в бою не легче ...	49
<i>Глава 4.</i> 1957 – год великого перелома	62
<i>Глава 5.</i> Фестиваль	77
<i>Глава 6.</i> Первый сигнал тревоги	88
<i>Глава 7.</i> Молодежное ТВ как эхо Фестиваля ..	104
<i>Глава 8.</i> «Черные полковники»	125
<i>Глава 9.</i> Акт третий, завершающий	143
P.S.....	160
In Memoriam	175
Приложение	177
Формы и жанры телевизионных передач	
научно-технической тематики (1959).....	178
Журналист в телевидении (1961).....	199
Некоторые вопросы специфики	
образной публицистики телеэкрана (1961)	206
Телевидение и ежедневная газета (1962).....	227
Живая жизнь и «прямое» телевидение (1964)....	240
Когда программ будет много... (1965).....	253
Архитектура программ (1966).....	265
«...Немножко впереди» (1968).....	270
Журналистская информация	
и социальное управление (1971).....	274
Список публикаций автора (1958-2008).....	303

Борецкий Рудольф Андреевич

НАЧАЛО

***К истории ТВ: выпавшее звено,
или
Мое забытое телевидение***

Редактор	<i>Пименова И.В.</i>
Верстка	<i>Митряшкина Е.В.</i>
Дизайн обложки	<i>Саши Бессчетновой, студентки I курса журфака МГУ</i>

Подписано в печать 27.04.09. Формат 84x108/32.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Гарнитура «PetersburgС».

Объем 16,4 усл. печ. л. Заказ

Отпечатано в ЗАО «Издательство ИКАР».

Москва, ул. Академика Волгина, д. 6.

Тел. 936-83-28.