

От составителя

Среди множества книг и статей, посвященных телевидению, крайне редко можно встретить мемуары. Телепередачи ведутся в нашей стране уже более полувека (с довоенного времени — в Москве и Ленинграде), но до сих пор, как ни странно, нет ни одного сборника, который объединил бы воспоминания тех, кто прокладывал путь к сегодняшнему телевизионному творчеству. Предлагаемая книга — попытка в какой-то мере восполнить этот пробел.

В 1938 году на улице Шаболовка, у подножия знаменитой Шуховский радиобашни, начал свою работу Московский телецентр. Он стал основой для создания в 1951 году Центральной студии телевидения, которая превратилась со временем в Центральное телевидение, охватившее своими программами всю страну. Ведущая роль студии на Шаболовке сохранялась в телевизионном вещании вплоть до открытия в 1967 году Останкинского телецентра. Вот об этом периоде существования послевоенного московского телевидения и идет речь в сборнике, названном «Шаболовка, 53» (такой адрес имела тогда телестудия). Хотелось бы надеяться, что особую «атмосферу Шаболовки» ощутит читатель сборника независимо от того, причастен ли он к телевидению профессионально или просто как зритель.

Эта книга — именно «страницы истории». Поэтому одни стороны жизни творческого коллектива студии очерчены в ней более подробно, другие — лишь бегло или вовсе не отражены, хотя и заслуживают внимания. Но тут нет ничего странного: ведь память человеческая избирательна, а участники сборника как раз и делятся с читателями своими воспоминаниями. Они рассказывают об эре «живого» телевидения, когда передачи шли в эфир прямо из студии, без предварительной записи. О времени, когда даже у москвичей телевизор был не в каждой семье и даже не в каждой квартире. О том, как зарождались и набирали силу жанры и формы, без которых мы теперь не мыслим телевизионную программу, будь то репортаж или викторина, тележурнал или телеспектакль. О становлении телевизионных профессий режиссера и оператора, художника и редактора, диктора и комментатора. Да и сами авторы сборника были среди первых, кому пришлось в каждодневной напряженной работе проходить школу телевизионного профессионализма.

В 1988 году телецентру на Шаболовке исполняется 50 лет.

Сегодня отсюда ведут вещание редакции научно-популярных и учебных программ, а также передач для детей. Так что телецентр остается действующим, он — часть разветвленной системы советского ТВ.

За помощь, оказанную при составлении сборника, приношу благодарность Совету ветеранов войны и труда Гостелерадио СССР, а также кафедре телевидения и радиовещания факультета журналистики МГУ.

Е. Рябчиков

Всевидящий эфир

Первая в СССР телевизионная передача состоялась в Москве, в октябре 1931 года. За ней последовали другие. Это были передачи оптико-механического телевидения — предшественника нынешнего телевидения, имеющего электронно-лучевую основу.

Мне, в то время молодому журналисту, сотрудничавшему в «Комсомольской правде» и на радио, конечно, очень хотелось увидеть, как же работает «дальновидение». И с несколькими радиожурналистами я отправился на оживленную торговую Никольскую улицу (ныне улица 25 Октября), где в доме № 7 находилась телевизионная студия.

С жадным интересом принялись мы осматривать передающую телевизионную камеру, микрофон, пульт включения, барабан для передачи надписей и текста. Ошеломленные увиденным, прошли в маленькую студию. Здесь нас встретил профессор В. И. Архангельский, создатель телевизионного передатчика и приемника оптико-механической системы на 30 строк разложения. Профессор настороженно смотрел на гостей. Вполне возможно, его интересовало не столько наше впечатление от студии, сколько то, какую из существовавших тогда систем телевидения поддержат «радисты». Таких систем было в те годы несколько, и каждый из авторов считал, что именно его изобретение самое лучшее.

С позиций сегодняшнего дня студия на Никольской, 7 была детски простенькой, примитивной, но тогда я ушел из нее потрясенный. Воображение рисовало самые удивительные картины того, как в дальнейшем «радиотелескопы» будут передавать за тысячи километров различные изображения. Однако прежде чем выступить в «Комсомолке» со статьей об увиденном, я решил съездить еще в Ленинград, где весной 1932 года тоже начались опытные передачи изображений.

Ленинградская телестудия разместилась в старом доме на улице имени Академика Павлова. В студии находилась «механическая» телевизионная камера с так называемым «дискон Нипкова» (он-то и позволял раскладывать изображение на 30 строк). Камера с диском Нипкова была аппаратом неподвижным, поэтому человек в кадре мог передвигаться из стороны в сторону не больше чем на 20—30 сантиметров, и то только благодаря хитроумному устройству с использованием специального зеркала. Площадь павильона не превышала пятнадцати квадратных метров, в нем было невыносимо душно и жарко от ламп. В таких «производственных условиях» приходилось осваивать технику будущего.

Настало время писать статью для «Комсомолки», а я чувствовал, что голова моя идет кругом от сопоставления различных систем телевидения. Немало выслушал я к тому времени объяснений и консультаций от М. А. Бонч-Бруевича, Б. Л. Розинга, П. В. Шмакова, В. И. Архангельского, С. И. Катаева, понимал, что рождается нечто великое и, вполне естественно, в науке и технике идет борьба умов и талантов за создание «радиовидения». Статья так и затерялась в редакционных архивах. Только позже я понял: редколлегия не решилась вторгаться в научную дискуссию и поддерживать чью-либо сторону.

А пока бушевали споры и сталкивались мнения, передачи «механического» телевидения стали — в ноябре 1934 года — регулярными. Правда, время показало, что будущее не за «механическим» телевизионным вещанием. Однако при всем своем несовершенстве оно сделало великое дело — проложило дорогу «передаче изображений по радио», после чего и уступило место телевидению электронно-лучевому.

В 1936 году на улице Шаболовка, возле знаменитой Шуховской радиобашни, началось строительство Московского телецентра. С марта 1939 года оснащенный электронным оборудованием телецентр приступил к регулярному вещанию. Несколькими неделями раньше регулярные передачи электронного телевидения начались в Ленинграде.

Работа советского телевидения была прервана войной. Но уже в декабре 1945 года, первым в Европе, Московский телецентр возобновил свои передачи (два раза в неделю).

Что показывало тогда телевидение? Большой частью — концерты, сцены и отрывки из опер и оперетт в исполнении артистов московских театров и, конечно, фильмы. Но даже столь ограниченный репертуар волновал воображение первых телезрителей, в ту пору, правда, еще немногочисленных, — их было, вероятно, тысячи три, если не меньше.

После нескольких месяцев технической реконструкции Московский телецентр летом 1949 года заработал вновь. Зрители могли убедиться: изображение на телевизионных экранах стало более четким. А программы оставались все еще театрально-концертными.

Пора бы появиться на телевидении репортеру, комментатору, очеркисту, думал я. Малому экрану явно не хватало ни опыта, ни боевитости газет и радио. Да и сами телевизионные работники жаловались не только на несовершенство техники и ограниченность материальных возможностей, но, главное, на отсутствие ясности: чем должно заниматься радио, а чем — телевидение. Пока шли неизбежные споры, дикторы читали с экрана сообщения ТАСС и газетные новости.

Многое прояснилось, когда в марте 1951 года Совет Министров СССР принял постановление об организации в Москве ежедневных телевизионных передач и о создании на базе Московского телецентра Центральной студии телевидения. Тем самым сделан был важный шаг, вызвавший заметный подъем телевизионного вещания.

В ту пору я, работая в «Огоньке», захотел поподробнее рассказать читателям о Московском телецентре. В редакции нашлись скептики и осторожные люди, порекомендовавшие не спешить, а подождать, пока «картинка» станет побольше и изменится характер передач.

Все же я поехал на Шаболовку.

Директор студии В. Н. Шароева провела меня в аппаратную, в павильон, познакомила с первым диктором телевидения, Ниной Кондратовой — милой, скромной молодой женщиной. О ней с большим уважением отзывался Юрий Левитан. «На радио, — говорил Левитан, — сложилась дикторская школа, есть свой опыт, а на телевидении все нужно начинать сначала. Причем сюда нельзя механически переносить опыт радиодикторов. Ведь на экране диктор виден и зритель не только его слушает, но и смотрит — как он одет, как держится и как говорит. Тем поразительнее, что Нина Кондратова смогла сразу «вжиться» в экран, вести себя непринужденно, и аудитория прониклась симпатией к приятной и доброжелательной женщине-диктору».

— А что о нас говорят в журналистских кругах? — спросила меня В. Шароева.

— Честно?

— Конечно, честно.

— Диктор на телевидении есть, и диктор великолепный, — сказал я. — Теперь пора помимо артистов и чтецов-декламаторов выводить на экран журналистов.

— Правильно! — согласилась В. Шароева. — Нужны специалисты. Но вот с радио к нам не хотят переходить — привыкли к микрофону. Да и не все могут работать в кадре. Экран — штука серьезная: у нас человек весь на виду. Да, кстати... — тряхнула она коротко стриженной головой. — А вы сейчас куда-нибудь собираетесь? В очередное путешествие?

Путешествовал я в те годы, да и потом, вправду много: то Арктика, то Сибирь, то командировка к пограничникам, то плавание на судне «Товарищ»...

— Вот сдам в «Огонек» очерк «Волшебный экран», — ответил я, — и махну на Ангару. Решил в одиночестве проделать путь от истоков Ангары, от Шаман-камня на Байкале, до устья — до Енисея. На Енисее я уже был, теперь — Ангара.

— Прекрасно! — воскликнула Шароева. — Берите от нас мандат, фотоаппарат, а по возвращении, голубчик мой, извольте выступить перед камерой. Договорились?

Путь по Ангаре был нелегким: то на плотках, то на лодчонке пробирался я по дикой, клокочущей реке. Вернулся в Москву, сдал очерки в «Огонек» и приехал на Шаболовку.

— Специальный корреспондент телевидения! — приветствовала меня В. Шароева.

Она тотчас пригласила в кабинет своего первого заместителя А. Сальмана, режиссеров А. Степанова и Ю. Шабарина, Н. Кондратову, еще кого-то из помощников, всех усадила и довольно бесцеремонно сказала мне:

— Проведем репетицию. Внимание! Камера включена. Вы — в кадре. Начинайте. Посмотрим, что получится.

Я выложил из портфеля кипу фотографий, развернул карту и, демонстрируя ее, повел разговор о «царь-реке», берущей начало в озере-море Байкале, о Падунских порогах, где от гула и грохота беснующейся воды можно оглохнуть. Рассказал о работе изыскателей, выбирающих место для строительства гидроэлектрической станции, и заметил: «Вот я думаю, что...»

Мне тут же объяснили, что выступление по телевидению — дело официальное, поэтому говорить с экрана «я думаю», «я

считаю» не следует.

Валентина Николаевна подытожила:

— Никаких «я»! Остальное — отлично. Время на передачу — полчаса.

— Как «полчаса»? — запротестовал я. — Не успею...

— Полчаса! — Шароева была неумолима. — Немедленно готовьте сценарий. Режиссером передачи будет Степанов, диктор - Нина. Художники сейчас же приступят к подготовке фото, карт и схем. Ясно?

Все сказали: ясно.

— Пойдите... — Шароева осмотрела меня с головы до ног и как-то странно усмехнулась. — Вы думаете выступать вот в таком городском виде? Как будто с улицы Горького... Нет, нет! Так не пойдет. Надо надеть штормовку, поставить палатку. Что-то вроде костра придумать, чтобы чувствовалась таежная романтика, дикость далеких мест. Чтоб Сибирью пахло.

— Можно, конечно... — не очень уверенно заговорил я. — Но зачем? У телевидения, понятно, свои законы зрелищности, но мы-то готовим не спектакль. Да и на мне, кстати, был в дороге обычный костюм, за плечами — рюкзак, на груди — фотоаппарат, я брился — усы и бороду не отращивал.

— Переодеть можно, — в задумчивости осматривая меня, сказал Степанов. — Но действительно, зачем?

— Ну, если уж и режиссер заодно с автором, то пусть будет по-вашему, — смиловилась Шароева. — Все свободны! За работу. А вы задержитесь, — обратилась она ко мне.

Когда мы остались вдвоем, Валентина Николаевна, словно желая успокоить меня, сказала:

— Степанов — мастер, умница. На него можно положиться. У него очень большой опыт. Он работал и на радио, и в театре, и даже в эстраде. Между прочим, Степанов был одним из организаторов знаменитой в двадцатых годах «Синей блузы». И чутье на людей у него прекрасное. Вы его послушайте. А непосредственно передачей будет заниматься Юра Шабарин. Делает он все быстро, ловко. Настоящий мастер.

Передача состоялась в ноябре 1952 года. В книге «Телевидение — поиски и решения» А. Я. Юровский пишет о ней: «Автор рассказывал о начавшемся строительстве каскада электростанций на Ангаре. Передача представляла собой монтаж кинокадров, макетов, схем и т. д., показ которых был объединен в общее целое выступлением ведущего перед камерой и его же закадровым комментарием. Так впервые в телевизионный кадр вошел автор. Журналист стал видным человеком, его работа обрела качество, принципиально отличающее его от коллег в прессе и на радио».

Как же все тогда было? Вместе с Ю. Шабариным и художниками мы заранее разместили на стендах карты, фотографии Шаман-камня у истока Ангары, Падунских порогов под Братском, тайги и реки в ее устье. Перед самой передачей В. Шароева и А. Сальман проверили, всё ли на месте, напомнили: в моем распоряжении полчаса и чтобы я следил за режиссером, который условными знаками предупредит меня о приближающемся конце выступления.

— Спокойнее, бодрее, — сказала мне Шароева, — все будет в порядке. А все-таки зря я вас послушала, — с досадой прибавила она, — надо бы штормовку или гимнастерку надеть вместо городского костюмчика. Сильнее было бы впечатление... Ну, ладно, теперь поздно менять. Начинаем!

Я сел за стол перед камерой и посмотрел в объектив. Надо мной повис микрофон, послышались звонки и раздался голос режиссера: «Полная тишина!» У меня запершило в горле, захотелось кашлянуть, но я сдержался. Нина Кондратова стояла рядом со мной. По сигналу режиссера она объявила передачу, назвала мою фамилию, и тогда прожекторы переключились с Нины на меня. Стало жарко. От слепящего света почувствовал боль в глазах. Но опыт различных выступлений выручил: я деланно улыбнулся, а затем, увлекаясь, начал рассказ, то и дело иллюстрируя его фотографиями и картами.

С первой минуты захотелось, чтобы невидимые телезрители подробнее узнали об Ангаре, о Байкале, о Сибири. Я забыл об отведенном для передачи времени, и когда, уловив какой-то тревожный звук, наконец посмотрел на режиссера, то увидел его искаженное лицо. Он яростно стучал пальцем по циферблату часов: время, оказывается, уже истекло, а я и не думал закругляться.

Что же делать? Нельзя ведь на полуслове прерывать рассказ. И тогда, торопясь, неожиданно для себя самого я сказал:

— Сидя у костра и слушая изыскателей, я думал о том времени, когда на реке, в таежной глухомани поднимется залитая светом могучая ГЭС. Я верю, что так будет... Мы с вами, дорогие товарищи телезрители, совершили путь до Братска, до порогов. О дальнейшем путешествии я расскажу вам завтра. Спасибо за внимание! До встречи...

В тот же момент погасли прожектора, стало удручающе тихо. Операторы, выключив камеры, исчезли. Не было видно и Ю. Шабарина. Я очутился в одиночестве среди стендов, заполненных картами, схемами и фото. Голова гудела, глаза с трудом привыкали к темноте. Потом меня опалил жар: я кругом виноват — наговорил «я думаю», «я верю», «я мечтаю»... И, самое страшное, «перебрав» время передачи, самовольно перенес ее окончание на завтра. Скандал! Что теперь делать? Что делать? Ну конечно, прежде всего — идти с повинной к В. Шароевой. Она доверила, поверила, понадеялась — и вот что получилось...

Дверь в кабинет была открыта. Шароева, закрыв ладонями лицо, казалось, рухнула на стол. Степанов стоял у окна и мрачно рисовал пальцем узор на стекле.

— Пришли? — встрепенулась Шароева, увидев меня. — Теперь по вашей милости такое будет... такое...

— Я старался, чтобы передача была интересной, чтобы она показывала грандиозные планы освоения Сибири, но вот - увлекся, не рассчитал время... — оправдываясь, забормотал я. — И теперь, конечно, очень виноват перед всеми на телевидении...

Начальственный телефонный звонок, которого с таким опасением все ждали, оказался вовсе не грозным. Надо было

видеть, как светлело и розовело лицо Шароевой во время этого разговора, как она заулыбалась, как от волнения даже не сразу положила трубку на место. А когда положила, то, не скрывая радости, сказала:

— Завтра — продолжение... Поздравляю! Передача пойдет без ограничения во времени. Но, конечно, — Шароева снова улыбнулась, — не до полуночи.

Телевидение быстро увлекло меня. Появилось желание попробовать свои силы в разных жанрах — выступить с очерком, репортажем, интервью,— хотя в ряде случаев сдерживала техника: не хватало ПТС, да и оснащение студии было весьма скромным. Занимаясь активно журналистикой и документальным кино, не теряя связи с радио, я все чаще стал появляться на Шаболовке. Особенно заманчивой на телевидении была для меня возможность работать оперативно.

Среди многих телевизионных передач, которые мне довелось вести, запомнилась и, кажется, оставила какой-то след в вещании передача «Реактивный самолет». История ее такова. Когда у нас в стране появились первые реактивные самолеты, я как авиационный журналист стал добиваться разрешения полететь на одном из них. Мне хотелось помимо всего прочего опровергнуть слухи, будто летчики на таких самолетах от невероятной скорости теряют сознание, будто из-за невыносимых перегрузок они не могут сидеть в кабинах и вынуждены лежать. Серия моих репортажей «Полет на реактивном самолете» была опубликована в «Комсомольской правде» в 1949 году. А потом пришло время, и я решил: пора показать реактивный самолет и на телевизионном экране. Идею с готовностью приняла В. Шароева. И вскоре А. Юровский, ныне профессор МГУ, доктор филологических наук, автор сценариев многих художественных фильмов, а в то время ответственный редактор студии телевидения, принялся вместе со мной за организацию необычной передачи.

А. И. Микоян, выдающийся авиационный конструктор, согласился предоставить реактивный самолет для съемок. Но передвижная телестанция могла работать только в зоне прямой видимости Шуховской башни и от аэродрома до Шаболовки не «дотягивала». Пришлось снова обращаться к А. Микояну. Артем Иванович сначала рассердился («Провели меня телевизионщики!...»), а потом спросил:

— Что будем делать?

Мы принялись уговаривать Микояна... доставить реактивный самолет на Шаболовку.

— Чтобы самолет сам прилетел? — изумился он.

— Дело в том, — вежливо и дипломатично заговорил Александр Юровский, — что реактивная авиация и телевидение еще молоды. Они, в сущности, близнецы и делают первые шаги. Мы очень хотим показать первый реактивный самолет, хотя и не можем приехать к вам со своей техникой.

— Если гора не идет к Магомету, то Магомет должен идти к горе, так я вас понимаю? — не теряя шутливого тона, сказал Микоян. — Хорошо, пусть будет по-вашему. Раз реактивная авиация и телевидение — близнецы, конечно, они должны помогать друг другу. Встречайте самолет сегодня ночью.

Ночью в сопровождении мотоциклистов воздушную машину со снятыми крыльями (иначе не проехать) провезли с аэродрома по улицам Москвы на Шаболовку. В павильон она не проходила, поэтому ее разместили во дворе студии, под сенью ажурной башни.

Монтажники, быстро провели сборку самолета, и уже к утру он стоял, словно на аэродроме перед полетом. В окне студии поставили камеру, издали нацелив ее на самолет, а вторую камеру подкатили к нему вплотную, чтобы показывать его средними и крупными планами.

В день передачи потребовались особые усилия, чтобы освободить «аэродром» от зваек и прогнать с заборов мальчишек. Ведущим передачи был я, главным консультантом и непосредственным участником — летчик-испытатель Г. А. Седов. Вдвоем с ним мы еще раз прочитали сценарный план, уточнили места, где будем находиться, и договорились с операторами и звукооператорами о совместных действиях. Григорий Александрович своим обаянием, скромностью и эрудицией вмиг покорила студию. Держался он спокойно, уверенно, и я чувствовал: беседа с ним должна получиться захватывающе интересной.

Послышались звонки, все затихло, вспыхнули красные лампочки на съемочных камерах, и начался телевизионный рассказ о реактивном самолете. После вступительного слова я представил Г. Седова телезрителям и стал задавать ему вопросы с таким расчетом, чтобы он мог говорить не только о крылатой технике, но и о своей жизни и работе в небе, о том, как он испытывает самолеты, «учит их летать».

Григорий Александрович оказался прекрасным рассказчиком. Беседа шла легко, стремительно. Мы говорили и о сегодняшней реактивной авиации и о ее будущем.

Все! Камеры выключены. Но вместо тишины, которая должна была наступить, со всех сторон раздались аплодисменты. Оказывается, на крыше здания студии, около башни Шухова — везде притаились зрители. Они издали смотрели всю передачу «без камер» — и выразили свои чувства рукоплесканиями. Такого еще не было.

— Огромное спасибо! — благодарила Г. Седова В. Шароева. — Удивительный у вас дар — просто рассказывать о самом сложном. Приглашаем вас на работу — главным комментатором по авиации, а если захотите, то и по вопросам современной науки и техники.

— Спасибо. Не ожидал, — смутился Седов.

На студии надрывались телефоны, в двери ломались желавшие увидеть своими глазами знаменитого летчика и, протягивая ему книги, папиросные коробки, листки бумаги, даже носовые платки, просили дать автограф.

Подготовка каждой телевизионной передачи, тем более цикла передач — а мне привелось работать над передачами «Кинокамера смотрит в мир», «Документальный экран», «По Союзу Советов», «Объектив», — требует больших усилий, напряжения, изобретательности. Зритель видит на экране ведущего, но его выступление подготовлено большим коллективом. А каково очутиться одному вне студии и быть одновременно сценаристом, оператором, режиссером и ведущим!.. Так случилось со мной в первой советской Антарктической экспедиции 1955 года. В ней я участвовал как специальный корреспондент «Правды» и по совместительству «Огонька», газеты «Водный транспорт», а также радио и телевидения.

Мы прошли вдоль берегов Африки, оказались в сложных условиях среди айсбергов, прорвались через «ледовый пояс» Антарктиды и, наконец, с большими трудностями высадились на таинственном шестом материке. На протяжении всего долгого пути я трижды в день передавал для «Последних известий» радиоинформацию о плавании дизель-электрохода «Обь». Технология работы была для меня привычной, да и с радистами установились добрые отношения. Но вот подготовка будущих телевизионных передач оказалась делом необычайно сложным. Все, что имело первостепенное, сиюминутное значение, начинало казаться малозначительным, едва я смотрел на текущие события «из будущего». Дело в том, что пленка прибывает на студию только с моим возвращением, то есть через несколько месяцев. Радиосообщения сохраняли азартный дух оперативности, но он уже исчезнет к тому времени, когда мой материал дойдет до телезрителя. Следовательно, дистанция во времени требует иного повествования, с более четким и ясным определением целей и задач экспедиции, выявлением характеров и судеб ее участников.

Незадолго до экспедиции, на парижской конференции по подготовке к Международному геофизическому году, выяснилось, что, проявив поспешность, Англия, США, Австралия и некоторые другие страны уже успели выбрать в Антарктиде сравнительно удобные места для своих исследовательских баз, вследствие чего Советскому Союзу достался самый суровый и наименее исследованный ее район. Начались злорадные предсказания: «Русские разобьют свои головы о неприступные ледяные громады». Таков был «фон» нашей экспедиции. И ее значение — не только научное, но и политическое — должно, думал я, ощущаться в подаче материала, определять собой развитие сюжета и характер закадрового текста, отбор изображений и логику монтажа.

У меня уже был опыт подготовки сложных телевизионных передач — с крупных промышленных объектов, но он меркнул в сравнении с адскими условиями съемок под рев и гул снежных бурь, среди ледяных гор Антарктиды. Положение осложнялось еще и тем, что помимо оперативной журналистской работы я, как и все участники экспедиции, занимался разгрузкой угля, катал бочки с горючим, ставил стены домов, помогал монтировать радиостанцию на горе Радио и норовил при малейшей возможности улететь то с Иваном Черевичным, то с Алексеем Кашем в глубины ледового материка или, забравшись в кабину красноокрашенного вездехода, отправиться с учеными в рекогносцировочный рейс. При этом, хотя и урывками, я старался делать что-то для той серии телевизионных передач о штурме Антарктиды, с которой мне предстояло выступить по возвращении в Москву.

На студии меня не забывали. Время от времени на мое имя поступали радиограммы с напоминанием: я должен привезти с собой вчерне подготовленные передачи, чтобы сразу выйти с ними в эфир.

Первый вариант сценария отражал цепь событий, которые больше всего волновали нас в тот или иной момент: и бури, и гибель Ивана Хмары, и трудные поиски места для строительства Мирного, и беды при разгрузке «Оби». Отвергнув первый вариант, я написал второй, более солидный, знакомивший с общемировыми планами Международного геофизического года, но отверг и его. Появились третий, четвертый варианты... Но это все бумага, а нужно заботиться о «зрительном ряде». Еще на борту «Оби» удалось проявить часть фотопленки, остальную же мне обработали во время месячной стоянки нашего судна в Гамбурге. Оставалось проявить в Москве кинопленку. К моменту возвращения на Шаболовку я имел сценарий, фотографии, карты, схемы, различные экспедиционные документы. Кинопленку срочно проявили, отпечатали позитив. И вот наступил долгожданный миг, когда магически вспыхнул красный огонек на телевизионной камере — началась передача о штурме Антарктиды.

Обдумывая ту серию антарктических телепередач, я мысленно представлял себе, как было бы прекрасно, если бы можно было из Мирного переслать через океаны «картинку» прямо в Москву. Какое огромное впечатление произвела бы она на телезрителей! Но тогда «дальнее телевидение» только зарождалось. От Москвы на восток и на запад шагали башни радиорелейных трасс, прокладывались коаксиальные кабели для трансляции телевизионного изображения в далекие от столицы районы страны.

До запуска первого в мире искусственного спутника Земли оставалось немногим больше года.

А.Аронов

Профессия -
телеоператор

Окончилась война. Я к этому времени уже имел опыт кинооператора, и вот в начале 1946 года мои друзья посоветовали мне пойти на телевидение. Оно тогда как раз возобновило свои передачи.

Что же представляла собой телевизионная студия тех лет? Трехсотметровый павильон, оснащенный множеством осветительных приборов и ... одной телевизионной камерой. Мало того, что она была одна, так ее постоянно приходилось настраивать. Первый советский телеоператор Константин Николаевич Яворский посвящал этому большую часть своего времени.

Первое время дядя Костя (так на студии называли Яворского) к камере меня не допускал, - видно, боялся, что я ее окончательно доломаю. Это дало мне возможность приглядеться к его методу работы. Камера в те далекие годы во время съемок мало передвигалась и чаще стояла на одном месте. Динамика достигалась внутрикадровым монтажом: актер в нужный момент подходил ближе, сам себя укрупняя, потом возвращался на общий план и т.д. Но хотя непосвященному в первый момент могло показаться, что телеоператором работать очень просто, последив некоторое время за Яворским, он мог убедиться, что это далеко не так. Изображение, которое видел оператор, было перевернуто вверх ногами; освещенность в студии достигала 6—8 тысяч люкс. Для того чтобы создать во время съемок более или менее нормальную температуру, работал кондиционер, но он отнюдь не спасал положения.

Забегая немного вперед, расскажу такой случай. В 1949 году мы пригласили в студию Л. О. Утесова. Он как раз в то время подготовил свою новую программу. Утесов долго отказывался, говорил, что из-за резкой смены температурного режима «посадит» голос, но в конце концов все-таки приехал. Я помню, мы все сделали, чтобы в студии было не так жарко, как обычно. Вовсю «трудился» кондиционер, в него для запаха даже добавили хвойного экстракта. Все прошло благополучно, и, когда в павильоне выключили свет, я шуливо сказал: «Вы, Леонид Осипович, боялись, а у нас даже хвоей пахло!» На что он мне тут же ответил: «Хвоей-то пахло, да как в Африке!»

Поскольку раньше я работал кинооператором, то, как только в 1947 году на телевидении появилась вторая камера, я попытался внедрить в нашу практику те приемы, которые уже широко использовались в кино. Появление второй камеры позволило осуществлять монтаж изображений, что, безусловно, расширило возможности телевизионной режиссуры. Но, несмотря на это, мы все равно оставались недовольными качеством нашей телевизионной техники.

Наконец, с октября 1948 года Московский телецентр был остановлен на реконструкцию и переоборудование новой отечественной аппаратурой. Что это дало? Во-первых, улучшилось качество изображения. Вещание возобновилось в июне 1949 года с общесоюзным стандартом развертки 625 строк вместо прежних 420-ти. Во-вторых, мы получили пять намного более совершенных камер, с высокочувствительными передающими трубками и специально разработанной оптикой. И, в-третьих, у нас появилась передвижная телевизионная станция (ПТС).

Появление ПТС означало открытие новой эпохи в телевизионном вещании. Мы смогли выйти за пределы студии. Родился принципиально новый жанр — телевизионный репортаж.

Я очень хорошо помню нашу первую внестудийную передачу — трансляцию футбольного матча со стадиона «Динамо» в 1949 году. Она произвела большое впечатление не только на телезрителей, но и на наших друзей кинохроникеров. Они тогда же сказали нам, что вот теперь мы действительно становимся для них серьезными конкурентами. До тех пор все спортивные соревнования снимали только они. По форме это были короткие сюжеты в киножурналах. Прямой телевизионный репортаж впервые позволил показать на экране матч целиком, во всех его нюансах и тонкостях.

Появление ПТС во многом изменило и нашу работу с театральными спектаклями. Если раньше, для того чтобы телезрители увидели тот или иной спектакль, его нужно было непременно переносить в студию, то теперь появилась возможность вести трансляцию прямо из зала театра. Правда, здесь встречались свои трудности.

Например, оперную увертюру исполняют при полной темноте. В театре это не создает никаких проблем, нам же в это время надо было что-то показывать. И вот, когда мы только начинали трансляции из Большого театра, мне однажды пришла идея: осветить дирижера и часть оркестра, пока будет исполняться увертюра. Я обратился с этой просьбой к дирижеру. После некоторых колебаний он согласился. Отчетливо вижу тот вечер, когда в затемненном зале дирижер впервые появился при свете двух мощных прожекторов. Для публики это было неожиданностью, раздались аплодисменты. В театре встречать дирижера аплодисментами не было принято (обычно ему аплодировали перед вторым актом). Но, как известно, теперь это стало доброй традицией, и не только в Большом — во многих музыкальных театрах страны.

Раз уж мой рассказ затронул Большой театр, не могу не вспомнить случай, который произошел во время трансляции оперы «Садко». Все сцены у нас на экране получались достаточно хорошо, а вот сцена «морского дна» — никак. Режиссер поставил ее нарочито затемненной, чтобы усилить ощущение таинственности происходящего. А как быть нам? И вот на репетиции мы решили: попробуем дополнительные насадки с цветными фильтрами. Полученный эффект превзошел наши ожидания и... полностью разрушил образ морского дна. На экране появилось все то, что было бы заметно при нормальном освещении: полезли в глаза веревки, на которые подвешивали морских чудиц и сказочных рыб, стали видны люди, их передвигавшие. Короче говоря, оголилась «технология чуда», а само «чудо» исчезло. Пришлось нам отказаться от нашей «находки».

Курьезов было много. Благодаря телевидению Москва, например, узнала, что на великолепном парчовом занавесе Большого театра есть огромная заплатка. Из зала ее практически невозможно было различить, но чувствительная передающая трубка телекамеры моментально выявила разницу в фактуре ткани. Похожая история случилась при проведении трансляции из Большого театра с Артуром Рейзенем. Выступая на сцене, он был одет во фрак, у которого рукав оказался из другого материала. На экране телевизора это вдруг стало отчетливо видно. Так что именно телевидение заставило заменить в театре старый занавес, а актеров более внимательно выбирать одежду в костюмерной.

В 50-е годы по телевидению были показаны лучшие спектакли практически всех крупнейших театров Москвы. Большое искусство было представлено на телеэкране такими мастерами, как А. Тарасова, К. Еланская, В. Белокуров, В. Рыжова, В. Пашенная, М. Жаров, М. Царев, П. Массальский, Е. Гоголева, С. Лемешев, М. Рейзен, И. Козловский, и многими другими.

Шло время. В середине 50-х годов стали появляться прямые промышленные телерепортажи. Мне запомнилась передача с конвейера московского автомобильного завода. Вел ее наш замечательный комментатор Ю. Фокин. Передача задумывалась как

экскурсия вдоль конвейера, на котором собирается автомобиль. Идея была интересная, но по тем временам трудноосуществимая. Мы долго ломали себе голову, как же это сделать, и наконец решили установить наши телевизионные камеры и осветительные приборы на грузовиках.

Передача началась. Юрий Фокин обратился к телезрителям: «Товарищи! Мы находимся на московском заводе, где собирается всем вам хорошо известный автомобиль. Но мало кто видел и знает, как это делается. Я приглашаю вас совершить экскурсию вдоль конвейера и познакомиться с людьми, создающими этот автомобиль. Итак, в путь!..» И наша кавалькада из трех грузовиков двинулась вдоль конвейера. Когда было нужно, мы останавливались, Ю. Фокин подходил к рабочим, вступал с ними в разговор, а потом мы снова трогались с места. И так до конца — до съезда с конвейера готового автомобиля.

Подобных передач становилось все больше. Расширялась их тематика.

Интересный репортаж мы провели из научно-исследовательского института имени П. К. Штернберга. Все началось с того, что у нас появилась мысль показать не больше, не меньше как... лунное затмение! Для этого мы подсоединили телекамеру к институтскому телескопу. Трудно себе представить, какое сильное впечатление произвела на зрителей эта передача, сколько благодарственных писем посыпалось в наш адрес. Впервые тысячи людей одновременно увидели лунную поверхность, можно сказать, вблизи. Удивительное зрелище! Оно до сих пор стоит у меня перед глазами. Передача стала одновременно и научным документом, поскольку параллельно снималась на киноплёнку, которую мы передали затем сотрудникам института.

Особо памятным для меня стал день 1 мая 1956 года. В этот день состоялся первый прямой репортаж с Красной площади. Семь лет существования передвижных телестанций мы шли к этому событию, накапливали опыт внестудийного показа. Тот первый репортаж, конечно, трудно сравнивать с сегодняшними, ведь прошло три десятилетия. Сейчас во время парада и демонстрации на Красной площади у нас работает свыше двадцати камер, а тогда — только четыре. Естественно, всю масштабность происходящего невозможно было передать такими скромными техническими средствами. Но мы приложили максимум усилий, чтобы этого достичь. Возглавлял нашу творческую группу режиссер Я. Трайнин. Много дней мы потратили на поиски наиболее выгодных точек для размещения камер. И надо сказать, нам это удалось. Мы установили камеру под часами на Спасской башне. И зритель увидел дорогу сердцу каждого советского человека Красную площадь как бы с высоты птичьего полета.

Много лет я возглавлял группу операторов во время трансляции крупнейших событий с Красной площади и выступал в качестве оператора основной камеры. Каждую новую точку показа мы находили ценой большого труда. Но даже сегодня, когда, казалось бы, все столько раз было проверено и перепроверено, я, приходя на Красную площадь, ищу необычные ракурсы и уверен, что ее еще можно показать по-новому, необычно.

В 1957 году в Москве состоялся VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Для телевидения он явился серьезной школой.

В период подготовки к фестивалю были впервые в Советском Союзе организованы телевизионные транспункты. Они позволяли вести прямые репортажи без использования ПТС. Один из них, на Большой спортивной арене в Лужниках, был рассчитан на восемь телевизионных камер и, кроме того, имел около полутора десятков точек для подключения, дававших возможность в короткое время перебрасывать камеры на новое место. В помещении транспункта была оборудована небольшая студия, где корреспонденты могли брать интервью; рядом размещались комнаты для редакторов и операторов.

Еще один транспункт, на девять камер, находился в Большом театре. Он был соединен кабелями с Малым театром, Колонным залом Дома Союзов, Театром оперетты, Центральным детским театром. Это позволяло вести передачи и оттуда. В ряде других театральных и концертных залов также была предусмотрена возможность подключения в случае необходимости телевизионных камер.

Накануне фестиваля Центральная студия телевидения получила шесть ПТС. Они вели прямые репортажи с улиц Москвы, в частности показали все праздничное шествие от ВДНХ до Большой спортивной арены в день открытия всемирного молодежного форума.

Опыт фестиваля окончательно доказал практически неисчерпаемые возможности прямого телерепортажа. Эти возможности с исключительной силой раскрылись четыре года спустя, в день, который стал историческим для всех.

1961 год. Триумфальный полет Юрия Гагарина. Наша первая «космическая» передача...

Узнали мы о ней накануне. ПТС у нас в то время было примерно двенадцать-тринадцать, сейчас точно не помню. Мы, конечно, хотели сделать передачу технически как можно более совершенной. Нельзя было упустить ни одной драгоценной детали предстоявшей встречи. Репортаж предполагалось транслировать по системе Евровидения, и это еще больше увеличивало нашу ответственность.

В конце концов мы пришли к выводу, что необходимо показать не только прилет космонавта на Внуковский аэродром, но и его проезд от аэродрома до центра города. При этом машина с Ю. Гагариным должна была все время находиться в поле зрения телекамер. Военные предложили нам вертолет, и мы получили великолепную верхнюю точку показа. Вертолет, оснащенный камерой, летел параллельно шоссе, сопровождая кортеж автомобилей. Лучший монтажный переход с одной ПТС на другую трудно было придумать.

Для того чтобы эффектно показать посадку самолета, нам тоже понадобилась съемка сверху. С большим трудом мне удалось добиться разрешения поставить телекамеру на высокую водонапорную башню неподалеку от Внуковского аэродрома. Башня была хороша тем, что с нее просматривалась и вся посадочная полоса и Москва. Как только на горизонте появился самолет, в котором летел Ю. Гагарин, камера трансфокатором «поймала» его и вела вплоть до посадки, где изображение

подхватили другие камеры.

Впоследствии я был постоянным оператором при проведении репортажей с Байконура. Для наших камер на космодроме были оборудованы площадки, а для комментатора (все первые «космические» передачи вел Ю. Фокин) — специальная кабина, откуда он мог поддерживать диалог с космонавтами, находящимися на борту корабля.

Много времени прошло с тех пор. Телевидение шагнуло далеко вперед, обрело много новых возможностей. Но очень важно, чтобы в погоне за техническим совершенством оно никогда не теряло главного — прямого, сиюминутного контакта человека с человеком, человека с множеством людей.

Литературная запись *А. Розова*

В. Челышев

В начале

пятидесятых

Когда мне предложили пойти работать на телевидение, я спросил: «А что это такое?»

Было это в начале 1950 года. Я окончил ВГИК по специальности «художник фильма» и ждал, как и все выпускники, распределения. Дела в кинематографе шли в то время худо, кинокартин делалось очень мало, и куда нас девать, видимо, не знали.

И тут возникла идея: телевидение! Принадлежала она одному из моих однокурсников. Но он, как и я, толком не представлял себе, что это такое. На всякий случай решили произвести разведку. Телевизоров тогда в Москве было мало, и стояли они, по большей части, в клубах крупных предприятий. Мой товарищ разузнал, где можно посмотреть телевизионную передачу, и однажды вечером мы отправились туда.

Где это было, я уже не помню. Помню только большую комнату, в темноте сидят человек сорок и сосредоточенно смотрят на небольшой ящик с линзой, где виднеется изображение двигающихся и разговаривающих людей. Показывали спектакль Театра имени М. Н. Ермоловой «Пушкин». Экран был маленький, я находился от него далеко, к тому же у меня близорукость. И все же зрелище мне понравилось, хотя не могу сказать, что потрясло.

Через несколько дней мы были уже на Шаболовке. Атмосфера телецентра привлекла меня гораздо больше, чем виденная передача. После шумных и довольно грязных в то время коридоров и мастерских института я обрадовался чистоте и тишине, которые были на телевидении. Кресла и диваны в белых чехлах, в коридорах никто не толкается, как будто никого здесь нет. Тишина и покой. В павильоне тоже пусто. Деревянные полированные панели, бежевые репсовые занавеси в складку. У задней стенки аккуратно стоят рояль, черные камеры, осветительные приборы и рамка с макетным занавесом.

Главный художник Н. И. Рогачев рассказал нам, в чем заключается его работа, показал несколько выполненных им заставок и устройство, применяемое при смене титров. После этого он повел нас к руководителю телецентра А. И. Сальману, который был с нами очень любезен. А через несколько недель мы были зачислены в штат.

Как показали ближайшие месяцы моей работы на телевидении, каждому предоставлялась неограниченная возможность проявить свои способности и инициативу. Поэтому кроме выполнения непосредственных обязанностей художника-декоратора я фактически стал делать такую же работу, что и главный художник или заведующий постановочной частью. Разграничение обязанностей было тогда очень условным.

Как же выглядел телецентр в начале 50-х годов? Это было небольшое двухэтажное здание в форме буквы «П». Центральную часть занимали павильон и аппаратная. Под аппаратной размещались фотолаборатория и комната художников. В одном крыле находились техники (там же — единственный просмотровый зал), в другом — сотрудники редакций (драматической, детской, музыкальной, киноредакции), секретарь и директор. Еще там была библиотека.

Передачи в то время шли четыре раза в неделю, по вечерам. Демонстрировались кинофильмы, драматические спектакли, оперы, оперетты и концерты, иногда по трансляции, иногда из студии. Недельное расписание передач и репетиций умещалось на одном машинописном листке. Это, собственно, и был единственный документ и единственная заявка для всех телевизионных работников, включая техническую службу.

Вспоминается еще одна черта тогдашней жизни — летучки каждую неделю. На них обсуждались все прошедшие передачи и разного рода текущие вопросы. Например, постоянно возникал вопрос о нарушении хронометража объявленных диктором передач. Особенно доставалось сотруднице, которая ведала кинорепертуаром. Дело в том, что по киноканалу показ осуществлялся со скоростью 25 кадров в секунду вместо обычных двадцати четырех, и она никак не могла рассчитать точный хронометраж фильма.

Надо сказать хотя бы коротко о тех людях, с которыми меня свела судьба на заре развития нашего телевидения. Народу тогда на Шаболовке было немного, вероятно несколько десятков человек, поэтому все хорошо знали друг друга. Упомяну только о тех, с кем больше всего сталкивался по работе.

Начну с режиссеров. Их тогда было пятеро. Главный режиссер — А. Н. Степанов, музыкальными передачами занимался Н. О. Бравко, детскими — А. Г. Зак, драматическими — А. А. Дорменко и Б. П. Тамарин.

Об Александре Николаевиче Степанове можно рассказывать очень много. Ведь это первый диктор и режиссер советского телевидения довоенных лет, стоявший у самых его истоков, и, по моему глубокому убеждению, его роль в истории

нашего вещания еще не оценена по достоинству.

Первое время я мало имел дела с Александром Николаевичем. Он приходил к нам, чтобы заказать титры В. П. Зуеву, с которым у него были дружеские отношения. Кроме обсуждения, что и как надо написать, в комнате затевались разговоры на разные темы — и рабочие и житейские. Александр Николаевич был тогда веселым, жизнерадостным человеком, да таким он остался и потом.

При мне А. Н. Степанов главным режиссером был недолго. Вскоре на эту должность назначили С. П. Алексеева, а Александр Николаевич начал заниматься передачами созданной к тому времени общественно-политической редакции.

Николай Осипович Бравко до прихода на телевидение работал в кино, и свой кинематографический опыт он старался использовать в новой области творчества. В частности, он был инициатором применения так называемого обтюлятора для создания особого декоративного эффекта при перемене титров.

Борис Петрович Тамарин был в свое время актером театра и кино. Он блистательно сыграл несколько киноролей, памятных мне еще со школьных лет: роль Дантеса в фильме «Поэт и царь» и гусара Минского в фильме «Станционный смотритель», где снимался с И. М. Москвиным. В общении Борис Петрович был очень корректен и вежлив, и не знаю, как других, но меня он иногда этим раздражал. Видя мои постоянные стычки, особенно с главным художником, он говорил мне: «Надо всегда сохранять уважительный тон в разговоре со старшими и теми, кто занимает более высокое положение». Боюсь, что эти уроки не усвоены мною и по сей день.

Мне пришлось много работать с Б. П. Тамариным сначала по переносу в павильон театральных спектаклей, затем над телевизионными постановками, когда они начались, а впоследствии и над телефильмами. Он особенно любил вспоминать нашу работу над телефильмом «Хористка», который был не только показан несколько раз по телевидению, но и приобретен кинопрокатом, включен в чеховский киноальбом и демонстрировался на большом экране.

К моменту моего появления на телевидении Борис Петрович работал там уже больше года, поэтому по тогдашним меркам был уже профессиональным телережиссером. У него была одна особенность: иногда он вдруг увлекался какой-нибудь незначительной деталью спектакля и убивал на ее решение массу репетиционного времени, которого, как и сейчас, не хватало. Так, в спектакле «Снежок» он потребовал, чтобы в одной сцене за окном был виден домик с освещенными окнами и чтобы обязательно было видно, как гаснут окна в этом доме. Нам казалось, что для драматургии действия это не так важно, тем более при малом экране телевизоров «КВН», не позволявшем зрителям рассмотреть мелкие детали, но режиссер настаивал на своем.

Вообще Б. П. Тамарин любил разные изобразительные эффекты. Вспоминаю, сколько времени нам пришлось затратить, чтобы показать на экране вспышку молнии или луну. Луна, например, делалась самыми разнообразными способами: и светом, и с помощью серебристой бумаги, и просто писанная красками на круглой фанерке. Однако надо сказать, что эти небольшие изобразительные вставки, а также кинокадры природы, смонтированные в театральных спектакли, до известной степени придавали спектаклям новое качество на экране и постепенно увеличивали арсенал выразительных средств игрового телевидения.

Анатолий Антонович Дорменко был режиссером другого плана. Он много лет проработал на радио, в отделе радиоспектаклей, и принес оттуда умение видеть драматургию и режиссерское решение каждого спектакля в целом. Он никогда не сосредоточивал внимания на второстепенных моментах, а старался полнее раскрыть образы действующих лиц.

В те годы при переносе спектакля на телевидение декорации из театров обычно брали не целиком, поскольку их невозможно было ни разместить, ни показать полностью в студии. Вместо этого каждую картину начинали рисованной заставкой, чтобы прояснить, как тогда говорили, географию действия. Однако Анатолий Антонович часто отступал от стандарта и просил сделать такую заставку, которая передавала бы прежде всего эмоциональную атмосферу всей сцены. Например, в одном спектакле, уже не помню в каком, мне пришлось рисовать на заставках березку — то в солнечную погоду, то в дождь, то при ветре и т. д. Или в другом спектакле вместо интерьера, где происходило действие, я рисовал экстерьер, причем тоже при разной погоде и разном времени дня. Все это было важно еще и потому, что студийный свет в то время не был художественным, он не мог передать нужное настроение, а служил в основном для технического показа «картинки».

С Анатолием Антоновичем связаны и мои первые опыты в цветном телевидении. Вопреки общепринятому мнению, будто цветное телевидение — дело лишь последних двух десятилетий, должен сказать, что еще в конце 1954 года, задолго до введения системы «СЕКАМ», в Москве начались опытные передачи нашего отечественного цветного вещания. Причем цветовоспроизведение было очень хорошим и очень чувствительным, особенно к фактуре применяемых материалов. Одни и те же заставки, выполненные акварелью или гуашью, воспроизводились совершенно по-разному.

Самым значительным телевизионным режиссером, с которым мне довелось тогда встречаться, был, несомненно, Авенир Григорьевич Зак. В его работах не было шаблона, каждая из них не походила на предыдущую, становилась поиском новых приемов, новых возможностей телевидения, как творческих, так и технических.

Это был красивый и обаятельный человек. Говорил он всегда негромко. Я никогда не слышал, чтобы он на кого-нибудь повысил голос, хотя поводов для этого возникало немало, да к тому же мы все не особенно стеснялись в выражениях, разговаривая друг с другом.

Вскоре после моего прихода на телевидение А. Г. Зак привлек меня к работе по переносу в студию спектакля «Принц и нищий».

Как известно, в те годы господствовал так называемый натуралистический, павильонный метод оформления театральных

спектаклей. Но для телевидения это имело и свои положительные стороны, поскольку условное сценическое оформление с трудом адаптируется телеэкраном. Видимо, здесь сказывается различие выразительных средств театра и телевидения. В частности, при условном оформлении немалую роль играет цветное освещение, которое не только направляет внимание зрителя, но и значительно обогащает изобразительное решение спектакля. А черно-белый экран, если нужно перенести на него такой спектакль, не позволяет воссоздать цветосветовые сценические — эффекты. Кроме того, телевизионное изображение приходилось в те годы строить на средних и крупных планах (ведь разрешающая способность камер была низкой) и потому телезритель вместо целостного сценического оформления увидел бы лишь какие-то разрозненные фрагменты. С этими проблемами нам пришлось сталкиваться, но уже позднее.

Однако и при переносе в студию так называемого павильонного оформления были свои трудности. На небольшой площадке требовалось разместить театральные декорации, да иногда еще и с несколькими сменами. Тут было над чем подумать. Так, в упомянутом мной спектакле «Принц и нищий» пришлось расчленив единую выгородку, включавшую в себя несколько декораций, и создать новую павильонную конструкцию. При этом мы использовали имевшиеся у нас собственные элементы оформления.

После «Принца и нищего» было много других спектаклей, которые нужно было адаптировать для телеэкрана, и детских и «взрослых». Порой это делалось, можно сказать, механически, с основным условием — разместить сценическое оформление в студии. Но часто при переносе спектакля возникали творческие решения, возможные именно на телевидении. И тут А. Г. Зак был изобретателен, как никто другой.

Вспоминается спектакль Центрального детского театра «Волынец из Страколиц». В нем мы использовали новый по тем временам прием, который стал как бы прообразом комбинированных съемок на телевидении. Нам необходимо было показать момент волшебного превращения — исчезновение героя из темницы. Театральный прием у нас не проходил. И мы придумали вот что: одна камера показывала героя в тюрьме, вторая — пустой фон, третья — макет леса, сделанный на вращающемся круге. Путем наложения трех «картинок» герой плавно исчезал из каменной темницы и оказывался в сказочном лесу.

Говоря о комбинированных кадрах, следует еще упомянуть, что тогда же, чтобы показать на телеэкране летящего человека, стали совмещать два изображения: актер на фоне черного бархата и крутящийся барабан с нарисованными на нем архитектурными или пейзажными элементами. Можно назвать еще целый ряд найденных в те годы приемов комбинированных съемок, которые впоследствии были забыты, а теперь, при легкости осуществления электронных спецэффектов, и вовсе не нужны. Но все-таки важно, что уже на заре телевидения благодаря творческим поискам режиссеров, художников, операторов, несмотря на несовершенство нашей техники, нащупывались пути обогащения телевизионных средств выразительности.

В телевизионной работе А. Г. Зак не ограничивался переносом на экран театральных спектаклей. Авенир Григорьевич стоял у истоков создания и собственно телевизионных спектаклей, или телепостановок, как их тогда называли. Для меня дебют в этой области состоялся уже в конце 1950 года.

К Новому году было подготовлено телевизионное представление по оригинальному сценарию, которое, если мне не изменит память, называлось «Дед Мороз в гостях у Снегурочки» или как-то в этом роде. Авенир Григорьевич пригласил постановщиком известного театрального художника. Но поскольку тот сделал только общий эскиз и в дальнейшей работе практически не участвовал, мне пришлось не только готовить все разработки, но и в основном самому писать декорации. Так я оказался соавтором театрального художника, о чем и было объявлено в титрах. Это был мой первый выход на экран с самостоятельной серьезной работой.

В 1951 году А. Г. Зак осуществил уже две постановки: «Машенька и медведь» (по мотивам русской народной сказки) и «Петя и волк» (детская опера на музыку Сергея Прокофьева). Я выполнял оформительскую работу — опять практически один. Особенно запомнилась вторая постановка. На летучке отметили ее удачное художественное решение. Дело в том, что исполнителями на этот раз были не актеры, а дети из самодеятельности. Кроме того, я не стал загромождать студию декорациями, а написал пятиметровой высоты задник — густой лес. И благодаря этому операторы получили наконец возможность брать общие планы. А показ детей на фоне высокого задника создавал ощущение сказочной необычности масштаба изображения.

Осенью того же 1951 года мы с А. Г. Заком участвовали в подготовке первого телевизионного журнала — «Юный пионер». Долго искали для него подходящую изобразительную форму. В конце концов решили: раз журнал — пусть в кадре будут переворачивающиеся страницы его сюжетов. Для каждого сюжета изготовили перекидной лист-заставку и лист-концовку, скрепив все это металлическими скобками. Журнал был каким-то новым этапом для всего телевидения и, конечно, для нашей творческой группы и ее режиссера. Талант и изобретательность А. Г. Зака проявились здесь особенно ярко.

В журнале довольно часто использовались киноматериалы, документальные и художественные. И Авенир Григорьевич находил самые неожиданные способы, для того чтобы творчески соединить кинокадры с происходившим в студии. Приведу только один пример. Мы захотели рассказать ребятам историю создания популярного в те годы фильма «Смелые люди». Но как это сделать? Просто пригласить в павильон творческую группу — и пусть рассказывают? Зак пошел по другому пути. Кадры из фильма как бы оживали в студии. Вот скачет на коне Сергей Гурзо. Монтажный переход с общего на крупный план. Следующий крупный план, в другом ракурсе. Камера отъезжает, становится виден огромный «экран телевизора», перед которым собрались пионеры. Актер «сходит с экрана», и начинается рассказ. Подобных приемов было в нашем журнале много.

Кроме страниц о чисто пионерских, школьных, ребячьих делах «Юный пионер» давал сюжеты и о новостях науки, техники, строительства. Некоторые из них могут показаться неожиданными, если исходить из сегодняшних представлений о детских передачах. Так, один из сюжетов был посвящен перевозке кирпичей в металлических контейнерах. Изобретатель контейнера показывал преимущества этого метода. Не знаю, насколько наша передача способствовала внедрению нового метода, но со временем он стал повсеместно использоваться. Другой изобретатель рассказал ребятам о своей ракете-копатель, которая помогает прокладывать небольшие траншеи для подземных труб без раскапывания земли. Правда, эта идея, в отличие от первой, осталась нереализованной.

Жаль, что мне пришлось сотрудничать с А. Г. Заком всего около пяти лет. Еще работая на телевидении, Авенир Григорьевич в содружестве с драматургом И. К. Кузнецовым написал пьесу «Вперед, отважные!» — о французских пионерах. Пьеса несколько лет успешно шла в московском Центральном детском театре и на периферии. Ее показывали и по телевидению. И вот, увлекшись новым делом, А. Г. Зак ушел со студии и стал драматургом театра и кино.

Мне вспоминается, что еще не так давно среди творческих работников телевидения велись споры, «кто важнее» — оператор или художник. Но эти споры родились, когда появилось много телевизионных художников и операторов. А в 1950 году спорить о главенстве не приходилось, так как у нас было практически всего два художника и три оператора, и каждый занимался своим делом.

Главный художник, Н. И. Рогачев, не имел постоянного рабочего места на студии. Старый театральный работник, он до прихода на телевидение заведовал постановочной частью филиала Малого театра, прекрасно знал театральный мир. Основная его работа была связана с переносом театральных драматических спектаклей в студийный павильон. В начале 1954 года Николай Иванович скоропостижно скончался, и после этого я много лет оставался его преемником на посту главного художника.

Высокий, седовласый К. Н. Яворский, или, как его обычно называли, дядя Костя, был первым оператором советского телевидения. Говорили, что он проводил еще первые опытные передачи на Никольской улице. К моменту моего прихода на студию Константин Николаевич был уже в преклонном возрасте. Возиться с громоздкими телекамерами становилось ему все труднее. Вскоре К. Н. Яворский отошел от операторской деятельности, однако на телевидении оставался до конца своей жизни: возглавлял фотоцех.

Игорь Викторович Красовский пришел на телевидение еще до войны. До этого работал радистом где-то на Севере. Небольшого роста, сухощавый, энергичный, он обладал недюжинной выносливостью, что было крайне важно для оператора тех лет: ведь тяжелые камеры приходилось постоянно передвигать — ни о каких трансфокаторах тогда и речь еще не шла. К тому же в условиях «живого» вещания оператору надо было выдержать три часа репетиции и столько же — самой передачи, с небольшими (10—15 минут) перерывами на перестановку декораций. Мне часто приходилось работать с И. В. Красовским. Он всегда был непреклонен в своих профессиональных требованиях. Надо сказать, что это не мешало нашей дружбе.

Александр Григорьевич Аронов в те годы был в расцвете своих сил — молодой, элегантный, красивый. Он продолжает работать на телевидении до сих пор и, по-моему, остался таким же энергичным, как в молодости.

Не могу не вспомнить здесь добрым словом Володю Киракосова, Олега Гудкова, Ивана Минеева, которые стали операторами немного позднее. У каждого из них был свой конек: никто не мог делать такие стремительные наезды и плавные панорамы, как В. Киракосов; никто не мог лучше О. Гудкова поставить свет; никто лучше И. Минеева не мог подсказать режиссеру, на каких планах построить показ той или иной сцены.

Из тех, кто участвовал в художественном оформлении передач, вспоминается прежде всего шрифтовик Василий Петрович Зуев. Он пришел на телевидение еще до войны и работал до начала семидесятых годов. Веселый, общительный, большой жизнелюб, он был, что называется, душой общества.

В те годы существовало много разнообразных способов показа титров. Большинство из них было придумано В. П. Зуевым. В этой области он был неутомимым изобретателем, причем часто отталкивался от опыта кино — старался телевизионными средствами добиться тех же результатов. Василий Петрович предложил, например, так называемый «крест». Это устройство напоминало миниатюрный колодезный ворот с брусками. В их пазы вставлялись титры, писанные на стекле. При вращении ворота титры поднимались снизу, из глубины, и наплывали на зрителя. Поскольку, как уже упоминалось, трансфокаторов на телекамерах тогда еще не было, В. П. Зуев изобрел и внедрил в практику станок для наездов и отъездов при показе титров. Среди придуманных им способов демонстрации титров (на стекле, с отражением в зеркале, с поднятием занавеса и т. д.) был и такой: на рентгеновской пленке писалось несколько титров, пленки складывались вместе, а при показе край отпускали, и они одна за другой свертывались в кадре.

Еще одно изобретение В. П. Зуева — так называемые спирали, то есть рисованные, апплицированные и световые движущиеся заставки, которые использовались преимущественно в эстрадных концертах. Им впервые на телевидении был сделан мультипликационный ролик — расходящиеся кругами радиоволны, совмещенные с макетом Шуховской башни. Долгое время это изображение открывало передачи телевидения, потом оно стало «шапкой» телевизионного журнала «Искусство».

В связи с работой над макетами, которые в то время начали применяться очень интенсивно, назову еще одного необыкновенного энтузиаста — бутафора А. Я. Гимпельсона. Он с готовностью брался за любое сложное задание и долгие годы был моим ближайшим помощником во многих начинаниях. Часто, когда возникала оформительская идея, а как ее осуществить, было еще не ясно, я советовался с Абрамом Яковлевичем. «Работа покажет», — обычно говорил он и принимался что-то резать, пилить, строгать, паять. Смотришь — и выходило то, что надо.

Стоит сказать и о том, какими постановочными ресурсами мы тогда располагали.

Обитали мы все в комнате размером 25—30 квадратных метров рядом со студией «А» (впоследствии эта комната вместе с примыкающей к ней фотолабораторией и частью коридора была превращена в дикторскую студию). Здесь-то и размещались все наши художественно-производственные мастерские. Стояли три письменных стола — шрифтовика, мой и макетчика, — рабочий стеллаж бутафора и столярный верстак (постоянного столяра у нас не было, был проходящий столяр Сережа Мухин). Кроме того, стоял еще мой декорационный шкаф с красками и двумя-тремя ведрами. Вот, собственно, и все.

Где же, спрашивается, делались декорации? Да их почти и не делали. Изготавливали в основном макеты и мелкие детали: зимой — здесь же, летом — во дворе студии. Там я писал задники — прямо на улице, расположившись на асфальте. А иногда, так как вещание было не ежедневным, работал в самой студии. К студии примыкала небольшая декорационная, а напротив стоял деревянный сарай, где хранились 20—30 задников, несколько матерчатых павильонов с набором оконных и дверных стенок и другие детали декораций. Накапливалось это в результате заказов, выполнявшихся разными театральными мастерскими, и использовалось многократно.

Добрым словом хочется отметить и рабочих-постановщиков тех далеких лет. Их было всего несколько человек.

Вспоминается прежде всего бригадир С. Я. Кулагин. Он был профессиональным маляром, и я не знаю, почему он перешел в рабочие студии. В мои обязанности как художника-декоратора входила кроме всего прочего покраска стен, или «вставок», как их тогда называли по старой театральной традиции. Естественно, никакого понятия о малярном деле я не имел. Сергей Яковлевич учил меня и показывал всякие хитрости своего ремесла. Потом его заменил на посту бригадира Николай Портнов, спокойный и опытный работник.

Помнится шустрая и острая на язычок Катя Тупицына. Она работала по-женски внимательно, всегда с особой тщательностью растягивала и заправляла задники, чтобы не было ни одной складочки.

Маша Абрамова была мощной женщиной и работала за двоих мужчин.

Заведующим мебельным складом числился у нас Д. И. Козлов. Но так как работы на складе было мало, он тоже помогал нам как рабочий. Вечно с дымящейся сигаретой «Памир» в зубах, он был довольно ругательный и строптивый человек. В обращении с ним требовалась осторожность: у него многое зависело от настроения. Дмитрий Ильич был инвалид и ходил прихрамывая, а склад мебели помещался в подвале, да еще на двух разных уровнях. Поэтому, когда он почему-либо не хотел таскать мебель, то ссылаясь на боль в ноге.

В отношении мебели надо сказать, что выбор ее был очень неплохой. У нас было несколько антикварных гарнитуров разных стилей — от барокко до модерна. Некоторое количество той старой мебели, правда уже сильно поврежденной, сохранилось до сих пор.

Я пришел на телевидение, когда телецентром руководил А. И. Сальман. В конце 20-х годов он был редактором радиогазеты «Комсомольская правда», работники которой вскоре стали основным ядром творческого и технического персонала при проведении опытных передач советского телевизионного вещания. Абрам Ильич был спокойным и отзывчивым человеком. Мне приходилось часто обращаться к нему по разным вопросам, и не помню случая, чтобы он отказал в просьбе. Он тут же решал вопрос или вызывал сотрудника и говорил: «Нужно сделать». Мне представляется, что роль его в развитии нашего телевидения очень велика.

Когда в 1951 году телецентр был преобразован в студию, ее директором стала В. Н. Шароева. При Валентине Николаевне на Шаболовке царила какая-то очень дружная, семейная, патриархальная обстановка. Вместе с тем именно в эти годы началось заметное количественное и качественное развитие телевидения: появились первые тележурналы — «Юный пионер», «Искусство»; в 1953—1954 годах был осуществлен ряд телепостановок, в частности по рассказам А. П. Чехова; в 1953 году на студии была организована киногруппа в составе оператора С. Я. Рубашкина и его ассистента Димы Зайцева, и т. д.

При В. Н. Шароевой началось строительство второй студии телецентра — студии «Б». В связи с этим вспоминается такой курьез. Когда обсуждался проект, то оказалось, что пристраиваемое новое помещение планируется двухэтажным. Работники телевидения предложили запроектировать еще один этаж, но услышали в ответ, что он не нужен, потому что комнаты все равно будут пустовать!..

Хотя мои воспоминания относятся только к началу 50-х годов, не могу не сказать еще об одном директоре студии, с которым мне пришлось встретиться позднее, — о Георгии Александровиче Иванове. Пришел он на телевидение в 1957 году. Мрачноватый и суровый на вид, он казался не только очень требовательным, но и очень душевным человеком. В нем поражала прежде всего необыкновенная работоспособность и какая-то фантастическая приверженность делу, которому он отдавал все. Приведу только один эпизод. С современной мебелью у нас при постановке телеспектаклей часто возникали сложности. И вот для спектакля «Братья Ершовы» нужен был добротный, «директорский» письменный стол. Прихожу к Георгию Александровичу со своей заботой. «А мой стол подойдет? Тогда берите», — ответил он, выслушав меня. Таков был стиль его работы.

Заканчивая эти заметки, хочу подчеркнуть: хотя телевидение начала 50-х годов было еще не очень совершенным, но оно рождалось и крепло в обстановке подлинного творчества и веры в будущее. Наверное, поэтому старые телевизионные работники, с которыми мне приходится встречаться, так тепло вспоминают студию на Шаболовке тех лет.

А. Старкова
Встреча

С ЮНОСТЬЮ

Так получилось, что давно я не была на Шаболовке. И вот я снова в том здании, где прошла моя телевизионная юность. Все здесь напоминает о моих товарищах, о первых шагах на телевидении. Я прошлась по знакомым коридорам. Постояла в холле, где когда-то был дворик с кленом посередине. Этот красавец клен при расширении телецентра, когда дворик подводили под крышу, хотели оставить — пусть растет себе в холле, но не оставили, а жаль!

А вот и массивная дверь в студию «А». Не могу пройти мимо.

Захожу. Полумрак. Тихо, чисто, никого нет. Сегодня «Аннушке» перепадает час отдыха. Это в наши дни многочисленные телевизионные программы готовятся в разных местах, на очень многих площадках, самыми различными средствами. А ведь было время, когда все передачи шли из этой единственной студии «А». Здесь устанавливали сложнейшие спортивные и цирковые снаряды, театральные декорации, размещали сводные оркестры и пионерские дружины. Сюда завозили автомобили новых марок, отсюда показывали спектакли ГАБТа, Малого театра, оперетты. Загрузка студии была предельна. Шла борьба за каждую репетиционную минуту.

И вот я одна в пустой, притихшей студии. Никогда прежде не видела ее такой. А ведь знаю эту студию с 1950 года.

Я выбираю телевидение

В тот год, приехав в Москву из Казани, где после окончания ГИТИСа работала в театре юного зрителя, я неожиданно получила предложение перейти на телевидение.

О телевидении я кое-что слышала, но передачи не видела ни одной. И все-таки подумала: а ведь это интересно! Что если рискнуть? Страшно, но заманчиво!..

Решила посоветоваться со своим учителем, профессором ГИТИСа Ольгой Ивановной Пыжовой. Ольга Ивановна внимательно выслушала меня. Помолчала, потом сказала:

— С телевидением я мало знакома. На радио много работала, это очень увлекательно. А телевидение... Изображение слабое, серое, с помехами. Порой разобрать трудно, что показывают. Но думаю я, что у телевидения — большое будущее. Телевидение будут смотреть повсюду. В моем возрасте трудно менять профессию, но, будь я помоложе, — тут она хитро прищурила глаза, — я бы рискнула! Уверена: телевидение — это для молодых. А театральные опыт тебе только поможет...

После такого напутствия мне легче было решиться.

И вот я впервые вхожу в кабинет директора студии, точнее, директоров. В небольшой комнате стоят два стола. За одним сидит В. Н. Шароева — «директор по творчеству», как мы ее называли, за другим — А. И. Сальман, «директор по технике». С Шароевой я уже познакомилась раньше.

— Будешь помощником режиссера общественно-политических передач, — сказала она.

— А кто режиссер?

— Режиссера еще нет. Да и редакции-то пока не существует. Есть только одна штатная единица — помреж. Но все будет. Кому-то надо же быть первым!

«С чего начать? За что братья?» — тревожно подумала я. И как бы отвечая мне, Валентина Николаевна сказала:

— А сейчас пойдем-ка в детскую редакцию. Там уже целый коллектив — четыре человека! Посмотри, как они работают. Поучись.

Валентина Николаевна встала, взяла меня за руку (буквально) и привела в одну из соседних маленьких комнат. Здесь я впервые увидела руководителя детской редакции А. Н. Вольфсона, режиссера А. Г. Зака, звукорежиссера Г. Н. Стародубровскую и помрежа И. А. Минеева, впоследствии одного из ведущих телеоператоров. Валентина Николаевна представила меня.

Зак заметил мое замешательство и как-то очень просто, будто давней знакомой, сказал:

— Что ж, будем соседями. У помрежа прямая дорога в режиссеры.

— Что вы! Я же ничего не знаю о телевидении!

— А мы все здесь что-то знаем, чего-то не знаем. Учимся. Друг у друга. Больше ведь учиться нашему делу негде. Главное — полюбить эфир... А сейчас, — Авенир Григорьевич посмотрел на часы, — пошли с нами в студию. Гости, наверное, уже приехали.

Студия была полна детей. Репетировалась передача о юных техниках и юных натуралистах. Чего только не привезли ребята — от огромных тыков и горластых петухов и гусей до каких-то мудреных машин-самоделок!

— Прочтите сценарий и помогите разобраться в экспонатах и разложить их по кадру, — сказал А. Зак и пошел в аппаратную.

Что значит «разложить по кадру»? Не знаю.

На помощь мне пришли старший осветитель Олег Гудков (ныне главный телеоператор Центрального телевидения) и телеоператор Володя Киракосов. Они объяснили, что надо взять узкие столы из гримерной и поставить их вдоль стен (вернее, вдоль декораций спектакля, который шел в эфир вечером). А на столах расположить все экспонаты в том порядке, в котором они идут по сценарию. Одна из камер будет двигаться вдоль столов и по ходу рассказа укрупнять тот или иной экспонат, другая камера — показывать общий план.

Казалось бы, дело нехитрое, но и здесь были свои тонкости. Домашних птиц решили поместить у входа в студию, чтобы внести их перед самым показом. Иначе они могли заготовить и закукарекать совсем не по сценарию и помешать диктору (ведущая — Нина Кондратова). Я замешкалась с живыми гусем и петухом. Не хотели они сидеть спокойно.

Когда все уже было отрепетировано и казалось, до завтрашней передачи ничего не придется трогать, время наше кончилось. Сверху раздалась команда: «Освободить студию!» Сделать это надо было срочно: следующая творческая бригада уже готовилась к показу спектакля. Все, невзирая на должность, дружно понесли экспонаты в редакцию. Некоторые из них, самые ценные, — в кабинет директора. Вот не припомню только, где пришлось переночевать гусю с петухом.

Рабочий день наконец кончился. Я направилась в гардероб. Смотрю, никто не уходит. Все пошли на второй этаж. Позвали и меня. Заходим к директору. В директорском кабинете собрались творческие работники студии. Ведь только здесь можно было посмотреть телепередачу. Тогда редко у кого дома имелся телевизор. Его и включать-то боялись, не то что регулировать. Счастливые владельцы страдали от ежевечернего наплыва гостей.

Оказалось, это уже традиция — собираться по вечерам в студии у единственного хорошего телевизора и вместе смотреть и обсуждать программу. А после передачи сюда же, на второй этаж, поднималась творческая бригада, чтобы выслушать мнение товарищей.

Так начались мои телевизионные будни. Все в них было — и учеба, и работа без оглядки, и кошмарные сны на производственные темы, когда микшеры вытягивались из пульта, а телекамеры разбегались по студии, как резвые скакуны. И была великая радость от каждого пусть маленького, да успеха, скромного, да открытия.

Вскоре я стала ассистентом режиссера. Нас тогда было пять ассистентов — Л. Федотова, Г. Холопова, М. Маркова, В. Щелканова и я. В стенгазете, посвященной Дню 8 марта, под нашими фотографиями написали: «Вас 5 — работайте на 5!»

Первой из пяти посчастливилось стать режиссером мне. А вскоре «произвели в режиссеры» и остальных моих друзей.

Что же представляло собой телевидение 1950 года?

Московская телестудия вела тогда передачи только по одной программе (вторая появилась в 1956 году). Еще не был создан ни один телевизионный журнал («Юный пионер» вышел в эфир только осенью 1951 года). Не был снят специально для телевидения ни один киносюжет, не говоря уже о фильме. Ведь студия еще не располагала узкоплочной камерой. Была единственная 35-миллиметровая кинокамера, с помощью которой по ночам все в той же студии «А» снимались концертные номера. Первый концерт, смонтированный из собственных киноматериалов, состоялся лишь в 1952 году.

Кстати, любопытна технология показа таких концертов на пленке. Первые годы всячески скрывали, что программа идет не «живьем». Считалось, что ТВ — это непременно сейчас, сию минуту. Входила в кадр обаятельная Нина Кондратова или Ольга Чепурова, объявляла очередной номер и поворотом головы как бы показывала актеру или певице, что они приглашаются на сцену. Ассистент режиссера, рассчитав буквально по секундам время произнесения дикторского текста, должен был успеть крикнуть киномеханику: «Начали!» И киномеханик тут же начинал показ снятого на пленку концертного номера. А потом — снова диктор в кадре. Так и шел концерт.

Спорт, спорт, спорт...

Как известно, первый телерепортаж о футбольном матче состоялся в июне 1949 года. Это была первая внестудийная передача нашего телевидения. А потом несколько лет шли поиски формы показа футбольных состязаний. Работали над спортивными репортажами театральные режиссеры нашей студии Л. М. Егорычев и Б. П. Тамарин; А. А. Дорменко отказался: «Я не знаю футбола». Комментировал знаменитый Вадим Синявский.

Лев Кассиль так писал о работе В. Синявского у микрофона: «Реакция на мяч у Синявского изумительная. Слово Синявского наступает за мячом, где бы тот ни был». Это верно. Но телевизионная бригада не успевает все показать. Слово не совпадает с изображением. Вадим Святославович обладает огромным даром импровизации, комментирует темпераментно, озорно, талантливо. Но... говорит одно, а на маленьком экране телевизора — другое. Бегают футболисты, режиссер требует от оператора динамичных планов. В общем, экран сам по себе, игра сама по себе, а В. Синявский с присущими ему живостью и темпераментом описывает жаркую футбольную баталию.

Зритель звонит на студию злой — не видит игры, не видит мяча.

Вдруг меня предупреждают: на той неделе у тебя экзамен по футболу! Жду, волнуясь, читаю спортивную литературу, какому удалось найти.

Итак, день экзамена. В кабинете у директора — экзаменаторы: наш главный режиссер Сергей Петрович Алексеев, Вадим Синявский и молодой Николай Озеров (ну, Коля — свой человек, с ним мы учились в ГИТИСе, и он был любимцем всего института). Для солидности держу в руке брошюру «Игра вратаря» — не помню, кто автор. Мою уловку понимает В. Н. Шароева. Она берет у меня книжку и многозначительно говорит:

— Изучает! Интересуется!

Первый вопрос Сергея Петровича:

— Что такое футбол?

Отвечаю:

— Игра!

— Игра в мяч, — поправляет главный режиссер. Синявский спрашивает:

— Если угловой, что будете показывать?

— Конечно, ворота, — отвечаю я, вспомнив свою беготню с мальчишками в бытность вожатой пионерлагеря.

— Откуда знаете футбол? — спрашивает Синявский.

Объясняю, что работала пионервожатой. От волнения рапортуя почти по-военному.

И здесь милый, славный Коля Озеров прерывает мои муки. Говорит:

— Хорошо знаете футбол и сумеете показать матч.

Выхожу из кабинета. Перед дверью стоят мои болельщики из нашего маленького коллектива. Репортаж уже завтра — страшно! Володя Киракосов, как всегда, успокаивает.

Итак, завтра!

Кто с кем играл, не помню. Передвижка стоит на стадионе «Динамо». Техники встречают меня: «О, новый режиссер!» Надеваю наушники, на шею повисает громоздкий микрофон — это для связи с операторами.

Отдаю распоряжения:

— Володя, бери мяч! Александр Григорьевич, вы будете показывать зрителей и счет!

Матч начался. Даже сейчас, вспоминая, не могу унять волнения тех минут. Работаю на одной камере, на средних планах, умоляю В. Киракосова не терять мяч. Изредка включаю зрителей и, конечно, стараюсь ни на секунду не опоздать, когда нужно показывать счет игры (где-то там, наверху, мальчишки переворачивают щит с цифрами). Комментаторы В. Синявский и Н. Озеров рассказывают о том, чего я не успеваю показать. Недоволен главный оператор А. Г. Аронов — его мало включала. Обещал жаловаться на меня.

Утром вызывают к директору и объявляют всем благодарность. Оказывается, игру мы показали хорошо, мяч не теряли, телезрителей излишним показом болельщиков не раздражали.

А затем незабываемый матч 1955 года, когда на поле перед игрой ударил по мячу Жерар Филип. Кстати, этот показ стоил немалого труда, потому что на поле выбежали фотокорреспонденты. Они так мешали нам, что удар ногой по мячу показать не удалось: получился только крупный план лица актера.

В те годы мы уже начали делать передачи о спорте. Одна из них называлась «Сильные, ловкие, смелые!». В студию были приглашены гимнасты, борцы, фехтовальщики, и надо было как-то отделить демонстрацию разных видов спорта. Мы решили использовать рисованные заставки и шедшие наплывом титры, написанные нашим замечательным шрифтовиком Василием Зуевым. А для звуковой отбивки требовался гонг. И тут я вспомнила, что у нас дома есть большой медный таз для варки варенья. Привезла его. Олег Гудков сделал подвески, и таз при ударе издавал сочный, мелодичный звук, очень похожий на звук гонга. Режиссер передачи Б. П. Тамарин был просто счастлив от этой выдумки. Долго хранилось привезенное мною медное изделие в комнате у художников, пока не записали на пленку такое количество звучаний гонга, что имущество бабушки больше не понадобилось.

Эпизод с тазом не такой уж уникальный для нашей тогдашней жизни на Шаболовке. Мы частенько приносили в студию скатерти или посуду из дома: ведь телевидение было беднее любого провинциального театра. А передачи хотелось делать на пределе наших возможностей.

Впервые...

Это слово чаще других можно отнести к нашей работе тех давних уже лет.

Вот несколько примеров из телевизионной практики одного только месяца — апреля 1954 года.

...Второе апреля. Центральная студия телевидения впервые показывает таблицу выигрышей государственного займа. Было много звонков, зрители просили уточнить номера выигрышей. Потом такие передачи повторялись.

А делалось так: на барабан наклеивали таблицу и медленно его поворачивали. Оператор крупно показывал цифры. Тут важно было, чтоб барабан вращался медленно и плавно. Эта операция блестяще удавалась заместителю директора студии С. А. Захарову. Обычно перед передачей помощник режиссера бежал к нему в кабинет, и Сергей Александрович снимал пиджак, засучивал рукава и приступал к делу. (До преклонных лет С. А. Захаров проработал на студии, был режиссером в редакции программы «Время», вырастил многих учеников.)

...Третье апреля. Первая передача «Ученые на экране телевизора». Были показаны слушатели, использовались чертежи и фото. Затем передача доктора биологических наук антрополога М. Ф. Нестурха о человеческих расах: показ фотографий. Это, наверное, один из истоков сегодняшней Главной редакции научно-популярных и учебных программ.

...Десятое апреля. Впервые передавали телевизионный репортаж из Концертного зала имени П. И. Чайковского, где проходил матч на первенство мира по шахматам между гроссмейстерами М. Ботвинником и В. Смысловым. С утра расставили три камеры ПТС. Поскольку в холле шли жаркие споры болельщиков и мастеров, главный оператор Александр Аронов считал, что их и нужно показывать. Он хотел, чтобы мы и третью камеру забрали в холл, но тут я воспротивилась и говорю: «Нет, в холле справимся двумя камерами, а одну давайте оставим в зале. Ведь событие — там». Меня поддержал Олег Гудков.

Началась передача. Показываем холл, и вдруг Олег Иванович (его камера была в зале) кричит мне в наушники:

«Скорее включай меня — ничья!» Я смотрю: Смыслов и Ботвинник пожимают друг другу руки. Мы едва успеваем это показать. А тут в зал въезжают и две другие камеры. Мы ликуем: не опоздали!

...Восемнадцатое апреля. Центральная студия телевидения показала выступление комментаторов по внешнеполитическим вопросам. Тоже впервые!

...И еще об одной, особо памятной мне апрельской передаче того же года хочу рассказать — о первом репортаже из Кремля.

Кремль тогда еще был закрыт для посещений и экскурсий. Проходим строго по спискам и пропускам. Так же строго определен и маршрут наших хождений.

Автор передачи — Лев Никулин. Он, как и Илья Зверев, и Евгений Рябчиков, был в числе тех талантливых литераторов, которые пришли к нам в те годы и помогли поднять телевизионное вещание на более высокий уровень.

Начинаем репетицию будущей передачи. У нас единственная ПТС. Мои лучшие друзья Олег Гудков и Володя Киракосов ищут точки показа. Администратор Коля Фаюткин не отходит от коменданта Кремля: можно ли здесь? А здесь? Идет расстановка камер.

По сценарию в передаче должна быть студийная и внестудийная часть. Рассказ о Кремле начнет, сидя в студии, Л. Никулин, потом он встанет, подойдет к окну, посмотрит в него — и пойдет наш репортаж. Экскурсовод продолжит рассказ писателя, а мы по точно размеченному монтажному листу будем показывать кремлевские площади и здания (то, что разрешено), царь-пушку и царь-колокол.

В студии художник-постановщик В. Чельшев обновлял декорации с изображением Кремля, а О. Каравитоглу, отвечавшая за студийную часть, репетировала с ведущим. У нас же возникла серьезная трудность: показав Соборную площадь, надо было перейти на Ивановскую. А как? Передвижка-то одна!

Надо сказать, в те годы люди, работавшие на телевизионной технике, были одержимыми. С огромной благодарностью вспоминаю инженера ПТС Л. И. Бухман и всех ее сотрудников, с которыми мне пришлось вести множество репортажей... И вот техническая служба просит на переброску ПТС со всеми кабелями и микрофонами полчаса. Но такую «дыру» в передаче нечем заполнить. В конце концов приходим к согласию: десять минут. За это время из студии будут показаны репродукции Кремля с пояснениями ведущего.

Все отрепетировано по секундам. И мы успеваем!

А в конце передачи Л. Никулин тепло попрощался со зрителями. Цитирую сценарий:

«Товарищи! Мы с вами познакомились сегодня с историей Московского Кремля, полюбовались его соборами и дворцами, осмотрели его исторические памятники. На этом мы заканчиваем нашу первую экскурсию.

В следующий раз мы побываем в одном из интереснейших музеев страны — Оружейной палате Кремля — и познакомимся с хранящимися там сокровищами искусства.

До свидания, товарищи!»

Кстати, очень долго решался вопрос, как обращаться к нашей аудитории. Это сейчас вошло в обиход слово «телезрители». А первое время оно считалось неблагозвучным, и дикторы, обращаясь к тем, кто собирался у домашних экранов, говорили «товарищи», а то и «товарищи радиозрители».

Атмосфера

Отношение к телевидению было тогда необыкновенно теплым. На наши просьбы обычно откликались с готовностью.

Например, для передачи «Десятилетие Дня Победы» (в ней текст за кадром читал Ю. Б. Левитан) нам дали из Музея Советской Армии знамена прославленных полков. Их привезли на студию под охраной. Спасибо тогдашнему начальнику музея В. И. Краснову — это он помог нам.

После эфира — в кабинет директора. Там уже сидят мои коллеги, старшие товарищи. В программе сейчас кинофильм, поэтому сразу начинается обсуждение. Напряженно ждем звонков зрителей. Что они скажут? Благодарят. А потом еще долго сидим у себя в редакции, в нашей маленькой комнате. Не хочется, да и сил нет разойтись по домам. Снова и снова перебираем подробности прошедшей передачи: а как смотрелось это фото, а как Юрий Борисович это прочитал!..

И таких счастливых дней у нас было много.

Вспоминаю, как готовилась передача «Федоскино». Мы задумали рассказать о федоскинских миниатюрах. Еду одна в электричке до станции Луговая, далее — пешком до Федоскина. Знакомлюсь, мне показывают всю технологию работы. А потом дают несколько федоскинских изделий, чтоб до приезда мастеров в студию мы в Москве с операторами заранее могли решить, как лучше показать эти работы. И, представьте, никаких расписок — все на доверии! Складывают пластины и шкатулки в коробку, сажают меня в бричку и под проливным дождем провожают до станции. Привожу на Шаболовку эти великолепные изделия, мы их раскладываем, ставим свет. А потом в студию приехали федоскинские мастера. Телевизионный рассказ об их творчестве получился очень интересным.

Случай с поездкой в Федоскино характерен для нашей работы тех лет. Вот еще один эпизод.

Мы должны провести телевизионный показ женской одежды. Едем на Ивантеевскую фабрику. Машину, тогда единственную, дает нам директор студии — только быстро! Приезжаем, нас уже ждут. Отбираем модели для показа. Оставляем на фабрике перечень взятых платьев, костюмов, купальников — никаких других бумажек не надо! — и уезжаем.

Опять повторяю: нам верят. Ведь это же телевидение! И мы это доверие всегда оправдывали.

Возвращаемся радостные, возбужденные, начинаем репетировать в одной из гримерных. А кто будет демонстрировать фасоны? Денег на манекенщицу у студии, естественно, нет. Сначала думали: покажем «на плечиках» — нет, не получается! Тогда редакторы передачи Л. Глуховская и И. Егорова самоотверженно решают: «Наденем и покажем сами!» Текст передачи — тоже редакторский (конечно, без всякого гонорара).

И вот — эфир. Платье для работы показывает Л. Глуховская, домашнее платье демонстрирует И. Егорова. Все это — посреди скромного интерьера: стол — редакционный, посуда и прочий реквизит — из дома. Помощник режиссера Н. Зарубина стоит у дерева, в молодежном платье с цветами. А потом появляется помреж Н. Сокол, в великолепном пляжном костюме, на фоне студийной выгородки с кипарисами, которую мы называли «Сочи». (Кстати, в этой выгородке часто шли концертные номера. Случалось, что рабочая сцены Марья Абрамова во время передачи проходила вдоль кипарисов в валенках — ведь в студии не всегда было жарко.)

Итак, показ женских нарядов прошел. Он сопровождался музыкой, хорошим текстом. Все мы очень довольны. Но как же мне потом попало от нашего режиссера А. А. Дорменко! «Показывать моды — не дело редакторов, — негодовал он. — У них совсем другая работа!» Анатолий Антонович сердился не потому, что передача не получилась. Он предостерегал нас от легкомыслия, недопустимого в таком ответственном деле, как работа на телевидении. И эти его уроки я запомнила на всю жизнь.

Передача, о которой я рассказывала, была одной из первых, адресованных женщинам. А со временем появился и специальный тележурнал — «Для вас, женщины!». Его первый номер вышел в эфир 4 декабря 1957 года. Уже были журналы «Юный пионер», «Искусство», «Знание». Программу долго готовили, несколько раз устраивали трастовый показ для руководства. Сложными оказались поиски ведущего, вернее, ведущей.

Первые выпуски журнала «Для вас, женщины!» вела диктор О. С. Высоцкая, человек огромной культуры, и успех передачи во многом определялся ее участием. Любила я работать с Игорем Кирилловым. Он своим юмором умел разрядить самую напряженную обстановку. Позднее программу для женщин вели из Зеленого сада ВДНХ Светлана Моргунова, Евгений Слов.

Вообще о дикторах — особый разговор. От них в очень большой степени зависел успех нашей общей работы. Это они мужественно бросались в эфир, вкладывая живое чувство в тщательно отредактированный текст. Ведь передача прямая, и за всякие «вольности» строгий спрос. Какой же сердечностью и любовью к своему делу надо было обладать, чтобы в этих условиях у диктора возник доверительный контакт со зрителем!

Космос

Первый выход нашей студии на Интервидение произошел в апреле 1961 года. Предполагалось, что это будет 1 Мая, но событие мирового значения опередило наши планы. Юрий Гагарин в космосе!

Москва встречала Гагарина 14 апреля. Не могу описать ликование, радость людей в тот день.

Внуковский аэродром, 12.00. Вот он идет, молодой, красивый, всем нам уже знакомый по фотографиям. Я вижу его на экране ПТС, разместившейся у здания ГУМа. Сейчас кортеж автомашин с героем космоса проедет по улицам Москвы, а в 14.00 состоится митинг на Красной площади.

И вот на трибуну поднимаются члены правительства и Гагарин, Юрий Гагарин! Справа, ниже, — его мать, отец, жена Валентина. Они все как будто спокойны. Но что творится на площади! Плакаты: «Чур, я — второй!», «Жди нас, космос!» Операторы дают крупные планы — лица, лица...

Вот когда работа — наслаждение! Выход в эфир с таким репортажем — это счастье.

Были у нас встречи с Ю. Гагариным и позже — в «Эстафете новостей», в Звездном городке (когда делали фильм «Один вопрос героям космоса»). За первым космическим полетом последовали новые — и новые передачи об этом, новые беседы с космонавтами перед камерой и микрофоном.

Мне выпало счастье знать космонавта Владимира Михайловича Комарова, встречаться с ним несколько раз, работая над передачами и фильмом «Впереди века».

Первая встреча состоялась в «Эстафете новостей», после приземления космического корабля «Восход» с К. Феоктистовым, Б. Егоровым, В. Комаровым на борту.

В той передаче 1964 года произошла досадная оплошность. Организаторы встречи пригласили в студию только троих космонавтов, а остальных заранее не предупредили. Все было уже оговорено, «Эстафета», которую в тот раз вела В. Леонтьева, началась. И тут в аппаратную вбегают редакторы Ю. Владеев и Н. Миронкин и говорят: «Не волнуйся! Сейчас в студию войдет Гагарин, за ним — Титов и другие космонавты. Они будут входить по одному. Жена Титова всех собирает. Они уже выехали из Звездного городка».

В студии полно гостей — советских и зарубежных. Поздравления, сувениры членам экипажа «Восхода»... Один за другим появляются прославленные космонавты, здороваются. Все это было воспринято как блестящий ход создателей «Эстафеты новостей».

А потом снимался фильм «Впереди века» — о Циолковском. Ведущий — В. Комаров.

Вслед за автором сценария Т. Чистяковой оператор А. Михеев и я выезжаем в Калугу на съемки. Владимира

Михайловича еще нет. Сидим в гостиничном номере. Вечер. Он входит, улыбается: «Вот, приехал». Мы хотим покормить его с дороги, а время позднее, и у нас только топленое молоко на столе. Дружно пьем молоко, разбираем сценарий, уточняем неясное. Договариваемся утром, в 6.30, встретиться у домика Циолковского. Не рано ли? Нет!

Раннее летнее утро. Только мы подъехали, выгружаем аппаратуру, как спускается с горки Владимир Михайлович, в руках чемоданчик. Ребята говорят: «Наверное, космическая пища!» Оператор Толя Михеев в восторге: «Красиво идет. Какое тренированное тело!» А надо сказать, он и сам спортсмен. Подходит, здоровается, открывает чемоданчик. Там — рубашки. Спрашивает, какая рубашка лучше для съемок. Останавливаемся на светло-серой, и вдруг я говорю: «Нет, не годится: съемка долгая, запачкается». «Ну и что? Я же сам стираю», — отвечает Владимир Михайлович.

Водители спрашивают: «Можно мы уедем? Вы ведь сегодня снимаете в музее, машина не нужна». Ладно. Только уехали, как оператор спохватывается: «Моталка осталась в машине!»

Я в ужасе: надо перемотать пленку, а как? Хотели показать класс организованности, все предусмотреть заранее, и вот, пожалуйста... Владимир Михайлович, видя мое состояние, говорит: «Знаете, давайте подумаем, что можно сделать. А расстраиваться не надо, еще успеете». Снимает пиджак, становится к верстаку (ведь шел ремонт дома-музея) и начинает мастерить с оператором Толей моталку. Наверное, это было у него в натуре: первая реакция — чем помочь? Быстро соорудили устройство для перемотки пленки. А тут и водители вернулись: увидели забытую в машине вертушку.

Так начались съемки.

Да, это был человек! Удивительный. Это была личность! Меня поражали его дисциплинированность и сверхдобросовестность. Он не принуждал себя быть дисциплинированным — просто ему всякое дело доставляло удовольствие, и любую работу он делал талантливо и тщательно.

По ходу съемок надо было открыть окно на словах: «Из этого маленького окна он (Циолковский) видел мир». Владимир Михайлович сначала закрепил гвоздями раму, а затем несколько раз попробовал открыть окно. Каждый раз он мне говорил: «Давайте отработаем». Брал ли он драгоценную книгу со стола Константина Эдуардовича или просто должен был пройти по городу, где жил ученый, обязательно перед съемкой все выверял, предлагал варианты.

В последний день поехали на Оку всей группой. Сели в моторную лодку. Владимир Михайлович сам взял руль. Лил дождь, но это не помешало нам доснять необходимые пейзажные кадры.

Так получилось, что озвучивание фильма пришлось прервать из-за поездки В. М. Комарова в Японию. Я очень расстроилась: сроки сдачи приближались. Но Владимир Михайлович сказал: «Я вернусь, и мы все успеем». По правде сказать, у меня были сомнения насчет «успеем»: ведь такой занятой человек! Но через две недели раздался звонок: «Здравствуйте! Я вернулся сегодня ночью, мы можем продолжить работу».

А через несколько дней, закончив запись фонограммы фильма, мы поздно ночью вышли во двор студии и увидели, как красиво небо. Владимир Михайлович посмотрел на меня и ассистента режиссера и говорит: «Поедем кататься по ночной Москве». Мы поехали. Он вел машину, был молчалив и, как мне показалось, немного грустен. Мы беспокоились: ведь ему еще надо возвращаться к себе, в Звездный городок. Но все-таки он довез нас до дома.

На сценарии фильма он написал: «Поздравляю Вас с завершением работы. Главное, останется память о том, где и как жил этот Великий гражданин нашей Родины, К. Э. Циолковский. Всего Вам доброго, Аклима Хасановна, и новых успехов. С уважением и благодарностью. В. Комаров».

Затем был фильм, о котором я уже упоминала, — «Один вопрос героям космоса». На вопросы зрителей отвечали Ю. Гагарин, Г. Титов, В. Терешкова. Снимали мы в Звездном городке, в одной из комнат жилого дома. В других местах снимать тогда не разрешалось. Конечно, всей нашей группе доставило радость еще раз встретиться и работать с этими легендарными людьми.

...А завершить рассказ хочу словами одного своего коллеги. Долгие годы работал у нас редактором А.Я. Зарапин — полковник в отставке, прославленный танкист. Мы все очень его любили, да и сейчас не забываем. Так вот, однажды на встрече в ЦДРИ в День победы он сказал: «Знаете, после войны мне долго снились бои. А после многих лет работы на телевидении стали сниться пульт, микрофон, камеры... Вот она, наша телевизионная жизнь!».

А. ЮРОВСКИЙ

Рождение репортажа

— На ней можно электростанцию ставить, по меньшей мере — областного масштаба, — ответил Евгений Рябчиков, когда я спросил, что за человек директор Центральной студии телевидения В. Н. Шароева.

Меня переводили из «Огонька», где я проработал семь лет, на телевидение, о котором я понятия не имел. Логика перевода была неотразимой: «Огонек» — иллюстрированный журнал, следовательно (?!), «вы будете очень полезны на новом месте: там решено разворачивать публицистику». Рябчиков напутствовал меня:

— Я-то был на Шаболовке всего однажды, но вполне понял, что телевидение — это грандиозно по возможностям. Давай, не сомневайся! И сказал про электростанцию, которую можно ставить на директоре... Директор оказался миловидной дамой средних лет; она заявила, что, будучи по образованию музыковедом, не компетентна в журналистике и потому передает ее под мое нераздельное руководство. Прищурив ярко-голубые глаза, она сказала:

— Делайте все, что считаете нужным!

И прибавила:

— А если сделаете что-нибудь не так — берегитесь!..

В список работников студии я был внесен под номером 74.

Шел 1954 год. Телезоров в Москве, Киеве и Ленинграде, вместе взятых, насчитывалось 225 тысяч; в других городах телевидения не было. Еще не существовало понятия «телевизионная журналистика»; малый экран использовался по преимуществу как средство показа кинофильмов, театральных спектаклей, эстрадных и цирковых представлений. Но для передачи спортивных соревнований (главным образом футбольных матчей на стадионе «Динамо») применялся репортаж — испытанный жанр журналистики, хорошо известный по газете и радио. Именно репортаж позволил телевидению одержать первые победы в борьбе за право именоваться новым родом журналистики, особенно после того, как его тематические рамки постепенно стали расширяться.

Одной из таких передач был передававшийся в начале 1955 года репортаж об автомашине «Волга», которую готовился тогда выпускать Горьковский автозавод. Еще не существовало не только линии телетрансляции из Горького, но и телевидения как такового в самом Горьком не было. Центральная студия телевидения не имела ни своей кинолаборатории, ни даже портативной кинокамеры. Было, однако, желание «утереть нос киношникам», которые еще не показали на экране кинохроники новый автомобиль.

Я поехал в Горькой, договорился с руководством автозавода и вместе с одним из конструкторов «Волги» (фамилию забыл, помню только, что звали его Николай Петрович) пригнал машину в Москву; на завтра она должна была вернуться на завод.

Распахнули огромные ворота павильона. «Волга» стала перед ясными очами телекамер...

В эфире шел кинофильм, так что павильон был свободен: для репетиции у нас осталось минут сорок. Николай Петрович впервые в жизни лицезрел телевидение, поэтому все окружающее интересовало его гораздо больше, чем нас — «Волга».

С трудом оторвали его от созерцания павильона, подвигали туда-сюда софиты, чтоб не было бликов, режиссер Ю. Шабарин быстренько объяснил ведущему оператору В. Киракосову, как должны перемещаться камеры во время передачи, я сказал конструктору: «Говорите так, будто вас слушают только те, кто сейчас в павильоне, вот эти пять-семь человек», и передача началась.

Репортаж прошел превосходно. Репортера, правда, не было. Точнее, репортером была камера. И она, с помощью Николая Петровича, прекрасно все «рассказала».

А когда мы через час после передачи выезжали из студии, у ворот стояла толпа, человек двести-триста. Шаболовка была попросту закупорена. Пришлось стать, и конструктор еще добрый час отвечал на вопросы автолюбителей...

Репортаж с места события, как уже сказано, поначалу был освоен телевидением в пределах только одной темы — спортивной. Однако освоен глубоко, всерьез: операторы виртуозно владели камерами, режиссеры безупречно монтировали кадры, звуковое сопровождение было точным, бесспорным.

Надо сказать, что кроме спорта передвижная телевизионная станция часто использовалась в передачах из театральных и концертных залов. Конечно, это не был репортаж по жанру: транслировались театральные спектакли, эстрадные концерты, иногда — торжественные заседания. Передачи шли без комментария, звуковую их часть составляло то, что звучало в зале — со сцены или с трибуны. Опыт такого рода был, конечно, бесценным для телевизионной практики. Вот только репортера не хватало...

Я пришел к В. Шароевой.

— Есть идея: провести репортаж с завода.

Шароева хмыкнула. Секунду помолчав, спросила:

— А репортер?

— Найдем. На радио.

— Пошли к Большакову.

Ф. И. Большаков — директор телецентра, входившего тогда в Министерство связи, то есть служивший по другому, чем мы, ведомству, — внимательно выслушал идею, покрутил головой и вызвал Варбанского. Варбанский, главный инженер телецентра, парень лет тридцати — тридцати пяти, сказал нерешительно:

— От станков будет наводка...

Я не понял.

— Электромоторы искрят, — пояснил Варбанский, — возникают электромагнитные колебания, и на экране — помехи. Полосы, черточки и прочее... Боюсь, ничего не получится.

— А какой завод вы хотите показать? — спросил Большаков.

Рядом со студией был станкостроительный завод, даже два, но я счел стратегически правильным назвать третье предприятие.

— Фабрику «Красный Октябрь»! Шоколадную.

Варбанский изумился и проглотил слюну.

— Пожалуй, техпробу можно провести, — осторожно сказал он. — Посмотрим, насколько велики будут помехи...

Помех не оказалось вовсе. Мне позвонил с фабрики наш инженер по ПТС и, что-то прожевывая, сообщил об этом

радостном факте.

— Давайте репортера, — заключил он.

Репортера я нашел в иновещании. Не могу вспомнить сейчас, почему я не обратился к журналистам внутрисоюзного радио, но факт остается фактом: первым репортером советского телевидения (не считая, разумеется, великого Вадима Синявского), стал комментатор радиовещания на зарубежные страны Юрий Фокин, впоследствии политический обозреватель Центрального телевидения. Он и провел этот первый в нашей практике телевизионный репортаж с промышленного предприятия. Режиссером был Я. Трайнин.

И вот еще один эпизод из истории телерепортажа: 1955 год, встреча в Москве партийно-правительственной делегации Вьетнама во главе с президентом Хо Ши Мином.

Из газет мы узнали, что накануне самолет с делегацией прибыл в Свердловск, — стало быть, сегодня прибудет в Москву. «Хорошо бы показать, — подумал я. — Радисты дают все приезды и отъезды партийно-правительственных руководителей».

И я решил рискнуть. Испросив согласия у директора студии, отправился на Путинки, в приемную начальника Главрадио А. А. Лузина, и попросил у секретаря разрешения воспользоваться прямым телефоном «наверх».

Сегодня, через тридцать с лишним лет, могу признаться, что все разговоры я начинал со слов: «Говорит такой-то. Я получил указание (от кого — умалчивал) провести сегодня телевизионный репортаж о прибытии в Москву товарища Хо Ши Мина...» И во всех случаях меня радостно перебивали: «Давно пора! Что требуется от меня?»

Требовалось не мало, но и не так много: цепочка разрешений. И все получалось. Быстро. Как в сказке.

Я положил трубку и, подняв глаза, увидел А. А. Пузина, который, оказывается, слушал мои переговоры.

— Это что, Шароева сама придумала? — спросил он.

— Не знаю, — лихо соврал я. — Я получил указание...

— Ну-ну, — сказал Пузин. — От меня что требуется?

— Объявить по радио, что в пятнадцать часов будет передаваться телерепортаж о прибытии товарища Хо Ши Мина.

Пузин кивнул и прошел в свой кабинет, а я кинулся на Ленинградский проспект, к Центральному аэропорту (сейчас там аэровокзал).

Команда «Последних известий» во главе с Ю. Гальпериным была уже здесь. Гальперин представил меня молодому генерал-майору, который распоряжался военной частью аэродрома. Во время войны он командовал полком, в котором Гальперин был пилотом бомбардировщика. Генерал показал, куда станет самолет, откуда подойдут встречающие, где будет почетный караул.

Вскоре приехала кинохроника — операторы, лихтваген (хотя ярко светило солнце), тонваген и служба.

До прилета оставалось два часа. А надо сказать, что на освоение каждой новой «точки» для телерепортажа связисты обычно требовали три дня.

Наконец показали наши автобусы.

— Это авантюра, — процедил сквозь зубы Варбанский.

— Вам министр дал распоряжение? Вот и выполняйте, — весело ответил я.

— Министр с меня и снимет голову в случае чего...

— С меня тоже снимут, — успокоил я главного инженера.

Тройка асов-операторов — И. Красовский, А. Аронов, О. Гудков — разворачивали камеры, режиссер Ю. Шабарин распоряжался насчет микрофонов, а я договаривался с Гальпериным о том, чтобы в его тексте как можно чаще употреблялись слова «вы видите...», «посмотрите...» и т. п. Генерал слушал наш разговор, вставляя замечания.

Подошел Варбанский.

— Ничего не выйдет! — произнес он удовлетворенно. — Нет дублирующей линии телефона.

— Второй телефон стоит вон в том павильончике, — сказал генерал. — Я сейчас протяну линию, на шестах.

— Не годится, — мотнул головой Варбанский. — Может сесть ворона, и шест упадет.

— У каждого шеста я поставлю по солдату — отгонять ворон, — отрезал генерал.

Варбанский помолчал, подумал минутку, потом вздохнул и закричал, повернувшись к автобусу ПТС:

— Есть видимость?

— Есть видимость! — отозвался начальник ПТС.

— Черт с ним, не надо шестовой линии! Рискнем, а?

И Варбанский побежал к автобусу.

Через несколько минут примчался с Шаболовки редактор А. Алексеев, подал мне микрофонную папку. Наверху стояла резолюция Шароевой: «В эфир». Внутри лежал лист со словами: «Репортаж идет без текста». Не очень грамотно, но понятно.

В воздухе появился самолет «ИЛ-14», стал делать круг. Распахнулись ворота, и на поле начали выкатываться автомобили с членами правительства. Часы показывали 15.00.

— Внимание! Говорит и показывает Москва! — произнес Гальперин в микрофон. — Наши микрофоны и телевизионные камеры установлены на Центральном аэродроме Москвы...

Прямой событийный телерадиорепортаж начался. Он шел всего полчаса, его видело не очень-то много людей. Это был первый оперативный прямой телерепортаж с места актуального события, с площадки, полностью освоенной за два часа. И

прошел он в эфир без единого бракованного кадра.

Потом таких репортажей было много: в 1957 году, в дни Всемирного фестиваля молодежи в Москве, их показывали по пять-шесть в день.

Значение этого жанра с годами не уменьшается, напротив, растет. И все-таки те давние репортажи по-особому дороги мне, да и всем, кто принимал в них участие. Ибо наряду с другими передачами разных жанров это были камни, заложенные в фундамент здания нашего сегодняшнего телевидения.

Л. Дмитриев Телевизионная спираль

Это было время, когда на телевидение приходили прямо с улицы — без всяких рекомендаций и даже без диплома о специальном образовании. Такого образования просто не существовало, как не существовало на самой студии и отдела кадров. Вот этим счастливым стечением обстоятельств и воспользовались мы со Славой Лучаем. Позвонили из проходной директору, сообщили, что два начинающих сценариста, выпускники Института международных отношений, мечтают сотрудничать на телевидении. И через десять минут были в директорском кабинете.

Вокруг начальственного стола галдело полтора десятка человек. По случаю нашего прихода всех выставили, а еще через десять минут уже печатали приказ о нашем зачислении в штат. Это было в 1956 году. Все произошло молниеносно и продолжается до сих пор.

В. Н. Шароева

Директор студии Валентина Николаевна Шароева оказалась женщиной неординарной. Красивая и энергичная, талантливая и своенравная, она не руководила, а царствовала, казнила и миловала по наитию, любила и ненавидела страстно. Начинающему диктору Валентине Леонтьевой вцепила с десятков выговоров, редактору Иосифу Батиеву — тоже. Оба работали как ни в чем не бывало, а она их удачам искренне радовалась.

Во время многолюдного совещания ей ничего не стоило заявить:

— До чего же вы мне все надоели! Ухожу на съемку...

И уходила снимать концертные номера.

В самой большой, 300-метровой студии на Шаболовке восседал на операторской тележке кинооператор телевидения Дима Зайцев. Тележку с единственной на телевидении кинокамерой «Родина» катали те, кто случайно попался Шароевой под руку. Как-то в их числе оказался я вместе в секретарем французского посольства, которому в тот вечер вздумалось познакомиться с советским телевидением.

Однажды она остановила меня на лестнице.

— Дмитриев, с завтрашнего дня ты будешь работать диктором.

— Не буду! — взъерепенился я. — Не хочу читать чужие тексты, я люблю писать свои.

Спорить с собой она позволяла, и все-таки я помнил, что за первые десять дней работы я неоднократно переводился приказами на разные должности. Пришлось прятаться от нее несколько дней, чтобы не угодить в дикторы.

Только спустя много лет я понял: студия хорошо работает, когда на ней работать весело. Соблазнить сумасшедшей работой при мизерных окладах и гонорарах могли лишь молодые и веселые безумцы, влюбленные в нечто загадочное и перспективное под названием «телевидение». Шароева обладала безошибочным чутьем на таких безумцев и принимала всяких и разных: бывших актеров, журналистов радио, инженеров, учителей и т. д. и т. п. В буфете сыпал идеями и остротами Арнольд Григорян, редактор с кинорежиссерским образованием; затевал очередную аферу с приглашением ученых Рудольф Борецкий, выпускник философского факультета; спорила и ругалась Наташа Левицкая, бывшая актриса; мягко улыбался интеллигентный и безумно талантливый Андрюша Донатов, редактор телевизионного журнала «Искусство». Шумело и бурлило многоликое и веселое племя шаболовских телевизионщиков.

Телевидение поднималось как тесто, а его дрожжами была В. Н. Шароева.

Время

В детстве я очень любил ломать игрушки, чтобы посмотреть, как они устроены. Наверное, этот порок и привел меня в научно-популярное телевидение.

Мы начинали в парадоксальное время, когда кибернетика еще считалась лженаукой, но нам было доподлинно известно, что академик С. А. Лебедев яхшается с нею в институте на Ленинском проспекте (Калужском шоссе). Мы пролезли в «злачное место» и с восторгом разглядывали первые ЭВМ — целые этажи, сплошь набитые радиолампами.

Мы начинали в парадоксальное время, когда академиком Т. Д. Лысенко были разгромлены вейсманисты-морганисты, но мы-то знали, что академик Н. П. Дубинин уже собирал недобитков в своем институте. Они назывались генетиками и только-только расшифровали структуру ДНК.

На смену радиолампам пришли полупроводники, но в телевизоре «КВН-49» не было ни одного транзистора. Наступила эра реактивной авиации, но еще не появился «Ту-104». Начиналось строительство гигантских синхрофазотронов, но люди еще почти не слышали об элементарных частицах.

Когда запустили первый искусственный спутник Земли, мы шепотом произносили фамилию Главного конструктора С. П. Королева и с ужасом ожидали нового запуска, потому что показывать было нечего.

Нам повезло. Мы жили в атмосфере постоянных научных сенсаций и в ожидании их. Единственное, о чем мы не думали, это о том, что одной из главных сенсаций НТР было телевидение. Но мы сами были телевидением и не могли считать его сенсацией.

В те далекие времена мы считали себя нищими по сравнению с кинематографом, хотя ходили по сокровищам. Таким сокровищем было созданное до нас литературой, театром, живописью, публицистикой, наукой; а еще — миллионная аудитория, готовая просиживать у крохотного экранчика «КВН-49» с утра до вечера; а еще — множество умных, талантливых людей, готовых к общению с этой аудиторией. Вся человеческая культура просилась на экран, и мы уже начинали кидать золотые россыпи лопатами на конвейерную ленту десятичасовой программы дня, но при этом — очевидно, по молодости лет — чувствовали себя бедными родственниками богатых муз.

Отсюда, по причине переизбытка сил, — безудержное, фантастическое изобретательство. Однажды утром видим: перед входом в студию стоит настоящий самолет! Через несколько дней перед подъездом, к которому выкатывали студийные камеры, выстроились блоки-секции многоквартирного дома. Это уже для передачи отдела промышленности.

В те времена мы были изобретательны от технической бедности. Сегодня, когда у телевидения есть абсолютно все, даже такое, чего нет у кинематографа, мы становимся беднее в самой изобретательности. Но стоит ли жалеть о том, что к прошлому нет возврата?

Смотреть и видеть

Мы были ненасытными телезрителями и знали абсолютно все, что делают другие. Когда и как мы умудрялись все видеть, — теперь загадка, но ведь умудрялись! А назавтра в буфете, на лестницах стихийно возникали дискуссионные клубы. Вспоминаая, удивляешься, что о каждой работе вслух говорили именно то, что о ней думали, и никто, во всяком случае открыто, не обижался на критику. В общественном мнении негласно торжествовала презумпция невинности. Человек не был виноват, что сделал ошибку, ибо это была ошибка поиска. К похвалам относились несколько пренебрежительно, потому что они ничему не учат, а лишь приятно щекочут самолюбие. Мы жаждали критики. Ведь человек учится на удачах, которые осознает сам, и на ошибках, которые видят другие.

Все время ловлю себя на мысли: не идеализирую ли то далекое телевизионное прошлое? Думаю, что нет. Кто и кем стал, выяснилось позднее, а тогда у всех была одинаково блестящая перспектива творить истинно новое. И все работали на износ.

Телевизионная программа отличалась прожорливостью желторотого птенца: сколько ни корми, все мало. Сначала были еще безэфирные дни (четверг, кажется). Но под давлением зрителей, готовых смотреть все подряд, с утра до вечера и ежедневно, таймаут отменили. Дополнительная нагрузка ничего не значила по сравнению с основной. Редакторы и режиссеры общественно-политического вещания выпускали в месяц по десять-двенадцать передач каждый, то есть через два дня на третий надо было выходить в эфир. Одна передача задумывалась, вторая делалась, третья выдавалась. От сумасшедшего конвейера порой наступала такая свинцовая усталость, что хоть бросай все. Но приходил очередной успех — и усталость как рукой снимало.

Если верно, что счастье — это когда утром хочется идти на работу, а вечером — домой, то мы были вдвойне счастливы, потому что домой нам идти совсем не хотелось. Да и дома говорили только о работе. Когда при очередной смене директора студии в проходной повесили доску прихода и ухода с металлическими жетонами, к вечеру мы не сговариваясь выкинули жетоны в урну. Дикой казалась мысль проверять, исправно ли мы ходим на студию. Назавтра доску сняли.

Когда слышишь рассуждения о морально-психологическом климате или о необходимости создания творческой атмосферы в коллективе, хочется заметить, что, в отличие от атмосферы и климата в природе, они не вокруг, а внутри нас. Скорее всего, это просто состояние души.

Кто мы?

Из множества проблем, которые нас тогда волновали, больше всех беспокоила одна: что же такое телевидение, ради которого мы убиваемся? Каким оно будет? Где его главные дороги, ведущие в будущее?

Мы продирались сквозь дебри, не видя линии горизонта. Эстетика, искусствознание еще ничем помочь не могли. Они более или менее правдоподобно объясняли прошлое, но не знали ни про наше настоящее, ни тем более про будущее. А мы интуитивно чувствовали, что телевидение — принципиально новый феномен, и с жаром стали ловить синюю птицу специфики. Специфика телевидения! Вокруг нее было сломано столько полемических копий, что само слово набило оскомину. Но это — потом.

Мы боролись за свою еще никем не доказанную самобытность и летом 1957 года положили на стол редактора газеты «Советское искусство» (так называлась тогда «Советская культура») статью под заголовком «Телевидение — это искусство». Осторожный редактор хотел поставить после заголовка вопросительный знак. Мы (Р. Борецкий, А. Григорян и автор этих строк) с трудом отстояли утверждающую точку. Затем разразилась многолетняя дискуссия: «Искусство — не искусство?» Концепции выдвигались разные. Наибольшее негодование вызвала у нас теория телевидения как «малозэкранного кино».

Помнятся жаркие многочасовые дискуссии в маленьком зале Дома журналистов на Суворовском бульваре. Интересно выступал там спокойный черноволосый человек с умными, немного грустными глазами. Володя Саппак, сказали мне. В 1963 году, когда Саппака уже не было в живых, вышла его книга «Телевидение и мы». Думаю, что в безбрежном море литературы о телевидении она навсегда останется уникальным и непревзойденным явлением, лучшим памятником своего времени.

Сегодня многое в телевидении стало понятным, потому что прошлое стало прошлым. Но где гарантия, что через двадцать лет наши сегодняшние представления не придется пересматривать заново? Ведь телевидение непредсказуемо.

Мы растем

Может быть, одно из самых острых ощущений тех лет — ощущение нашего постоянного, непрерывного, порой просто бешеного роста.

Однажды (это было перед фестивалем молодежи в Москве) появилась на телевидении когорта кинооператоров, выпускников ВГИКа, — Владимир Дубов-Дубовик, Дмитрий Федоровский, Василий Марченков, Олег Насветников, Владимир Грезин, Вадим Гайдамович и другие. В подвале установили машину для проявки обратимой пленки, и началась эра телекинохроники и телефильма.

Когда на Шаболовке гудели бетономешалки и к старому серенькому зданию пристраивали новый корпус, кто мог предполагать, что за ним уже проглядывает силуэт телевизионного комплекса в Останкине?

Из телевизионного журнала «Знание» выросла Главная редакция научно-популярных и учебных программ.

Многое значительное начиналось вроде бы с пустяка.

Год, если не ошибаюсь, 1956-й. Нас вызвал новый директор студии В. И. Иноземцев.

— По телевидению будет выступать посол... (Не помню, какой страны.) Вы международники по образованию, подумайте, как это сделать.

Через несколько дней на круглом столике в студии стояло два флажка — советский и иностранный, — директор сидел за столиком рядом с послом. Он представил его зрителям, сказал, что тот любезно согласился принять участие в передаче.

— Прошу вас, господин посол.

Посол говорил минуты три.

А дальше произошло непредвиденное. Телефон директора стали обрывать послы разных стран. Если уж один выступил, отказать другим значило нарваться на международный скандал.

И на телевидение толпой пошли послы. Через каждые два дня на третий директор спускался в студию и произносил сакраментальные слова:

— ...Любезно согласился... Прошу вас, господин посол. Бутафоры еле успевали готовить новые флажки.

Коллеги нас тихо возненавидели. Они надрывались, уговаривая выступающих, выколачивая время на передачу, а нам никого уговаривать не приходилось, да и время давали самое лучшее. Кончилось тем, что и в буфете нас стали пропускать без очереди, произнося издевательски:

— Прошу вас, господин посол!..

А вот из историй иного рода.

Как-то к нам просочился слух, что в лаборатории Дома радиовещания и звукозаписи происходит нечто неслыханное. То, что я увидел, оказалось и в самом деле просто невероятным. Я увидел магнитофон, на котором пленка крутилась со скоростью восемь метров в секунду. Но самым удивительным было то, что на пленку записывали не звук, а... изображение.

В тележурнале «Знание» появился сюжет «Кино без кинопленки». Кто говорил, что телевидение — это малозэкранное кино? Скоро кино станет телевидением с большим экраном! Теперь телевидение сможет все, что могло раньше только кино, и кое-что еще!

Правда, пленка в аппарате летела тогда с такой бешеной скоростью, что небольшой сбой — и за несколько секунд она превращалась в огромный тугий ком. Ее приходилось выдирать клещами. Но ведь это была чисто техническая и вполне преодолимая трудность. И действительно, через несколько лет выход был найден: вращаться стала записывающая головка.

Так был изобретен видеоманитофон, без которого уже немыслимо телевидение наших дней.

Пролог вместо эпилога

Телевидение сегодня и тридцать лет назад. Кажется, несоизмеримо. Но главное ощущение тогда и сейчас в основном

сходно. Это ощущение непрерывного роста и развития. И когда рядом с Останкинским телецентром вдруг вырос, как гриб, Олимпийский телерадиокомплекс, в этом не было ничего неожиданного.

И снова, пока мы пытаемся решить очередные проблемы, на нас сваливаются все новые и новые.

Цифровое телевидение, голографическое телевидение, сверхвысококачественное, кассетное, кабельное...

Радостно, что мы были у начала дела, которое никогда не кончится. Мы идем как бы по виткам спирали, где каждый следующий виток проходит над предыдущими. Вперед — и выше.

О. Кознова

Что вспоминается...

Недавно, вернувшись со съемок очередного видеофильма, я попыталась записать по горячим следам то, что было в поездке. И подумала: сколько же я не записала в свое время! А ведь приходилось работать на телевидении с такими блестящими артистами и режиссерами, с такими писателями!..

И вот вспоминаю теперь. Конечно, это лишь малые крупички прошлого. Но пусть хоть в них оно сохранится.

Февраль 1956 года. Первый раз иду на новую работу. Итак, я помощник режиссера в литературно-драматической редакции телевидения. Мой отдел — он недавно создан — называется «Отдел оригинальных постановок».

Говорю:

— Удивительное название!

Отвечают:

— Ничего удивительного! Хватит показывать одни только театральные спектакли и кинофильмы! Пора развивать собственное художественное вещание! Ясно?..

Ясно мне пока одно: крутиться надо будет с утра до вечера. Утром — репетиции, вечером — передачи. Дисциплина строгая: «живой» эфир не сорвешь, не отодвинешь.

Работали тогда у нас в редакциях (литературно-драматической, общественно-политической, детской, музыкальной, кинопрограмм) все больше люди театральные, литературные или из кино. Задерживались те, кто понимал, что телевидение — это творчество.

...Помню, назначили меня помрежем на одну из первых оригинальных телепостановок. Называлась она «Странный джентльмен» (по Ч. Диккенсу). Режиссером-постановщиком был приглашен В. В. Белокуров, один из знаменитых артистов МХАТа, профессор ГИТИСа. Со своими недавними выпускниками, молодыми актерами (вспоминаю талантливых, остроумных Л. Штейнрайха, Г. Ронинсона и А. Полевого) он начинает репетировать. Где? А это уж я должна организовать. И только потом мы получим в свое распоряжение единственную на Шаболовке студию «А» (теперь — студия имени В. Киракосова). Там наш телережиссер Л. Федотова, ассистент режиссера Л. Ишимбаева, операторы и звукорежиссер будут вести трактовые репетиции (то есть репетиции с включением телетехники).

Нужны декорации. Опять-таки — «оригинальные»! Мы с художником-постановщиком В. Челышевым звоним на «Мосфильм», просим «одолжить дилижанс времен Диккенса», умоляем во МХАТе («Ведь режиссер-то ваш!») помочь с костюмами, дать мебель. Только на несколько дней...

Представьте живую картину: художник и помреж, радостные, восседают на грузовике с мхатовским оформлением: В. В. Шверубович (сын В. И. Качалова и заведующий постановочной частью МХАТа) нас одарил. Ура! «Странный джентльмен» состоится! И мы трогаемся к себе на студию.

Но и это еще не все. Артисты репетируют отдельные сцены в маленькой комнате, которую удалось «выбить» на Шаболовке. А ведь предстоят прогоны всего спектакля. Потом главный режиссер студии С. П. Алексеев и заведующая отделом Г. Б. Младковская будут принимать нашу работу. А до них новорожденного «Джентльмена» должна увидеть и услышать наш строгий редактор Г. Данилова. И еще необходимо распisać весь показ по камерам, то есть создать партитуру, по которой, как по нотам, телережиссер, его ассистент и звукорежиссер «поведут» спектакль в эфире.

Так где устраивать прогоны? На Путинках, в «доме Фамусова», было в то время что-то вроде клуба работников вещания. Договариваюсь с руководством радио. Что ж, все согласны, все могут. Ах, какие же интересные репетиции шли по ночам! Наверное потому, что мы были молоды и горячо верили в музу Телевидения.

И, наконец, премьера. Действие — сиюминутное, поэтому зрители сопереживают актерам, несмотря на дистанцию, их разделяющую...

А знаете, как тогда начинались передачи для тех, кто находился в студии? Словами: «Внимание! Мы — в эфире!»

Середина 50-х годов. На гастроли в Москву приехал Киевский русский драматический театр имени Леси Украинки. Телевидение показывает спектакль по пьесе Л. Н. Толстого «Живой труп». В роли Феди Протасова — замечательный актер Михаил Федорович Романов. Два дня мы репетируем в студии с камерами, при полном освещении; артисты — в костюмах и в гриме. Михаил Федорович предельно внимателен к просьбам и замечаниям телевизионного режиссера Г. Холоповой и ведущего оператора В. Киракосова. Он с готовностью повторяет эпизоды, уточняет телевизионные мизансцены. Мастер, блестящий профессионал, потрясавший современников глубиной проникновения в образ, он серьезно и уважительно отнесся к новой, молодой области художественного творчества.

Ни видеозаписи, ни даже съемок с кинескопа — ничего у нас еще не было. А как хотел М. Ф. Романов увидеть воочию знаменитый «киракосовский наезд» в сцене, когда Федя рассказывает свою историю художнику Петушкову! Эту сцену артист проводил в лучших традициях русского театра, с огромной силой перевоплощения. Его глаза, полные жизни, мысли, страдания, приближались к зрителю до сверхкрупного плана. Такие кадры могли родиться только в результате совместного творчества актера и оператора, при участии всех, кто работал в студии.

...А вот спектакль совсем иного рода, но тоже памятный мне. Весной 1960 года мы должны были показывать по телевидению постановку кукольного театра под руководством С. В. Образцова «Король-олень» (по пьесе Карло Гоцци). Беспокоились: как будут выглядеть куклы на телеэкране? Не «разоблачит» ли крупный план отсутствие мимики у них? Пробовали, проверяли. Но в чем все были уверены, так это в том, что волшебные превращения персонажей должны хорошо получиться. Над «превращениями» колдовали особенно увлеченно. Нужный эффект достигался плавной сменой изображений в кадре. И действительно — получилось.

Одно из чудес тех далеких дней — сам Сергей Владимирович Образцов. Вот кто работал неутомимо, загоревшись идеей показать на малом экране спектакль своего театра. Он долго отказывался, — видимо, тоже сомневался, будут ли куклы достаточно «телегеничны». Но, уж поверив, репетировал с нами азартно и беспощадно, отмечая все, что мешало делу. Никогда не забуду, как разгневался Сергей Владимирович в аппаратной, когда во время передачи работники нашей инженерной службы стали слишком громко обсуждать какие-то технические вопросы телевизионного показа. Как вступился он за режиссерско-операторскую группу, которая в этой обстановке должна была творить вместе с актерами «живое» действие. Реакция С. В. Образцова повлияла на всех: ведь мастер театра защищал рождающееся искусство телевидения.

Вообще десятилетие с середины 50-х до середины 60-х годов было, как мне кажется, очень плодотворным и интересным для развития драматического телевидения (я говорю о «живых» передачах). Театры еще давали для показа свои хорошие, не отыгранные спектакли. По телевидению шли «Кремлевские куранты» с Б. Н. Ливановым и А. Н. Грибовым, «На золотом дне» с Ю. К. Борисовой, «Евгения Гранде» с Е. Д. Турчаниновой, Д. В. Зеркаловой и С. Б. Межинским. Показывались гастрольные спектакли «Комеди Франсез» и английского Шекспировского театра. Представьте себе: «Гамлет» с Полом Скофилдом — на телеэкране!

Очень популярным (и заслуженно) стал в 50-е годы телевизионный журнал «Искусство». Его режиссером был «сам» С. П. Алексеев. Блестящий организатор, он принес на телевидение настоящую театральную культуру, знание актера и умение работать с ним. Сергей Петрович был одним из немногих деятелей искусства, кто уже в те годы сумел по достоинству оценить великие возможности ТВ. И он понимал, насколько взаимосвязаны в телевизионном творчестве техника и человек, то, что в кадре, и то, что за кадром. Он очень заботился о росте творческой молодежи на студии, отлично знал сильные и слабые стороны каждого, будь то ассистент или помощник режиссера, не говоря уже о режиссерах. Поэтому так трудно было заслужить право работать с ним в группе тележурнала «Искусство».

Тележурнал посвящался разным видам искусства, но «гвоздем программы» нередко становилась именно театральная страница — фрагмент очередной сценической премьеры. Незабываемым остался для меня, например, эпизод из «Филумены Мартурано» Э. Де Филиппо в блестящем исполнении знаменитых вахтанговцев Ц. Л. Мансуровой, Р. Н. Симонова и молодых артистов М. Ульянова и Ю. Яковлева.

Как жаль, что подобного тележурнала нет теперь. Ведь потребность в такой синтетической передаче об искусстве и возможность ее создания существует на телевидении и сегодня.

Да, всякое бывало у нас — и плохое и хорошее. И как же много «улетело в эфир», не оставив никаких зримых следов! Только воспоминания.

Правда, с конца 50-х годов нам на помощь все чаще стала приходиться новая техника — так называемая съемка с монитора: во время трактовой репетиции или самой передачи специальная камера снимала действие на киноплёнку прямо с телеэкрана. Изображение при этом было поначалу неважным — мутноватым, вытянутым по кадру. Лица красивых актрис проигрывали. Но все-таки... Отсматривали материал, обсуждали, учились на своих ошибках. Запись позволяла повторить спектакль, не разыгрывая его заново в студии, что-то изменить, поправить. А в перспективе — даже и «сохранить для потомства».

Кроме того, в телепостановки иногда «вживлялись» снятые на пленку фрагменты — для большей натуральности или потому, что не все удавалось воссоздать в студии, непосредственно по ходу передачи.

Так было и тогда, когда известный театральный режиссер Дмитрий Вурос приступил к телевизионной инсценировке романа А. Н. Толстого «Аэлита». Наш новый редактор Э. Г. Багиров (пройдут годы, и он возглавит кафедру телевидения и радиовещания в МГУ) предложил мне поработать на этой большой — двухсерийной! — телепостановке. А меня и уговаривать не надо, согласилась с радостью, тем более что с детства увлекалась фантастикой.

По ночам на фоне черного бархата уже снимают «полет в невесомости». Если не снять заранее некоторые сложные в постановочном отношении эпизоды с массовой, пиротехническими эффектами и «марсианскими чудесами», то мы просто не уместимся на съемочной площадке во время передачи в эфир.

Вести показ предстоит с полной технической нагрузкой: будут работать все четыре телекамеры новой студии «Б». И оба киноканала — с широкой и узкой пленкой. На трактовых репетициях всем нам — режиссерской бригаде, инженерам и техникам (они наверху, в аппаратной), телеоператорам и актерам вместе с реквизиторами, костюмерами и рабочими (они внизу, в студии) — нужно достигнуть такой слаженности, чтобы перед зрителями развернулось на экране действие, не

нарушаемое никакими сбоями и накладками.

Ведущие операторы — четкий, сдержанный Игорь Красовский и Иван Минеев, с его яркой фантазией, — удачно дополняют друг друга. Звукорежиссер Галина Стародубровская, наш ас, энергичная, талантливая, громогласная, сообщает, что Д. А. Вурос пригласил писать музыку к «Аэлите» композитора Сигизмунда Каца. А Михаил Новожилин, артист Малого театра, известный исполнитель песен, будет петь песню Гусева. Это у нас задумана такая сцена: усталый Гусев на марсианском поле поет у ракеты, вспоминая родную Землю и русскую березку...

Первая серия «Аэлиты» была показана зимой 1959 года. В главных ролях снимались артисты Театра имени Евг. Вахтангова М. Ульянов (Гусев), Г. Дунц (инженер Лось), В. Этуш (Тускуб), В.Лановой (инженер Гор). Роль Аэлиты исполнила Л. Ершова, одаренная актриса, красивая женщина, но, как казалось нам, телевизионщикам, она была хороша... по-земному. А роль Ихощки, служанки Аэлиты, сыграла выпускница Театрального училища имени Б. В. Шукина прелестная Катя Райкина. Среди «инопланетян» запомнился импозантный, закованный в серебристые латы марсианский офицер (Ю. Розов) и тот марсианин (В. Полев), который первым увидел прилетевших обитателей Земли. Взволнованно бежал он между гигантскими кактусами, вначале прячась, а потом что-то забавно лопоча «по-марсиански», пытаясь объясниться с пришельцами.

Кончалась первая серия появлением героини на берегу марсианского озера: на фоне фантастических растений возникала грациозная фигура.

Для Д. А. Вуроса «Аэлита» была первым опытом работы на телевидении. Но он в совершенстве владел основным в профессии режиссера — умением работать с актерами. При этом с помощью Э. Багирова ему удалось создать телевизионный сценарий, который позволял сохранить на экране атмосферу романа А. Н. Толстого. В результате получилась экранизация, которая не оставила равнодушными ни взрослых, ни детей.

Играли вахтанговцы замечательно. Я считаю, что роли Гусева и Тускуба — в числе лучших работ молодых М. А. Ульянова и В.А. Этуша. И обо всех участниках передачи можно сказать: работали не просто с энтузиазмом, а с живым ощущением времени. Ведь наша «марсианская» постановка вышла в эфир, когда уже летали над Землей первые искусственные спутники и оставалось немногим более двух лет до полета Юрия Гагарина.

А вообще мнение о телепостановке не было единодушным. Особенно яростно критиковали вторую серию (она вышла в эфир через несколько месяцев после первой): я помню гневные высказывания в журнале «Театр» по поводу «кабака на Марсе». Было, было увлечение показом «морального разложения» марсианской элиты, заволакивало экран клубами дыма, которые окутывали деградирующих марсиан — курильщиков «хавры»... Да ведь и сейчас частенько поют в волнах тумана исполнители эстрадных песен. Получается красиво, загадочно... А тогда нам приходилось все изобретать самим — это у нас называлось «левшидианством» (производное от лесковского «Левши»).

Есть в романе сцена, когда Аэлита протягивает Лосю и Гусеву на ладони шарик. Они вглядываются, шарик растет на глазах, и друзья понимают, что это — Земной шар... Мы хотели, чтобы зрители вместе с Аэлитой тоже смогли увидеть ожившие воспоминания землян. Но у нас не получалось! И вдруг оператор Иван Минеев бросился в операторскую, притащил пустой шаровидный аквариум; его наполнили водой и стали лить туда чернила из пузырька. И «заклубились воспоминания» — так фантастично размывались чернила в воде. А дальше напыльвом вывели на экран хроникальные кадры несущейся в атаку красной конницы. И сразу стало ясно: это вспоминает свое боевое прошлое красный командир Гусев.

Словом, выдумки в ту телепостановку было вложено немало. Потом пришлось делать поправки, сокращать — менялось руководство на телевидении, и новые руководители щедро вносили свои коррективы в нашу работу. Мы сокращали (то, что считали возможным).

Наконец стоят в монтажной коробки с пленкой: в одних — запись изображения с кинескопа, в других — фонограмма. Материал надо свести на одну пленку и положить в архив до лучших времен. И тут нашелся еще один маленький начальник, который, видимо, решил отличиться. Коробки с пленкой нарушали правила противопожарной безопасности в монтажной. И он отдал распоряжение: сжечь «Аэлиту»! А я узнала обо всем лишь несколько дней спустя.

Летом 1961 года в одном из журналов появился перевод телепессы Дж.- Б. Пристли «Теперь пусть уходит». Это было для нас в диковинку: маститый писатель создал пьесу специально для ТВ, как бы побуждая телевизионный театр к поискам творческой самостоятельности.

В то время С. П. Алексеев уже не работал на Шаболовке: он возглавлял новое объединение «Телефильм» на киностудии «Мосфильм». Но согласился — как оказалось, с дальним прицелом — поставить пьесу Дж.- Б. Пристли в нашей редакции литературно-драматических программ. И уже осенью работа закипела.

На главную роль, художника Кендла, был приглашен удивительный артист Юрий Эрнестович Кольцов, за несколько лет до этого вернувшийся из заключения — полностью реабилитированным и неизлечимо больным. Он уже с трудом двигался. Но талант его был неизмерим по глубине, мысль молода, артистические силы (увы!) не израсходованы. Между актером и его героем угадывались черты сходства. Ведь художник Кендл был дерзким, гениальным — и немощным. В остальных ролях были заняты прекрасные артисты МХАТа П. В. Массальский, С. П. Блинников, В. В. Белокуров, И. П. Гошева, К. Н. Иванова-Головка.

Над телепостановкой «Теперь пусть уходит» работали художник И. Романовский, телеоператоры О. Гудков, Б. Кипарисов, Б. Ревич — наша «великолепная тройка» 60-х годов! Режиссерами-ассистентами были я и Л. Ишимбаева, талантливый и опытный телевизионный работник, а помрежем — А. Минорина, в прошлом актриса оперетты, беззаветно

полнобившая телевидение. Да, собственно, и все мы преданно любили свое дело.

Телевизионная премьера состоялась в феврале 1962 года. Успех для того времени был большим. О постановке, что называется, заговорили. Много было зрительских звонков на студию (письма на телевидение тогда писали еще сравнительно нечасто).

Показ этого телеспектакля окончательно убедил нас в необходимости заранее снимать хотя бы некоторые эпизоды на пленку, чтобы в ходе передачи избежать излишней суеты. От нее страдала работа и актеров и режиссерско-операторской бригады. Но многие понимали, что нельзя заменить нашу систему показа обычной покадровой съемкой, иначе это будет просто кино. А у нас есть свой путь, свое наследство, полученное от театра, — непрерывность существования актера в эпизоде и в роли.

Между тем за рубежом уже началась эра многокамерных съемок. Мы такой техникой еще не располагали. Но на «Мосфильме» нашлись умельцы и «подковали блоху», то есть соорудили пульт управления тремя кинокамерами. Возглавил творческую часть этого дела С. П. Алексеев. А я была его телевизионной ученицей. И он предложил мне поработать вторым режиссером на съемках двухсерийного телефильма «Теперь пусть уходит», который впервые должен был сниматься многокамерным способом. Актерский состав — в основном прежний. (Тут надо заметить, что от того нашего телеспектакля даже мониторной съемки не осталось. Она велась, но, к несчастью, весь материал ушел в брак.)

Телестудия направила меня на «Мосфильм» — работать над экспериментальной картиной для телевидения. Учиться пришлось многому. Сергей Петрович собрал очень интересную группу. В нее вошли и опытные кинематографисты, такие, как художник А. Бергер, оператор-постановщик Э. Гулидов, звукооператор В. Киршенбаум, и молодые, начинающие тогда операторы В. Нахабцев и Р. Келли. Работа закипела. Все понимали, что должны сделать фильм не хуже, чем в кино, и при этом быстро: ведь телевидение же! Три наших кинокамеры могли работать параллельно. Иными словами, каждая снимала свое изображение, а потом из всех трех кинопленок отбирался материал для монтажа.

По ходу дела возникало множество вопросов. И главный из них: а нужно ли вообще снимать фильмы специально для телевидения?..

Тогда мы еще не знали, что период «живого» телевизионного эфира подходит к концу.

Т. Правдивцева Наш журнал «Искусство»

Начиналась наша передача музыкой. Всегда одной и той же. Это была как бы обложка журнала. А мне она казалась чем-то большим. Мелодия «размытая», словно ускользающая, подготавливала к чему-то, что вот сейчас должно наступить. Она создавала настроение ожидания. Впрочем, бесполезно пытаться облечь музыку в слова.

Сейчас эта мелодия, которую я слышала столько раз, помогает мне вспомнить далекий пятьдесят седьмой год, атмосферу литературно-драматической редакции, ту особую напряженность и собранность во время трактовых репетиций, когда уже заранее угадываешь, получится передача или нет. Кто нашел эту музыкальную заставку, я не знаю. Может быть, Андрей Донатов, «изобретатель» и первый редактор журнала? Может быть, С. П. Алексеев, художественный руководитель нашей редакции, относившийся к журналу как к особо любимому своему детищу? Может быть, Елена Черницкая, многолетний музыкальный оформитель передач, и сегодня работающая на телевидении?

Ко времени моего прихода в редакцию журнал уже сложился (он был создан в 1954 году), зрители его знали и с интересом ждали появления очередного выпуска. Шел он в эфир в последний четверг каждого месяца. Мне, новичку на телевидении, нужно было сохранить передачу на уже заданном достаточно высоком уровне. Моя должность так и называлась — ответственный редактор. Со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Не с самого первого дня, но вскоре я поняла, что нашей почти самоуправляющейся редакции оказывается немалое доверие. Свобода и самостоятельность расковывали нашу инициативу; больше того, обязывали к поискам. Работать было безусловно интересно!

В общем контексте телевизионных передач того времени «Искусство» занимало особое место. Название журнала нам надлежало трактовать очень широко, так как еще не существовало ни «Кинопанорамы», ни «Театральной гостиной», ни рубрик, посвященных изобразительному искусству. С нынешней временной дистанции отчетливо видно, что мы были, по существу, эмбрионом многих позднее возникших на телевидении передач. В сфере нашего внимания находились театр драматический и музыкальный, цирк, балет, кинематограф. Все, что касалось пластических искусств, зритель узнавал только со страниц нашего журнала: репортажи из мастерских художников и скульпторов, рассказы об архитектурных творениях прошлого и современности, книжная и станковая графика, прикладное искусство, выставки, вернисажи, конкурсы...

Когда я теперь еду на телевидение и в перспективе проспекта Мира мне видна венчающая его высоко взлетевшая ракета, я вспоминаю макет, на котором эта ракета вся была величиной с мизинец. Из Музея архитектуры мы передавали репортаж о конкурсе на лучший монумент, посвященный космическим полетам. Скульптор А. Файдыш рассказывал о том, каким будет этот монумент. Теперь трудно представить себе, что когда-то над Москвой не взмывала ввысь эта серебристая ракета. Оказывается, время может быть измерено не только годами твоей жизни, но и жизнью памятника, на твоих глазах превратившегося из маленького макета в неотъемлемую часть панорамы столицы.

В каждом выпуске журнала полагалось иметь от четырех до шести страничек. Это диктовало особую концентрированность формы, лаконизм повествования. А еще у нас всегда было стремление быть на уровне того, о чем мы говорили, что показывали. Мы — это постоянный режиссер журнала И. Миронова, ассистент А. Казьмина, С. Жданова, начинавшая в журнале как автор, а затем его ответственный редактор, наш общий и безотказный помощник Л. Третьякова, редактор Е. Епишева, тонкий и знающий искусствовед, дольше всех проработавшая в журнале (она помимо своих прямых обязанностей вела журнальную летопись, к сожалению, теперь утерянную). Примечательно, что каждый из нас после того, как передача прекратила свое существование, остался верен телевидению на всю жизнь.

Была традиция: после выхода в эфир очередного номера не расходиться из редакции, пока не раздастся телефонный звонок С. П. Алексеева. И следовал иногда жестокий разнос, а чаще — одобрение, замечания, советы на будущее. Как помогала нам в работе эта быстрая, заинтересованная и нелицеприятная критика!

Возможности наши были весьма скромными. Основным иллюстративным материалом служили фотографии, конечно черно-белые, не всегда безупречного качества. Они требовали тщательно выстроенного показа. Осмысленного, логичного сопряжения их с текстом или музыкой добивались на репетициях самым скрупулезным образом.

Может быть, это аберрация памяти, но мне кажется, что иногда мы достигали просто отличных результатов. Помню одно из приложений к журналу (были и приложения) — часовую передачу о Н. Рерихе. Ритм движения камеры по репродукциям живописных полотен был слит с ритмом «Болеро» М. Равеля. И хотя это был всего лишь показ фотографий, получился «живой фильм» — законченный по форме, выявивший тончайшие нюансы картин художника, проникновенность и мощь его творчества. Еще одно запомнившееся мне приложение к журналу — часовой фильм «Танцует Галина Уланова» (автор Н. Аркина). По существу, это был первый телевизионный фильм, посвященный Г. Улановой. В него помимо фильмотечных материалов вошли и эпизоды, специально отснятые для передачи. Тогда, при наших ограниченных возможностях и скромной технике, это казалось нам достижением. Фильм демонстрировался в эфире много раз: его повторяли по просьбам зрителей.

Телевизионные дикторы любили работать в нашем журнале. Может быть потому, что здесь у них была возможность проявить свой актерский потенциал. Часто изобразительный материал сопровождался стихами. Запомнилась мне страница, рассказывающая о японской живописи. Помню, как проникновенно, тонко чувствуя лаконизм традиционных форм японской поэзии танка и хокку, читала стихи В. Леонтьева. Много работал в журнале Ю. Богомолов, иногда вместе с О. Высоцкой. Когда они вдвоем читали тексты, режиссеры говорили, что можно спокойно сидеть в аппаратной и слушать: эти дикторы все сами сделают как надо. Чаще других приглашали мы работать Ю. Богомолова. Не будучи сотрудником редакции, он был свой человек в журнале. Мы, редакторы, всегда внимательно следили за тем, как он, сидя в дикторской, предварительно, до трактовой репетиции, вчитывался в текст. Придирчивый и ироничный, он иногда специально прочитывал фразу так, что становились очевидными ее погрешности, неточность построения. Атмосфера на репетициях была такая, что, не впадая в амбицию, посмеявшись, мы тут же вместе находили лучший вариант.

Иногда тщательно спланированная, хорошо, как нам казалось, подготовленная передача могла сорваться, а то, что возникало в пожарном порядке, вдруг получалось наилучшим образом. Расскажу о двух таких случаях.

Отмечалось двухсотлетие Академии художеств. В Москву съехались деятели искусства со всей страны и из-за рубежа. Нам казалось, что по своему масштабу это событие просто не вмещается в страницы нашего журнала. Дня за три до выхода передачи в эфир мы, как обычно, понесли на утверждение руководству папку с текстами. И тут от нас потребовали дать материал о юбилее Академии. Наши слова о том, что времени уже не осталось, да и неизвестно, согласятся ли приехавшие выступить в телепередаче, не помогли. Нам было сказано, что без сюжета об этом событии журнал не выйдет.

В те времена выступление по телевидению не было еще для деятелей искусства делом привычным и обыденным. Может быть, поэтому в Академии художеств, куда мы кинулись, постарались нас выручить. И вот съехавшиеся на торжества гости встретились у нас на Шаболовке. Мы пригласили более двадцати человек. Тут я лишний раз убедилась, что чем крупнее личность, тем меньше в ней суетного. Обстановка была естественной и доброжелательной. Конечно, ни о каких репетициях не могло идти и речи. Удалось лишь собрать всех перед выходом в эфир и договориться, кто за кем будет выступать. По-видимому, этот-то момент преодолеваемой мною растерянности, когда я пыталась сориентировать тех, кто должен сейчас занять места в студии, и запечатлел Х. Бидstrup на тут же сделанном рисунке. Иронизируя над Д. Сикейросом, который почему-то особенно робел перед камерой, он изобразил телеэкран как гильотину.

После передачи журнал хвалили на летучке, отмечали нашу оперативность, прекрасную подготовку выпуска и яркие выступления интересных людей. Мы скромно помалкивали.

К другой передаче — интервью из мастерской С. Т. Коненкова — мы готовились долго. Нам был выделен тонваген, большое количество осветительной аппаратуры, все было продумано и договорено. И вот в назначенный день мы со всем нашим хозяйством оказываемся на Тверском бульваре. Расположились в мастерской скульптора, расставили под софитами уникальную мебель, изготовленную им самим из корневищ и стволов деревьев, установили вращающийся круг для демонстрации и съемки скульптур. Я, с блокнотом в руках, приготовилась задавать вопросы, заранее зная, что это будет непросто: неукротимость нрава, непредвиденность реакций хозяина мастерской были общеизвестны. Было ему в ту пору восемьдесят три года.

Вдруг раздался треск, и дивной красоты деревянный лебедь с изломанной на куски шеей грохнулся на пол. Один из наших осветителей вздумал присесть на него, полагая, что это тоже какое-то особое кресло. Лебедь не выдержал нагрузки, и

произошло непоправимое. Мы все застыли, сами превратившись в скульптуры.

Первой на шум вбежала жена Коненкова, Маргарита Николаевна. Увидев обломки, она закрыла лицо руками, но в следующее мгновение, задернув какую-то занавеску, спрятала за ней обезглавленного лебедя. Появившийся Коненков тем не менее все увидел и понял. Он пришел в полное неистовство. Ни разговаривать, ни показывать работы не хотел. Съемка явно срывалась. Я и по сей день с благодарностью вспоминаю, с каким тактом и находчивостью сумела Маргарита Николаевна укротить могучий темперамент мужа, взяв вину на себя, как помогла она мне «разговорить» его, а потом вести беседу в нужном направлении. На память об этом трудном дне остался у меня лист ватмана, на котором огромными буквами, почерком монументалиста Коненков написал текст своего обращения к телезрителям.

Постепенно практика работы подсказала нам, что, подготавливая очередной выпуск, нужно оставлять место для события, которое может произойти непосредственно перед выходом журнала в эфир. Скажем, приехал в Советский Союз известный французский мим Марсель Марсо. Конечно, для него нашлась свободная страница и он появился в нашем журнале. Был нашим гостем и Святослав Рерих в дни своего первого приезда в Москву. Те, кто не смог попасть на спектакли знаменитого английского театра «Ковент-гарден», познакомились с его артистами в нашем журнале. Так постепенно образовался журнальный раздел «Наши гости».

Если мы узнавали об интересной премьере какого-нибудь московского театра, то привозили в студию актеров со спектакля прямо в гриме и костюмах. Актеры охотно на это шли — такова была традиция. А нам таким образом удавалось не запаздывать с информацией о новостях театральной жизни Москвы.

Но всего не предусмотреть. Случались и казусы, когда из подготовленного заранее выпуска по каким-то обстоятельствам выпадала в последний момент страница. Материалы-то были, как правило, «живые», не отснятые на пленку, и если выступающий по каким-то причинам не мог принять участия в передаче, то начинались лихорадочные поиски замены. Конечно, мы имели в резерве заранее разработанные нейтральные темы. Но обычно у каждого выпуска была определенная тематическая направленность, поэтому что-то с чем-то можно было соединить, а что-то — нельзя.

Однажды в день выхода журнала вылетели сразу две страницы из четырех. Это было так внезапно и так непоправимо, что мы оказались перед необходимостью просить главного редактора отменить передачу. Такого еще не бывало, это было ЧП. Помимо административных взысканий и неприятностей, которые грозили в этом случае, очень не хотелось упасть во мнении наших коллег. На студии к нам относились с повышенным интересом, часто заходили на репетиции — просто узнать о новостях искусства, посмотреть, кого мы «раздобыли». Нас любили за неслучайный выбор материала, за пристрастное отношение к искусству. Это доброе имя среди коллег было для нас мерилем зрительского успеха журнала.

И вот мы сидим в редакционной комнате, судорожно перебираем возможные варианты замены, которые все оказываются невозможными. И тут кто-то из нас вспоминает, что видел вышедшую недавно книжку дружеских шаржей И. Игина. Что если посадить его перед камерой и попросить рассказать о людях, которых он рисовал? Пусть листает книгу, а мы прямо с ее страниц будем показывать шаржи.

Когда мы приехали к Игину, судьба приготовила нам подарок: у него был Михаил Светлов. Прекрасно! Значит, даем не только шаржи, но и блестящие эпиграммы-подписи к ним, да еще в авторском исполнении!

Посадили в такси Светлова и Игина, по дороге объяснили, что нам от них нужно, привезли на Шаболовку. Надо ли говорить, что это была одна из самых живых, обаятельных, брызжущих юмором журнальных страниц?! Конечно, мы понимали, что во имя спасения передачи шли на риск, что это была почти авантюра — начинать выпуск, не зная, чем он закончится. Но... победителей не судят. Сидим в редакции, с трудом приходим в себя, как бегуны после большой дистанции, не верим, что все уже позади. Возбужденные выступлением, довольные успехом, входят Игин и Светлов. Шутка ли: ведь оба заранее не представляли себе, что им придется выступать перед телевизионной аудиторией! Они расспрашивают нас о работе, восхищаются нашей оперативностью, непринужденностью атмосферы, отсутствием формальностей. Мы знаем, что завтра придется объяснять причины замены, но не станут же нас ругать за такую страницу...

Существовала у нас, как сказали бы теперь, и многосерийная рубрика. Пожалуй, она была одной из самых любимых и нами, делавшими журнал, и, что важнее, зрителями. Вел эту рубрику киновед Г. А. Авенариус. Тогда, в конце пятидесятых, зритель еще не привык связывать какой-то определенный вид программ с одним и тем же лицом. Не было на экране ни Ю. Сенкевича, ни С. Капицы, ни В. Пескова, ни других постоянных ведущих. Телевидение персонифицировала только фигура диктора. Правда, дикторов было мало, и зрители хорошо знали их, называли по именам: Нина, Валя, Анечка... Но диктор читает чужой текст, поэтому он только объявлял передачу, а если и вел ее, то чаще всего за кадром. И вот в журнале «Искусство» появился человек, который из выпуска в выпуск, иногда с небольшими перерывами, беседовал в кадре со зрителями. Он рассказывал о малоизвестных тогда страницах истории мирового кино.

Георгий Александрович Авенариус, темноглазый худощавый человек неопределенного возраста, с умным, иногда насмешливым, иногда удивленно-грустным лицом... Больше всего я помню его в пустоте студии, сидящим в свободной позе на стуле. Никакого стола. Манера разговора его была столь простой, интонации так доверительны и искренни, что не слушать его было просто невозможно. Он обладал редким и сейчас даром интимного, но активного общения с аудиторией. Вот он приходит к вам, берет первый подвернувшийся под руку стул, садится словно бы рядом и делится с экраном тем, что отлично знает, любит; он уверен, что и зрителю это сейчас станет чрезвычайно интересно, стоит только посмотреть тот и тот эпизод из давних фильмов.

Целый цикл телевизионных бесед Авенариуса был посвящен раннему творчеству Чаплина. Казалось, что рассказывать о Чаплине — просто потребность этого человека. Да так оно и было: более двадцати лет изучал и собирал он материалы о

великом художнике экрана, а 1955—1957 годы, когда Авенариус вел рубрику в журнале «Искусство», были периодом непосредственной работы над книгой, которая по праву считается знаменательным явлением в советском киноведении.

Для нас, сотрудников редакции, появлению чаплиновских страниц предшествовали поездки в подмосковный поселок Белые Столбы, где находится Госфильмофонд. Ездили обычно в нерабочее время. Нужно сказать, что, когда делалась передача, со временем вообще не считались. Тратилось его столько, сколько было нужно. Авенариус работал и жил тогда в Белых Столбах. Сначала шли в просмотровый зал, отсматривали ленты, из которых иногда трудно было выбрать фрагмент (хотелось брать все!). А потом, уже вечером, в необжито-уютной комнате Георгия Александровича пили кофе, подолгу разговаривали — главным образом слушали его. Атмосфера этих вечеров чем-то напоминала мне студенческие семинары в ГИТИСе, которые вел П. А. Марков, на всю жизнь оставшийся для меня учителем в самом широком смысле слова.

Думаю, общение с Г. А. Авенариусом больше чем что-либо другое помогло мне, театроведу, понять, что есть кинематограф, и полюбить его. Научило многому из того, что стало для меня таким необходимым в творческом объединении «Экран».

Годы моей работы в журнале «Искусство» были временем отрочества телевидения. Отрочество — прекрасная пора, поэтому и вспоминается она радостно и легко.

Т. Паченцева

Несколько страниц из записной книжки

Это была наша постоянная шутка. Когда что-нибудь не ладилось в работе, мы говорили: «Ничего! Скоро ты дома, у телевизора посмотришь свою передачу!»

Это была шутка, потому что тогда, в 50-е годы, никто не мог увидеть свою передачу со стороны. Все телевидение было — «живой» эфир.

Я пришла на Шаболовку в 1954 году и с тех пор работаю в детском вещании. Естественно, что у меня на памяти практически вся история становления телепрограмм для детей. Это и те передачи, которые я как редактор или автор делала сама, и те программы, которые создавали мои товарищи. Об этом и пойдет дальше речь. Но вначале о том, что такое «живое» телевидение 50-х годов.

Составлено очередное расписание программ на неделю. Каждая передача отрепетирована и должна занять отведенное для нее время в эфире. Все подготовлено, но еще ничего нет, еще ничто не материализовалось. Творческие бригады, выходящие сегодня в эфир, собрались в полном составе и будут сменять друг друга, пока не завершится телевизионный вечер. Закончится передача — и тут же места займет следующая бригада. Ведь студия-то у нас всего одна! (Еще, правда, есть маленькая, дикторская.)

Итак, все рассчитано, отрепетировано. Но...

Начался показ спектакля. Идет он как будто без сбоев. Но что это? Вялый ритм, длинноты — одна, другая. Надо спасать передачу. И, уловив момент, когда актеры перебегают из одной декорации в другую, шепчешь им: «Дальше по атмосфере так же. Но ритм, ритм!..»

Эти слова многое решают. Оживляется действие, и телезритель начинает ощущать дыхание спектакля, тот момент творчества, который так ценен в актерском искусстве.

А когда спектакль заканчивается, остается только пожалеть, что его нельзя повторить. «Живой» эфир!

Бывали и курьезы. Откуда, например, зрителям знать, что во время одной из передач «Наши друзья — животные», испугавшись чего-то, из студии убежала кошка, а орел, вместо того чтобы смирно сидеть, как это всегда бывало при встречах ребят с выездной группой зоопарка, неожиданно взлетел и попытался клюнуть режиссера? А программа уже в эфире. Значит, нужно мгновенно найти выход из непредвиденной ситуации. И тут уж никак не обойтись без взаимовыручки, полного взаимопонимания и слаженности в работе.

Таков и был творческий климат в небольшой тогда телестудии на Шаболовке. Так было в каждой из редакций. В том числе и в детской.

В становлении детского вещания есть знаменательная дата — 6 октября 1951 года. В тот день вышел в эфир первый выпуск телевизионного журнала «Юный пионер». Впервые на телевидении появилась регулярная программа журнального типа, причем она была обращена к детям.

Тележурнал с самого начала был задуман как калейдоскоп разнообразных тем и форм их раскрытия. Тут были и дискуссионные сюжеты, и песни, и рассказы о научных открытиях, и юмор...

Конечно, любая телепередача — плод коллективного творчества. Но часто многое на телевидении идет от одного человека, объединяющего вокруг себя единомышленников. Таким человеком в детском телевизионном вещании первой половины 50-х годов был А. Г. Зак.

В детской редакции вместе с А. Г. Заком работали в те же годы яркие, одаренные, любящие свое дело люди — И. Н. Малец, З. П. Кислякова, А. Н. Вольфсон, М. А. Маркова, Л. И. Крюкова, И. А. Миронова.

Диапазон режиссуры (и соответственно — редактуры) в детской редакции был широк: от чтения сказки в кадре до

прямого репортажа с пионерского праздника, от литературной передачи познавательного характера до «полнометражного» спектакля, от кукольного представления до беседы за круглым столом по вопросам науки. И умение работать в разных жанрах требовалось от каждого сотрудника.

Впрочем, так обстоит дело и в наши дни. При теперешней узкой специализации по жанрам (а она в детской редакции есть) сохраняется с тех уже далеких времен традиция режиссерского и редакторского универсализма. Да, пусть будет у каждого, кто трудится в детском вещании, какая-то своя основная тема или рубрика. А еще... А еще надо уметь делать и другие передачи. Эта практика — в какой-то степени наследие «живого» эфира.

До прихода на телевидение для меня, театроведа по образованию, понятия «зрительный зал» и «сцена» были неразделимы. А тут — только «сцена». Кроме нее — лишь глазок телекамеры и незримый, все поглощающий, полный загадок эфир. Кто смотрит передачу? Как смотрит? Реакция «зала» неизвестна!

Ответ содержался в письмах ребят. Эти письма помогли нам понять очень многое. Очень простые письма: «Дорогая тетя Валя! Спасибо тебе за книжку. Когда я ее услышал, она стала моей любимой. Прочти, пожалуйста, какую-нибудь сказку про собаку».

Нас просили прочитать ту или иную книжку, рассказать что-нибудь еще. Но мы старались не просто читать, а вступать с ребятами в разговор. И говорить с ними как можно проще, по-домашнему. Звучало это примерно так:

— Все собрались? Садитесь, садитесь, малыши! А ты, Володя, еще не устроился? Ничего... Мы немножко подождем...

И множество невидимых, но вполне реальных мальчиков и девочек моментально усаживались перед телевизорами и даже отвечали ведущей: «Я уже сижу!» (Об этом нам потом писали взрослые — о магической силе прямого обращения человека к детям перед экраном.)

В тот период, в середине 50-х годов, как раз начал формироваться удивительный дар живого общения со зрителем В. М. Леонтьевой. Валентина Михайловна тогда только начала работать диктором. Телевизионных дикторов было мало, и каждому доставались самые разные программы. Часто В. Леонтьева становилась ведущей и наших программ. Когда мы в 1956 году организовали передачу «Умелые руки», то решили использовать ее опыт телевизионного общения с ребятами и пригласили вести новую рубрику. (К тому же у В. Леонтьевой золотые руки. Она легко усваивает всякие рабочие процессы: лепка так лепка, изготовление игрушек из бумаги — пожалуйста!)

В первой передаче ведущая объясняла ребятам, как делается папье-маше, рассказывала, как много интересных игрушек можно придумать, если освоить технику этой работы — несложную, но требующую терпения и фантазии. Техника папье-маше нехитрая, а передача имела хитрую цель. В конце программы в руках В. Леонтьевой оказалась веселая, симпатичная кукла с задорным лицом. Ее головка была сделана из папье-маше, щеки заливал яркий румянец, глаза светились приветливо и озорно. (Признаться, процесс изготовления игрушки был нами ускорен путем смены нескольких заготовок.) И вот уже кукла «оживает» (с помощью кукловода), и ведущая вступает с ней в разговор. Выясняется, что у куклы нет имени. Но так же нельзя! Как быть? Передача заканчивалась «открытым финалом».

А дальше? Уже на следующий день мы получили несколько писем от ребят. Куклу приняли, стали предлагать имена. Письма шли и шли. Мы назвали куклу Наташей, потому что это имя чаще всего встречалось в письмах.

Больше года участвовала Наташа в наших программах. С ее появлением у нас стал создаваться театр постоянных кукольных героев.

Недавно в троллейбус, в котором я ехала, вошел мужчина и, улыбаясь, сказал о себе самом: «Ну и шустрик!» Мужчина был рад, что успел добежать до троллейбуса, вскочить в него. Я прикинула, сколько же ему лет. Да, в конце пятидесятых он мог быть зрителем наших передач, когда на экранах озорно и весело разбирали конфликтные ситуации два кукольных человечка, Шустрик и Мямлик, о характерах которых говорят сами их имена.

Значит, подумала я, наш зритель захватил из детства Шустрика!

Знакомые сегодняшним ребятам персонажи программы «Спокойной ночи, малыши!» тоже ведут свою родословную с 50-х годов. Конечно, персонажи уже давно другие, другие у них имена. Они — внуки или даже правнуки тех первых наших постоянных кукольных героев.

Впрочем, один из «игрушечных» героев, впервые появившийся в передачах три десятилетия назад, сумел, не старея, остаться на телеэкране до наших дней. Речь идет о Буратино.

Его зримый образ был рожден спектаклем Театра кукол под руководством С. В. Образцова. А потом Буратино перекочевал к нам, сразу проявив все свойства своего веселого, озорного характера, свое любопытство и любознательность. Выяснилось, что он прекрасно умеет разучивать песни, может отправиться на кондитерскую фабрику или фабрику школьных тетрадок и так интересно рассказать об этом ребятам, что они потом просили: «Давай, Буратино, пойдем еще куда-нибудь вместе!» А его постоянное участие в известной передаче «Выставбура» («Выставка Буратино»), где он столько лет ассистировал художнику Вадиму Курчевскому, создателю этой программы, ее неизменному автору и ведущему! Появившаяся еще в конце 50-х годов, веселая и серьезная «Выставбура» помогла «учиться видеть» не одному поколению ребят, многие из которых присылали на телевизионную выставку свои рисунки. Передача развивала их фантазию, пробуждала любовь к творчеству.

Над «игрушечным» театром во главе с шумным и неутомимым Буратино работал весь состав нашей редакции. Практика этого театра связана с именем композитора Аркадия Островского. В те годы еще не вошли в моду мюзиклы, а

вот наши кукольные представления были близки к этому жанру. Музыка, написанная А. И. Островским, составляла их мелодическую основу. Все, кто был знаком с Аркадием Ильичом, помнят его веселую улыбку, живые глаза, помнят, что он обладал драгоценной чертой — умением радоваться. Он радовался хорошим стихам, хорошей кукле, хорошему актеру. Были в нем какое-то детское любопытство («А что если так попробовать?») и редкая доброжелательность. Наверное, только такой человек и мог написать песню «Пусть всегда будет солнце!».

Для нас А. И. Островский сочинил на слова З. А. Петровой песню-заставку «Начинаем, начинаем, начинаем передачи для ребят...». Вместе с этой музыкальной заставкой к циклу «Для самых маленьких» он принес в редакцию много своих песен и спросил: «Может быть, они вам пригодятся?» Песни очень понравились. Почти все они легли в основу сюжетов кукольных телеспектаклей. Так у нас возник театр постоянных героев.

Во всех спектаклях непременно участвовал Буратино. Рядом с ним появлялись другие персонажи, которые тоже становились постоянными. Ребятам полюбили Алеша Почемучка. Оценивая его поступки, они усваивали такие важные нравственные понятия, как доброта, справедливость, отзывчивость. Одним из кукольных персонажей, которые нравились малышам, стал Кролик, с его «полезными советами» («Морковку очень важно есть: в ней витамины есть!»). Кот в передачах всегда был примером разумного поведения, а щенок Чижик постоянно попадал в просак.

Это были веселые музыкальные сценки с забавными приключениями. И, что очень важно, рассчитанные на активную реакцию маленьких зрителей. Так оно и получалось. Взрослые писали нам, как живо и горячо принимают ребята кукольных героев, как доверяют их советам.

В адрес наших постоянных персонажей приходили не только письма от детей и взрослых, но и посылки. Девочки вязали для них к зиме шапочки и шарфы. Как-то Буратино получил по почте сразу несколько шарфов. С экрана он, конечно, поблагодарил тех, кто так о нем позаботился. Однажды в программе была объявлена передача «День рождения». В редакцию сразу посыпались многочисленные поздравительные открытки, в которых было написано примерно одно и то же: «Я еще не знаю, чей день рождения будут праздновать. Но я сам очень люблю дни рождения и хочу поздравить моих любимых Буратино, Алешу, Кота, Чижика и всех, всех».

Постоянный герой детских передач — это друг маленьких, их товарищ по игре. Они верят ему, могут о чем-то его попросить. Герои детского телеэкрана 50-х годов, и не только кукольный, становясь привычными для ребят, вели с нами активный диалог. Они задавали зрителям самые разные вопросы, разучивали песни, знакомили с многими интересными вещами (например, устраивали увлекательные путешествия по самой обыкновенной комнате), просили сочинить предложение неоконченной истории, прозвучавшей в передаче, и т.д. С готовностью откликаясь на эти вопросы, просьбы, предложения, дети, живущие далеко друг от друга, заочно знакомились: ведь их письма, рисунки, разного рода поделки входили составной частью в наши программы.

Приход на экран постоянных телевизионных героев помог нам глубже ощутить и осознать, насколько важна для установления контакта с нашей аудиторией точно найденная интонация. В передачах для малышей (всегда построенных на игре, почти непременно сюжетных) — одна интонация, в программах для детей постарше — иная. Но в любом случае доверительность разговора со зрителем составляет ту основу, без которой детское вещание не может быть успешным. В 50-х годах мы открывали для себя эту истину, которая так важна в нашей работе и сегодня.

Арн. Григорян Работаем!

Начало всегда трудно.

Мы двигались без карт, без ориентиров, но, странное дело, всегда вперед. Даже ошибки вели нас вперед. Первое десятилетие моей работы на телевидении запомнилось как время свободного творческого парения.

Эти воспоминания вернули меня в 50—60-е годы, я снова оказался среди первых «телевизионщиков», многие из которых теперь уже умерли, другие отошли от дел...

Приход на телевидение обошелся мне недорого — в двадцать копеек. Сейчас невозможно объяснить, почему я, выпускник ВГИКа, имея в кармане направление на работу в системе кинематографии, заглянул в окошко Мосгорсправки у входа в Лубянский пассаж, где ныне находится магазин «Детский мир», заплатил те самые двадцать копеек и получил адрес Центральной студии телевидения — Шаболовка, 53. В тот же день трамваем я доехал до остановки «Выставочный переулок» (ныне улица Академика Петровского) и, перейдя улицу, оказался в бюро пропусков. Был жаркий августовский день 1954 года.

Через минуту мне был заказан пропуск, и я переступил порог, за которым судьба уготовила мне прожить шестнадцать счастливых лет.

Директор студии В. Н. Шароева с формальностями покончила быстро. Задав мне минимум необходимых вопросов, велела заполнить анкету. Когда я с анкетой вернулся в кабинет, она распорядилась:

— Глуховскую ко мне.

Вошла моя ровесница. Ее белое платье, похожее на выпускное, энергичные движения, быстрая, складная речь напомнили мне о школьных отличниках. Шароева указала на меня:

— Вот. Вгиковец. Мужчина. С Кавказа. Двадцать шесть лет. Познакомьтесь: ответственный редактор научно-познавательных передач Лидия... Как тебя по батюшке?

— Дмитриевна.

— Ты смотри! А я и не знала. Все. Идите и работайте. А я поехала в главк.

И Валентина Николаевна уехала на светло-серой «Победе», тем самым сократив автопарк студии на одну треть.

На следующий день я был зачислен в штат.

Лето и осень 1954 года запомнились резким расширением масштаба деятельности студии, где до этого работало менее ста человек. С молниеносной быстротой структуру Центральной студии телевидения пополнили редакции промышленных, сельскохозяйственных, спортивных передач. Редакции росли как грибы после дождя: один человек — уже редакция, два — тем более. Кстати, своему быстрому приему на работу я был обязан все тем же обстоятельствам. Немногим ранее была создана редакция научно-познавательных передач, ответственным редактором которой стала Л. Д. Глуховская, а место редактора занял я. Штаты редакций определялись тогда только количеством редакторов.

Все настойчивее давали о себе знать общественно-политическая и научно-пропагандистская функции малого экрана. Прежде всего именно они, находясь еще в зародышевом состоянии, повлекли за собой рост значения телевидения.

Что ни день в коридорах студии появлялись новые лица; по-прежнему доминировало обращение на «ты», поскольку все новички были людьми молодыми. Это уже потом укоренилась нехорошая привычка старших по должности называть своих подчиненных на «ты», хотя те обращаются к ним только на «вы». А в то время все мы были равны перед лицом неизведанных возможностей телевидения. Мы были молоды, и это роднило нас с ним, мы радостно взваливали на свои плечи немалый груз ответственности и несли его не за страх, а за совесть.

В традиционно сложившихся редакциях — детской, литературно-драматической, музыкальной — все казалось понятным. А как быть нам, редакторам вновь созданных звеньев? Очерки, информация, репортажи газетного типа — все это для телевидения не годилось; киносценарии документальных или научно-популярных фильмов, даже самые незамысловатые по конструкции, выглядели как проекты космических кораблей в пору освоения человеком каменного рубила. А тот крохотный экранчик телевизора «КВН-49», перед которым принято было закреплять плексигласовую линзу, заполненную дистиллированной (чтобы не протухла!) водой для увеличения изображения, ненасытно требовал своего. А что такое это «свое»? Тогда мы не ссылались на специфику — мы ее искали.

В памяти размываются интонации, полутона, остается голый каркас событий. Уже много лет спустя, составляя должностные характеристики, в графе «редактор» мы записывали обязанности, выполняемые литературным работником. А пока было вот как.

Моя первая передача — «Породистые кони в павильоне животноводства на ВДНХ». Прямой видимости с Шаболовки нет, да и ПТС занята куда более рентабельно: вместо моих тридцати минут репортажа обеспечивает весь вечер трансляцией многоактного спектакля. Выход один — везти лошадей на студию. Скаковых. Битюгов. Всяких.

В тот день мне посчастливилось сделать многое: провести переговоры в павильоне животноводства, получить согласие руководства ВДНХ на то, чтобы «умыкнуть коней», организовать транспорт, обсудить вопросы с павильонным гидом, написать ему текст, сделать «микрофонную папку», подписать ее на Шаболовке, отправить в главк, поболтать по телефону с приехавшим из Еревана другом, растолковать ему, какое это великое дело — телевидение.

Репетиция в день передачи удобна во всех отношениях: режиссер получает сценарий утром, а вечером может забыть его навсегда, потому что на следующее утро он возьмет в руки другой сценарий, о котором также забудет после передачи. У двух телеоператоров за несколько часов никак не выветрятся из головы отрепетированные ракурсы, если таковые предусмотрены режиссером. Рабочие студии — две на редкость нелюбознательные женщины — тоже еще будут помнить, что куда поставить, что когда вынести из студии, что внести. (Речь о наших экспонатах, так называемом «изобразительном ряде» — пробирках, схемах, макетах, муляжах и т. п.) Петли звукозащитных дверей смазываются регулярно, и двери беззвучно впускают в ярко освещенное жаркое помещение участников следующей передачи, пока предыдущая в эфире.

Репетиция в день передачи... С утра я созвонился с дирекцией павильона, выяснил, что все договоренности остаются в силе, и в назначенный час автофургон доставил лошадей на Шаболовку.

Вопреки ожиданиям гости вели себя смиренно. Кивали головами, постукивали копытами, сыпали на пол студии конские яблоки. После репетиции гид по совету телеоператоров уехал домой менять клетчатую сорочку на гладкую голубую. Тогда-то и выяснилось, что конюх, уверенный в том, что репетиция и передача продлятся недолго, не взял с собой корма. Беда! Конюх заявил, что лошадей ни за что не оставит, в крайнем случае может позвонить в павильон напарнику, чтобы тот приготовил сено. Но как его доставить на Шаболовку? И тут меня впервые осенил полувопрос-полупризыв, который потом, все дальнейшие шестнадцать лет, витал надо мной: кто, если не я? Место режиссера, его ассистента, помощника — студия и пульта. Остается редактор.

Всеми правдами и неправдами мне удалось заполучить пикап с крытым кузовом, и я помчался на ВДНХ.

Разумеется, с самого начала можно было пригласить в студию специалиста, чтобы тот заочно рассказал о лошадях, показал несколько фотографий. Просто и без хлопот. Но я выбрал другой путь и вот теперь должен заботиться о сене. В павильоне выяснилось, что напарник конюха тоже должен поехать на студию — сменить товарища, и обратную дорогу я провел в закрытом кузове, на сене. Так состоялось мое телевизионное крещение.

В то время мы, редакторы, ездили за выступающими, отвозили особо почетных гостей обратно домой, привозили экспонаты, договаривались об оплате, бывало, ловчили, обманывали даже (ах, как нехорошо!), получали от начальства зуботычины и все прикидывали — кто же, если не я? Наши коллеги с радио смотрели на нас свысока, не гнушались произносить расхожую шутку — «телеелевидение», а международные обозреватели снисходили до телевизионных выступлений лишь после того, как им приказывало руководство радио. Вот ведь как все начиналось!

В первые годы моей работы на телевидении вместо неподвижных заставок часто показывали движущееся изображение. Интуиция подсказывала: если телевидению доступна передача на расстояние изображений, то пусть это будет их высшая форма!

Вначале был аквариум с рыбками. Оператор дядя Костя (Константин Николаевич Яворский) приставлял вплотную к нему объектив телевизионной камеры и таким образом на время превращал экран телевизора в стекло аквариума. И зрители, позабыв о времени, наблюдали за рыбками. В другом случае все тот же интуитивный поиск привел к показу калейдоскопа. Оператор Александр Аронов присоединил механический калейдоскоп к телевизионной камере, высветил с противоположной стороны, и на экране под соответствующую музыку стали сменять друг друга затейливые орнаменты. На них можно было подолгу смотреть, как на облака или на бесконечную череду морских волн...

Помимо всего прочего аквариум, калейдоскоп и другие «движущиеся картинки» выполняли чисто утилитарные функции. Время от времени, когда шла передача, в аппаратной среди техников возникали вихревые переговоры о непонятных нам вещах, затем начиналась невероятно интенсивная, но очень короткая суматоха, и, наконец, старший инженер объявлял, что камера вышла из строя. И тогда в эфир давалась заставка: «Перерыв по техническим причинам», а на экране начинали плавать рыбки...

Уходят годы, время торопится оставить в человеке все новые впечатления. Не задержалось одно — пожалуйста, другое. Третье. Четвертое. Жизнь не скупится на перемены. Что-то остается, сохраняется. Правда, многое потом все же потускнеет, растрескается, исчезнет.

Этих троих я помню всегда.

...Володя Киракосов не знал своего родного армянского языка, только «барев дзес» («здравствуйте!») и «инчпес эс» («как жизнь?»). А теперь представьте себе человека, внутренняя улыбчивость которого била через край и всегда готова была вырваться наружу. Киракосов не умел здороваться без улыбки. Он радовался самой встрече — по утрам, когда торопился на Шаболовку, во время репетиции, на передаче, в студийной жаркой сутолоке. И каждая улыбка была непохожа на другие, потому что именно вам выплеснулась она из Володиной души. Единственная, неповторимая, как люди.

В Ереване открывалась студия телевидения. Киракосова и меня, — по понятиям того времени, «опытных работников» — командировали в Армению, чтобы за неделю-другую обучить кое-кого кое-чему, подготовить и провести одну-две передачи. Считалось, что после этого «кадры на местах» будут готовы к самостоятельной работе.

В ту поездку Володя открылся мне с новой стороны — как специалист самого широкого профиля. Нет, не дилетант — именно как высокий профессионал. Всегда элегантный, подтянутый, в тщательно выглаженной рубашке, он покорял всех вокруг (и женщин — в первую очередь) своим доброжелательством. Он обучал профессии помощника режиссера, ассистента, диктора. Он был один во многих лицах. Человек-студия. Показывал, что должен делать режиссер, осветитель, звукорежиссер. И только не смог тогда показать то, в чем был асом — свой знаменитый «киракосовский наезд».

На студийных камерах в те годы не было трансфокаторов. В кино с их помощью достигается при неподвижной камере эффект стремительного укрупнения. А на телевидении вместо трансфокатора использовались... сила рук и снайперская меткость Киракосова. В нужный момент он откатывал тяжеленную камеру в дальний угол 300-метровой студии, потом разгонял ее и как вкопанный останавливался на обусловленном месте, иногда у самого носа актера. Для показа этого эффекта нужен был простор, а здесь, в Ереване, подходящей студии не нашлось.

Ранняя смерть Володи (он умер в 1965 году, сорокалетним) потрясла меня. Он не был рожден для смерти. Это подтвердит каждый, кто видел его хоть раз.

...Есть нечто магическое в рукописных документах. Я говорю о наскоро брошенных в блокнот непричесанных фразах, карандашных записях тезисов, отдельных слов, суть которых известна только тому, кто писал их, и навсегда утеряна вместе с ним. Читая эти разрозненные листки — и знакомый почерк, незабытые общие дела, имена, названия понемногу возвращают человека из небытия, и вот он снова с тобой, и вместе с ним вернулась частица прошлого.

Андрея Донатова отличала особая деликатность, глубокая интеллигентность. В суматошную нашу повседневность он вносил элемент неторопливости, которой нам так часто не хватало. Он умел слушать. И даже когда молчал, оставался прекрасным, умным собеседником. Но, как ни странно, при всей своей неторопливости Андрей Донатов был деятельным и энергичным человеком. Этим его качествам телевидение обязано многим. О журнале «Искусство», созданном им, уже писалось. От себя добавлю, что первые номера удивительно походили на самого редактора. Журнал органично сочетал благородный академизм с броской пестротой.

У меня на столе — папки из архива Донатова с газетными и журнальными вырезками 60-х годов: рецензии на первые телефильмы, сообщения об их участии в международных фестивалях, об их победах. Нужна была большая

настойчивость, даже упорство, чтобы утвердить телефильм в репертуаре, во всей творческо-производственной структуре телевидения. Но это было сделано — во многом благодаря Донатову. Рассказывая о том, как создавалась телевизионная лента «Загадка Н. Ф. И.», Иракий Андроников вспоминает его добрым словом.

Не ошибусь, если скажу, что дружественные отношения с Донатовым начинались обычно на почве профессиональных интересов. Люди делились с ним наболевшим и сами не замечали, как становились его друзьями. Среди многих бумаг лежит передо мной талон к почтовому переводу из Харькова с коротенькой запиской на обратной стороне. Этой записке ныне известного телевизионного режиссера-документалиста Самария Зе-ликина предшествовала поездка Донатова в Киев для участия в конференции, посвященной настоящему и будущему телефильма (она состоялась в 1966 году). В споре с местным руководством Андрей Донатов энергично поддержал тогда творческие начинания некоторых молодых и талантливых публицистов экрана, в том числе харьковчанина С. Зеликина. Потом написал статью о работе конференции. И вот записка: «Большое спасибо. Все всем очень нравится (речь идет о статье. — А. Г.). Это сейчас единственная отрада, т. к. дела мои фиговые. Здесь мне еще раз заявили, что порванный картуз — еще не Украина, что я зачеркнул себя как режиссер. Это последствия нашей конференции. Переживем? Переживем. Ваш Марик».

Когда Андрея Донатова не стало, и мы морозным январским утром собрались в его доме, у него на рабочем столе, среди черновиков, статей и глав незаконченной книги лежал под плексигласовой пластиной белый листок. Андрей переписал из журнала понравившееся ему стихотворение Сергея Поварцова «Моцарт и Сальери».

«Да, Моцарт жив!
Великие творенья
До сердца настоящих дней
Дошли —
В двадцатый век
Вселяя вдохновенье...
А век несетя
В атомной пыли.
Но слышу, слышу
Музыку весеннюю,
Вот смех его,
А вот страстей порыв.
Да, Моцарт жив.
Рукоплещите гению,
Но помните:
Сальери тоже жив».

...Мы быстро усвоили: бегать по коридорам студии с выпученными глазами — еще не значит работать.

Юра Шабарин не терял самообладания никогда. Он был внешне спокоен, когда на репетиции ему не удавалось «прогнать» передачу от начала до конца. Казался невозмутимым, когда во время передачи одна за другой вылетали две камеры из трех, и благополучно доводил дело до финальной заставки. А потом на летучке ровным голосом рассказывал такое, от чего волосы становились дыбом на голове, и добавлял, что в книге дежурств ничего не записал: «Их, — это о работниках Министерства связи, — лишат премии, а что нам с того?»

Говорить о профессионализме, а тем более о мастерстве телевизионной режиссуры (речь о публицистике середины 50-х годов) в то время не приходилось. Все в конечном счете сводилось к основной оценке: «чисто» прошло или нет. Искусство телережиссера заключалось тогда главным образом в свободном владении несложным студийным хозяйством. Существует игрушка-головоломка: пластмассовые квадратики с номерами заключены в замкнутом пространстве с одним свободным окошком. Передвигая квадратики, следует расставить их так, чтобы они выстроились в определенной последовательности. Режиссер, сидевший за пультом в аппаратной, своими командами операторам точно так же передвигал телевизионные камеры (их было три), добиваясь нужного результата.

На репетиции один режиссер, считавшийся маститым, уже расписал в своем режиссерском экземпляре работу камер, последовательность их включения, когда лаборант принес для показа в передаче баночку с редкой рыбешкой. Но показать ее мы так и не смогли. Маститый хлопнул по кожаной папочке, в которой носил сценарии: «Передача — вот она!» И добавил победно: «Поздно!»

Юрий Шабарин нередко выходил в эфир без студийных репетиций. В подобных случаях он усаживал вокруг операторов, своего ассистента, помощника и подробно рассказывал замысел предстоящей передачи. Он побуждал свою группу *понять*, что именно от них требуется и что может потребоваться в критической ситуации.

Работать с ним было для меня огромной радостью. Но он вел передачи соседней редакции, и научно-познавательная тематика, которой я занимался, обретала в его руках реальность не столь уж часто. Легкость, с которой он оперировал телевизионными техническими средствами, естественно привела его к репортажу.

В глухом торце нашего коридорчика раз в неделю вывешивалось расписание репетиций и передач на ближайшие шесть дней (по четвергам первое время телезрители отдыхали). И как радовались ассистенты и помощники, узнав, что им предстоит работать с Шабариным! Не это ли настоящая оценка человека?

Телевизионные эксперименты того времени ставились в рекордно короткие сроки. Нам не терпелось увидеть результат, и практика проверяла нас тут же. Передача, подготавливаемая в течение одной-двух недель, а то и быстрее, выходила в эфир, во всем объеме показывая достоинства и недостатки нашего замысла и его воплощения. В науке издавна утвердилось положение: отрицательный результат все равно результат. Конечно, и у нас результат не всегда оказывался положительным. Телевидение отторгало все чуждое, механически привнесенное из газет, радио, кинематографа. Мы не упорствовали — впереди было еще столько неизведанного, неосвоенного!

Наши научно-познавательные передачи начинались с тридцатиминутных очерков. Один из первых назывался «О происхождении человека». Если судить с высоты прошедших лет, то была нехитрая передача, состоявшая из выступления ученого и показа нескольких муляжей, фотографий, схем. Но какой резонанс! Письма, как принято говорить на телевидении, шли мешками! Тихонько признаемся: тара была куда скромнее. И все же почта говорила о горячем желании зрителей видеть популяризацию научных знаний на экране.

В ту пору письма не были для нас единственным средством общения с аудиторией. Вечерами мы дежурили у телефона в кабинете заместителя директора и фиксировали в специальной книге зрительские претензии и пожелания. Напомню, что телевизоры тогда имели далеко не все московские семьи. Смотреть передачи шли к соседям, на просмотр приглашались гости. В урочный час раздавался звонок или стук в дверь, и входили люди со своими стульями. Все усаживались полукругом перед телевизором, гасили свет и в голубом мерцании проводили вечер. Потом вздыхали, брались за спинки стульев.

— Вы уж нас простите...

— Что вы! Сегодня вот передачи вела Ниночка (это о Кондратовой), а завтра будет Олечка (это уже о Чепуровой). Приходите, конечно!

А дальше — письма или звонки на студию.

Как-то во время беседы в редакции с консультантом одной из передач, научным сотрудником Института океанологии АН СССР И. М. Белоусовым, мы узнали, что в скором будущем уходит в очередной рейс научно-экспедиционное судно «Витязь». Цель — исследование Индийского океана. Какой журналист, услышав о таком, спокойно усидит в редакционном кресле?

Новый директор Центральной студии телевидения Г. А. Иванов, человек, чутко воспринимавший свежие идеи, поддержал нас, обратился с письмом в Президиум академии. И вот мы с кинооператором Владимиром Гусевым начали готовиться к экспедиции.

В Институте океанологии разработали сложный маршрут: «Витязь» вышел в море из Владивостока в октябре 1959 года, сделал остановку на острове Рождества, потом, продолжая научную работу, пополнил в Западной Австралии запасы пресной воды, топлива, продуктов и двинулся к берегам Индии. Так, с заходом на Сейшельские и Коморские острова, на остров Сокотра, на Занзибар и Мадагаскар, через Суэцкий канал, Средиземное море, Босфор, Дарданеллы, приплыли мы в Черное море и через полгода после начала путешествия вернулись домой, в Одессу. От такого маршрута дух захватывает даже по нынешним временам, а что говорить о времени, когда нас на телевидении приводил в восторг десяток фотографий, добытых в фотохронике ТАСС?!

В течение шести месяцев мы вели кинонаблюдение над исследованием океана, этой колыбели всего живого на Земле. Как память о том счастливом времени сохранилась у меня «Программа телевидения» с первого по седьмое и с восьмого по четырнадцатое августа 1961 года. В эти дни демонстрировался шестисерийный документальный телефильм «Под Южным Крестом» (автор сценария и режиссер А. Григорян, оператор В. Гусев, редактор Л. Глуховская).

Мы уже тогда понимали, что многосерийность — в природе телевидения, одна из важнейших черт его специфики. Попытка принесла удачу, и по просьбам телезрителей фильм «Под Южным Крестом» повторялся неоднократно. Однако, к сожалению, в дальнейшем, когда стала записываться история развития советского телевидения, этот первый в нашей стране шаг на пути создания многосерийного телефильма оказался вне поля зрения историков.

У нас нашлись последователи: вскоре из Москвы во Владивосток отправилась на двух автомашинах большая киногруппа. Как итог ее длительного путешествия вышел в эфир второй многосерийный телефильм — «Москва — Владивосток».

С течением времени кинематограф все активнее вторгался на телевизионный экран. Мы не всегда точно понимали законы телекино, но уже знали цену зафиксированному событию. И всего за четыре-пять лет накопили достаточный опыт, чтобы к 50-летию Великого Октября взяться за создание 50-серийной документальной «Летописи полувека». Оглядываясь в прошлое, могу со всей определенностью сказать, что эта работа стала для нашей теледокументалистики настоящим университетом.

О детях нередко говорят: умен не по возрасту. В пятидесятые годы это можно было сказать о тех, кто пришел тогда на телевидение.

Радиожурналисты тех лет уже начали таскать с собой громоздкие, но все же вполне транспортабельные магнитофоны. Кинематографисты приезжали на автомашинах со своей осветительной аппаратурой, треногами, камерами, спрашивали деловито: где подключиться? А через неделю-другую выдавали на экран документальный сюжет. Нам же такое

техническое совершенство казалось недостижимо сказочным. В среде братьев-журналистов мы оставались еще на положении пасынков. Но мы всячески скрывали от зрителя свое техническое убожество и выжимали из техники все, что могли. Располагая тремя камерами «Конвас» и одной ПТС, отваживались занять весь телевизионный вечер показом дня жизни Москвы (репортаж начали из Главпочтамта кадром, где в 00.01 на табло менялась дата, а закончили кадром часов Спасской башни в 24.00).

Мы не старались казаться изобретательными, а были таковыми на деле; не щеголяли друг перед другом находчивостью — творческое соперничество объединяло нас.

Что ни говори, мы действительно были умны не по возрасту...

И. Кириллов

Глазами диктора

Когда на встречах с телезрителями меня просят рассказать о нашей работе, я всегда с каким-то трепетным чувством мысленно возвращаюсь к Шаболовке. Говорю о Шаболовке — и сердце сжимается, становится одновременно и грустно и радостно, как будто вспоминаешь место, где ты родился.

По правде сказать, я никогда не мечтал и не собирался быть диктором. С детских лет хотел стать кинорежиссером. В 1950 году я поступал во ВГИК, на курс М. Э. Чиаурели, но он меня не принял, рекомендовав на актерское отделение. Проучившись год, я перевелся в Театральное училище имени М. С. Щепкина. А по окончании училища два года проработал в Театре драмы и комедии на Таганке, познал там радости и горести актерского труда. Казалось, будущее уже предпрешено, но мысли о режиссуре не покидали меня. И в 1957 году я ушел из театра на телевидение. Было мне тогда 25 лет.

Зачислили меня помощником режиссера. Я, конечно, хотел сразу заняться режиссурой, но С. П. Алексеев, в то время главный режиссер телевидения, сказал, что это, увы, невозможно — надо пройти весь путь: поработать сначала помощником режиссера, потом, чтобы овладеть телевизионной техникой, — ассистентом. И только затем можно будет стать режиссером. С мыслями о том, что на это уйдет, наверно, еще 25 лет, я приступил к обязанностям помрежа. Но судьбе не было угодно, чтобы мои мечты сбылись.

В сентябре 1957 года на телевидении проводился конкурс дикторов, и мне предложили принять в нем участие. Среди телевизионных дикторов в те годы не было мужчин — одни женщины. И вести «Последние известия», которые шли два раза в день, дикторов-мужчин приглашали с радио. За каждый выпуск им платили гонорар, и, видимо, руководство Центральной студии телевидения решило, наконец, что это довольно накладно. Тогда-то и был объявлен конкурс. Сначала я не хотел принимать в нем участия — это шло вразрез со всеми моими планами, — но товарищи по работе уговорили попробовать.

В день конкурса у меня было много забот по музыкальной редакции, где я был помощником режиссера: утром — репетиция, вечером — эфир. А в промежутке предстояло попробовать свои силы в качестве диктора.

Надо сказать, что подготовился я к конкурсу довольно основательно. Кроме все прочего, выучил чуть ли не наизусть половину газеты «Правда». Но, несмотря на это, очень волновался, когда пришел в студию. Там уже находился один претендент — молодой человек, приехавший из другого города. Вероятно считая себя заправским диктором, он несколько снисходительно на меня поглядывал и даже пробовал небрежно поучать. Это меня взбесило, и, когда началось прослушивание, я, как говорится, выдал все, что мог. И победил.

Обрадованный, потому что самолюбие мое было удовлетворено, испытывая чувство некоторой жалости к своему конкуренту, я после объявления результатов конкурса направился к выходу из студии в полной уверенности, что у меня еще есть в запасе как минимум недели две. Пока будут оформляться документы, познакомлюсь поближе с дикторами радио и телевидения, попробую освоить азы профессии, узнать, что к чему.

В дверях я столкнулся с С. А. Захаровым, одним из старейших телевизионных режиссеров. Он преградил мне дорогу и спросил, куда это я собрался. Я ответил, что у меня сегодня передача и мне еще надо к ней кое-что успеть сделать, так как через три часа эфир. «Какие там «три часа»! У тебя через два часа эфир «Последних известий», — воскликнул он. Ноги у меня подкосились, и я забормотал что-то невнятное: мол, как же так, надо ведь подготовиться... А он в ответ: «Ну, так готовься, да побыстрее! А то мы с радио сегодня никого уже не пригласили, так что, кроме тебя, выступать некому». И, взяв меня за руку, повел в студию «В» — дикторскую, откуда шли тогда в эфир передачи редакции информации.

Как прошел выпуск, я со страху не запомнил. В память о первых днях моей работы диктором сохранилась фотография: глаза, полные ужаса, и вздыбленные волосы. Так началась моя дикторская жизнь на телевидении.

Надо было овладевать профессией, и я поехал на радио, где встретился с замечательным человеком, моим будущим учителем О. С. Высоцкой, «крестной матерью» всех первых телевизионных дикторов. Еще до войны она с другими дикторами радио участвовала в передачах «механического» телевидения из маленькой студии на Никольской улице. Не считаясь со временем, Ольга Сергеевна повела меня, как малыша, который делает первые шаги, по трудному пути новой профессии, примечая и разбирая все мои успехи и поражения. Счастлив, что и ныне моя дорогая учительница, как прежде, рядом со мной — бодрая, подтянутая, жизнерадостная.

Там же, на радио, я познакомился с Ю. Б. Левитаном. Его голос — одно из волнующих воспоминаний военного

детства. Как и для всех советских людей, самые главные события в жизни нашей страны, горестные и радостные, у меня ассоциировались с голосом Левитана. Левитан казался мне недосыгаемым. И вдруг меня знакомят с очень простым, милым, обаятельным, тогда еще довольно молодым человеком, который, видимо, для того чтобы меня приободрить, говорит несколько хороших и явно незаслуженных слов обо мне как о дикторе. Способность в нужный момент поддержать того, кто рядом, была, как я понял потом, вообще свойственна Юрию Борисовичу. После первой встречи мы с ним были дружны более четверти века, и всегда в трудную минуту он оказывался рядом — умный, добрый, слегка ироничный, с большим чувством юмора. И от его присутствия и поддержки на душе становилось легче.

Мне вообще повезло с коллегами. Когда я попал в дикторскую группу, там работали молодые, прелестные Нина Кондратова, Валя Леонтьева, Аня Шилова и Люся Соколова. Нас тогда было всего пять человек. Жили мы очень дружно, но постоянно спорили и, не стесняясь в выражениях, критиковали друг друга. Ведь нам собственными силами, как говорится, на свой страх и риск приходилось осваивать творческую профессию, которой не существовало раньше.

Когда я смотрю сегодня на начинающих теледикторов, то невольно сравниваю их начало с нашим. Каждое их выступление записывается на видеоленту, все свои огрехи они могут сами видеть на экране. Нам в свое время не приходилось об этом и мечтать.

Так как видеозаписи в то время еще не было, узнать о качестве своей работы можно было только с чьих-то слов. Мы ежедневно собирались для обсуждения прошедших передач. Высказываемые мнения носили, конечно, субъективный характер, но все же давали нам какое-то представление о наших профессиональных удачах и просчетах. И хотя работали мы во многом вслепую, двигаясь на ощупь, каждый день был безумно интересен.

Меньше чем через две недели после того, как я стал диктором, 4 октября 1957 года, мне доверили прочитать информацию о запуске первого искусственного спутника Земли. По радио ее читал Ю. Б. Левитан, а по телевидению — я. Это была очень большая честь для меня, тем более что ни о каком моем профессионализме тогда, конечно, не могло быть и речи.

Кроме выпусков «Последних известий» мне постоянно приходилось участвовать в передачах детской, молодежной, музыкальной, литературно-драматической редакций. Бывали дни, когда телевизионная программа становилась практически моим «творческим вечером». Допустим, сначала я читаю первый выпуск «Последних известий», потом в другой студии провожу какую-нибудь детскую передачу, за ней после заставки начинается «Клуб музыкальных встреч» (прообраз будущего «Огонька»), который веду тоже я, а в конце вечерней программы возвращаюсь в студию «В» и читаю второй выпуск теленовостей.

В те годы телевидение вплотную осваивало передвижные телестанции, и мы проводили много прямых репортажей с заводов, фабрик, выставок. Например, очень популярны у телезрителей были репортажи с Выставки достижений народного хозяйства. На передаче работало сразу несколько ПТС. Их размещали в разных местах, и за считанные минуты нужно было перебраться с одного объекта на другой, подхватить микрофон и продолжить рассказ. Я очень любил спортивные репортажи, какое-то время хотел даже переквалифицироваться в спортивные комментаторы.

Однажды в роли репортера мне довелось участвовать в учебном бою. Мы с Юрием Фокиным вели репортаж из Прибалтийского военного округа. Помню, как мы перекликались через переносную рацию. «Седьмой, седьмой, я первый, как слышите меня?» — спрашивал Фокин. Я отвечал: «Первый, слышу вас хорошо». «Седьмой, ведите репортаж», — командовал Юрий Валерианович, и я вел, брал по ходу дела интервью.

Мы показывали разные рода войск. Когда дело дошло до авиации, выяснилось, что вести съемку репортера в воздухе наша техника еще не позволяет, и решено было сымитировать на экране полет. Меня нарядили в лётный костюм, правда на размер меньше, чем мой, накачали, как полагается, кислород, после чего я практически перестал дышать, и посадили инструктора во вторую кабину МиГа. Вокруг самолета разложили дымовые шашки, и солдаты фанерными щитами стали разгонять дым в разные стороны, создавая ощущение, будто самолет мчится в облаках, и я прямо из поднебесья веду репортаж. Правда, при этом мне действительно было тяжело. Я задыхался, был весь мокрый, стекло гермошлема запотело, я ничего не видел. Фокин кричал в наушниках: «Какая высота?» Инструктор мне подсказывал: «Шесть тысяч метров», и я повторял цифру. Фокин спрашивал: «Как самочувствие?» Я отвечал: «Самочувствие отличное!», а сам еле дышал. Фокин: «Продолжайте репортаж!» И я продолжал: «Идем на сближение с целью, еще мгновение — и будет залп ракеты». В тот момент, когда я кричал: «Залп!» — оператор делал резкий рывок камерой, которая показывала самолет, и казалось, что самолет вздрагивал.

Через несколько дней после передачи меня встретил мой сосед по дому, летчик-испытатель, и говорит: «Ну что, опозорился?!» Я спрашиваю: «Почему?» «Да как же, всего шесть тысяч метров, детская высота, а ты не то что говорить — дышать, по-моему, не мог!.. Это тебе не по бумажке читать, будешь знать, какова наша работа!» Нам потом запретили делать подобные трюки. И правильно. Люди верили: все, что мы им показываем, — правда, и нельзя было их обманывать.

В нашу работу первое время входило даже дублирование зарубежных фильмов. Мы не играли за артистов, но давали какой-то намек на конкретные интонации их речи. Сегодня зарубежные картины дублируются профессиональными актерами и перевод заранее подкладывается под изображение, а мы тогда выходили прямо в эфир. Некоторые фильмы приходилось дублировать по несколько раз, как было, например, с лентой немецких кинематографистов «Совість пробуждается». В таких случаях я постепенно выучивал текст наизусть и выходил в эфир без всяких бумажек, каждый раз переводя немного по-новому. Все это было, конечно, очень интересно.

Правда, уже тогда у многих стали появляться сомнения: а должен ли диктор быть таким «всеохватным»? Да, это

давало нам возможность полнее раскрыться, набраться мастерства. Но все чаще возникал вопрос о целесообразности использования диктора в передачах, в которых он недостаточно компетентен, о замене его специалистом, выступающим по своей теме. Когда приходилось вести передачи, например, по истории кино, это было мне близко. И все равно даже здесь от меня требовалось исполнение определенной роли. Ведь текст не был моим. Я добросовестно выучивал, персонифицировал его, привнося в него что-то свое, старался сделать рассказ по возможности доверительным и достоверным. Но результат достигался все же с помощью исполнительских приемов.

Для меня это стало окончательно ясно после одного случая. Музыкальная редакция попросила выручить: заболел актер, который должен был вести передачу об одном нашем популярном оркестре. Надо, так надо. Я взял в руки текст — и ужаснулся. Для того чтобы в нем разобраться, требовался по крайней мере кандидат искусствоведения. Учить текст наизусть нелепо, да и времени нет. А вести передачу нужно в кадре. И тогда я подумал: не лучше ли честно и откровенно сослаться на автора, музыковеда? А своими словами я могу сказать о вещах, которые знаю: об успехе недавних зарубежных гастролей оркестра, об отзывах прессы и т. д. С таким предложением я и пришел к руководству студии. Поскольку передача была под угрозой срыва, мне сказали: «Конечно, конечно...» В кадре я в тот раз чувствовал себя свободно, собственные слова перемежал комментариями музыковеда.

Тогда я и понял, что частенько мы, дикторы, берем на себя то, на что не имеем права. На телевизионном экране нельзя изображать знание предмета — его нужно просто знать. Иначе фальшь неотвратима. Наша некомпетентность в некоторых передачах бросается в глаза. А этого допускать категорически нельзя: пропадет зрительское доверие к нам. Вот почему требуется специалист в кадре, знаток вопроса.

Конечно, первое время было обидно расставаться с передачами, вести которые стало уже привычным. Но у каждой профессии есть свои границы, и у нашей — тоже.

В нашей работе тех лет было немало казусов. Один из них, помню, произошел из-за нашего постоянного соперничества с радио. Мы старались, чтобы телевизионные выпуски «Последних известий» хоть в чем-то опережали радионформацию. И вот однажды нужно было передать важное сообщение ТАСС. Мы знали, что оно поступит по телетайпу в шести частях. Одна часть — это примерно 12—15 строчек текста на машинке. Когда пришло три части, кто-то из нас осенило: «А что если тебе прямо сейчас выйти в эфир? Пока будешь читать начало, поступит остальной текст, и мы обгоним радио!» Я по молодости лет решил рискнуть. Тут как раз появилась четвертая часть. Осталось соответственно всего две. Начинаю читать. Первая часть, вторая, третья... Дохожу до четвертой и думаю: а что дальше? Замедляю темп речи, но чувствую: катастрофа надвигается! В этот момент в студии появляется редактор и буквально на четвереньках, предельно осторожно, чтобы не сбить камеру (студия была очень маленькая), держа в зубах лист телетайпа с пятой частью, подползает к столу. Я беру у него изо рта этот лист и читаю. Та же процедура повторяется и с шестой частью.

Руководство, надо сказать, заметило, что в кадре произошло что-то неладное. Стало допытываться: почему была пауза перед пятой частью? Но я сказал, что пауза нужна была по смыслу, на том дело и кончилось. Больше я на подобные эксперименты в эфире не рещался.

В другой раз мы с Валентиной Леонтьевой должны были комментировать за кадром заранее смонтированные киноплёнки и фотографии в передаче о Гайдаре. Перед самым эфиром у нас забрали текст для каких-то исправлений. В студию мы вбежали взмыленные и, честно говоря, текст после правки просмотреть не успели. Начинается передача. Читаем. И вдруг видим, что после десятой страницы сразу идет шестнадцатая. Пяти страниц нет! Догадываемся, что редактор забыл их на столе, где правился текст, а это в другом здании. Что делать? Начинаем импровизировать. Вспоминаем содержание текста и пересказываем его своими словами. Тот, кому удавалось вспомнить очередной кусок, толкал другого локтем в бок и подхватывал рассказ. Ох и натолкались мы за эти десять-двенадцать минут... Причем, как ни странно, каждый вспоминал не свой текст, а слова партнера. В наушниках слышались недоуменные переговоры режиссера с редактором: «Откуда у них этот текст? Где они его взяли?» Чтобы не отвлекаться, мы сняли наушники и продолжали импровизировать, пока не дошли до шестнадцатой страницы.

Передача закончилась благополучно. На следующий день, как всегда, была летучка. Встает рецензент и говорит: «Вообще-то передача получилась средняя, о таком писателе можно было бы рассказать и получше. Правда, в середине был живой кусок, и дикторы его неплохо прочитали». Вот такой неожиданный комплимент мы получили! А все дело, может быть, в том, что мы, оставшись без текста, заговорили вдруг «своими голосами».

Казусы в те годы часто происходили из-за того, что каждая передача шла прямо в эфир. Мы имели право, если так можно выразиться, только на один дубль.

Сегодня видеозапись, конечно, намного облегчает нашу работу. Но зато часто пропадает та непосредственность, которая свойственна живой жизни и «живому» эфиру. Да, у нас в свое время случались накладки, но зато сохранялась сиюминутность. Зрители сопереживали тому, что происходит на экране в данную минуту, и потому прощали нам оговорки, плохой свет на лицах, дефекты звучания, нестабильное качество изображения.

«Живой» эфир закалил нас в свое время как профессионалов. Он не допускал расслабленности в работе. Творческий результат зависел от собранности буквально каждого из тех, кто был занят в студии, начиная с телережиссера и кончая осветителем.

В 1967 году, в канун переезда в Останкино, для нас, дикторов, сложилась трудная ситуация. Как я уже упоминал, круг передач с нашим участием стал сужаться. В кадр все чаще начали выходить специалисты, профессиональные интервьюеры, комментаторы, ведущие. Нам предсказывали невеселое будущее, говорили, что дикторская профессия скоро не

будет нужна. Предлагали заменить заставками даже диктора, который ведет программу дня.

По правде сказать, я себе такого обезличенного телевидения не представляю. Практика показала, что диктор необходим на экране. Он постоянно общается со зрителем и как бы ведет его за собой, соединяя телевечер в одно целое, персонифицируя его. Пожалуй, дикторская профессия окончательно не сложилась на телевидении еще и сегодня. Я не знаю, каким будет диктор будущего. Знаю только, что у телезрителя и дальше сохранится потребность в человеке, который, как добрый знакомый, каждый день вводил бы его в многообразный и увлекательный мир экрана.

Литературная запись *А. Розова*

Л. Золотаревский Без ностальгии

Из телевидения надо уходить, как только начнешь ощущать ностальгию по «лучшим временам», как только прошлое начнет казаться более ярким и интересным, чем будущее. В телевидении можно работать лишь до тех пор, пока веришь, что завтра, или через месяц, или в будущем году тебя ждет что-то очень интересное и новое. Не стремясь навязать кому бы то ни было эту вовсе не обязательную концепцию, сам в нее глубоко верю. А потому буду вспоминать о прошлом без ностальгии.

В ноябре 1956 года редактор молодежных передач Сергей Муратов предложил мне принять участие в его программе — быть переводчиком. Переводить следовало очередную иностранную «знаменитость» — английского пианиста Босини, который тогда гастролировал в Москве. В те времена в студию тащили как диковинку чуть ли не каждого благожелательно настроенного иностранца: культурные обмены с Западом только начинали оживляться. Передачи шли, естественно, «живьем», без определенного хронометража.

В процессе подготовки передачи из переводчика я превратился в интервьюера и задал перед камерой вполне квалифицированный (как я теперь понимаю, исходя из повседневного опыта работы коллег в информации) вопрос: «Каковы ваши впечатления о Москве?»

...А 36 дней спустя пришел на Шаболовку в качестве редактора вновь созданной фестивальной редакции — начиналась подготовка к Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве. Как «специалиста по иностранным языкам» (хорошо я знал лишь один — английский) меня бросили на «фестивальный разговорник»: планировалось с помощью телевидения дать москвичам возможность выучить несколько десятков наиболее употребительных фраз на пяти языках — английском, французском, немецком, испанском и китайском.

Вопросы методического плана были решены весьма просто: преподаватель на обычной классной доске писал иностранные слова русскими буквами и одновременно давал их правильное произношение, повторяя все по нескольку раз. Непредвиденная ситуация возникла лишь с уроками китайского языка: преподавательница Института международных отношений, настоящая китаянка, категорически настаивала на пекинском произношении, а при этом слово «фестиваль» и ряд других, обозначавших любое мероприятие с участием более чем двух человек, звучало для русского уха... совершенно неприлично! Попытки мои настоять на изменении звучания (быть может, в других диалектах эти слова произносятся иначе?) завершились провалом: на всех диалектах звучание было одинаковым! Пришлось слова «фестиваль», «встреча», «собрание», «митинг» из разговорника изъять.

Режиссуру поручили Андрею Полякову, — как и для меня, для него это был первый опыт на телевидении. До разговорника Поляков был главным режиссером Вильнюсского русского драматического театра. Человек энергичный, он взялся за «постановку» уроков со всем рвением театрального деятеля. Мой первый сценарий вызвал у него бурю возмущения, а обсуждение окончилось скандалом. Требовалось «выписать» психологические детали, мизансцены и прочее. Я был в панике. Режиссер гневно настаивал, отказывался от передачи, пытался преподать мне основы системы Станиславского. (Безуспешно! Однажды мне уже пытались их преподать, когда я в течение года учился в Театральном училище при Малом театре.) Конфликт вышел на уровень руководства, нас помирили, и «постановка» состоялась.

Фестиваль приближался, и вместе с ним приближались невиданные по тем временам масштабы вещания. В Москве собрали большое количество передвижных телестанций. Планировалось вести прямые репортажи в течение всего дня из многих точек. Репортажи должны были вести репортеры. А репортеров практически не было. И тогда с благословения директора Центральной студии телевидения В. С. Осьминина (прекрасный был директор!) мы приступили к созданию первых курсов по подготовке телерепортеров. Пригласили несколько молодых, но уже имеющих профессиональное имя международных: Юрия Фокина, Томаса Колесниченко (ныне член редколлегии «Правды»), Михаила Зеновича (зарубежный собкор «Правды»), Евгения Амбарцумова (доктор исторических наук, профессор), Георгия Мирского (доктор исторических наук, профессор). Тренаж был простой, но эффективный: на киноэкран проецировали фильм репортажного жанра, предупредив заранее будущего телерепортера лишь о теме; спонтанный комментарий записывался на магнитную ленту и потом анализировался. После двух месяцев почти ежедневных упражнений нас бросили в омут прямого телевидения. Работали по четырнадцать часов в сутки.

Незабываем первый день — открытие фестиваля. Шествие участников начиналось из района ВДНХ (там были построены тогда гостиницы «Заря», «Алтай», «Восток», где размещались делегаты) и должно было завершиться на стадионе в Лужниках. Каждый этап движения был рассчитан по времени, и соответственно была рассчитана по времени и спланирована

по тематике работа каждой ПТС по пути следования процессии. Юрий Фокин размещал со своим микрофоном на крыше старого универмага на углу Сретенки и Садового кольца — на Колхозной площади. Где были остальные репортеры, не помню. Я сидел на балконе шестого этажа жилого дома на улице Чайковского. Связи у репортеров друг с другом, с центральной аппаратной и даже со своей ПТС не было. Единственный ориентир — монитор с эфирной «картинкой».

Многими часами позже я узнал, что произошло: для начала рухнул угол универмага из-за того, что на крышу залезли сотни желающих увидеть шествие. Вместе с углом здания рухнул, едва начав работу, корреспондентский пункт. К счастью, травмы оказались несерьезными, и Фокин продолжал репортаж, стоя в пыли, среди битого кирпича, прямо на тротуаре. Монитора он, естественно, лишился. Далее, энтузиазм москвичей сломал все графики движения. Участники шествия оказались в плену тысячных толп, и торжественная процессия с трудом продиралась в направлении стадиона.

Моя ПТС начала работать часа на два позже, чем было запланировано, и вместо предполагавшихся двадцати минут пришло «держать эфир» около полутора часов. Материала было немного, информации — еще меньше, зато энтузиазма хоть отбавляй. На энтузиазме и продержался.

А потом были четырнадцать дней и четырнадцать ночей — митинги, концерты, встречи, просто праздничные площади.

И 6 августа — День Хиросимы. Я вел репортаж о гигантском митинге на Манежной площади — в нем участвовало, как сообщили газеты, более ста тысяч человек. На этот раз и монитора передо мной не было. Но была огромная площадь, тысячи факелов, безбрежные чувства и маленький микрофон. Речи ораторов на трибуне, сооруженной перед зданием нынешнего выставочного зала, в эфир не шли. Работал только мой микрофон — как репортерский и шумовой одновременно. Приходилось называть выступающих, излагать содержание их речей и одновременно комментировать само событие. Никто и на этот раз не мог заранее сказать, сколько все продлится. Репортаж шел три с половиной часа.

В период подготовки к фестивалю родилась еще одна передача — тележурнал «Фестивальный». Посвящен он был молодежной тематике. Тогда в молодежной редакции работали три редактора — Сергей Муратов, Юрий Зерчанинов (ныне известный журналист и писатель) и я. Зерчанинов занимался спортом (всеми спортивными передачами Центральной студии!). Собственно молодежные передачи делали два человека. Они и готовили журнал — по одному выпуску в две недели.

Журнал шел без ограничения во времени и занимал в эфире то час, то полтора, а то и все два. Разумеется, никакой предварительной записи не было. Возможность снимать на пленку была минимальной. Не хватало операторов, не хватало камер, процесс обработки пленки (включая очередь на обработку) занимал много дней.

Проводились трактовые репетиции. Репетировалось по возможности все, включая интервью. Поначалу репетировали и вопросы и ответы. Понемногу пытались восстать против привычной практики и ограничиться репетицией вопросов. Но как-то все же получалось, что интервью продолжались либо меньше, либо (более частый вариант) значительно дольше, чем на репетиции. От жуткой скуки журнал спасали обилие музыкальных страничек, свежесть — по тогдашним временам — журнальной формы, популярность и актуальность тематики.

Подготовка к фестивалю и сам фестиваль явились серьезной творческой удачей для молодежного телевидения, потому что были лабораторией, где разрабатывались, опробовались, утверждались незнакомые до этого формы передач и методы их создания.

А спустя несколько месяцев судьба подбросила нам еще одно открытие. В Москву впервые приехал датский карикатурист Херлуф Бидstrup и привез с собой несколько снятых на пленку зарисовок. Карикатуры рождались на глазах у зрителя. Метод для этого был использован давно известный — покадровая съемка. Мы предложили Бидstrupу выступить по телевидению и сделать новые рисунки прямо перед телекамерой. Разгорелась дискуссия: как лучше подать материал? И тут родилась идея использовать большое стекло в раме. Стекло поставили в студии. Художник рисовал мелками — стеклографами, а камера показывала самого Бидstrupа и создаваемый им рисунок. В сочетании с одновременным комментарием и музыкой зрелище получилось необычное и увлекательное.

Передача эта вызвала к жизни новый цикл — «Художник комментирует событие». Известные советские карикатуристы, среди которых были Н. Лисогорский, М. Абрамов, Ю. Черепанов, раз в неделю колдовали на большом зеркальном стекле, а поэты-сатирики давали свой комментарий к важнейшим политическим событиям последних дней.

Ушел в прошлое фестиваль, затихли и забылись его отзвуки, в телевизионной программе образовался некий творческий вакуум, который надо было чем-то заполнить. Рисунки на стекле стали одним из шагов на этом пути. Вслед за тем возродилась и форма журнала с международной тематикой: вместо «Фестивального» мы начали выпускать «Экран международной жизни». Руководил этим делом Михаил Сачков. С точки зрения творческих особенностей новшества в передаче не было. Но «Экран...» стал первой регулярной программой, освещавшей международные события.

В середине 1958 года мы с М. Сачковым предложили давать по телевидению систематические выступления комментаторов-международников. И вскоре на экране появился Н. С. Бирюков. За ним последовали «радийщики» — Виталий Кобыш, Виталий Журкин и другие ныне именитые международники. Их выступления не были похожи на передачу «Сегодня в мире»: комментировались не события, а в основном проблемы. Актуального комментария — короткого и тематически узко ограниченного — не было. Продолжительность выступлений колебалась от десяти минут до получаса. Больше всего зрителя поражало то, что выступавший не читал по бумажке, а, глядя в камеру, свободно излагал тему. Это не значит, что не было предварительно написанного текста, — он был, но уровень квалификации комментаторов позволял пользоваться им лишь как подсобным материалом, отчего передача, естественно, выигрывала.

В те времена, в конце пятидесятых, мир «оттаивал» после ледяных годов «холодной войны», и новые ветры принесли с собой в телевизионную практику нечто совершенно новое. Была достигнута договоренность о производстве часового

документального фильма совместно с британской фирмой «Ассошэйтед Ридифьюжн». Такого наше телевидение раньше не знало: совместный фильм об СССР. И с кем! Это казалось почти фантастикой. Тем не менее, в сентябре 1958 года в Москву прибыли двое англичан — режиссер и комментатор Майкл Ингрэмс и продюсер Кэрил Донкастер, дама нервическая и агрессивная. После недолгих переговоров согласовали съемочный план: в Москве снимается тема «Молодежь и студенты», в Абхазии — «Сельское хозяйство», в Ташкенте — «Рабочий класс советского Востока», в Сибири — «Край современных пионеров». Была сформирована творческая группа. Главным оператором стал Владимир Гусев (его называют Гусевым-старшим, потому что есть еще и Гусев-младший, в родственных отношениях со старшим не состоящий), ассистентом режиссера — Игорь Беляев, редактором — я.

В Москве все шло гладко. Предстояла поездка на Кавказ. И вот солидно экипированная экспедиция, в состав которой входили полная (по кинематографическим канонам!) съемочная группа с 35-миллиметровой синхронной аппаратурой, тонваген и бог знает что еще, двинулась на юг по Симферопольскому шоссе 1958 года.

О съемках этого первого в истории советского телевидения совместного фильма можно написать книгу — даже сейчас, когда многое стерлось в памяти. Но многое и осталось. Трехмесячная эта работа изобиловала удивительными поворотами, сложностями, казавшимися катастрофическими, находками, провалами, удачами и беспримечной нервотрепкой. Но, так или иначе, фильм «СССР — сегодня» появился, был показан по Би-Би-Си, вызвал громкий скандал в английской прессе, а затем и в политических кругах: авторов обвинили в том, что они позволили сделать себя орудием коммунистической пропаганды. Дело дошло до того, что фильм был просмотрен на совместном заседании обеих палат британского парламента, за каковым просмотром последовала ожесточенная дискуссия.

Съемки фильма стали для нас всех прекрасной профессиональной школой. Был он — это не менее важно — и уникальной политической школой.

Начало шестидесятых ознаменовалось появлением на экране советского телевидения таких этапных программ, как «Эстафета новостей» и «Голубой огонек», где интересные для всех люди общались друг с другом и со зрителями.

Об «Эстафете новостей» писали много, и здесь мне хочется сказать об этой знаменитой передаче начала 60-х годов лишь вот что: «Эстафета» была первой действительно импровизационной документальной программой, использовавшей преимущества прямого телевидения в максимальной степени. «Эстафета» была первой программой, сама природа которой предопределяла появление на экране ведущего, сделавшегося на какое-то время самым популярным человеком среди коллег, любимым и известным всей стране. «Эстафета» стала родоначальницей жанра, который развивали дальше многочисленные тележурналы и обозрения. Она отразила общественно-политический климат, царивший тогда в стране, обилие нового в искусстве, науке и технике. Венцом ее стали передачи, называвшиеся «Звездными эстафетами», — их героями были первые советские космонавты. Благодаря «Эстафете» стали возможными первые «космические» телефильмы, появившиеся в 1963—1964 годах и принесшие советскому телевидению главные призы на международных фестивалях в Монте-Карло, Риме и Венеции (режиссером этих фильмов был М. Володарский, а я — автором сценариев).

«Космический» подъем будил творческую мысль, подсказывал неожиданные решения. В то время все, что предшествовало каждому космическому полету, было окружено завесой строжайшей тайны. На телевидении сведения о новых космонавтах и их фотографии запирались в сейфы и могли быть извлечены оттуда только после официального сообщения ТАСС. Любое нарушение правил грозило очень многим. И тем не менее...

Предстоял полет Андрияна Николаева. Я должен был вести прямой репортаж с Красной площади сейчас же вслед за официальным объявлением о начале полета, которое на телевидении всегда делал Юрий Фокин. В эфире это выглядело так. На Красную площадь въезжал старенький «Москвич» (тогда движение по площади было разрешено), из него вылезал репортер и громко предлагал гуляющим фотографии нового космонавта (их было заготовлено сто штук). Люди бросались к репортеру, рвали у него из рук снимки. Эмоциональный накал был так велик, что интервью с находящимися на площади людьми после этого получились яркими, красочными.

«Космические» передачи оборачивались нередко и весьма неожиданной стороной. До конца жизни не забуду, как, сидя у монитора в комментаторской кабине на Шаболовке, я вел прямой репортаж о завершении полета Алексея Леонова и его командира Павла Беляева. Автоматика на участке спуска не сработала, космонавты перешли на ручное управление, но виток был упущен, и корабль сел вовсе не там, где его ожидали, — в Пермской области вместо Казахстана. Район посадки был ясен из траектории спуска, но радиосвязь исчезла, и никто не знал, живы ли космонавты. Поиск продолжался пять часов. В наушник я слышал переговоры, которые вел руководитель подготовки космонавтов Н. П. Каманин с военными округами, поисковыми и спасательными службами. И больше ничего! Никакой информации. Пять часов я должен был что-то говорить, не имея представления, чем все это кончится — радостью или трагическим известием. Слава богу, кончилось радостью!

В любой статье едва ли не главное — вовремя поставить точку. Я мог бы сказать еще о многом не менее, как мне кажется, интересном, о том, что у меня буквально перед глазами, как будто это было вчера.

А на самом деле, давно ли это все было? Давно. Но я не воспринимаю это как ушедшую жизнь. Нет, все это — опыт. Он во мне, со мной. А жизнь — впереди!

Р. Борецкий

Откровения дилетантов

Вспоминая 50-е годы, известный телережиссер Игорь Беляев заметил: «К шаболовскому берегу прибывало неудачников».

Взяв перо, чтобы записать клочки воспоминаний о событиях тридцатилетней давности, я подумал: а стоит ли сегодня, в пору огромного — от Прибалтики до Курил — размаха многопрограммного, с многомиллионной аудиторией ТВ, в котором трудятся десятки тысяч профессионалов, вспоминать о временах, когда всего несколько десятков тех самых неудачников и людей со странными судьбами познавали неведомое, создавая заново и себя самих?

Стоит, наверно. Уже хотя бы потому, что без истоков, без прошлого трудно понять настоящее, а еще труднее верно увидеть будущее. И еще потому, что именно тогда, с середины пятидесятых, закладывался реальный фундамент нынешнего профессионализма и всего ТВ в целом. Что же касается неудачников, то в большинстве своем это были люди немногим старше двадцати, и если случались у них на первых порах неуклюжие пробы, ошибки, разочарования, то на широких просторах телевизионной целины они, те неудачи жизненного старта, лишь стимулировали поиск и самообретение в совершенно новом деле.

Уместно здесь вспомнить слова нашего замечательного кукольника С. В. Образцова, обращенные к нам, журналистам телевидения, и сказанные, кажется, в 1960 году. Ссылаясь на размышления своего отца, известного ученого, он говорил тогда: «У нового нет профессии. Новое создают дилетанты».

В конце 1955 года прибило к шаболовскому берегу и меня, двадцатипятилетнего дилетанта с философским образованием.

Нас было в то время немного, меньше ста. Думаю, и это обстоятельство стало причиной особой обстановки взаимопомощи, творческого содружества, каждодневного экспериментаторства. Мы не особенно боялись ошибок и заблуждений. Чувствовали, а потом и знали: они ведут в конце концов к верному выбору.

Важнее, нежели количество, было, мне кажется, везение: стихийный подбор этих нескольких десятков людей. Как в хорошей, надежной команде, судьба подобрала и спланировала воедино молодой задор и зрелое мастерство, пусть и накопленное в областях лишь смежных с телевидением.

Вместе все это создало ту обстановку творческой сплоченности, которую можно было бы назвать студийностью.

Возникавшие тогда один за другим телецентры назывались студиями. Шаболовка, 53 — Центральная студия телевидения... А ведь уже в самом понятии «студия» заложено очень много для характеристики творчества. Потом, с естественным ростом вещания, техническим совершенствованием и многократным кадровым расширением ТВ, столь же естественно и неизбежно ушло из употребления это слово. Исчез, думается, и сам «дух студийности», о котором мне хочется здесь рассказать.

Моя судьба на Шаболовке была, в общем-то, счастливой благодаря тем людям, с которыми я работал и у которых учился, и благодаря той творческой атмосфере, что поддерживалась директором нашей студии В. Н. Шаровой и — в дальнейшем — Г. А. Ивановым.

Для дальнейшей моей жизни, уже вне студии, когда я занялся теоретическим осмыслением ТВ, особое значение имело то обстоятельство, что за сравнительно короткий срок, всего пять с небольшим лет, мне пришлось поработать в различных областях экранной публицистики.

Начало — научная популяризация. Она привела к идее создания ежемесячной программы «Знание». Эта программа журнального типа появилась зимой 1956 года. «Мотором», «генератором идей» и руководителем нашей микроскопической редакции (три редактора, режиссер, ассистент, два помощника режиссера) был выпускник ВГИКа Арнольд Григорян. Он и преподавал мне первые уроки экранного языка и сценарного мышления.

Надо помнить, что это были годы великих научно-технических завоеваний. И «Знание» должно было отвечать обостренному общественному интересу к науке, ее проблемам и людям.

Как составитель и редактор первых выпусков нового тележурнала я на практике ощутил, что такое поиск актуальной темы. А затем — отыскание авторов-исполнителей и носителей первородной информации, то есть наиболее компетентных личностей, приглашаемых для участия в передаче. А еще — постоянное решение задач тематического и жанрового построения целостной программы, ее планирования и последующей верстки.

Словом, работа над тележурналом «Знание» была доброй школой журналистского ученичества. Но также и собственно телевизионных открытий. Здесь и выбор живого, мыслящего вслух в «публичном одиночестве» человека на экране, и отнюдь не простые даже сегодня вопросы сочетания слова с изображением, и начала «эфирного» монтажа...

Целое созвездие крупнейших ученых предстало на «страницах» нашей программы. А некоторые — многократно, определив собой ее лицо, уровень авторитетности. Это академики А. А. Дородницын, М. А. Лаврентьев, С. А. Лебедев, А. Б. Мигдал, Л. И. Седов и так много сделавший для популяризации смысла и будущего спутниковой эры академик А. А. Благонравов, человек мудрый и отмеченный тем особым обаянием ума, что особо высвечивается телевидением.

Люди эти были не только участниками программы «Знание», но и как бы членами нашей редколлегии. И еще драгоценной для совершенствования и развития тележурнала была помощь самого президента Академии наук А. Н. Несмеянова, который находил время принимать «этих настырных телевизионщиков» у себя в кабинете на Ленинском проспекте, знакомиться с нашими планами и тактично, с истинной доброжелательностью корректировать их.

Программа «Знание» не только отражала поиски в области фундаментальных наук, но и рассказывала о технических новшествах, способствуя тем самым их широкой популяризации и внедрению в практику. Вспоминается такой эпизод, который долго оставался предметом нашей гордости. В журнале был показан сюжет о лаборатории высоких давлений, где, в частности, мощные водяные струи резали твердые материалы. На следующий день этот сюжет (пленка и текст) был затребован Секретариатом ЦК КПСС. И через некоторое время лаборатория, ютившаяся на задворках физического института, была преобразована в Институт физики высоких давлений, а ее заведующий Л. Ф. Верещагин избран членом-корреспондентом АН СССР (впоследствии он стал академиком).

Подобные факты вселяли веру в могущество ТВ, в его высокую общественную значимость и в нас самих — первых журналистов телеэкрана. Думаю, что не в последнюю очередь благодаря работе малочисленного тогда корпуса студийных журналистов Постановлением ЦК КПСС от 29 января 1960 года телевидение было впервые официально поставлено в один ряд с печатью и радиовещанием, обретя тем самым статус общегосударственного средства массовой информации и пропаганды.

Но главным для меня в моей практической телевизионной биографии стало все же не «Знание», а работа в молодежной телередакции. Передо мной пожелтевший листок — копия приказа, датированного 17 февраля 1958 года. В пункте первом сказано: создать молодежную редакцию ЦСТ; в пункте втором — ответственным редактором назначить Борецкого Р. А., и в третьем — составить штатное расписание и тематический план работы редакции к 10 марта 1958 года.

Конечно же, созданию, вернее, организационному оформлению молодежного телевидения предшествовало многое. И прежде всего эпопея подготовки и проведения в Москве Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 года. Это, как справедливо отмечает А. Я. Юровский в книге «Телевидение — поиски и решения», был чрезвычайно важный этап в истории всего советского телевидения, а главным образом — экранной документалистики.

Размах предфестивальной работы (на студии она началась еще зимой) потребовал притока новых людей. Среди них — ставшие ныне известными журналистами Т. Колесниченко, М. Зенович, Ю. Зерчанинов, «телевизионщики» И. Беляев, Л. Золотаревский и многие другие. Фестивальная редакция собрала и наиболее дееспособных по тому времени «стариков», которые, смею заверить, уже тогда дилетантами или неудачниками не были. Журналистский костяк этого коллектива составили А. Донатов, С. Муратов, А. Алексеев и другие, а режиссерский — М. Орлов, Г. Холопова, И. Миронова, А. Поляков (тоже, отмечу попутно, люди разных творческих судеб — от руководителя эстрадного коллектива до театрального режиссера и актрисы). Работал в этой редакции и я: мне пришлось в течение полугода вести отдел информации и ежедневную рубрику «Фестивальные новости».

На отливе фестивальной волны и родилась затем молодежная редакция ТВ, созданная по инициативе ЦК ВЛКСМ.

Начало было напряженным, трудным и стремительным, как, впрочем, и все на телевидении тех чрезвычайно насыщенных лет. Для меня оказался нелегким переход от научной популяризации к публицистике. Пришлось искать пути телевизионного общения с молодежной аудиторией. И вот здесь решающую роль, как это видится сейчас, сыграла редкостная сплоченность нашего коллектива, собравшего вокруг редакции относительно постоянную группу нештатных авторов.

Кто же были эти люди, дебютанты молодежного ТВ? Назову тех, кто не только делал первые шаги в новом деле, но и способствовал закреплению достигнутых успехов.

Это, во-первых, начинавшая журналистскую работу на страницах молодежной прессы Е. Гальперина (по образованию востоковед) и театровед А. Земнова — таковым, не считая автора этих строк, был стартовый состав наших редакторов. Режиссеры — Л. Чевашов, М. Орлов, И. Миронова; ассистент режиссера — Л. Маслюк.

Совершенно особое место в создании стиля молодежного ТВ, его относительно устойчивых форм принадлежит И. Мироновой, ученице одного из крупнейших наших кинорежиссеров Ю. Я. Райзмана. Это у нее возникла плодотворная идея — опереться в поиске авторов на ВГИК. Результат — постоянное сотрудничество с известными впоследствии киномастерами, а тогда студентами или недавними выпускниками этого института, будущими режиссерами Э. Климовым, Е. Кареловым, Ю. Чулюкиным, А. Салтыковым, В. Усковым, В. Краснопольским, киносценаристами И. Болгариным, Д. Александровым, Л. Черенцовым (я назвал далеко не всех).

Великая магия ТВ творила чудеса, превращая, преобразуя очень еще молодых людей в верных служителей экранной музыки. Например, авиаинженера Элема Климова — в изобретательного, тонкого автора искрящихся юмором мини-викторин, завершавших выпуски молодежной программы. Эти викторинные странички «2 X 2 = 4» стали разведкой путей и мостом от печального финала «Вечеров Веселых Вопросов» («ВВВ», 1957 год) к общесоюзной славе «КВН», увенчавшего телевизионные 60-е годы, пожалуй, самым шумным успехом в истории нашего вещания. Ведь в «КВН» играла — без преувеличения — вся страна, играла с подачи вначале шаболовского, а затем и останкинского ТВ.

Судеб, подобных судьбе Э. Климова (быть может, не столь высоких в конечной точке, но принципиально сходных), можно припомнить, оглядываясь на наше телевизионное прошлое, не так уж мало. Да и сам автор фразы о неудачниках, которых прибило к шаболовскому берегу, двадцатипятилетний юрист Игорь Беляев, стартовавший в молодежном ТВ конца пятидесятых, занял с течением лет ведущее место среди документалистов телеэкрана.

В общем, есть основания, не боясь самоуничижительного оттенка в словечке «неудачник», со светлым чувством вспоминать тридцать лет спустя то наше молодое по сути своей и молодежное по назначению телевидение, которое стало трамплином в дальнейшую жизнь для его создателей и открывателем нового в самом вещании.

Назову только некоторые моменты, которые и сегодня представляются существенными. Прежде всего это понимание особой миссии молодежной пропаганды, обращенной к аудитории становящейся, находящейся в процессе поиска, задающей жизни множество кардинальных вопросов, ищущей, сомневающейся и не берущей на веру никаких готовых рецептов.

Значит, нужен особый стиль общения с такой аудиторией — свои формы жанрового воплощения предлагаемых тем, идей (тогда новые практически для каждого из нас).

Так, к примеру, появился телевизионный жанр, названный нами, в отличие от традиционного очерка, документальной новеллой. В ней беллетризация, художественность фабулы и средств выражения сочетались с документальностью материала — подлинностью ситуаций и героев. Нам важно было, обращаясь к молодым, стимулировать творческую активность и самостоятельность их мышления. Поэтому мы стремились предлагать им не готовые решения, а путь к ним, не результат, а процесс. Так родилась жанровая форма, которую мы назвали документальной драмой, или драмой с открытым финалом. Для нее бралась актуальная жизненная ситуация, острая коллизия, но разыгрывалась она, — разумеется, открыто, без подделки и обмана — не документальными героями, а актерами. В общем, ставилась проблема. Затем организовывалась дискуссия: в студию приглашались авторы самых интересных откликов (писем, звонков в редакцию), и разрешение конфликта происходило в споре.

Встал перед нами и вопрос о формировании относительно постоянной аудитории, какая есть, скажем, у газеты, с ее устойчивым кругом подписчиков. Здесь нужно было брать на вооружение то качество пропаганды, которое называется систематичностью, или периодичностью общения. Значит, — создать стабильную форму объединения разноматериальных и разножанровых материалов и отвести ей постоянное место в расписании передач. И весной 1958 года появилась наша главная рубрика — журнал «Молодость». Готовили мы его упорно, настойчиво и с размахом (насколько позволяли скромнейшие по нынешним временам возможности ТВ).

Поначалу «Молодость» строилась традиционно, повторяя структурные принципы, типичные и для «Знания» и для журнала «Искусство». Правда, мы осознавали необходимость качественной новизны программы, обращенной к молодежной аудитории. Позволю себе автоцитату. В первой статье о молодежном ТВ (она называлась «Поиски жанра и формы» и была опубликована в сборнике «Телевидение» за 1958 год) я писал: «Молодежный журнал должен отражать жизнь во всем ее многообразии, а не какую-нибудь одну ее сторону; более того, он не может быть информационным... Он призван воспитывать, ставить и решать важные проблемы, быть острым, боевым и, конечно, интересным, занимательным». Это, так сказать, общая посылка. Но вот дальше — уже осознание специфики работы над молодежной программой: «Если, например, в журнале «Искусство» приходится лишь «обрабатывать» для телевидения уже готовый материал (работы скульптора или художника, кинорежиссера или актера и т. п.), то в нашем журнале все, от зарождения идеи и до воплощения ее на экране, — «собственное производство».

Как же мы осваивали это наше «собственное производство»? Тут, пожалуй, стоит привести сохранившийся в моем архиве перечень материалов первого выпуска тележурнала.

Итак:

«Большая весна» — передовая, по типу газетной, посвященная наиболее знаменательным событиям весны 1958 года (монтаж фильмотечного материала в сочетании с закадровым комментарием);

«Молодежь остается в селе» — киноочерк, снятый в одном из подмосковных колхозов;

киноочерк о делегате XIII съезда ВЛКСМ, рабочем Тульского оружейного завода;

«Весна в МЭИ» — рассказ о досуге студентов (сочетание студийного показа и репортажных съемок);

«Первая комсомольская» — репортаж из Мосбасса о досрочной сдаче первой комсомольской шахты в подарок XIII съезду ВЛКСМ (киносюжет);

«Мы с вами уже встречались» — зарисовка об эстрадном ансамбле тбилисских студентов, солистка — Нани Бреговдзе;

«2 X 2 = 4» — конкурс-викторина на приз журнала.

В этом перечне обращает на себя внимание стремление редакции адресоваться к разным слоям молодежи — рабочим, крестьянам, студенчеству. Видны и попытки разнообразить формы и жанры общения с аудиторией.

И все же, помнится, после выхода первого, да и второго номера журнала у нас осталось чувство какой-то неудовлетворенности. Третий номер строился уже по-другому. В цитированной выше статье об этом говорилось так:

«Журнал «Молодость» № 3 — документальная новелла о нашем молодом современнике, попытка нарисовать его собирательный образ. Документальные материалы, положенные в основу экранного повествования, даны не как перечень следующих друг за другом «сфотографированных» фактов и событий, а как рассказ о логически развивающемся времени и людях...

Не станет ли от этого журнал монотонным, однообразным? Да и вообще, журнал ли это?»

Ответ на этот вопрос, поставленный в статье, может дать сценарный план передачи, также сохранившийся в архиве.

«...Твой город — Москва. Ты привык его видеть шумным и озабоченным. Но видел ли ты его таким?.. И объектив кинокамеры показывает уснувшую столицу, закадровый голос рассказывает о людях, которые трудятся, когда ты отдыхаешь, о тех, кто следит за чистотой и спокойствием в твоём городе.

...Рассвет. Первые электрички, поезда метро, автобусы. И там, где всего час назад была тишина, закипает жизнь огромного города.

...Кинокамеры скользят по московским улицам, разглядывая, но, не вглядываясь, ни на чем, пока, не задерживаясь надолго. И вот объектив замирает, останавливается: перед нами грандиозная стройка двухъярусного моста через Москву-реку. Ближе, ближе гигантские арки будущего моста. На одной из них — группа рабочих. Камера выделяет среди них совсем юную девушку. Это Наташа Чуркина, бетонщица. Рассказ о ней, ее работе, мечтах...

Отбивка.

...У студентов сейчас пора зачетная. Московский институт инженеров транспорта. Группа выпускников, собирающаяся в полном составе направиться на комсомольскую стройку железной дороги Абакан — Тайшет (очерк о группе, интервью со студентами).

Отбивка.

...Рабочий день в разгаре. Но есть тысячи москвичей, которые сейчас сладко спят. Детский сад. Инна Николаева, молодая воспитательница... Рассказ о ней, о новых методах воспитания и обучения в игре.

Отбивка.

...Вечер. Ты уже дома, отдыхаешь, сидя у телевизора, и тебе поет свои песни Катя Потироба. Познакомься с ней поближе: восемнадцатилетняя певунья рассказывает, перемежая песнями, свою незамысловатую биографию: о том, как из далекого полесского села через ремесленное училище попала в Москву на конкурс самодеятельности и стала солисткой знаменитого хора имени Пятницкого...

Отбивка.

...Спустилась ночь. Ты уже спишь. А лейтенант милиции Николай Меркулов сегодня дежурит по городу... Далее — репортаж о ночных событиях, связанных с работой милиции...».

Заканчивался этот выпуск традиционной (если здесь уместно говорить о традиции) викториной «2 X 2 = 4».

Я рассказал о первых номерах нашего журнала «Молодость» не только для того, чтобы воссоздать страничку истории ТВ конца 50-х годов (хотя, думается, и это само по себе любопытно). Незатейливый сюжетный ход, организовавший структуру третьего выпуска «Молодости», был для редакции всего лишь своеобразным экспериментом, но привел в конце концов к весьма серьезному решению — вовсе отказаться от формы журнала. Заметим, и это после многочисленных поздравлений, благосклонной прессы и благодарностей в приказе, которыми было отмечено появление новой передачи.

Хотелось большего, чем просто журнал. Часовая передача, выходящая в эфир всего раз в месяц, как-то терялась среди других программ. Да еще, вероятно, редакции не давала покоя все-таки не преодоленная до конца привычка формы. К тому же нам приходилось делать немало передач на темы, не умещавшиеся в журнальные страницы. Хотелось утвердить в эфире особый статус молодежного ТВ как явления вполне самостоятельного. Потому, видимо, и вызрела идея создания особого программного блока — именно «программы в программе» (идея эта немного позднее подвигнет и коллег на радио к созданию радиостанции «Юность»).

Название возникло сразу, без долгих дискуссий: «В эфире — молодость».

Возможности редакции решили сконцентрировать исключительно на воплощении в жизнь этой рубрики. Но, разумеется, реконструкцию вели без остановки производства. К созданию и оформлению студийных выгородок привлекли лучших художников ТВ — Игоря Романовского и Николая Рушева. Музыка («шапку», сквозную лирическую тему, отбивки, концовку на титрах и др.) заказали композитору Ване Мурадели. Над вариантами тем, идей и их литературно-сценарного воплощения работали уже испытанные наши авторы Евгений Карелов с Юрием Чулюкиным, Алексей Салтыков, Элем Климов и, конечно, собственно телевизионные сценаристы Сергей Муратов и Георгий Фере, Владимир Азарин, Михаил Ливертовский. Редакторами, ведущими, так сказать, тему в целом, оставались Елена Гальперина, Анна Земнова и автор этих строк. А главным нашим режиссером, — естественно, Ия Миронова, принесящая в редакцию и кинематографический профессионализм и опыт постановочной работы над сложной журнальной формой, накопленный в тележурнале «Искусство».

И вот в сентябре 1958 года, субботним, кажется, вечером, впервые появилась новая телепрограмма — «В эфире — молодость». Открывалась она заставкой: два профиля — девушка и юноша. За кадром звучал написанный для нас молодежный марш Ване Мурадели. Затем — переход на павильон, в новую большую студию, где художники-декораторы создали оригинально стилизованную площадку «проспект Молодости».

Навсегда запомнилось мне, как после премьеры режиссер, ассистент, редактор, помощники режиссера, операторы, ведущие и участники передачи — словом, все мы, находившиеся в аппаратной и в павильоне, вышли наконец на волю, в просторное фойе. В поздний час здесь обычно было пустынно и тихо. Но на этот раз, казалось, весь коллектив студии собрался в фойе: объятия, цветы, рукопожатия... И сразу — стихийное обсуждение, своеобразная творческая летучка, а, значит, и критика, подчас суровая, и похвалы, и советы (оказывается, кто-то по ходу передачи педантично фиксировал в блокноте деловые замечания). Короче, еще одно конкретное проявление великолепной студийной атмосферы, духа творческой семьи, которым жила Шаболовка, 53 конца пятидесятых.

...У нового нет профессии, поэтому его создают дилетанты. Но новое только тогда побеждает, когда дилетанты становятся профессионалами. Полагаю, что именно на переломе 50-х и 60-х годов со всей неизбежностью наметился в телевидении этот качественный переход от одного состояния — увлеченного, самозабвенного дилетантизма — к другому: к осознанному профессионализму.

Он, этот переход (или скачок, как угодно), требовал иных творческих возможностей, иных технических средств, а также выхода на более широкие тематические и жанровые просторы.

Невольно думаю: как было бы просто и элегантно все это осуществить с портативными ТЖК, видеозаписью и электронным монтажом... Но, видимо, у прогресса есть своя логика. Ведь, например, и кино училось разговаривать со зрителем, будучи немым. И неизвестно, что стало бы с ним, если бы на свет оно появилось сразу говорящим, шумящим, поющим...

ТВ училось на рубеже 60-х годов одному из главных, сущностных своих качеств: репортажности, отображению живой жизни, прямому и непосредственному наблюдению за ней. Это тогда ведь были сказаны Вл. Сапшаком очень точные слова: «Можно спорить, станет ли телеобъектив художником, но в «таланте журналиста» ему не откажет никто». И всякий шаг в этом направлении, каких бы трудов он ни стоил, был во благо.

Ибо вел в конечном счете к профессионализму, укрепляя веру в могущество ТВ и само это могущество.

Вот то, что хотелось мне рассказать о моих «университетах» на Шаболовке, 53. Хотя и была еще одна, причем весьма существенная страница (я имею в виду свою работу ответственного редактора в экранных «Последних известиях», которые предшествовали программе «Время»), но она как-то не вписывается в логику данного повествования.

Упомяну еще лишь об одном, на первый взгляд несколько неожиданном обстоятельстве. Как известно, реальный процесс становления и развития нашего телевидения конца 50-х — начала 60-х годов, телевидения по преимуществу прямого, почти не оставил «материальных следов». Нельзя же всерьез считать отражением практики вещания архив микрофонных папок (название-то какое: не «экранные», а «микрофонные»!), где зафиксированы тексты телепередач. Мы ведь прекрасно знали тогда, что в большинстве своем это бумажки для бухгалтерии, дающие основание выплатить гонорар, не более того. Да и как может предварительно написанный текст передачи, во всяком случае документальной, заключать в себе последующее «живое» телевизионное действо, с непременными элементами импровизации (если, разумеется, текст не выучен наизусть)?..

Так вот, в этой связи с особой благодарностью вспоминается сегодня неоценимый (и по достоинству не оцененный до сих пор) труд небольшого коллектива Научно-методического отдела (НМО) Государственного комитета Совета Министров СССР по радиовещанию и телевидению. Этот отдел, созданный в 1957 году и возглавлявшийся первоначально М. С. Глейзером, а затем на протяжении ряда лет — В. Н. Ружниковым, ныне доцентом кафедры телевидения и радио МГУ, в стенограммах творческих конференций и в своих изданиях — брошюрах, книгах, справочно-информационных бюллетенях — зафиксировал многие важные стороны существования раннего ТВ. Он стал для первых телевизионных практиков школой осмысления профессионального опыта, способствовал формированию телетеории, которая еще только начинала тогда разрабатываться.

Если задаться вопросом, только ли к прошлому имеют отношение эти заметки, я бы со всей определенностью ответил — нет. Дело в том, что под влиянием целого комплекса причин наше телевидение должно будет (и уже начало) возвращаться, — разумеется на более высоком уровне, — к формам непосредственного отражения живой жизни. И в силу этого, как мне представляется, неизбежно возрождение на практике и в теории интереса к тому периоду развития ТВ, о котором шла здесь речь.

Л. Глуховская
Брюссель,
ЭКСПО-58

«Я раньше думал —
книги делаются так:
пришел поэт,
легко разжал уста,
и сразу запел вдохновенный простак —
пожалуйста!
А оказывается —
прежде чем начнет петься,
долго ходят, размозолев от брожения,
и тихо барахтается в тине сердца
глупая вобла воображения».

Эти слова навязчиво стучали в висках, и никакие попытки отогнать их не помогали. Голова гудела от стихов Маяковского, которыми я, пользуясь правом редактора общественно-политических передач, еще совсем недавно «насыщала» очередной монтажный телеплакат — популярную форму шаболовской документалистики 50-х годов.

...А самолет с каждой минутой приближал нас к Брюсселю — столице первой послевоенной всемирной выставки ЭКСПО-58. Рядом со мной дремала ассистент режиссера Ольга Кознова. Сбоку наш общий любимец Володя Киракосов что-то весело рассказывал своим коллегам — операторам Ивану Журавлеву, Олегу Гудкову, Ивану Абрамычеву, помрежу Феде Надеждину, осветителю Жене Дыскину, и они смеялись. На них строго поглядывал руководитель нашей группы Николай Петрович Мушников, главный редактор общественно-политических передач. Немного впереди расположилась «элита»: режиссеры Михаил Каширин, Юрий Шабарин и дикторы — «француженка» Наталья Ляхова и «англичанка» Мария Малышева. А все вместе мы составляли первую в истории советского ТВ творческую группу, командированную для работы за рубежом — в студии телевидения советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе.

Как всегда, первую половину пути голова была занята прошлым. Вспоминались напряженные месяцы, когда мы упорно зубрили экспресс-методом французский язык, ежедневно по несколько часов просиживали в кинозалах, отбирая видовые и документальные фильмы о жизни, людях, красотах природы всех советских республик. Затем печатались узкие копии с отдельной фонограммой на французском и английском языках. Шел конкурсный отбор будущих дикторов из числа

студенток последних курсов Института иностранных языков. Наталья Ляхова прошла конкурс с блеском, как и Светлана Жильцова, но, к нашему общему огорчению, по каким-то организационным причинам Жильцова не смогла поехать. В последний момент ее заменили стюардессой Мальшевой.

Да, мы очень старались подготовиться основательно, и все же на душе было тревожно. Правда, оставался почти месяц до официального открытия выставки. Будет время ко всему присмотреться...

Как же молниеносно проскочил этот срок, оказавшийся на деле двухнедельным! Мы даже не успели отойти от шока первых впечатлений. Но и в эти две недели мы все-таки больше всего интересовались не самой окружающей нас реальностью, такой соблазнительно многоцветной, а ее отражением на экранах черно-белых европейских телевизоров.

В нашем павильоне был прекрасно оборудованный аппаратно-студийный комплекс, где мы могли смотреть передачи всех стран Евровидения. Для ведения собственных программ имела уютная, обитая мягким серым сукном студия, хорошо оснащенная по тем временам тремя камерами, и ПТС. Бельгийский еженедельник «Телемагазин» писал, что наше оборудование было для журналистов «абсолютной неожиданностью, поскольку советские коллеги на пресс-конференции скромно заявили, будто телевидение в СССР находится пока в эмбриональном состоянии».

Что же более всего поразило нас в европейских телепрограммах тех лет? Прежде всего значительно меньший, чем у нас, удельный вес художественно-игровых передач; почти полное отсутствие современных кинофильмов и прямых трансляций из театров; засилье немой кинопродукции 20—30-х годов с субтитрами; абсолютное преобладание в эфире разговорных жанров: репортажей, интервью, бесед, дискуссий, пресс-конференций, викторин. Непривычны были, скажем прямо, принципы программирования, основанные на строгом соблюдении дня недели, часа и хронометража всех передач, объединенных в постоянные рубрики, серии, циклы. У нас такая система фактически отсутствовала в 50-е годы.

Но больше всего, конечно, удивила та главенствующая роль, которая отводилась тележурналисту в кадре. Ошеломляло и непривычное разнообразие амплуа комментаторов. Знакомство с множеством европейских телекомментаторов было для всех нас наглядным уроком на будущее. Их мастерству, технике владения своим ремеслом стоило поучиться, тем более что на ЦТ в 1958 году еще не было ни одного штатного комментатора!

Чтобы яснее была тогдашняя методика работы некоторых бельгийских тележурналистов, приведу конкретный пример. На выставке еженедельно проводился репортаж «Эстакада». По большой навесной эстакаде, проходившей над многими павильонами, двигался открытый микроавтобус, в котором восседали двое ведущих. Они останавливались по пути и затевали разговоры с кем-либо из толпы, всегда заполнявшей эстакаду. Зрителям каждая такая остановка казалась абсолютно произвольной, а в общем за час можно было познакомиться с целым калейдоскопом лиц, мнений, суждений. При всей видимой случайности отбора поражала, однако, драматургическая выстроенность репортажей и их содержательность.

Нам долго не удавалось разгадать секрет «Эстакады», пока ведущие передачи не появились однажды в нашей студии, чтобы познакомиться с Наташей Ляховой. К этому времени она успела приобрести широкую популярность в Брюсселе, и местные жители называли ее Натали. «Парижское» произношение Натали было безупречным и обладало неким тонким шармом — впрочем, как и весь ее облик. Бельгийские комментаторы избрали Наташу одним из главных персонажей будущего выпуска «Эстакады». Они приходили к нам в течение целой недели ежедневно. Сначала просто смотрели, как она работает, потом изредка стали задавать ей один-два вопроса. А уж дальше начались долгие беседы.

Так вот в чем таилась загадка! Сюжет скреплялся несколькими хорошо проработанными портретами сотрудников различных павильонов выставки — людей самых разных национальностей, возрастов, убеждений, вкусов. Они находились в заранее обусловленных местах эстакады, а для придания передаче характера абсолютной непреднамеренности разговор с ними прославлялся полностью спонтанными мини-интервью.

Итак, скрупулезнейшая подготовка опорных портретных эпизодов внутри репортажа плюс целиком импровизационная «массовка». К такому методу работы мы, конечно, не привыкли. Станным показалось нам и сочетание в одном репортаже двух столь несхожих по своим амплуа журналистов: философски настроенного комментатора и балагура, весельчака. Эпатировало разностилье, мешанина «высоких слов» и площадных гэггов. Однако, научившись тоньше разбираться в языке, мы постепенно раскусили смысловую подоплеку этого симбиоза. Такое необычное сочетание позволяло выпутаться из любой сложной ситуации, которая легко могла возникнуть при разговорах с незнакомыми людьми и нарушить «правила игры».

Чем больше знакомились мы с методами работы западных тележурналистов, тем разительнее казалась нам необычайная тщательность предварительной подготовки каждой передачи, немислимая деловитость в сочетании с неиссякаемой изобретательностью, энергией и настойчивостью.

Все это сполна проявилось, например, у французского комментатора Леона Зитрона, который готовил репортаж на Францию из советского павильона. Большой и неуклюжий с виду, он стрелой носился по всем разделам, совал нос в каждую дыру, изводил нас своей въедливостью и дотошностью. В эфире, как оказалось, он не использовал и десятой доли добытых сведений, зато в его рассказе ясно чувствовался второй план: ощущалось, что журналист знает намного больше, чем говорит. Каждый вопрос Л. Зитрона был прицельно точен и заставлял участвовавших в передаче стендистов говорить о наиболее важном. А как он умел слушать! Сосредоточенно, но без всякого подобострастия, как бы впитывая каждое слово собеседника и одновременно поощряя и ободряя его взглядом.

Да, комментаторы были самой большой профессиональной силой европейского ТВ конца 50-х годов. А наиболее популярными жанрами тех лет были прямые репортажи и викторины. И мы, конечно, решили учесть это в своей работе на выставке.

В советском павильоне телепередачи велись ежедневно с 10.00 до 19.00. При малочисленности нашей группы это был значительный объем вещания. Выручала, правда, привезенная из Москвы в большом количестве готовая кинопродукция. Несколько раз в неделю мы проводили с помощью ПТС прямые репортажи из различных разделов нашего павильона. Сценарии оперативно писали сами, — конечно, с помощью стендистов, прекрасных знатоков в своих областях науки, техники, культуры. Переводчиками помимо дикторов работали опытные радиожурналисты Кира Зубкова, Юрий Харланов, Виктор Мартынов и другие.

Репортажная форма начала опробоваться нами задолго до официального открытия павильона: делалась прикидка наиболее удобных точек для телекамер, шли поиски форм языкового общения с западным зрителем. Павильон наш был чрезвычайно богат экспонатами от русских мехов до модели первого искусственного спутника Земли, от коллекции прекрасно изданных книг на многих языках до колоссального шоколадного торта в виде земного шара. В репортажах мы старались привлечь внимание к тому, что не очень бросалось в глаза неискушенным посетителям.

С полным правом можно утверждать, что ни один павильон на Всемирной выставке не пользовался таким успехом, как наш. Ведь у большинства посетителей были весьма смутные и далекие от реальности представления о нашей стране. А тут появилась возможность взглянуть на многое собственными глазами, и у наших касс с раннего утра выстраивались огромные очереди, а в середине дня было почти невозможно продаться сквозь толпу.

Прямо скажем, лучше всех работал отряд телеоператоров. Они, как шахтеры в забое, находились в самых трудных условиях, окруженные плотным кольцом людей, среди которых немало было жадных до сенсаций, бесцеремонных, любопытных подчас до назойливости. Наши дорогие ребята не просто показывали экспонаты согласно сценарному плану, — нет, они всегда «творили, выдумывали, пробовали».

Творческий энтузиазм проявляли все операторы, но Володя Киракосов был поистине неистощим. У него была уникальная профессиональная способность: видеть окружающий мир не только по-своему, в непривычном аспекте, но и охватывать взглядом предмет сразу — и в целом и в деталях. Вот этого удивительного умения по сей день недостает многим телеоператорам и телережиссерам, у нас часто в репортажах показывают фрагменты либо несколько фрагментов архитектурного сооружения, интерьера, машины и т. д., так и не дав целостного визуального образа объекта. Киракосов же изначально мыслил монтажно. Как человек действительно крупного таланта, он всегда мог чисто изобразительными средствами легко и просто «рассказать» о самом сложном и важном.

По сравнению с ярким видеорядом павильонных репортажей наши тексты зачастую звучали довольно примитивно и прямолинейно. Хотя для ведения передач подбирались наиболее способные специалисты из каждого раздела, однако в те годы все мы, «работая на эфир», страдали общими недостатками: аскетической сухостью изложения, а главное, отсутствием чувства юмора и импровизационной непринужденности, столь необходимых в репортаже.

Мы видели, к примеру, что на бельгийском ТВ дикторы не объявляют текущих передач — за них «работают» электронные либо графические заставки; однако рассказ о программах будущей недели каждый диктор ведет в своей индивидуальной манере. Помню, как были мы огорочены, когда миловидная, кокетливая «спикерин», делая обзор детских передач, позволила себе достаточно вольно иронизировать по поводу их содержания и участвующих артистов. Для нас такое было совершенно непривычно!

Бельгийские женщины-дикторы часто работали еще и манекенщицами — демонстрировали модные туалеты либо прически. И это налагало определенный отпечаток на стиль их поведения в эфире. Они любили смотреться в глазок объектива, как в зеркало. Нам, с нашим тогдашним пуританизмом, это казалось постыдным, чуть ли не кощунственным.

Глядя на раскованных, не ограниченных рамками строгих правил бельгийских «спикерин», все мы с нежностью вспоминали нашу Нину Кондратову. Нам не хватало ее, как не хватало неброской среднерусской природы, когда мы ходили по роскошным аллеям королевского парка, на территории которого была размещена выставка... Как сумела Нина, несмотря на строгую регламентацию дикторской работы, сохранить такую внутреннюю свободу! Человек глубоко интеллигентный, она, конечно же, могла бы обращаться к зрителям своими словами, однако это было не в наших тогдашних правилах. И все же, скованная написанным для нее, часто очень скудным текстом, она умела оставаться непринужденной и человеческой.

Чего абсолютно не было в Нине Кондратовой, так это суетности. Будучи некоторое время единственным телевизионным диктором, ежедневно обращаясь к зрителям с экрана, она как-то органично приняла на себя социальную ответственность за студию в целом. Это получилось само собой и определило рисунок ее поведения в кадре, манеру одеваться, отношение к работе. Серьезность, принципиальность, добросовестность во всем. Совестьливость. Безупречная корректность. Пристрастная требовательность к себе и к другим. Вероятно, многое во всем облике Нины Кондратовой было связано с аскетизмом нашего послевоенного быта. Но у нее и эта понятная всем скромность была какая-то особая.

Конечно, каждый исторический период диктует свои этические и эстетические нормы. Презрение к пустому позерству сформировалось у Нины Кондратовой под влиянием всей атмосферы тех лет, зрительских писем, телефонных звонков, общения с людьми на многочисленных конференциях, которые регулярно проводились со зрителями в пятидесятые годы. При полном отсутствии в период рождения ежедневного регулярного телевещания штатных репортеров, комментаторов, обозревателей Нина Кондратова фактически была первым человеком, кому приходилось изо дня в день вступать в прямой контакт с растущей телевизионной аудиторией. Тексты, которые она читала, были заранее написаны. Ограничение способов словесного выражения повлекло за собой самоограничение и в средствах внешней выразительности. Нина Владимировна выработала ритмически стройную манеру речи с ясной, четкой, но не педалированной дикцией; сдержанный жест, чуть заметная, но всегда приветливая улыбка. Улыбалась она не слишком часто и всегда к месту. Москвичи любили ее и ласково

называли «наша Ниночка», несмотря на ее строгость и сдержанность.

Но вернусь к «делам бельгийским». Сейчас уже трудно вспомнить, кто именно придумал еще одну своеобразную форму телевизионного показа повседневной жизни нашего павильона. В течение дня в залах устанавливались телекамеры, а рядом с ними — мониторы, на экранах которых посетители могли видеть свои лица. Эта форма стала затем привычной на многих выставках, но в то время люди, приходившие в наш павильон, были буквально заморожены этим нехитрым трюком. Нередко они по нескольку раз возвращались к камерам, чтобы вновь и вновь лицезреть себя на экранах. Пустяковая техническая выдумка послужила хорошей рекламой нашей телестудии.

Это может показаться странным, но уже через неделю после прилета в Брюссель, несмотря на массу новых впечатлений и увлекательную работу, мы единодушно и как-то сразу затосковали по дому и по Шаболовке. На студии мы тогда все хорошо знали друг друга, постоянно встречались на летучках, вместе отмечали праздники — словом, Шаболовка была для нас вторым домом. И наш маленький коллектив на Всемирной выставке, сохраняя эти традиции, жил едиными интересами. Собираясь по вечерам, мы много спорили, сопоставляли, оценивали достоинства и недостатки наших и западных передач.

Нас поражало, к примеру, уже упоминавшееся разнообразие викторин: викторины-экзамены, рассчитанные на эрудитов; молодежные викторины-игры с самыми невероятными сценарными поворотами; викторины-загадки с увлекательно построенным видеорядом. А сколь велика была популярность многих постоянных участников викторин, демонстрирующих из выпуска в выпуск феноменальную память, находчивость, остроумие! Некоторые из них, как мы узнали, даже баллотировались на выборах и проходили в члены парламента лишь благодаря своей телегеничности.

Не колеблясь мы взяли на вооружение этот еще достаточно новый для нас жанр. Передачи решили проводить по определенным дням недели, всегда в 15.30, когда павильон заполнен толпой посетителей. Об очередной викторине заранее сообщалось по павильонному радио и ТВ. Около расположенных в залах мониторов ставились кресла для ее участников. Здесь же они могли получить у наших сотрудников необходимые письменные принадлежности. Призы, предназначенные победителям, мы располагали в студии на специальных подвижных столиках и высвечивали со всех сторон. С этой демонстрацией, шедшей в музыкальном сопровождении, и начиналась передача. Незаменимым в подборе призов был наш помреж Федя Надеждин. А призы действительно были чудесные — палехские шкатулки, хохломские ковши, уникальные альбомы марок, фарфоровые изделия лучших советских заводов.

Каждая викторина содержала семь вопросов различной степени сложности. При их составлении мы стремились использовать наиболее известные факты отечественной истории и современной жизни СССР, а также факты бельгийской культуры. Уже зная по опыту общения с посетителями, насколько скудны сведения бельгийцев о нашей стране, мы расшифровывали каждый вопрос дополнительной информацией в виде кинокадров, фотомонтажей, рисунков, картин и разнообразных экспонатов из всех разделов павильона. Вот некоторые вопросы первой телевикторины:

«Во время своего пребывания в СССР Ее Величество Королева Бельгии Елизавета присутствовала на международном конкурсе скрипачей и пианистов. Именем какого великого русского композитора назван этот конкурс?» (П.И. Чайковский);

«Перед вами хорошо иллюстрированная книга. Это всемирно известный роман бельгийского писателя, изданный на одиннадцати языках народов СССР общим тиражом около двух миллионов экземпляров. Назовите имя автора книги и ее главного героя, которого изобразил на этом рисунке советский художник Кибрик» (Шарль Де Костер, Тиль Уленшпигель).

Затем шли вопросы о дате запуска в космос первого советского спутника, миниатюрная модель которого была самым популярным сувениром выставки; о постановке во МХАТе пьесы Метерлинка «Синяя птица» и т. д. В зависимости от сложности каждый вопрос оценивался определенным количеством баллов — от пяти до двадцати.

Учитывая огромную популярность в мире произведений Толстого, Достоевского, Чехова, мы начали придумывать вопросы по мотивам их произведений, причем часто использовали не только иллюстрированные издания, но и тематические подборки марок, широко представленные в экспозиции. Кстати, как удивительно смотрится на телеэкране хорошо выполненная марка, и как мало по сей день отражен в передачах увлекательный мир филателии...

Со временем при проведении викторины стала применяться и ПТС — для более полного показа многочисленных экспонатов. Мы быстро ощутили особый вкус к «осязательному методу» демонстрации различных предметов. Дело в том, что на Шаболовке в те годы преобладал обзорно-иллюстративный принцип построения телеэкскурсий. Очень редко удавалось в одной передаче сосредоточиться на немногих объектах. А здесь, не ограниченные ни строгим хронометражем, ни тематическим планом, мы могли целых десять минут показывать модель шагающего экскаватора, созданную руками учащихся ПТУ. При таком стиле проведения передач, естественно, хотелось подробнее разглядеть в кадре участников викторины. Инициаторами снова выступили телеоператоры, «подбрасывая» в ходе конкурсов режиссеру Юрию Шабарину, общепризнанному «королю ПТС», наиболее характерные крупные планы лиц людей, обдумывающих свои письменные ответы на наши вопросы. Эти операторские экспромты очень украсили передачу.

Викторина на экране все больше наполнялась жизненным содержанием, обретала свою драматургию. Своеобразной кульминацией стала сцена «подглядывания» за поведением участников в то время, пока жюри решает вопрос о победителях. И развязка мало-помалу начала приобретать законченный характер: В. Киракосов предложил показывать сначала шествие победителей из павильона в телестудию, а затем уже церемонию вручения призов. Этот ритуал был отработан со всей тщательностью и проводился торжественно и неторопливо. Ответы обладателя главного приза обязательно зачитывались публично.

Слух о нашей викторине быстро разнесся по городу. Число ее участников все возрастало, и вскоре Наташе Ляховой пришлось по ходу очередных передач делать объявления о том, что решение жюри задерживается из-за слишком большого

количества поступивших ответов.

Была у нас еще одна немаловажная задача: съемка регулярных кинорепортажей о работе Всемирной выставки для московских теленовостей. Мы ведь представляли собой тогда как бы прообраз будущих зарубежных корпунктов Гостелерадио СССР. Поскольку на Шаболовке недоставало собственных творческих кадров, кинооператора взяли со стороны. К сожалению, он оказался малоопытным. Тем не менее, необходимость систематически освещать работу ЭКСПО-58 помогла нам детально ознакомиться с экспозицией всех павильонов, и, прежде всего, с павильоном США, расположенным прямо напротив нас — на одной лужайке.

В американском павильоне нас особенно притягивала телестудия, находившаяся в подвальном этаже. Помещение напоминало древнегреческий амфитеатр. Грубые бетонные скамьи круто сбегали вниз, упираясь в огромное, толстое стекло, отгораживающее собственно телестудию от зрителей, сидящих в амфитеатре. Фактически ее четвертая стена была абсолютно прозрачной, что позволяло зрителям следить за всем происходящим перед телекамерами. По бокам застекленной стены располагались два огромных цветных монитора, благодаря которым можно было не только сравнивать реальный цвет с экранным, но и оценивать весь ход режиссерско-операторского показа действия.

А за толстым стеклом ежедневно разыгрывалось одно и то же: шла работа в ателье мод. На огромном столе грудой были навалены материалы различных расцветок, фактур. Выбрав одну из нескольких манекенщиц, художник-модельер набрасывал на бумаге фасон, находил нужную ткань; закройщица раскраивала и сметывала материал, делала примерку. Пока швея шивала детали, модельер переходил к следующей манекенщице. Скрупулезно-последовательный монтаж позволял следить за всеми подробностями процесса создания одежды.

Впервые увидев это зрелище, мы отнеслись к нему скептически. Оно показалось нам мелким, приземленным, даже унижающим высокие функции телевидения. Однако с каждым днем число постоянных посетительниц амфитеатра возрастало, хотя сам американский павильон, как правило, пустовал и заполнялся лишь в часы демонстрации мод. Несколько раз просмотрев этот «телевизионный спектакль», мы начали разгадывать секрет его притягательности. Американцы учили важнейшие особенности телекоммуникации. Прежде всего — направленность на определенную аудиторию. В амфитеатр приходили домашние хозяйки с детьми, приносили с собой еду и традиционное вязанье. Они часами могли смотреть передачу, которая являлась для них одновременно и учебным курсом по кройке и шитью и просто развлечением. Кроме того, была принята во внимание способность ТВ к показу процесса деятельности в его естественной жизненной логике. В отличие от кино ТВ имеет возможность подчеркнуть реальную протяженность времени и пространства, проследить сам ход взаимодействия человека и вещи, причем не выборочно, а целиком, от начала до конца.

Делалось все в телестудии на зависть профессионально. Пожалуй, без французского блеска, но с американской деловитостью. Походив несколько раз в этот бункер, можно было поднабраться полезных навыков и знаний, пусть элементарных, но все же нужных каждой женщине.

Вернувшись на Шаболовку, мы постарались потом использовать подобную методику в журнале «Для вас, женщины». Однако у нас никогда не хватало времени: журнал был перегружен общественно-политическими страницами (надо сказать, зачастую довольно декларативного характера), и на домоводство оставалось не более пяти минут, в течение которых мы успевали лишь наспех показать проход по студии нескольких манекенщиц...

Вообще же участие в ЭКСПО-58 необычайно обогатило нас творчески. Организация передач в экстремальных условиях, потребовавшая оперативных и слаженных коллективных действий, быстрого принятия самостоятельных решений, обострила стремление к профессиональному совершенствованию. Полученные уроки по-разному и в разной степени сказались в дальнейшей работе каждого из нас.

Все наши операторы свою брюссельскую закалку передали многочисленным ученикам. Шестидесятые годы стали эпохой подлинного расцвета прямого репортажа на советском ТВ. Не случайно именно в этот период возникли ежегодные всесоюзные семинары по телерепортажу — СЕМПОРЕ.

Вспоминается первый многосерийный прямой репортаж из Манежа, с Всесоюзной выставки одежды, обуви, трикотажных и меховых изделий, состоявшийся в 1962 году. Правда, программирование серии было сумбурным: передачи шли во вторник, 12 июня; в среду, 27 июня; в среду, 25 июля; в понедельник, 30 июля. Время выхода в эфир тоже было разное — от восьми до десяти часов вечера. Продолжительность каждого репортажа — 40—50 минут. Показу выставочной экспозиции не хватало обстоятельности. Вполне можно было бы подготовить целых пятнадцать выпусков — по числу республик, каждая из которых демонстрировала поистине уникальные экспонаты. Однако по тем временам и четыре серии «живого» репортажа были делом новым и необычным. Как всегда, виртуозно руководил большой бригадой телеоператоров Владимир Киракосов. Мы попытались реализовать на практике принцип сочетания двух разноплановых комментаторов: Игорь Кириллов рассказывал о достижениях отечественной легкой промышленности, на мою же долю выпала критическая функция — выяснение того, когда же наконец экспонируемые товары в достаточном количестве появятся на прилавках магазинов. Этот вопрос мне пришлось задавать представителям всех республик — в разных вариантах, конечно.

...Пробежали годы. Но все еще свежи в памяти те ощущения, которые охватили нас по возвращении на родную Шаболовку. После длительного общения с невозмутимыми, спокойными бельгийцами мы снова окунулись в сумасшедший ритм московской телестудии. А впереди были большие перемены, которые готовило нашему телевидению новое десятилетие.

К. Маринина

...А потом была «Кинопанорама»

Два надолго запомнившихся события произошли со мной в конце августа 1957 года, после того как в проходной на Шаболовке я впервые предъявила удостоверение, где было написано, что я, Маринина Ксения Борисовна, являюсь режиссером Центральной студии телевидения. Удостоверение давало право в любое время входить и выходить через двери этой маленькой полудеревянной будки, на одной стене которой висела дощечка «Бюро пропусков». Пропуска выдавали через крохотное окошечко. Когда в проходной никого не было, окошко закрывали ободранной фанеркой.

Итак, первый день. Как только я выдвинула нижний боковой ящик письменного стола, того, что отныне должен был стать моим рабочим местом, я увидела в ящике пятерых разноцветных котят, очень симпатичных, впрочем, как и все котята. Редакторы, сидевшие за другими столами, сказали, что котята в письменном столе приносят счастье, и велели мне радоваться. Теперь, спустя тридцать лет, я могу подтвердить, что на свете есть и такие приметы, которые сбываются.

Признаться, в те времена встречи с кошкой на студии телевидения не были большой редкостью.

Два небольших здания, приютившихся у ног Шуховской башни, утопали в зелени. Весной мы прямо из проходной попадали в объятия буйно цветущей сирени и шурились от солнечно-желтых одуванчиков, блаженствовавших в сочной траве. Естественно, что окна редакций были открыты, и все сидевшие за столами слышали пение птиц, гудение пчел и звонкие удары по волейбольному мячу. В волейбол играли актеры в ожидании репетиции своей сцены и вообще те, у кого выдавалось двадцать-тридцать минут свободного времени. А в открытые окна был вполне доступен вход мячам и кошкам.

До сих пор с восхищением вспоминаю невозмутимое лицо Анны Шиловой, когда ей пришлось читать очередное дикторское объявление под несмолкаемый аккомпанемент кошачьего мяуканья. Вокруг бесшумно металась тень людей — тех, кто пытался обнаружить местопребывание кошки. Скоро кошку нашли, но заставить ее замолчать было невозможно: она сидела за сеткой вентиляционной трубы и мяукала до хрипоты. Это происшествие, естественно, возбудило справедливый гнев начальства: виновные были строго наказаны, а кошки из здания студии исчезли навсегда.

Но перейду ко второму, очень памятного для меня дню моей Шаболовской жизни. Это было 28 августа. По телевидению шла популярная в то время развлекательная викторина «ВВВ» — «Вечер Веселых Вопросов». Передача, конечно, «живая». Я дежурный программный режиссер (чуть позже расскажу, что это за профессия такая). Ведущий передачи, композитор Никита Богословский, объяснил телезрителям, в чем состоит очередное задание. И через двадцать минут сотни энергичных москвичей в шубах, шапках, валенках и с самоварами в руках хлынули на сцену зала, откуда шла передача! Причем каждый яростно доказывал свое право на получение приза.

Ну, что увидели в этот момент зрители на телеэкранах, легче представить, чем описать. Теперь поставьте себя на место человека, который по должности обязан найти выход из создавшегося положения, а сам-то он работает на телевидении всего второй день! И никто его к этой работе заранее не готовил, да и не мог готовить — негде было. Учили нехитрым способом: бросали новичка в самую гущу дел и событий. Если справится — значит, годится!

Я попросила прекратить трансляцию, дать дикторское объявление с извинением за случившееся и перейти на рисованную заставку. А дальше? Дальше надо было решить, какой показать фильм из тех, что всегда держали в запасе на тот случай, если произойдет что-то непредвиденное. Но непредвиденных случаев в тот злосчастный день оказалось два: ко всему прочему, молодой рабочий по ошибке увез раньше времени резервные фильмы из кинопроекторной. Показывать было решительно нечего! По этой причине в эфире небывало долго стояла заставка — до тех пор, пока из фильмохранилища не привезли фильм «Карнавальная ночь».

Таким было мое боевое крещение.

Впрочем, полным новичком на телевидении я к тому времени все-таки не была. Мне приходилось и раньше принимать участие в передачах и как актрисе и как режиссеру театральных спектаклей. Но и тогда мне было ясно, что у телевизионной режиссуры есть свои существенные профессиональные особенности и что нужно время для того, чтобы их освоить, понять. Именно поэтому я решила начать свою работу на телевидении с профессии программного режиссера. Новая профессия давала возможность достаточно быстро познакомиться с тем, как делаются передачи, увидеть все производственные и творческие этапы их подготовки. Расскажу немного о том, что входило в обязанности программного режиссера три десятка лет тому назад.

В те далекие времена программная служба телевидения называлась «отдел выпуска». Состоял отдел из заведующей, ее заместителя, двух молоденьких редакторов и двух редакторов постарше, которых молодежь называла «тетя Шура» (А. Н. Волкова) и «тетя Зина» (З. М. Княженская). «Тетя Шура» и «тетя Зина» работали через день — с девяти утра до окончания последней передачи. Они выверяли во всех деталях порядок прохождения репетиций и передач на день и составляли расписание. Порядок этот определяли заведующая отделом Т. Н. Гембицкая или ее заместитель М. А. Эскина — Маргарита, как ее все называли по той причине, что начальнику тому было немногим больше двадцати.

Расписание репетиций и передач «тети» передавали в технические службы телецентра и дежурному программному режиссеру. А нас тоже было всего двое, и работали мы в том же режиме. От нас требовалось обеспечить точное соблюдение графика передач и репетиций, следить за хронометражем программ, выходящих в эфир, принимать срочные меры в случае каких-нибудь сбоев, а утром назавтра докладывать на директорской летучке обо всех событиях минувшего дня. Так что программному режиссеру надо было быть в курсе всей работы студии.

Я и сейчас не могу понять, как удавалось нашему маленькому отделу ежедневно проворачивать в эфире две программы передач и при этом ограничивать во времени и пространстве бурлящую фантазию энтузиастов. До сих пор вскакиваю в испуге среди ночи, когда вижу во сне, что в кадре уже стоит титр «Последние известия» (так до 1960 года назывались выпуски теленовостей), а по коридору еще только бежит к аппаратной постоянный режиссер этой программы С. А. Захаров и кричит:

— Заряжай сначала широкую, потом узкую, после этого пойдет диктор из студии, потом...

Все эти указания киномеханику, микрофонному оператору и инженерам Сергей Александрович дает, еще не добежав до режиссерского пульта. А затем, в ответ на мой тревожный звонок из центральной аппаратной с запросом о готовности к выходу в эфир, он отчаянно кричит:

— Да подожди, не гони! Человек ты или камень?! Свеженькую пленку получили десять минут назад, надо было включить ее в передачу... Ну, все, все! Начинаю!

Конечно, режиссеру «Последних известий» после той истории основательно попало. Но Сергей Александрович остался при твердом убеждении, что киноплёночные материалы, даже если они подоспели в самые последние минуты перед эфиром, в выпуск новостей вставлять все равно нужно, и заявил, что будет так поступать и впредь.

Удивительно ли, что при нашем сумасшедшем темпе работы однажды в начале программы дня на экране появилась надпись, извещавшая, что телевидение заканчивает передачи! Это очумевший от спешки киномеханик вместо начальной кинозаставки зарядил концевочную...

Еще эпизод. Отлично помню, как, безмятежно сидя перед экраном первой программы в центральной аппаратной (все шло удивительно гладко), я вдруг увидела конечный титр музыкальной передачи за двадцать минут до того, как ей полагалось заканчиваться. Отчаянно пытаюсь преодолеть внезапно наступившую немоту, судорожно кидаюсь к телефону — выяснить причину. Но телефон молчит. Вылетаю в коридор — и наталкиваюсь на режиссера внезапно закончившейся передачи Николая Хробко и его ассистента Юрия Богатыренко (Ю. М. Богатыренко теперь ведущий режиссер музыкальной редакции). Лица у них мрачные.

Что случилось?!

— Нам наша передача не понравилась. Скучно что-то... Вот мы и закруглились пораньше.

— С ума сошли! Надо же тогда какой-то фильм из резерва показывать!

— Прости! Так расстроились, что забыли про резерв...

Но это еще не все. Как оказалось, участники передачи не знали, что она уже закончена. Как ни в чем не бывало они продолжали музицировать в студии.

— Да что же вы им не сказали?!

— А зачем их расстраивать? Пусть играют...

Сейчас такое, конечно, и представить немислимо. Но это сейчас, когда пройден большой путь телевизионного профессионализма. А в те годы, о которых я здесь вспоминаю, он еще только начинался.

У юного телевидения было много возрастных проблем разного масштаба. Одна из них постоянно занимала меня как программно-режиссерского: чем заполнить те злосчастные паузы, которые внезапно возникали иногда между передачами и очень сердили наших зрителей? И вдруг пришла в голову мысль, что помочь тут могла бы мультипликация. Надо сказать, что мое театральное прошлое не обогатило меня знаниями в области кино. Но время было такое, что, если кто-то на телевидении, скажем, в десять утра схватился за какую-то идею, то в одиннадцать он уже начинал ее воплощать. И я тут же, причем впервые в жизни, отправилась на студию «Союзмультфильм».

Бывает так, что самые эксцентрические, казалось бы, затеи находят отклик среди вполне разумных, знающих и профессиональных людей, сраженных натиском изобретателя. Мне повезло: я встретила на студии с режиссерами Вячеславом Котеночкиным и Владимиром Пекарем, ныне крупными мастерами мультипликационного кино. И, как это ни покажется фантастичным всем, кто хоть сколько-нибудь знаком с процессом создания мультфильмов, но нам удалось в течение двадцати (!) дней сделать десятиминутную черно-белую мультипликацию. В ней был один герой.

Наш персонаж появился на экранах телевизоров 31 декабря 1957 года.

Предполагалось, что это только начало. Дальше он мог бы стать у нас своеобразным ведущим телепрограмм: объявлять рубрики, заполнять непредвиденные паузы в эфире и даже высказывать свои замечания по поводу передач. А в первом выпуске наш мультгерой просто сообщал зрителям, что вот, мол, он родился и просит придумать ему имя. Возникал он из вихря бешено крутящихся снежинок и, пританцовывая, пел голосом популярного актера Георгия Вицина:

«Родился я сегодня
Под елкой новогодней,
И в качестве сюрприза
Я вам, друзья, вручен!
И Новый год встречаю
Со всеми москвичами,
Поскольку телевизор
У каждого включен!»

Музыкальная тема куплетов повторялась роялем, а Г.Видин подпевал:

«Тритатушки-три-та-та-а,
Тритатушки-три-та-та-а!»

И это так развеселило зрителей, что в огромной почте, которую мы получили, большинство авторов просили назвать мульт-человечка Тритатушкиным.

Новый телегерой сразу завоевал зрительские симпатии, а с нами произошли события вовсе не радостные. Выяснилось, что, сделав эту внеплановую и экспериментальную ленту в сверхкороткие сроки и с минимальными денежными затратами, мы тем не менее по неопытности нарушили какие-то пункты финансово-производственных инструкций. И если бы не руководство телевидения, взявшее нас под защиту, дела наши и Тритатушкина были бы совсем плохи. Но руководство решило, что работу надо продолжать, и мы так же стремительно сделали еще две мультипликации по три минуты каждая.

В одной из них Тритатушкин объявлял перерыв. Это выглядело так: в кадре была надпись «Перерыв», а наш герой под музыку кружился по экрану — сначала быстро, потом все медленнее. Наконец он устало садился на пенек и, смахивая капельки пота со лба, произносил укоризненно: «Вот это перерыв!» Так он нас критиковал за длинные паузы между передачами.

Вторая трехминутка была объявлением цикловой программы. Тритатушкин бодро, под свою постоянную музыку появлялся на экране — с лопаткой и маленьким ведром. В ритме музыки он деловито копал, потом что-то сажал, потом поливал, и на экране вырастало деревце. Среди веток деревца можно было прочесть надпись: «Сельскохозяйственная передача».

На эти выпуски планово-финансовый отдел взглянул еще строже: нам сурово сказали, что впредь наши мультипликационные фантазии следует воплощать только как официальный заказ телевидения на студию «Союзмультфильм». Мы сделали такой заказ. Тритатушкин должен был появиться на экране 8 марта 1958 года, чтобы поздравить женщин с праздником. Заказ приняли и выполнили... к 8 марта 1959 года!

Работать так дальше не имело смысла. И мы решили, что телевидению надо иметь свой мультстанок. Он и вправду появился на Шаболовке, но... еще через год. Так было положено начало созданию собственной мультипликации. Однако о Тритатушкине к тому времени уже забыли, а я работала в другой редакции, и меня занимали другие проблемы.

Например, в передачах «Быстрее мысли», посвященных кибернетике, нам хотелось, чтобы в помещении придуманного нами Научного центра будущего находилась «Энциклопедия памяти» — небольшой экран, на котором возникали бы страницы прошлого всех наук. При современной телевизионной технике осуществить такой замысел просто, а тогда это оказалось очень сложным делом. Пришлось комбинировать съемку на узкую немую пленку (другой у нас не было) с эпизодами, которые разыгрывались в студии.

— Нужно построить в студии длинную темную галерею от проектора до экрана, — сказал оператор Михаил Терещенко.

И мы в ту же минуту начали строительство такого туннеля. В качестве «строительного материала» использовали то, что было под рукой, — венские стулья. Сверху и по бокам их укрыли множеством пальто, взятых с вешалки, несмотря на сопротивление гардеробщиков. «Энциклопедия памяти» в итоге все-таки получилась, а передача была удостоена диплома Союза журналистов СССР.

Очень жаль, что до сих пор нет у телевидения своего музея. Там одно из самых почетных мест должен был бы занять монтажный стол минувших времен. Пленку перематывали деревянной ручкой. При этом громыло все: и ручка, и деревянные диски, и сама пленка. А нужные кадры искали с помощью лупы, разглядывая их через маленькое стеклышко с подсветкой. Таких монтажных столов на студии насчитывалось пять-шесть, работали за ними режиссеры в основном сами. Профессиональных монтажниц было всего несколько человек, поэтому их всегда не хватало. При подготовке праздничных программ между режиссерами разных редакций обычно шли бои за каждый монтажный стол.

Воевали и за фильмотечный материал, потому что в те времена его запас был скудным и одни и те же кадры нередко кочевали из передачи в передачу. Всем нам необходимо было иметь кадры плавящегося металла, сыплющегося зерна, заводских цехов, полей с колосающейся пшеницей и т. д. и т. п. Отлично помню, как в тишине каждый из нас отбирал нужные кадры и вдруг раздавался чей-нибудь отчаянный крик: «Голову оторву! Кто взял мое зерно? Только что его сюда положил!..» Ответом всегда было молчание. Обнаружить пропажу удавалось только потом — уже в эфире.

Простенькие мультфильмы с Тритатушкиным оказались не единственной моей встречей с кинематографом в первые полгода работы на телевидении программным режиссером. Тогда же я подготовила большую передачу о «Союзмультфильме» (называлась она «Как делаются чудеса») и еще одну, посвященную творчеству известных режиссеров-документалистов из ГДР Аннели и Андре Торндайк. После этого А. Я. Юровский, главный редактор редакции кинопрограмм, как-то сказал мне, что передачи о кино гораздо резонанснее делать у них в редакции. Я охотно с ним согласилась.

В киноредакции собрались люди увлеченные, я бы даже сказала — одержимые. Много думали о систематизированном показе фильмов, объединении их в рубрики. Редактор И. П. Войтенко вместе с товарищами нашла интересную форму демонстрации видовых фильмов, и с 1960 года в эфире появилась программа «Клуб кинопутешественников».

Успех этого клуба во многом обеспечил его первый ведущий — кинорежиссер В. А. Шнейдеров. Он говорил мало и много показывал, но телезрители все в один голос утверждали, что слушать его очень интересно. Он необычайно располагал к себе, этот добрый, немногословный человек. В начале передачи В. А. Шнейдеров непременно сообщал, какое по счету будет заседание клуба. Вообще в программах с его участием была какая-то уютность, основательность, именно клубная традиционность. Документальные фильмы, объединенные ведущим, теперь смотрелись по-иному: это были уже не просто фильмы, а части кинопередачи.

Объединялся показ кинолент и другими циклами, например «На экране — кинокомедия», «Экран приключенческого фильма», «Забывшие ленты». Этот последний цикл, заново открывший для многих зрителей картины с участием В. Холодной,

И. Мозжухина, В. Гардина, Д. Фербенкса, М. Пикфорд, еще целого созвездия мастеров отечественного и мирового кино, блестяще вел Г. А. Авенариус. Его комментарии стали заметным событием в телевидении тех лет.

Охотно сотрудничали с киноредакцией и другие профессиональные киноведы и критики. Мне вспоминаются, в частности, интересные и содержательные телебеседы С. В. Комарова, И. В. Вайсфельда, Р. Н. Юренева.

Вообще должна сказать, что люди искусства с готовностью подключались к нашей работе. И, думаю, дело здесь не в рекламе, которую мгновенно создает телевидение. Те, кто приходил к нам, в ней не нуждались. Их интерес к «малому экрану» был творческим.

Первые мои передачи в киноредакции посвящались двум выдающимся мастерам — Ф. Раневской и М. Донскому. Много волнений доставила нам программа, показанная в 1958 году в связи с приездом в Советский Союз выдающегося американского певца и актера Поля Робсона. Организовали ее в течение одного дня. Естественно, пришлось срочно раздобыть, отсмотреть и подготовить к показу все имеющиеся киноматериалы о П. Робсоне. Мы пригласили в студию крупнейших деятелей искусства. Но, наверное, решающим для успеха передачи было участие в ней самого Поля Робсона: зрители смогли в полной мере ощутить обаяние его личности, артистический талант, почувствовать его любовь к нашей стране.

Особо хочу сказать о подготовленных примерно в это же время вместе с редактором М. Сперанской программах «Войне — нет!» — говорят кинематографисты мира» и «Франция глазами французов». Это были передачи без ведущих. Фрагменты из художественных фильмов, созданных режиссерами мирового кино, объединялись на телеэкране определенными темами и как бы комментировались документальными кадрами. В этих кадрах запечатлелось то же время, что и в игровых лентах. Так прочерчивалась связь между киноискусством и событиями реальной истории.

Совсем по-другому строилась передача об известном американском киноактере Поле Муни. Вести ее мы пригласили С. Ф. Бондарчука. К своей роли ведущего он отнесся очень серьезно. Внимательно и не один раз просмотрел все фильмы с участием П. Муни, тщательно изучил материалы, в которых анализировалась работа этого актера. Сергей Федорович беспокоился, как пройдет его выступление, сомневался, справится ли со своей задачей, и даже просил в помощь себе диктора Анну Шилову. Мы выполнили его просьбу. Зрители передачей остались довольны. А Сергей Федорович все повторял: «В следующий раз сделаю лучше!»

Постепенно, от передачи к передаче, нам становилось все яснее, что контакт с телевизионной аудиторией в огромной степени зависит от личности человека в кадре. В нашем сознании зрела мысль о программе, где один ведущий объединил бы разные кинорубрики. Причем объединил бы вдумчивым подходом к материалу, а не просто «сквозным конферансом».

Тем временем нужно было готовить новогодний киноконцерт артистов зарубежного экрана. И мы предложили провести эту передачу З. Е. Гердту.

— Нет, нет, нет! Только за кадром! Я буду вести передачу только за кадром! — заявил Зиновий Ефимович в ответ на наше предложение.

Мы поняли, что это решение окончательное, — и согласились.

Итак, в киноконцерте 31 декабря 1961 года ведущим за кадром первый раз выступил Зиновий Гердт. Программу он вел легко и изящно, зрители узнали много нового и интересного об актерах, которых они тут же видели в отрывках из полубившихся фильмов. Концерт очень понравился, мы повторяли его неоднократно. Было ясно, что секрет успеха не только в прекрасных актерах на экране, но и в доброй, чуть ироничной интонации закадрового комментария. Благодаря этому комментарию развлекательная программа стала одновременно и познавательной.

А несколько месяцев спустя, в августе 1962 года, началась работа над тележурналом, который должен был рассказывать и о новостях киноискусства и о прошлом кино. Для этого нужно было придумать систему журнальных рубрик. Мы увлеченно стали изобретать их (мы — это редакторы М. Сперанская, Н. Карцева и я, при поддержке С. А. Кузнецова, главного редактора киноредакции в то время).

Новую передачу единодушно решили назвать «Кинопанорамой». Потом так же дружно стали убеждать З. Гердта, что ведущим должен быть именно он, причем обязательно в кадре.

Зиновий Ефимович глядел на нас меланхолично и все думал, думал... Но из опыта совместной работы с ним над новогодним киноконцертом мы уже знали, перед чем он не устоит: перед страницами истории киноискусства. Поэтому мы разыскали в архиве хронику работы на съемочных площадках таких мастеров, как Г. Козинцев и Л. Трауберг (фильм «С. В. Д.»), С. Юткевич и Ф. Эрмлер («Встречный»), братья Васильевы («Чапаев»), Г. Александров («Светлый путь»), И. Хейфиц и А. Зархи («Член правительства»). Та же хроника запечатлела В. Гардина, Б.Бабочкина, В. Марецкую, Л. Орлову и других замечательных актеров. Показали архивные кадры З. Гердту, и они не только вывели его из задумчивого состояния, но и вызвали прямо-таки детский восторг: ведь миллионы зрителей увидят все это впервые! Так «Кинопанорама» обрела ведущего.

В первом выпуске новой передачи много места было отведено зарубежному кино. В том числе — рассказу о Мэрилин Монро, трагическая судьба которой взволновала в то время многих. Показали мы и комедийную короткометражку «Жених», сделанную студентом ВГИКа Элемом Климовым. Познакомили зрителей с новой работой совсем молодого тогда артиста Олега Табакова в фильме режиссера К. Воинова «Молодо-зелено».

Некоторую уверенность в том, что эксперимент удался, мы почувствовали после того, как пришли первые отклики на новую программу. В нескольких письмах повторялась словесная формула: «Кинопанорама» — да!»

До сих пор меня удивляет, как нам удалось подготовить третий, новогодний выпуск «Кинопанорамы»: кажется, никаких

шансов производственно обеспечить его у нас не было. И все-таки буквально за неделю мы ухитрились снять на широкую синхронную пленку полуторачасовую программу с участием и молодых и маститых деятелей искусства, причем не только в Москве, но и в Ленинграде. В передаче приняли участие А. Райкин, С. Филиппов, Е. Леонов, Ю. Яковлев, П. Глебов, А. Демьяненко и другие актеры.

Особенно трудно далась нам съемка М. И. Жарова. Рабочие мощности телевидения были тогда очень невелики, а мы с нашими идеями ворвались в общий производственный процесс, как говорится, без очереди. Поэтому павильон и камеру нам дали только на две ночи — с двенадцати до шести утра. Завоевать престиж наша передача тогда еще не успела, и убедить артистов сниматься в ночные часы было непросто. Помню, совсем юная Светлана Петрова (тогда помощник режиссера, а теперь режиссер программы «В мире животных») привезла обессиленного после целого дня работы на «Мосфильме» М. Жарова на Шаболовку, буквально разбудив его (он уже лег спать). Всю дорогу, пока Светлана везла Михаила Ивановича на телестудию, он ругал ее, а она плакала, но крепко держала его за руку. Так они и появились в дверях павильона: он — сердитый, а она — заплаканная. Но дело было сделано: М. Жарова мы сняли.

Ведущий «Кинопанорамы» З. Гердт, работая в театре и в кино, не мог регулярно принимать участие в передаче. Время от времени ему приходилось уезжать из Москвы на гастроли, на съемки, для выступлений в концертах. И тогда мы приглашали в качестве ведущих талантливых, но еще только начинавших свой творческий путь артистов — Олега Табакова, Ию Саввину, Татьяну Лаврову, Руфину Нифонтову. У них был молодой задор и свой взгляд на искусство, поэтому слушать их было интересно.

Алексей Яковлевич Каплер появился в «Кинопанораме», можно сказать, случайно. Когда он в первый раз согласился вести передачу, ни он, ни мы не предполагали, что это надолго станет для него важнейшим делом. Алексей Яковлевич был очень занят своей прямой работой сценариста, а мы к тому времени уже настроились на то, что в «Кинопанораме» будут разные ведущие. Но случилось чудо! Ведущий и передача нашли друг друга.

Этот тогда уже немолодой человек, рассказывая о событиях кинематографической жизни, вовсе не думал о том, чтобы получше выглядеть на экране. Он не улыбался зрителям, не пытался расположить их к себе. В середине какого-то рассказа мог вдруг сказать: «Ах ты, господи, забыл название... Оно было у меня где-то записано, но не могу найти запись. Ну, ладно, потом найду и скажу, а вы пока посмотрите фрагмент фильма». Иногда он мог в кадре задумчиво почесать щеку, помолчать, а то и взглянуть на зрителей хмуро и сердито...

И вот — покорила всех!

Очевидно, секрет его обаяния заключался в предельной естественности существования перед камерой, а зрительское доверие к нему основывалось на том, что он очень хорошо знал все, что касалось киноискусства. Но не только в этом дело. Была в нем еще, конечно, тайна — тайна личности, тайна таланта. Она-то и приковывала к себе зрителей.

Он мог позволить себе говорить вещи совершенно неожиданные. Был случай, когда, представляя фильм, А. Каплер вдруг сказал: «Да, чтобы не забыть: когда едете за город, берите с собой хлеб или крупу — покормить птиц». И никто не удивлялся, что это говорится в «Кинопанораме». Иногда он рассказывал анекдот или происшествие, которое случилось с ним недавно. Он разговаривал со зрителями так, как разговаривают в узком дружеском кругу, где можно и отвлечься от темы, делясь мыслью, которая пришла в голову именно сейчас.

Сразу после передачи Алексей Яковлевич стремительно бежал из студии наверх, к режиссерскому пульта, и спрашивал: «Ну, как?» Ведь он себя не видел — передача шла без записи. Мы говорили, что все хорошо, и говорили искренне, но он нам не очень верил и задавал еще вопросы, пытаясь понять: а вдруг мы чего-то недоговариваем?

Ведущим «Кинопанорамы» А.Я. Каплер был с 1964 по 1971 год. Он очень много сделал для совершенствования этой передачи и роста ее популярности. Но значение его работы в кадре выходит далеко за рамки конкретной программы. Это был один из тех людей, чье присутствие на экране необходимо и зрителям и самому телевидению, чтобы оно могло раскрыть свои удивительные возможности.

В. Рачковская

Музыкальный экран

Воспоминания мои не претендуют на полное и тем более хронологическое изложение всего, чем занималась в первые годы своего существования Главная редакция музыкальных программ телевидения. Статус главной она получила в конце 1957 года, и мне довелось быть ее первым главным редактором. С тех пор прошло три десятилетия, естественно, многое стерлось в памяти, а записей я, к сожалению, никаких не делала. Тем не менее что-то запечатлелось для меня на всю жизнь.

Сразу оговорюсь, что вспоминать буду только о наиболее значительных работах в так называемом «серьезном жанре» — оперных, балетных постановках, творческих вечерах, музыкально-познавательных передачах конца 50-х — начала 60-х годов.

Итак, группа редакторов и режиссеров музыкальных программ, работавшая на телевидении ранее, дополнилась редакторами, пришедшими из музыкальной редакции радио (это Ю. И. Зорова, М. В. Успенская и я). Всего двадцать два человека.

Главная редакция — это ко многому обязывало. Необходимо было расширить репертуар, привлечь к участию в программах крупнейших мастеров, найти новые формы передач. Вообще сделать музыкальное телевидение более интересным. И перед нами возник вопрос: с чего начать? Почти ежедневно мы собирались, обсуждали каждое предложение, каждую

поданную идею, мечтали, фантазировали. Часто фантазии опережали наши пока весьма скромные возможности.

Нам представлялось, что одним из путей формирования телевизионного репертуара мог бы стать поиск экранного решения ряда музыкальных произведений, имеющихся в записи на радио. Эти записи давали возможность выбрать произведения для создания прежде всего телевизионных концертных программ и привлечения к съемкам и к выступлениям в концертах ведущих исполнителей. Так с приходом редакторов радио на телевидение протянулась ниточка творческой связи двух музыкальных редакций.

Но только концертные программы, пусть и разнообразные, — этого, конечно, было мало. Хотелось показать телезрителям и музыкальные спектакли — оперы, оперетты. Естественно, сначала отбирались сочинения более камерного плана, с небольшим количеством действующих лиц, без массовых сцен. Лимитировали нас и размеры студийной площадки и, конечно, очень ограниченные материальные средства редакции.

Начали мы с одноактной оперы А. Аренского «Рафаэль», рассказывающей о любви великого итальянского художника.

Сразу хочу пояснить.

И эта опера и все последующие оперные и балетные телеспектакли готовились как спектакли — со сценическим действием, с декорациями, реквизитом, костюмами. Как и все передачи тех лет, наши постановки шли прямо в эфир, были «живыми». Но шли они под фонограмму: музыка записывалась предварительно. Ведь телевизионные студии тогда не были приспособлены к тому, чтобы расположить в них, как в театре, хор и оркестр с дирижером. Поэтому нам приходилось использовать уже имеющиеся на радио музыкальные записи или делать их самим. Но при этом мы старались сохранить в телеспектакле тех же исполнителей, чьи голоса звучали в записи. И лишь иногда режиссер, желая создать на экране наиболее достоверный внешний образ оперного героя, заменял певцов на драматических актеров.

Нашим главным режиссером стал Г. В. Кристи, ученик Станиславского, человек с богатым театральным опытом, обладавший высоким профессионализмом, хорошим вкусом и к тому же большой работоспособностью. Одной из первых его телевизионных работ была одноактная опера С. Рахманинова «Скупой рыцарь».

Вскоре зрители увидели на экранах телевизоров одноактную оперу Н. Римского-Корсакова «Вера Шелоба», воскрешающую эпоху царствования Ивана Грозного, оперу Ц. Кюи «Кавказский пленник», задорную комическую оперу Дж.-Б. Перголези «Служанка-госпожа» с участием народного артиста СССР Алексея Кривчени и трогательную «Асю» М. Ипполитова-Иванова (по повести И.С.Тургенева). Все эти одноактные оперы с малым составом исполнителей не могли, несмотря на прекрасную музыку, войти в репертуар оперных театров из-за своей небольшой продолжительности. А для нас это был настоящий клад.

Ну а как показать телезрителям многоактные оперы — известные, популярные, любимые? Скромные наши возможности, конечно, создавали немало трудностей, но они же рождали и новые формы передач. Мы начали готовить небольшие спектакли, в которых сцены из опер соединялись с драматическими сценами.

Первой такой передачей стала «Кармен». Драматургически она строилась как воспоминания Хозе о всех происшедших событиях. Фрагменты из оперы Ж. Бизе сочетались в этой передаче с инсценированными отрывками из новеллы П. Мериме. С включением эпизодов романа А. Дюма «Дама с камелиями» прозвучали сцены из оперы Дж. Верди «Травиата». Таким же образом мы показали «Царскую невесту» и «Майскую ночь» Н. Римского-Корсакова, «Севильского цирюльника» Дж. Россини и много других опер русских и зарубежных авторов. Так родился цикл передач под общим названием «По страницам любимых опер». Каждый небольшой спектакль имел свое телевизионное решение. И автор этих музыкально-литературных композиций Зоя Чернышева, и редакторы, и режиссер Наталия Баранцева проявляли много выдумки, часто находили интересные сценарные повороты и приемы экранного воплощения музыки.

Не менее увлекательной была работа над теленовеллами, в основе которых лежало не музыкальное, а литературное произведение. По нему создавался сценарий спектакля, предусматривавший органичное включение в передачу музыки, созвучной характеру литературного материала и отображаемой эпохи. Так было экранизировано несколько рассказов К. Паустовского, в том числе «Корзина с еловыми шишками» (с музыкой Э. Грига), «Старый повар» (с музыкой Моцарта), «Музыка Верди». Так была создана и музыкальная новелла «Нунча» (по одной из «Сказок об Италии» М.Горького), где особенно удалась сцена карнавала. Над постановкой всех этих теленовелл работал режиссер Николай Хробко. Припоминаю еще спектакль «Веселые нищие», в котором зрители встретились с поэзией Р. Бёрнса и песнями Г. Свиридова.

Редакция пополнялась новыми редакторами и режиссерами. Прибавлялось время для музыкальных телепрограмм — они теперь шли ежедневно. Нужно было искать, искать!

Постепенно нам становилось тесно в рамках уже записанных музыкальных произведений. Мы изыскивали любую возможность самим записать небольшие оперы, оперетты, балетную музыку для задуманных нами телевизионных спектаклей. Правда, это опять-таки делалось в основном с помощью радио — его оркестров, хора, солистов. Ниточка наших связей становилась все прочнее.

Все более крепла мысль о телевизионном показе сочинений редких, малоизвестных — и не только из классического наследия, но и из числа новых произведений советских композиторов.

Коллектив редакции стал первооткрывателем ряда новых опер. В их числе — опера А. Александрова «Бэла», «Джамия» М. Раухвергера, «Дороги дальние» А. Флярковского, оперный триптих грузинского композитора О. Тактакишвили, опера А. Власова «Ведьма», в работе над которой принял участие Б. А. Покровский.

Шли недели, месяцы. Каждый из них был новым шагом, новой ступенькой в развитии музыкального телевидения.

Радостным событием для всех нас стало открытие в 1958 году 600-метровой телевизионной студии. Тогда она казалась

огромной, думалось, в ней можно осуществить самые смелые замыслы. Ведь и телевизионная техника здесь была обновлена.

Открытие студии превратилось в праздник и для зрителей: был дан гала-концерт. Чтобы показать размеры студии, в начале концерта через нее проходил маршем духовой оркестр.

Новый студийный павильон позволил показывать целиком, с массовыми сценами, не только оперные, но и балетные спектакли.

Первым таким спектаклем стала «Раймонда» А. Глазунова. Балет был поставлен на телевидении в содружестве с коллективом Большого театра по инициативе известной балерины С. Н. Головкиной. Она исполнила и партию главной героини. Телевизионным режиссером был Николай Бравко, прекрасно показывавший балетные спектакли и цирковые представления. Над постановкой «Раймонды» все работали увлеченно. Ведь это был первый многоактный балет на телевидении. Энтузиазма были полны не только создатели спектакля и исполнители, но и работники постановочной части Большого театра. Они помогали нам в подборе декораций, костюмов и реквизита, причем делали это в свое нерабочее время, иногда даже в ночные часы.

Тогда, в конце 50-х — начале 60-х годов, процесс создания каждой музыкальной постановки горячо переживался всем коллективом редакции и надолго запоминался. А о том, как много сил и времени отдавали мы пополнению телевизионного репертуара, говорит такой факт: ежемесячно в эфир выходило три-четыре, а то и больше новых оперных и балетных спектакля.

С каждым годом и месяцем телевидение собирало у экранов все больше зрителей. И у нас возникло желание приобщить эту растущую аудиторию к основам музыкальной грамоты. Мы задумались над организацией музыкально-образовательных передач. Так появился цикл коротких телеуроков, который его авторы Анатолий и Софья Клиот назвали «Как прочесть песню?».

Из этих передач зрители узнавали названия нот, их расположение на нотных линейках и на клавиатуре рояля, их длительность. Каждый раз в телеурок включался небольшой фрагмент популярной в те годы «Песни о Щорсе» М. Блантера на стихи М. Голодного. Постепенно, такт за тактом осваивали зрители основы записи звучащей музыки. В конце каждой передачи они получали задание и должны были присылать на студию свои ответы. Цикл вызвал немалый зрительский интерес. С каждым выходом в эфир к нему прибавлялись все новые «телеученики».

Наряду с циклом «Как прочесть песню?» появился «Музыкальный словарь», в котором пояснялось значение музыкальных терминов. В те же годы возник «Музыкальный киоск», существующий на телевизионном экране и сегодня. Первыми его ведущими были Л. Голубкина и А. Ширвиндт.

И еще об одной популярной в те годы музыкально-познавательной программе мне хотелось бы вспомнить. Это «Музыкальная викторина». Передачи шли регулярно. В занимательной форме они рассказывали о жизни и творчестве выдающихся музыкантов, об истории создания и содержании отдельных музыкальных произведений. Часто викторины бывали тематическими, например «Сказка в творчестве русских композиторов» или «Природа в творчестве русских композиторов», иногда посвящались одному композитору или поэту, чье искусство нашло широкое отражение в музыке. В передачах исполнялись сцены и арии из опер, романсы, инструментальные пьесы, симфонические сочинения — исполнялись, но, естественно, не назывались. Вопросы ставились самые разнообразные. Ответы на них должны были дать зрители в своих письмах. Каждый следующий выпуск викторины начинался с чтения наиболее интересных ответов.

Задумывая эту передачу, мы и не представляли себе, какой поток писем пойдет в наш адрес. Письма разбирали все — редакторы, режиссеры, ассистенты. Случалось, что перед очередным выходом в эфир в редакции объявлялся субботник, и весь коллектив дружно читал почту викторины. А в конце сезона зрителей ждал сюрприз. Самые активные из них и, конечно, набравшие наибольшее количество очков были приглашены в студию на заключительную передачу. Причем это были не только москвичи. Мы вручали победителям «Музыкальной викторины» из разных городов дипломы и памятные сувениры — портреты и бюсты композиторов, пластинки с автографами музыкантов.

Но продолжу рассказ об оперных и балетных телевизионных спектаклях.

Во второй половине 50-х годов на радио был записан ряд опер советских композиторов. Музыкальным руководителем записей опер Б. Шехтера «Пушкин в изгнании» и С. Баласаняна «Бахтиор и Ниссо» был только что пришедший в Большой симфонический оркестр радио на стажировку Альгис Жюрайтис. Мы решили перенести оба произведения на телеэкран. Работа над телевизионными вариантами этих опер запомнилась прежде всего тем, что в ней приняли живейшее участие сами авторы.

Оперу «Пушкин в изгнании» (по роману И. Новикова) ставил Юрий Петров, тогда режиссер Большого театра. Самым ответственным моментом был выбор драматического актера на роль Пушкина, оперную партию которого исполнял солист Большого театра Евгений Белов. После долгих поисков и многих проб роль поручили артисту Театра имени Ленинского комсомола Юрию Кольчеву.

Спектакль, судя по отзывам, получился удачным. К тому же телевидение первым осуществило постановку этого произведения, необыкновенно трогательного, отличающегося большой музыкальной выразительностью. Жаль, что опера «Пушкин в изгнании» не вошла в репертуар театров. Может быть, к ней еще вернуться.

Опера «Бахтиор и Ниссо» уже ставилась, на сцене Таджикского театра оперы и балета, но москвичи знакомились с ней впервые. Написана она была по одноименному роману П. Лукницкого. Постановку осуществил Олег Моралев, впоследствии также режиссер Большого театра. И композитор С. А. Баласанян и автор романа много времени отдали подготовке телеспектакля, приезжали на репетиции. Павел Николаевич Лукницкий так загорелся этой работой, что на

премьеру привез нам из своей коллекции таджикские тубетейки, и все очень беспокоились, чтобы они после спектакля не попали по ошибке в реквизит телевидения. Кстати, это был не единственный случай такого рода. Помню, как приносили из дома старинную чернильницу и гусиное перо для сцены в «Севильском цирюльнике», где Розина — Мария Звездина писала записку графу Альмавиве.

За сравнительно небольшой промежуток времени телевидение познакомило зрителей с большим числом новых опер, причем мы не ограничивались произведениями композиторов московских, но обращались к сочинениям композиторов других республик и городов. А сцены из музыкальных постановок различных театров часто показывались нами в передачах цикла «По страницам опер и балетов советских композиторов». Включались они и в программу многочисленных творческих вечеров композиторов, которые готовило телевидение.

Большое внимание уделяли мы в те годы творчеству С. С. Прокофьева. Кроме творческого вечера, который вел Дмитрий Кабалевский, режиссер Юрий Богатыренко осуществил три крупные передачи: «Путешествие в сказку», «Прокофьев-драматург» и телевизионный рассказ о киномузыке композитора. А балетмейстер Большого театра Алексей Варламов показал зрителям хореографический вариант музыкальной сказки «Петя и волк».

Поскольку речь зашла о хореографии, мне хотелось бы сказать здесь о замечательной работе балетмейстера Владимира Варковицкого — телевизионной постановке балета Б. Асафьева «Граф Нулин». В постановке участвовали такие выдающиеся мастера, как Ольга Лепешинская и Сергей Корень. Балет был снят на пленку и стал одним из первых спектаклей, которые наше телевидение показало за рубежом.

Выше я уже упомянула ряд имен известных композиторов, артистов, режиссеров, принявших участие в создании музыкальных телепередач. Поначалу в редакции не верили, что многие из них придут к нам. Ведь мы еще не успели утвердить себя, завоевать авторитет. К тому же наши постановочные средства и технические возможности были весьма скромными. Казалось бы, кто же из мастеров искусств, маститых и молодых, станет тратить свое время на пробы и репетиции, не зная, что из всего этого получится. Но они с готовностью откликнулись на наше обращение к ним. Разгадка, видимо, в том, что творческого человека всегда влечет новое, неизведанное и он готов искать, экспериментировать.

Так пришел к нам кинорежиссер Г. В. Александров и увлекательно рассказал зрителям о своей работе с композитором И. О. Дунаевским над музыкальными фильмами. В авторском вечере Арама Хачатуряна согласились выступить Д. Д. Шостакович и Ю. А. Завадский. А в вечере, посвященном творчеству Ю. А. Шапорина, участвовал молодой композитор Родион Щедрин. Когда мы знакомили зрителей с искусством балетмейстера Касьяна Голейзовского, то в поставленных им хореографических миниатюрах танцевали только начинавшие свой творческий путь Екатерина Максимова и Владимир Васильев.

Большую, неповторимую страницу в историю музыкального телевидения вписали С. Я. Лемешев и Г. К. Отс. И тут снова сыграли свою роль контакты, уже налаженные с этими мастерами в редакции радио.

Лемешева, с его чудесным голосом, необыкновенным артистизмом и обаянием, зрители услышали и увидели на экранах телевизоров в опере Э. Направника «Дубровский» и опере Ж. Массне «Вертер». А в опере А. Рубинштейна «Демон» вступились уже два замечательных певца — Сергей Лемешев в роли Синодала и Георг Отс в роли Демона.

Это оказалась чрезвычайно сложная работа, сложная даже в организационном отношении. Ведь оба главных исполнителя были предельно заняты в театре и в концертных выступлениях. Особенно трудно приходилось Г. Отсу: ведь театр «Эстония», солистом которого он был, находился в Таллине. К тому же много времени отнимали гастрольные поездки. И вот в свободные дни, часто по пути на гастроль и обратно, выбирал Г. Отс время для приезда на Шаболовку. А режиссер Виталий Головин, ставивший «Демона», приспособливал график записей и репетиций к этим дням и часам.

Даже генеральная репетиция и премьера «Демона» были запланированы на дни, вплотную примыкающие к гастролям певца; генеральная репетиция — по дороге туда, премьера — сразу по возвращении. В распоряжении Г. Отса был всего один день. Нужно было сыграть спектакль, к тому же сложный грим Демона требовал работы на несколько часов. А тут еще новое и чрезвычайное обстоятельство: в Москве неожиданно обнаружен случай заболевания оспой, поэтому въезд в город ограничен, а выезд невозможен без справки о прививке. Как быть? Ведь Георг Карлович в тот же вечер должен вернуться в Таллин, там своя премьера.

Как всегда на телевидении в те времена, нас выручил общий энтузиазм: найден и привезен на студию врач, после спектакля певцу сделана прививка, выдана справка, и он вылетел в Таллин.

Очень кропотливой и интересной была работа над телевизионным творческим вечером Г. Отса. Решен он был постановочно, с использованием студийных выгородок. В программу входили сцены и арии из русских, эстонских, зарубежных опер и оперетт, песни советских композиторов. Вся программа репетировалась в Таллине, а затем Георг Отс и режиссер Эстонского телевидения Артур Ринне вместе с режиссером нашей студии Александром Гладышевым показали ее московским телезрителям.

Этот творческий вечер был не единственным, который мы привезли из другого города. Настоящим телевизионным праздником балета стал вечер крупнейших наших танцовщиков ленинградцев Наталии Дудинской и Константина Сергеева. Для передачи было отобрано все то, что они считали наиболее значительным и удачным в своем творчестве. И, конечно же, дуэт из балета Кара Караева «Тропой грома» — своего рода визитная карточка этих выдающихся мастеров танца.

Таким же образом в Ленинграде был подготовлен творческий вечер коллектива театра Музыкальной комедии.

Приходили к нам в редакцию, принимали участие в наших передачах и многие зарубежные гости, посещавшие Советский Союз. В их числе такие выдающиеся музыканты, как композитор Игорь Стравинский, певцы Марио дель Монако,

Поль Робсон, Има Сумак, молодой пианист Ван Клиберн.

Вспоминается комическая история, связанная с пребыванием в студии Вана Клиберна. Это было во время его второго приезда в Москву, в 1960 году. Публика полюбила талантливого музыканта в дни Первого конкурса имени П. И. Чайковского, и нам хотелось вновь доставить удовольствие телезрителям. Ван Клиберн охотно согласился выступить, приехал в студию. Время начинать концерт, а пианист исчез. И режиссер, и редактор, и помощники режиссера бросились его искать — и обнаружили в соседней студии. Там в это время шла репетиция передачи с участием тоже очень популярных тогда... Белки и Стрелки — двух собачек, побывавших в космосе. В обнимку с ними и сидел Ван Клиберн перед фотоаппаратом (этот снимок сохранился).

Новый и важный этап нашей работы был связан с показом музыкальных спектаклей, созданных в других городах — Ленинграде, Риге, Вильнюсе, Киеве, Минске. И вот начались поездки, просмотры, запись фонограмм. Затем исполнители, вместе с декорациями, костюмами и всем театральным реквизитом, отправлялись в Москву. А дальше шел сложный процесс приспособления спектакля к условиям телевизионного показа. Здесь было над чем поломать голову, прежде чем удавалось «вписать» в студийную обстановку произведение, родившееся на сцене театра. Зато наш репертуар значительно расширился.

Ленинградский Малый оперный театр привез в Москву оперу А. Ручьева «Машенька» и балет М. Чулаки «Юность»; еще один балет М. Чулаки, «Сказка о попе и работнике его Балде», показал Рижский театр оперы и балета; оперный театр из Вильнюса предложил телезрителям оперу С Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» и балет Э. Бальсиса «Эгле — королева ужей». Этот перечень можно было бы продолжить. Московские музыкальные театры также рекомендовали ряд спектаклей для переноса их на телеэкран.

Естественно, работа, о которой здесь говорится, потребовала немалой выдумки и изобретательности от телевизионных режиссеров нашей редакции. Некоторые из них уже были мной упомянуты выше. Назову еще Викентия Серкова, Елену Мачерет, много сил вложившую в показ балетных спектаклей, и Григория Гутгарца. И, конечно, нельзя не упомянуть редакторов, работавших в те годы над передачами так называемого серьезного жанра. Это, прежде всего, Юлия Зорова, Ванда Савнор, Виктория Михалевская, Елена Семенова, Федор Марченко.

Постепенно возможности наши расширялись, технических средств становилось больше. Мы уже могли позволить себе заказать съемку концертных номеров на киностудиях Москвы и даже Ленинграда.

В связи с этим вспоминается поездка в Ленинград, к известному балетмейстеру Ф. В. Лопухову. Молодым танцовщиком довелось ему участвовать в балетных постановках Михаила Фокина. Федор Васильевич хорошо помнил эти постановки и стал своего рода хранителем их хореографии. Я решила обратиться к нему с просьбой помочь нам возродить некоторые из этих работ. Помню, он был удивлен и обрадован проявленным в те годы интересом к творчеству М. Фокина. Федор Васильевич оказался замечательным рассказчиком. Он прожил большую жизнь в балете. Ему было что рассказать, а нам было что послушать, чему поучиться, что позаимствовать.

В результате общения с Ф. В. Лопуховым в Ленинграде были заказаны съемки балетной сюиты «Шопениана» и одноактного балета Л. Минкуса «Пахита». Отлично исполненные балетной труппой Ленинградского Малого оперного театра, постановки эти получились на экране праздничными, красивыми.

В августе 1959 года в австрийском городе Зальцбурге проводился в рамках ежегодного Моцартовского фестиваля симпозиум на тему «Опера и балет на телевидении». Мы представили туда сцену из оперы С. Рахманинова «Скупой рыцарь» и два уже упоминавшихся одноактных балета — «Графа Нулина» и «Пахиту». Это был первый выход музыкальной редакции телевидения на международный форум. И выход весьма успешный. С радостью и гордостью принимали мы слова одобрения и поздравления присутствующих. А на фестиваль привезли свои работы представители многих стран мира. Особенно удачно прошел показ балетных телеспектаклей.

Зарубежные телевизионные компании просили выслать им пленку. И даже долгое время спустя после фестиваля письма с заявками приходили на студию.

Интересен и такой эпизод, связанный с поездкой в Зальцбург. По дороге, на аэродроме в Вене, пленку пытались задержать. Нам долго пришлось убеждать таможенников, что съемки оперы и балетов ни для кого не представляют опасности. «А если там советская пропаганда?» — говорили они. Всю пленку проштемпелевали, взяли за нее денежный залог и потребовали от нас, чтобы перед вылетом обратно мы вновь предъявили ее. Формальности были соблюдены, и бдительные таможенные чиновники могли убедиться, что возвращается та же самая пленка.

И все-таки показ ее на фестивале действительно стал пропагандой — пропагандой успехов нашего молодого телевизионного искусства.

Так постепенно набирало силу музыкальное телевидение.

М. Успенская

Телеэстрада:

как это было?

Первой передачей, от которой отсчитывается история советского телевидения, был эстрадный концерт — 15 ноября 1934 года в крошечной студии на улице 25 Октября в Москве И. Москвин прочитал для немногочисленных зрителей рассказ «Злоумышленник», пела певица, танцевала (на «пяточке»!) балетная пара. Сборный эстрадный концерт входил в первую студийную программу телецентра на Шаболовке весной 1938 года. А в 1958 году таким же концертом было ознаменовано

открытие 600-метровой, огромной по тем временам, новой шаболовской студии. В ней тогда маршировал духовой оркестр, пели и танцевали артистические коллективы, выступал В. Филатов с дрессированными медведями...

Словом, не будет преувеличением сказать, что телевидение начиналось с эстрады!

Долгое время телевизионные концерты велись примитивно: диктор объявлял номер (или давался титр), а потом исполнение показывалось на крупном или среднем плане — вот и все. Для того чтобы привнести в показ концертных телепрограмм какое-то разнообразие, не было ни подходящих технических средств, ни необходимых творческих кадров.

Состоявшийся в 1957 году Московский фестиваль молодежи и студентов стимулировал развитие телевидения, в том числе и эстрадно-музыкального вещания. Вскоре появились новые передачи, посвященные песне. Песни не только исполнялись с экрана — их разучивали со зрителями. Чаще стали приходить в студию артисты эстрады. Были среди них и выдающиеся мастера — Л. Русланова, К. Шульженко, Л. Утесов, Г. Великанова, М. Миронова, Н. Смирнов-Сокольский, П. Рудаков и другие. Но их не хватало на все передачи, и приходилось привлекать для выступлений по телевидению артистов совсем иного уровня, что вызывало оправданное недовольство зрителей.

Если до второй половины 50-х годов телевидение показывало преимущественно готовые концертные номера, то затем все шире разворачивается работа по созданию собственных эстрадных программ. Такие передачи, как «Эстрадно-танцевальные вечера», «Учитесь танцевать», «Путешествие за песней», «Дом-мажор», готовились уже сценариям, пусть несколько примитивным, но «с надеждой на будущее». В этих передачах были уже свои ведущие — хореограф Л. Школьников, артисты В. Андреев, Р. Макагонова и другие.

В 1959 году состоялся первый балетно-цирковой телеспектакль «Ночь перед Рождеством» (по повести Гоголя). Чего только не придумали сценаристы Н. Эрдман и Н. Зиновьев (он же был режиссером спектакля, а художником — Н. Махно). Вся студия заполнилась цирковыми приспособлениями: батутами, трапециями, висячей проволокой, подкидными досками. «Черти артисты цирка — резвились в небе, Солоха на метле влетала в трубу своей хаты, плясали девчата и парубки, плясал дрессированный медведь Гоша... Был в этом ярком, веселом представлении и полет Вакулы с чертом в Петербург к царице, и пышный, нарядный танцевальный дивертисмент во дворце (в исполнении артистов балета Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко). Зрители увидели увлекательный спектакль с множеством фрагментов цирковых номеров и сценами из балета Б. Асафьева «Ночь перед Рождеством». Режиссер Н. Зиновьев, вероятно, впервые в истории и цирка и телевидения использовал классическое литературное произведение как основу для создания балетно-циркового зрелища. И опыт удался.

Много работали мы в те годы и над опереттой. В 1958 году попробовали провести эксперимент — съемку с кинескопа оперетты Е. Жарковского и Л. Кассиля «Дорогая моя девчонка». Изображение получилось нечетким, но запись все же пошла в эфир. Зрители нас не ругали, и мы вздохнули с облегчением. А вскоре кинорежиссер Ю. Чулюкин тем же способом снял новую оперетту А. Островского и С. Богомазова «Однажды на пароходе». В ней участвовали отличные актеры — М. и Г. Менглет, Г. Вицин, О. Викландт. Эта работа вызвала хорошие отзывы прессы и зрителей.

В том же году в нашу музыкальную редакцию пришел замечательный мастер искусства оперетты, блестящий рассказчик с удивительной памятью, глубокой эрудицией и редким даром импровизации — Григорий Маркович Ярон. В своих передачах он был автором и ведущим, режиссером и актером. Хотя в качестве основы этих передач использовался вариант, подготовленный для радио, но специфику телевидения Г. М. Ярон улавливал чутко.

«Экран требует концентрации внимания на основном, главном, — говорил он. — Материал надо ужимать, а не растягивать. Делать интересное, динамичное зрелище». Он беспокоился: «Послушай, как я говорю. Четко? Не длинно? Телевизор не выключат?» Телевизор не выключали. Передачи с участием Г. М. Ярона всегда привлекали зрителей.

Человек веселый и жизнерадостный, Григорий Маркович в то же время был очень требователен к себе и другим в работе. Тут он утрачивал обычную невозмутимость. Он взрывался от гнева, обнаружив у актера плохое знание музыки, текста, расстраивался от неудачного оформления передач банальными «статуйками» и «колоннадочками». Ярон любил телевидение и зрителей. Берег многочисленные зрительские письма, дорожил ими. Его передачи по истории советской оперетты, а также о творчестве И. Кальмана, Ф. Легара, Ж. Оффенбаха, И. Штрауса были сняты с монитора для фонда телевизионных записей. Нужно добавить, что в этот фонд вошли и монтажи советских и зарубежных оперетт, поставленных режиссерами Н. Зиновьевым, Н. Рубаном, М. Дотлибовым и другими.

В начале 60-х годов состав музыкальной редакции, в которую входил наш отдел массовых жанров, значительно пополнился. К нам пришла группа редакторов радио вместе с новым главным редактором В. М. Меркуловым. Появилась возможность более тщательно и разнообразно строить передачи. Работы хватало всем!

Вместо недолго просуществовавшей программы журнального типа «Наш клуб» я предложила другой музыкальный журнал, «Вечерние встречи», с более широкими задачами. Он должен был не только сообщать новости музыкальной жизни, но и давать критический разбор сочинений композиторов. Первая страница отводилась для выполнения заявок зрителей и ответов на их вопросы. Ведущий этой страницы артист В. Соколов всегда просил зрителей писать, чем их привлек тот или иной номер. Так появлялся материал для обмена мнениями в следующих передачах. С новостями в области исполнительского искусства знакомили музыковеды Я. Платек и Г. Гинзбург. В следующей странице ленинградский композитор А. Пен-Чернов впервые на телевидении рассказывал об истории джаза, подкрепляя свой рассказ демонстрацией интереснейших киноленок. Авторы-юмористы Д. Иванов и В. Трифонов выступали со специально сочиненными репризами, в которых оценивали премьеры эстрады (нередко эти оценки оказывались весьма критическими). И, наконец, существовала страница, посвященная советской песне — не только ее успехам, но и неудачам. Вела страницу музыковед Ж. Дозорцева.

Мне вспоминаются в этой связи два журнальных сюжета. В одной из передач Ж. Дозорцева заговорила о причинах феерической популярности песни Ю. Саульского «Черный кот», которую пели тогда все от мала до велика. В ответ на высказанное ею скептическое отношение к этой незатейливой песенке посыпались негодующие зрительские письма: «Не трогайте черного кота!» А через несколько передач музыковед в своей странице продемонстрировала шесть песен известных советских композиторов и показала, что они очень похожи по мелодико-гармоническому строю. Авторы обиделись, пожаловались. И тележурнал, успешно просуществовавший несколько лет, был закрыт.

Кроме повседневных передач наш отдел массовых жанров готовил также праздничные эстрадные программы. В качестве ведущих приглашались известные актеры и дикторы. Эти программы снимались на пленку (вначале на кино-, а потом на видео-). Последний «живой» праздничный концерт состоялся новогодним вечером в конце 1957 года. Зрители увидели выступления эстрадных оркестров под управлением Э. Рознера и Л. Утесова.

Искусству телевизионного «показа» музыки нигде не учили. К сожалению, большинство режиссеров и операторов слабо разбирались в музыке и ее исполнении. Поэтому долгие годы профессиональный уровень значительной части наших творческих работников был невысок. Осваивать новые и сложные профессии редактора и режиссера музыкального телевидения можно было только на практике, и к тому же в условиях очень нелегких. Ведь для многих передач мы не располагали ни сценарием, ни репетиционным временем. Если оно и выделялось, то часто было настолько ограниченным, что мы едва успевали решить, откуда должен войти в кадр актер или ведущий, как двигаться по студии, какие титры будут сменять друг друга, когда давать пленку... Редактору приходилось ломать голову: чем заполнить отведенное эфирное время — сольным концертом, сборной программой, концертом оперетты, цирковыми выступлениями? Часто режиссер и ассистент режиссера узнавали, что же им предстоит показывать, чуть ли не в последнюю минуту.

Слабый профессионализм приводил к курьезам. Например, во время показа оркестра некоторые режиссеры подавали с пульта команды операторам: «Покажи скрипку! Не эту. Большую. Она на полу между ногами... Трубу! Другую, скрученную...» Один режиссер имел обыкновение менять кадропланы оркестра по счету «раз, два, три» (при этом могло исполняться произведение на две, четыре четверти...). Тот же непрофессионализм сказывался и в оформлении студии и в работе со сценариями и с актерами. Профессионалом почти всегда был ассистент режиссера, что неудивительно: ведь для подготовки только этой категории работников телевидения существовали постоянные курсы. Обычно ассистент вместе с редактором включался в работу с момента зарождения замысла передачи. Впоследствии такие ассистенты становились хорошими телевизионными режиссерами (Ю. Богатыренко, Л. Карп, Е. Ситникова, В. Белоусов и другие).

Настоящая удача сопутствовала только тем программам, над которыми вся творческая группа — редактор, режиссер, ассистент и помощник режиссера, операторы, художник, осветители, бутафоры, звукорежиссер — работала как единый организм. Наглядное доказательство пользы такого содружества — памятная не одному поколению телезрителей передача «На голубой огонек». Придумал ее, вместе с сотрудниками нашего отдела массовых жанров, режиссер-документалист А. Габрилович. Телевизионное кафе «На голубой огонек» (позже его называли просто «Голубой огонек», «На огонек») стало центром творческой жизни всей музыкальной редакции.

Идея создания такой передачи вызвала у руководства шок.

—На глазах телезрителей люди будут пить кофе?!

—Да!

—Есть пирожные, печенье, яблоки?

—Да, да, да!.. Но главное — они же будут петь, танцевать, читать, играть на музыкальных инструментах, рассказывать интересные истории о себе и своих товарищах по искусству. Они придут к телезрителям после спектаклей, концертов...

Разрешение получили. Первый «Огонек» зажегся 6 апреля 1962 года. Истоки его приписывали телевизионной передаче, посвященной встрече с героями ледокола «Седов» в 1940 году; «Эстафете новостей». Возможно. Но мне кажется, что ближе всего «Огонек» первых лет к знаменитой «Летучей мыши» Н. Ф. Балиева. Там ведь тоже артисты собирались вечерами, обменивались новостями, шутили, разыгрывали друг друга, пели, импровизировали. На встречи приглашали своих друзей, знакомых, поклонников искусства. Это был первоначально артистический клуб, который впоследствии сильно изменился, став театром.

В чем-то похожие изменения затронули и наше телевизионное кафе, причем с грустным результатом. Требование для «Огоньков» игровых по сути сценариев, запрограммированность, репетиции, приход в большие студии большого количества людей, целых творческих коллективов и почетных гостей — все это разрушило природу задуманного нами жанра. Началось постепенное его угасание.

Но в течение нескольких первых лет существования «Огонька» зрители еженедельно «в субботу, позабыв про все заботы», как пелось во вступительной песенке Л. Куксо и В. Чернышева, вместе с соседями и друзьями собирались у экранов телевизоров (ведь тогда еще не каждая семья имела телевизор). Затихали улицы. Передача обрела популярность с первого же выхода в эфир. Шла она в те годы, естественно, «живьем», не только без сценариев, но и без репетиции концертных номеров. Актеры на репетиции не приезжали. Почему-то считалось, что Шаболовский телецентр находится на окраине Москвы и ехать до него далеко. К тому же труд артистов оплачивался у нас значительно ниже, чем в концертных организациях, а времени телевидение отнимало много. Значение рекламы, которую оно создает выступающему, тогда еще не осознавалось.

Как правило, редакторы и режиссеры (чаще совместно) создавали сценарный план передачи. Приглашались авторы и со стороны, но они далеко не всегда чувствовали специфику жанра: «Огонек» требовал калейдоскопичности, броскости,

коротких номеров и реприз, а не длинных интермедий, сбивающих темп «живого» телевизионного действия. В сценарном плане программировались варианты: если не успеет на передачу актер такой-то, в этом месте выступит другой. Планировались «пустоты» на случай возможного появления звезд. Прямо с поезда или самолета могли приехать в студию Г. Отс из Таллина, Ю. Гуляев из Киева, Э. Пьеха из Ленинграда, Б. Закиров из Ташкента или зарубежные гости — И. Сумак, Р. Караклаич, Дж. Марьянович и еще многие знаменитые артисты. Их встречали наши редакторы В. Шатрова, Ю. Зорова, Н. Водопьянова, К. Сирмбарт и другие. По дороге на Шаболовку договаривались о репертуаре и «что про них сказать».

Уже во время передачи нередко можно было увидеть осторожно пробирающегося к ведущим, а то и ползущего на четвереньках редактора или помощника режиссера с запиской. Оператор жестами показывал прибывшему, где ему разместиться, чтобы раньше времени не попасть в кадр. Если случалось, что гость разговорился без меры, ему в воздухе рисовали круги, — мол, «закругляйся». Условных знаков напридумали много, да и как бы мы без них обошлись?..

Передача была сложной и для ведущих, а вели ее обычно дикторы А. Шилова, В. Леонтьева и И. Кириллов. Ведь «живой» трансляции импровизационного действия всегда присущи неожиданности. За кадром, как бы за сценой, работала группа редакторов и помощников режиссера. Что касается телевизионного показа «Огоньков», то быстрее всех с режиссерской работой освоился В. Черкасов, в ту пору наш ответственный редактор (позже, по окончании режиссерских курсов, он стал работать только режиссером). Участие в создании сценарных планов передач помогало ему и в эфире благополучно сводить концы с концами, что было вовсе не просто. Успешно работали над передачей А. Гладышев, Ю. Богатыренко, Е. Ситникова и другие наши режиссеры.

«Огоньки» первых лет были детищем всей редакции. Программу старались разнообразить по жанрам, темпу, ритмам. Обязательно искали сенсацию, «гвоздь» вечера: это могло быть выступление начинающего М. Магомаева; первая песня «дворового цикла» А. Островского и Л. Ошанина в исполнении молодого И. Кобзона; фрагмент новой постановки оперетты, спектакля драматического театра... Это мог быть человек, играющий на пиле; поющий двумя голосами; имеющий редкое хобби... Это могло быть появление перед зрителями известной личности в каком-то новом, непривычном качестве: ученый, читающий свои стихи, артист, демонстрирующий нарисованные им шаржи...

Еще до того, как появился «Огонек», его будущие создатели вместе с журналистами «Эстафеты новостей» впервые принимали на телевидении Юрия Гагарина. В передаче участвовали выдающиеся мастера искусств. Потом состоялись встречи на Шаболовке с новыми героями космоса. Во время одной из таких встреч (это было в 1962 году) проводился конкурс на лучшую песню о космонавтах. Членами жюри были Г. Титов и П. Попович. Премию вручили композитору Я. Френкелю. Эта передача стала, можно сказать, прародительницей современных — правда несколько смещенных в сторону исполнительства — телевизионных конкурсов песни.

Космонавты были желанными гостями «Огонька». Их приход к нам в студию, особенно после очередного полета, превратился в традицию. Юрий Гагарин первым поставил свой автограф на фотоснимке Шуховской башни, долгое время служившем постоянной заставкой «Огонька». Количество автографов на этом снимке быстро росло.

Постепенно круг посетителей телевизионного кафе расширялся. В передачу стали приглашать представителей промышленных предприятий, институтов, учреждений. Они рассказывали о своей работе, главным образом — о достижениях. Встречи на «Огоньке» деятелей искусств все больше утрачивали самостоятельное значение. Произошло смешение жанров, на мой взгляд, неорганичное. Люди, которые были прекрасными мастерами своего дела на производстве, зачастую оказывались скованными и неловкими перед телевизионными камерами. Соседство с людьми искусства, привыкшими к публичным выступлениям, лишь еще больше подчеркивало это. Чтобы как-то поправить положение, с выступающими пытались «работать», попросту говоря — натаскивать их перед появлением в кадре, но результаты оставляли желать лучшего. «Огоньки» стали готовить раз в месяц, потом только по праздничным дням.

С середины 60-х годов все праздничные, а затем и рядовые эстрадные программы на телевидении начали снимать заранее — разрозненными номерами и эпизодами, которые потом монтировались в единую передачу. Стали отдельно записывать смех и аплодисменты. Досъемка слушающих и улыбающихся участников передачи приводила к тому, что они уже и не знали, кому будут улыбаться и аплодировать на экране. Артисты теперь пели, танцевали, играли на музыкальных инструментах под фонограмму. Под нее же часто велись съемки выступлений оркестров. Мотивировалось все это необходимостью повысить качество звучания.

Монтаж позволил переставлять эпизоды в любом порядке. Этой возможностью охотно воспользовались малые и большие телевизионные руководители. В результате единство замысла передачи, пусть не всегда удачного, разрушалось; исчезло ощущение уюта, дыхания студии, сиюминутности телевизионного события.

Конечно, среди «Голубых огоньков» и этого периода встречались хорошо сделанные. Но, по существу, зрители видели уже другую — постановочную в основе своей — передачу. Телевизионная эстрада как бы двинулась навстречу кино. Это были и соперничество и дружба.

В последние месяцы 1965 года меня направили в творческое объединение телевизионных фильмов студии «Мосфильм» («Экран» еще не был создан) для работы над новогодним «Огоньком». Он был назван «Сказки русского леса». По сценарию Н. Фоминой при участии Е. Леонова и О. Анофриева (они же и ведущие) режиссер Ю. Сааков снял нарядное, праздничное представление с прекрасными актерами. В «Сказках русского леса» зрители увидели А. Райкина, Г. Вицина, Ю. Никулина, Е. Моргунова, Э. Пьеху, М. Бернеса, М. Магомаева, балет Большого театра, зарубежные фольклорные ансамбли. На конкурсе телевизионных фильмов в Италии наша работа была удостоена приза «Серебряная роза».

Приближался 1967 год. К нам в редакцию пришли выпускники музыкальных вузов. Молодые редакторы, режиссеры,

ассистенты вместе с более опытными сотрудниками стали все чаще задумываться о возможностях обновления телевизионной музыкальной эстрады. Этого требовало время — ведь впереди было Останкино.

А. Габрилович

Время

неожиданностей

Вспоминая свою недолгую, с шестидесятого по шестьдесят седьмой год, работу в молодежной редакции телевидения, я сейчас испытываю ощущение, будто эти годы пролетели как один миг, на едином дыхании. Да, наверное, так и было, хотя, как и многие, попал я в редакцию случайно и для себя неожиданно. Впрочем, тогда многое на телевидении было неожиданным и случайным.

В те годы на Шаболовке работали в основном чудаки. В театральных и кинематографических кругах над ними посмеивались. Среди творческих работников по степени престижности телевидение опережало, наверное, лишь студию диафильмов.

Получив во ВГИКе диплом сценариста, я некоторое время был на телевидении внештатным автором. И вдруг мне предложили стать сотрудником редакции молодежных программ. Причем не редактором, а режиссером! Я стал объяснять, что к режиссуре не имею никакого отношения, что у меня другая профессия. И в ответ услышал, что на телевидении профессионалов пока вообще нет и что в этом его сила! Кроме того, мне пообещали, что я буду заниматься привычным делом: готовить небольшие публицистические передачи, разъезжать по стройкам, заводам, колхозам, снимать интересных людей и знаменательные события. Я поверил и согласился.

Но все повернулось по-другому.

Дело в том, что телевидение тогда не имело еще твердой сетки вещания, состоящей из циклов и рубрик. Передачи рождались и умирали, как ночные бабочки. Конечно, какое-то расписание существовало. Но в нем определялось только время выхода в эфир той или иной редакции. А чем будет заполнена эта временная ячейка, зависело от самой редакции. Поэтому постоянно придумывались и предлагались все новые и новые варианты передач. Редакций было немного, их штат невелик, и на каждую из редакций приходилась довольно-таки большая нагрузка.

И вот, поскольку расписание надо было любой ценой заполнять, а режиссеров не хватало, мне сразу же вручили какую-то «беспорядочную» передачу, которую следовало выдать в эфир через десять дней.

Теперь, работая режиссером в документальной студии творческого объединения «Экран», я около полугода снимаю каждый фильм. Последние пять лет — это десять фильмов, и все они наперечет. А сколько передач сделал я за семь лет в молодежной редакции? Не упомянуть и не перечислить. И не только потому, что времени с тех пор прошло много. В месяц приходилось готовить две-три часовые передачи, которые шли в эфир «живьем». Существовали, правда, трактовые репетиции, когда режиссер собирал в студии участников, отрабатывал предстоящий показ с операторами, звукооператорами, ассистентами. Но, как правило, этих трактов не хватало, и перед эфиром оставалась еще тьма неясностей.

Чудо телепередач тех дней заключалось в их непредсказуемости, в том, что они рождались на глазах у зрителей. Никто — ни автор, ни режиссер, ни сами выступающие — заранее не знали, как все пройдет. Особенно силен был этот элемент неизвестности в публицистических, документальных программах, на которых я специализировался. Ведь в них участвовали непривычные к телекамере люди. Хотя каждый примерно знал, о чем ему предстоит говорить, но заранее предугадать поведение участников передачи, а тем более отрепетировать их действия было невозможно. Иногда более или менее готовые программы в эфире вдруг рассыпались, превращались в кашу. Либо, наоборот, сделанное, что называется, на живую нитку непонятным образом собиралось, выстраивалось и выстреливало в эфир вполне приличной передачей.

От телегруппы работа над прямыми передачами требовала, конечно, колоссального напряжения. И не только сам выход в эфир. Подготовка программы тоже отнимала очень много сил. Я и теперь отчетливо помню то состояние растерянности, которое возникает, когдаходишь в пустой, полуосвещенный павильон, где хаотично стоят элементы будущих декораций. Их нужно как-то расставить. Никто, кроме тебя, не знает, как это сделать. Но и ты сам довольно смутно представляешь, что тут должно быть...

Мы не были профессионалами, но каждый день учились своей профессии и открывали (пусть через ошибки) ее секреты. Мы брались за любую работу. У каждой группы была постоянная внутренняя нацеленность на импровизацию. С какой щедростью расточались тогда идеи! И как жаль, что все передачи тех лет бесследно исчезли... Они исчезли из памяти даже тех, кто их делал. Помнится лишь атмосфера, в которой они создавались. Да это и понятно: ведь толком никто из нас и не видел свою работу. Я, например, во время передачи сидел у пульта, хотя к нему не прикасался, а по моей команде ассистент давал указания телеоператорам, звукооператорам, магнитофонным операторам и их ассистентам.

Эта сложнейшая кухня «живого» телепоказа забирала все внимание. Ты сидишь перед несколькими мониторами, перед глазами — расписанный по минутам график передачи, который нужно знать на память. Ты словно дирижируешь большим оркестром. Причем ошибаться нельзя: ошибку не исправишь — она тут же идет в эфир. И все же, конечно, редкая передача обходилась без накладок. О них ходило немало анекдотов.

Был, например, со мной такой случай. Шла передача с ведущим в кадре. Состояла она из двух частей — публицистической и развлекательной. Во второй части предполагалась получасовая встреча с Эдуардом Хилем. Ведущий

Эдуард Филатьев (ныне телережиссер) что-то рассказывал, я следил за ходом передачи, все шло без сбоев. Заканчивается первая часть. Спрашиваю: «Хиль здесь?» — «Нет». Передаем последний сюжет. «Хиль приехал?» — «Не приехал». А у нас впереди полчаса эфирного времени! Прошу сказать ведущему, что Хиль нет и пусть выкручивается сам. До сих пор помню чувство стыда и неловкости, когда я это говорил. Но выхода не было. Филатьев продержался в кадре до конца. А Хиль так и не приехал.

Запомнилась мне одна из первых моих передач в цикле «По вертикали и горизонтали», была такая телевикторина. В тот раз встречались команды шоферов такси и работников ГАИ. Каждую команду представляла ведущая: таксистов — Светлана Моргунова, а работников ГАИ — Валентина Леонтьева. Я придумал эффектное начало: к зданию телетеатра на площади Журавлева должны были подъехать с одной стороны — вереница такси, с другой — кортеж милицейских машин. Потом участники передачи вместе с ведущими должны были подняться по лестнице и войти в зал. Все было тщательно отрепетировано по минутам. В зале стояли стационарные камеры, для съемки на улице мы использовали ПТС. За пульт в зале села моя ассистентка Лариса Маслюк, а я работал в передвижке.

Передача началась. Подъехали к телетеатру машины. Я сижу, любуюсь, нажимаю на пульте кнопки. Ну просто чудо, до чего все идет отлаженно и красиво! Потом все входят в зал, я на экране вижу, что их уже показывает моя ассистентка. Довольный, иду к ней.

—Что ты наделал? — Лариса бледная, руки дрожат. — Ты даже представить себе не можешь, что ты натворил!..

—Боже мой, да что ж я натворил? Все было замечательно!..

Оказывается, я забыл нажать на кнопку для передачи изображения в эфир. И пока я, ликуя, нажимал в передвижке на остальные кнопки, ассистентка вынуждена была все время показывать люстры в зале...

Самое поразительное, что наши накладки зритель почти никогда не замечал! Мы же из студии выходили опустошенные разбитые, как футболисты после решающего матча с дополнительным временем. А назавтра уже надо было браться за следующую передачу. С утра заливался телефон:

— У меня есть одна идея!..

И мы опять принимались фантазировать, конструировать, сочинять.

У молодежной редакции была определенная стилистика. Мы, например, любили чередование серьезных публицистических страниц с развлекательными. Принцип, конечно, немудреный: поговорили-поговорили, а теперь потанцуем. Но в «живом» эфире строить по такому принципу передачу было не просто. Даже сейчас не всегда легко найти людей, которые свободно вели бы себя перед камерой, зная, что речь их монтироваться не будет, а со всеми ошибками и оговорками пойдет к телезрителям. Хотя встречались и такие уникалы.

Например, в той же памятной мне передаче из цикла «По вертикали и горизонтали» участвовал шофер такси, старичок (уж не знаю, сколько лет ему тогда было, но мне он казался стариком), который фантастически знал Москву. Ему было задано несколько хитрых вопросов, подготовленных по нашей просьбе работниками ГАИ. Ответы он отбарабанил с невероятной бойкостью. И это ему так понравилось, что ведущей Валентине Леонтьевой с трудом удалось увести говорливого знатока Москвы с эстрады телетеатра.

Вообще в цикле «По вертикали и горизонтали» была необыкновенно важна роль ведущего. Он мог и спасти и провалить передачу. Уже тогда я понял, как замечательно справляется с этой нелегкой работой, требующей такта, терпения и находчивости, Валентина Леонтьева. Она в эфире всегда с блеском выходила из самых трудных и даже, казалось бы, безвыходных ситуаций. Как часто после передачи благодарили ее авторы и режиссеры!

В ту пору каждая передача была под пристальным вниманием коллег. Телевизионный день начинался с летучки. Собирались все бригады, работавшие накануне в эфире, главные редакторы телевизионных редакций, авторы. Шло публичное рецензирование, причем критиковали друг друга порой жестко. Хотя не всегда, увы, справедливо.

Так, если бы не разругали одну из моих передач, может, и моя творческая судьба сложилась бы по-иному.

Пришла как-то нам в голову мысль сделать что-то вроде эстрадного шоу — развлекательно-постановочную программу «Дом находок». Это был некий символический теледом, где можно было найти старую пленку, давний эстрадный номер или забытую песню, а можно было найти и самое-самое новое в развлекательном жанре. Мне и сейчас нравится такой сценарный ход. На роль ведущего был приглашен артист Геннадий Бортников.

Первая передача прошла удачно. Правда, с ней связана забавная история, лишняя раз показывающая, как трудно иногда бывает предугадать реакцию зрителя: порой ему в глаза бросается совсем не то, на что обращают внимание создатели передач. В данном случае сенсацию вызвала... прическа ведущего. Как раз в то время только-только стали входить в моду длинные волосы. Все стриглись в основном «под бокс» и «под бобрик», а у Г. Бортникова прическа была уже «новаторская».

За тридцать лет работы на телевидении я никогда не получал такого количества писем, как после той передачи. Это был просто какой-то шквал! Письма были восторженные и гневные... О передаче — два слова. А дальше — о длинных волосах ведущего... Но, если вдуматься, в такой реакции не было ничего странного. У нас тогда повсюду велась борьба с «длинноволосиками», как их называли, и телевидение тоже приняло в ней участие. Во время одного из телевизионных конкурсов эстрадной песни режиссер перед очередной передачей публично объявлял: «Товарищи, подстригите ваших музыкантов покороче!..» Кто-то внимал его указаниям, кто-то нет. А один особенно дисциплинированный коллектив отправлялся в парикмахерскую после каждого такого призыва. Рассказывают, что в результате съемочной группе пришлось искать этим музыкантам парики!..

Если судьба первого выпуска «Дома находок» была счастливой (независимо от причин, вызвавших интерес к передаче), то со вторым выпуском все сложилось иначе. Мы с автором Дмитрием Оганяном после удачного дебюта почувствовали себя увереннее, смелее и даже стали сочинять скетчи и фельетоны. Один из трюковых номеров был связан с Муслимом Магомаевым. На телевидение приходило множество писем с требованием показать его выступление, но сделать это было довольно сложно: артист постоянно находился в гастрольных поездках. И мы придумали такой номер: девушки из справочного бюро «Дома находок» наряжались в ковбоев, устраивали вокруг ведущего танцы и, стреляя в воздух из пистолетов, кричали: «Подать Магомаева!» Испуганный ведущий, поняв безвыходность положения, начинал петь под фонограмму голосом Магомаева. Я и не предполагал, что эта безобидная музыкальная интермедия станет надгробным памятником передаче. Но наш нехитрый комический трюк вызвал громы и молнии, и «Дом находок», который я готовил с большим увлечением, прекратил свое существование.

Зато два десятилетия просуществовала передача, чьим первым автором мне выпало быть по чистой случайности. Я имею в виду «Голубой огонек».

На Шаболовке все редакции телевидения не были разобщены. Нас многое объединяло. Мы не только работали рядом. Мы еще и дружили. Это очень важно. У нас даже шутили: пока с утра дойдешь до своей редакции и со всеми поздороваяешься, половины рабочего дня как не бывало; пообедал — и в обратный путь: попрощаться. И вот как-то, встретив меня в коридоре, режиссер музыкальной редакции Юрий Богатыренко на ходу произнес:

— Слушай, придумай нам передачу. Программа просто замечательная! Правда, еще ничего нет. Хотя нет, кое-что есть. Есть сказочное время: суббота, с десяти до двенадцати ночи! И декорация — уходящая в небо Шуховская башня. Очень красиво!..

Я спросил:

— Ну а еще что-нибудь *есть*?

— Ничего нет. Ну, ты подумаешь? Мы на тебя рассчитываем!..

И убежал.

Я, конечно, тут же забыл, что мне надо что-то придумать. Сколько таких предложений тогда порхало в воздухе! Но вот проходит какое-то время и дома у меня раздается телефонный звонок. Звонит режиссер:

— Ну что, придумал передачу?

Я даже растерялся:

— А что, вам еще нужно?..

Он разволновался, раскричался:

— А как же! Мы ведь ждем! У нас же через неделю трактовая репетиция! Ты же обещал!

Выходит, они на меня надеялись... Отступить было некуда, и я неуверенно пробормотал, что кое-что придумал.

— Ах придумал? Так мы через сорок минут будем у тебя!.. В трубке раздалась короткая гудки.

Выход надо было найти за сорок минут. И тут я вспомнил, что как раз накануне был в молодежном кафе. Тогда вообще ими увлекались. Не могу сказать, что это событие произвело неизгладимое впечатление, но никаких других впечатлений, способных разбудить фантазию, у меня не было. И я подумал, что, может быть, неплохо бы поставить под телебашней столики, чтобы собирались за ними субботными вечерами люди, делились впечатлениями, рассказам, воспоминаниями, пели песни, танцевали... Во всяком случае, эту идею можно было предложить. А не понравится — гордо ответить: «не хотите — и не надо!»

Но идея понравилась. Особенно тем, что не требовалось никаких дополнительных декораций: просто разместить столики, поставить на них кофе и лимонад — и готово. Мне поручили придумать программу и текст для ведущих. И через неделю передача вышла в эфир.

...До сих пор бывает, что кто-нибудь из музыкальной редакции, пробегая мимо меня в Останкине, замедляет шаг: «Придумай нам еще что-нибудь...» Я не отказываюсь. Но пока больше никто не звонил...

Иногда я думаю: если бы передача «Дом находок» так печально не окончила свое существование, если бы мне удалось сделать еще несколько выпусков, — кто знает, может, я так и продолжил бы заниматься эстрадно-музыкальными шоу. Жизнь часто неожиданным способом распоряжается нами. Особенно если ты работаешь на телевидении, где и сейчас многое случайно и неожиданно...

Е. Гальперина

Исповедь редактора

Тот,
кто постоянно ясен, —
Тот,
по-моему,
просто глуп.

В. Маяковский

Оказывается, Шаболовка для меня — это всего лишь семь лет работы в молодежной редакции: 1958—1965 годы.

Останкину отдано целых двадцать лет. А кажется, все наоборот. Кажется, что лет двадцать я провела там, в шаболовской молодежной, и лишь семь — в останкинской литературно-драматической... Как только я обнаружила этот парадокс, я поняла, что мне есть над чем поразмышлять. Не предаться воспоминаниям, это мне как-то пока еще неинтересно, а именно поразмышлять: какова природа этого парадокса, в чем его суть?

Телевидение для меня началось с пепелища «ВВВ». В 1957 году одной из самых популярных телевизионных программ были «Вечера Веселых Вопросов» («ВВВ»). Я их не видела. В ту пору я работала в Душанбе, литературным сотрудником газеты «Коммунист Таджикистана». В дни фестиваля молодежи была в Москве, в составе делегации Таджикистана, но смотреть телевизор было некогда.

Все говорили о программе взхлеб. Она стала символом настоящего телевидения. На ваших глазах ведущие обращаются к зрителю с предложением принять участие в конкурсе, на ваших глазах телевидение показывает тех, кто на это предложение откликнулся...

«Мы, зрители, стали свидетелями, как выполнившие задание все прибывали и прибывали из города, — писал о последней передаче «ВВВ» Владимир Саптак, — вот они уже забили всю сцену, мы увидели растерянность организаторов передачи, наступила «томительная» (а для нас полная переживаний и впечатлений!) пауза; наконец, передача была прервана, прекращена. А через некоторое время где-то даже промелькнуло сообщение, что, мол, на «виновных» наложено взыскание... Право же, их стоило премировать!»

«Взысканием» было закрытие редакции. На ее пепелище и был создан молодежный отдел, в который я пришла. Пришла временно, пока не освободится место в газете.

О «ВВВ» нам напоминали как о символе бедствия.

—Мало вам «ВВВ»?

—Вы что, «ВВВ» хотите?

Да. Лично я — за. Мое временное пребывание на телевидении растянулось на тридцать лет. Все эти годы я хотела заварить кашу, подобную «ВВВ». Без его финала, конечно. Потому что это то настоящее телевидение, ради которого многие из нас; пришедшие в ту пору на Шаболовку, изменили своему призванию — газетчика ли, театрального критика, актера. А, может быть, не изменили, а нашли?

Атмосфера. Это было первое, что поразило меня на Шаболовке. В коридорах люди спорили о ракурсах съемки, ломали голову, как достать вертолет (естественно, не заплатив за это ни копейки), как подвесить к нему люльку с оператором... И вообще, как избежать лобового решения любой темы. «Только через левое ухо!» Этот профессиональный термин я впервые услышала в крошечной комнатке молодежного отдела от моего телевизионного учителя Рудольфа Борецкого. Я помню его перед листом чистой бумаги, в правом верхнем углу которого написано слово «проект». Он был одержим идеей организации телевидения как единого целого, где все — от директора студии до осветителя — работают на передачу и озабочены одним: как бы зритель не выключил телевизор. Этого мы боялись, пожалуй, больше всего — больше выговоров и прочих административных мер.

Кстати, о выговорах. Мне хочется рассказать историю... ну, хотя бы двух взысканий, которые я получила за время своей работы на телевидении.

...Готовился специальный выпуск тележурнала «Молодость». К 40-летию комсомола. Мы решили открыть его обращением видного ученого к молодежи — по аналогии со знаменитой речью И. П. Павлова. Договорились с академиком А. И. Опариним. Ждем его за час до эфира. Точно в назначенное время открылась дверь нашего отдела и незнакомый молодой человек громко произнес: «Академик Опарин!»

Усаживаем академика в глубокое кресло, и я, редактор, прошу предварительно проговорить текст — для режиссера.

— Я расскажу вам о клетке, о ее происхождении, — солидно начинает академик.

До выхода в эфир остается сорок минут.

—Простите, но мы договорились с вами о публицистическом выступлении, об обращении к молодежи...

—Я буду говорить только о клетке...

До эфира остается тридцать минут. Зову режиссера в коридор. Из первого варианта сценария извлекаются на свет стихи, заготовленные на всякий случай. Ох уж этот «всякий случай»! При «живом» эфире на каждую ситуацию приходилось заготавливать уйму вариантов.

За пятнадцать минут до эфира Игорь Кириллов получил стихи. В студии поставили флаг и вентилятор, в проектор зарядили кадры льющегося металла, сыплющегося зерна, энергичных лиц... Наша постоянная палочка-выручалочка!

Минута в минуту вышли в эфир.

А в комнате молодежного отдела сидел академик А. И. Опарин. Набрав побольше воздуха в легкие, я извинилась перед ним, проводила до машины. Утром мне вручили текст выговора — за оскорбление, нанесенное академику.

...Года три назад я получила выговор за то, что сотрудники моего отдела не вовремя пришли на работу.

Если бы меня спросили, какому из выговоров я отдаю предпочтение, ответила бы сразу — первому. Это была плата за свободно принятое решение.

Моим первым телевизионным режиссером и, пожалуй, самым суровым учителем была Ия Миронова. Мы работали с ней над телевизионным журналом «Молодость».

Я пришла на телевидение, в общем-то, достаточно сформировавшимся журналистом. Три года работы в республиканской партийной газете что-нибудь да значили. Во всяком случае, так я себя ощущала. И вдруг, какой бы

материал я ни предлагала режиссеру, в ответ слышала: «Не вижу!» — или: «Но это же в лоб! Телевизор выключат на первой минуте». Ах, как я ненавидела ее тогда! Яростно. Наверно, эта ярость удержала меня в то время на телевидении. Я ночами перedelывала сюжеты журнала.

Главное, чтобы в каждом номере была своя, пусть маленькая, но сенсация. Гвоздь! Ее ищем все вместе.

...На 10.00 у нас заказан выезд на международную телефонную станцию. Зубовская площадь. Там нам предстоит записать телефонный разговор с лидером молодежного движения одной из африканских стран. Сенсацией этот разговор вряд ли обещал быть. И вдруг!!! То, что творилось в громадном зале телефонного узла, не поддается описанию. Телефонистки перекрикивали друг друга. Их абоненты требовали немедленного, внеочередного предоставления связи. В этот час мир узнал о космическом полете Юрия Гагарина.

Наш оператор Володя Дубов умел находить фантастические точки съемки. Это его мы подвешивали под вертолет — во имя того же «левого уха». И вот он увлеченно снимает, мы торжествуем...

В это время ко мне подходит старшая телефонистка.

— Я нарушаю порядок, но хотите послушать о Юрии Гагарине?

Наша ли одержимость подвигла ее на это предложение или всеобщий интерес к телевидению — кто знает?

— Конечно, хочу!

Моральная проблема соотношения общечеловеческой этики и профессиональной, журналистской, меня в тот момент не мучила, и я надела наушники, подключившись к чьему-то разговору. Говорили два мужских голоса:

— Да нет, отца не можем пока найти, ушел в какую-то деревню окна стеклить. А мать тут, готова к вам выехать,

— Лучше бы, конечно, вместе. В общем, будем ждать у него дома, в Чкаловской.

Чкаловская! Володе Дубову ничего не надо объяснять. Шофер машины тоже не потребовал путевки и не встал в обычную для сегодняшнего дня позу... Стояла весна 1961 года. Была оттепель. По довольно скользкой дороге мы устремились в Чкаловскую. Где-то на середине пути нам навстречу промчалось несколько «Чаяк». Шевельнулась тревога: не едем ли к шапошному разбору? Но поскольку вряд ли кто из нас вообще мог толком объяснить, зачем едем, то мы просто отдали себя во власть профессионального азарта. А вдруг?

Нашли дом, где жил Гагарин, квартиру. Звоним в дверь. Никто не открывает. Еще звоним. Открывается соседская дверь.

— А их никого нет. Вы опоздали. Валю только-только увезли в Москву. Тут с ночи по всей лестнице стояли журналисты. Все стены у них в квартире ободрали — ни одной фотографии не оставили...

Мы не относились к немногим тогда журналистам, посвященным в тайны космической темы. Мы были просто журналистами, которым в этой ситуации нужно было действовать. Без каких-либо санкций и разрешений. Уехать не солоно хлебавши? Очевидно, у нас был такой расстроенный вид, что соседка решила прийти на помощь:

— Они старшую дочку оставили у соседей на первом этаже...

На первом этаже за дверью долгая тишина. Потом осторожная щелка: «Нет! Нет! Никого не пуцую!..» Но потом нас пустили. И мы записали интервью с дочерью космонавта. Ей было года два, может, чуть больше...

— Как тебя зовут?

— Лена.

— А где твой папа?

— Папа в командировке.

Мы везли в Москву крохотное интервью — маленький штрих к портрету первого космонавта. Оказывается, в его доме этот первый прорыв в космос называется просто «командировка»!

А у нас была сломанная по дороге машина, были коллеги из ТАССа, которые взялись без промедления доставить пленку на Шаболовку, был вечерний выпуск новостей, куда вошли эти кадры, и журнал «Молодость», обошедшийся в тот раз без сенсации...

Почему я вспомнила этот эпизод? В жизни каждого журналиста найдется немало таких историй. Дело не в самой истории, а в нашем состоянии души. Радостное принятие решения. Максимальный выброс энергии. Результативный. И благодарный. Утром следующего дня нам жали руки коллеги: спасибо!

Состояние души. Зачем нам, например, понадобилось при въезде в новый, четвертый корпус Шабаловки перекрасить выделенную «молодежникам» большую комнату? Разных цветов стены, цветные подоконники, свободная расстановка столов, журнальный столик, за которым так легко говорилось с авторами... Атмосфера, которую мы создавали, настраивала души на нестандартность, на личностное отношение к делу.

Состояние души. Мне никогда не забыть аппаратную студии «Б» на Шаболовке и ворвавшегося в нее в самый разгар прямой передачи Юрия Фокина. Он обхватил меня за плечи с криком «Молодцы! Какие же вы молодцы!»

Шла первая встреча в телеэфире Москвы и Таллина. Называлась она «Москва вызывает крейсер «Киров». Как только появилась возможность прямого телевизионного контакта с прибалтийскими городами, мы сразу решили вскочить на этого конька. Мы работали в одной упряжке с отличными таллинскими журналистами Ааре Тийсвяле, Энделем Хаасма. На крейсере «Киров» собрали ребят-москвичей, а в Москве — их родственников. Сейчас к такому уже привыкли, появились телемосты, но тогда... Слезы матери, увидевшей на экране сына. Как мы гордились этими слезами! Понадобилось время, чтобы выверить меру допустимого вторжения телевидения во внутренний мир человека, меру, нередко заставлявшую нас выбрасывать предупредительный сигнал: «Осторожно — слезы!»

Но сейчас — о радости. Радости друг за друга, которой мы не стеснялись, радости совместной работы. Мне повезло. Я работала с главными редакторами, которые мне доверяли. Отношения были разными, но доверие сохранялось всегда. Александра Павловна Арутюнянц, Валентина Ивановна Федотова. Достаточно было увлечь их плодотворной идеей — и съемочная группа отправляется в командировку, в Кедроград ли, в Дивногорск, в Среднюю Азию. А по возвращении — сразу эфир, практически «живой» полнометражный фильм, актуальный, проблемный. Мелочная опека, долгие согласования сковывают, гасят творческую энергию. Своим доверием В. И. Федотова помогла мне утвердиться в тележурналистике.

Однажды, благодаря ей я вообще чуть было не пошла по новому пути. Как это было? Есть в моей телевизионной биографии страницы, перелистывать которые не очень приятно. Одна из них связана с Натальей Крымовой. В одной из ее статей читаю:

«...Моя первая встреча с условиями телевидения, не успев начаться, кончилась позором... Я сбежала, буквально сбежала домой со съемки, когда передача уже была объявлена в эфир. Возможно, меня приняли за многоопытного телевизионного человека, так или иначе рядом не оказалось никого, кто мало-мальски был бы «гидом», посредником.

Режиссер вообще не показывался. Очевидно, он вместе с редактором исчез за глухим стеклом где-то на уровне второго этажа огромной студии».

Так вот, этим редактором была я. «История анекдотична, но иногда и анекдот становится уроком», — пишет Н. Крымова. Уроком это стало для нее, но не в меньшей степени и для меня. Что же произошло?

В начале шестидесятых годов в журнале «Театр» среди самотека была обнаружена пьеса «Вольные мастера». Крымова, открывшая талантливое произведение, стала разыскивать автора. И выяснилось, что автор пьесы, Зоря Дановская, совсем недавно погибла в автомобильной катастрофе. Пьесу поставили в Центральном детском театре. Для меня эта история оказалась личной, потому что с Зорей Дановской мы учились в Московском университете, в одной группе. Она писала стихи, теперь вот обнаружилась пьеса. Решено было сделать о Зоре Дановской передачу в цикле «Наш современник». Естественно, предложили эту работу Н. Крымовой.

Разочарование, почти испуг постигли нас после знакомства со сценарием. Он строился на монологе Н. Крымовой. Надо сказать, что в ту пору мы больше всего боялись «говорящих голов» в кадре. Это же не радио! Звездный час Ираклия Андроникова еще не пробил, но зато наша уверенность в том, что есть телевидение, а что не есть, была безгранична. Как нам все было ясно! Теперь я понимаю, сколь чревата фанатичная приверженность идее. Во всяком случае, именно эта всеяность изначально развела нас с автором. Крымова настаивала на своем. Я взяла сторону режиссера и действительно ушла за глухое стекло. «Автор считает свой вариант единственно возможным? Пусть доказывает!»

Через день — передача. Она уже объявлена. На вторую репетицию Н. Крымова не пришла. Она действительно производила впечатление абсолютно уверенного в себе человека — столь категорично отстаивала свою позицию. И вдруг — столь же категоричный отказ от участия в передаче. Ох уж эта категоричность, что с той, что с другой стороны...

Что делать? И вот тут главный редактор В. И. Федотова говорит мне: «Проведешь передачу сама. Материал знаешь. Моральное право имеешь. Выходи в кадр. Надо спасать положение».

Перекраивать сценарий, чтобы уйти за кадр, было поздно. Срочно устраивают репетицию, теперь уже для меня. Я еще легкомысленно задаю вопросы: а можно ли встать, пройтись? Не сидеть же, как диктор!

Когда я вышла в эфир, сердце стучало у меня в горле. Я произносила текст, а думала при этом только об одном: что будет в кадре, если я сейчас умру? Когда включили первый кинофрагмент, попросила помрежа принести валерианки. Пока она бегала за ней, меня второй раз включили в эфир. Пришло второе дыхание. Но не покидала мысль: какое счастье, что подо мной крепкий стул!

Так с легкой руки В. И. Федотовой я стала вести передачи в кадре. Была у меня и своя фирменная — «Наш пресс-центр». Вела даже репортаж с Красной площади во время комсомольского съезда. Помню, задала вопрос делегатам, приехавшим из Сибири: «Что вас больше всего поразило в Москве?» Они: «Мужчины-официанты! У нас людей не хватает, а они тут тарелки носят».

Вечером, после передачи, звонит В. И. Федотова:

— Завтра, в девять утра, будь на Пятницкой. Вызывает председатель.

(Председателем нашего Комитета тогда был М. А. Харламов.)

—Что случилось?

—Не знаю.

Наутро узнаем: оказывается, в эти же дни зарубежная печать писала, что мы не можем освоить наши восточные территории — нет для этого людских ресурсов. А тут еще репортаж, льющий воду на ту же мельницу. Ответственность мы разделили с главным редактором поровну.

Но это была не самая дорогая плата за новую для меня роль ведущей. Как-то я спросила Валентину Леонтьеву, можно ли привыкнуть к работе в кадре и перестать бояться. Она ответила, что ей это пока не удалось.

Да дело даже и не в этом, не в затрате нервных клеток. Зачем, думала я каждый раз перед выходом в эфир. Конечно, хорошо, когда творческий результат зависит от тебя самого. Но... телевидение все больше и больше становилось на путь жесткой профессионализации, где каждому отводилась его роль, и сыграть ее надо было по максимуму. Сценаристу. Режиссеру. Оператору. Ведущему. Редактору. Прекрасно, когда все они составляют единый творческий ансамбль! Во всяком случае, я всегда испытывала наслаждение от работы с истинными профессионалами.

Так в чем же дело? Надо сделать выбор. Редактор на телевидении — это и генератор идей, и лидер, собирающий

единомышленников для реализации этих идей, и слуга всех господ, от режиссера и оператора до героев передачи, — и, наконец, человек, несущий за все ответственность. Состояться как редактор, пожалуй, не так-то мало в жизни. Так я отказалась от роли ведущей и ушла за кадр. А может быть, просто струсилась...

Идеи, идеи, идеи... Казалось, что они носятся в воздухе. Стоит только протянуть руку. Идеями у каждого из нас была полна голова. Но от замысла до воплощения лежал путь с таким количеством неизвестных, что мы даже вывесили плакат: «Идея — хорошо. Сценарий — лучше!». Изначальный принцип, которого я придерживалась, встречаясь с самым невероятным замыслом, — никогда не говори «нет»! Достать луну с неба? Пожалуй... Надо только подумать, как это сделать.

Чего это стоило? К сожалению, я не вела дневника, и теперь трудно воспроизвести в подробностях работу над конкретной передачей. Но две записи сохранились.

Одна из них связана с именем Корнея Ивановича Чуковского. В 1960 году Алексей Аджубей предложил отметить День мира — второй. Прошло четверть века с тех пор, как 27 сентября 1935 года по инициативе М. Горького впервые отмечался День мира. И вот решено было продолжить горьковское начинание. Все редакции телевидения готовили к этому дню свои программы. Мы, «молодежники», задумали устроить... день рождения. День рождения тех, кто родился 27 сентября 1935 года. И пригласить на встречу с ними тех, кто старше. Кого? Долго не мудрствовали. Во все времена для зрителя самым притягательным был магнит известного имени. Итак, кто олицетворял для нас это двадцатипятилетие? Конечно же, Иван Папанин... Из писателей заманчиво было пригласить Корнея Чуковского. Из актеров — Рину Зеленую... Незадолго до того на экраны вышел потрясший всех фильм «Летят журавли». Хорошо бы пригласить и Татьяну Самойлову...

Но одно дело — составить список имен и совсем другое — заполучить гостей на передачу. В ту пору знаменитости неохотно шли на телевидение. Однако никогда не говори «нет»!

Передо мной — странички с дневниковой записью, сделанной в 1960 году:

«...Звоню в Переделкино К. И. Чуковскому. Передаю секретарю суть дела. Просит подождать у телефона. Через какое-то время:

—Корней Иванович согласен. Настораживаюсь — уж больно гладко.

—Когда можно будет оговорить все подробности?

—Позвоните в понедельник.

Звоню в понедельник.

—Корней Иванович спит. Пожалуйста, позвоните позже.

Позже никто не снимает трубку.

Вторник. Секретарь идет узнать, можно ли мне приехать. Жду. Трубку берет Корней Иванович.

—Что? Выступать по телевидению? Первый раз слышу!

—Но вы дали согласие!

—Нет, нет! Я вообще не умею выступать. Я без бумажки ни одного слова не скажу... Поздравлять кого-то? Да я никогда никого не поздравлял! Я сына родного не умею поздравить. Я у вас уже выглядел смешно с Полем Робсоном. И вообще, как только чувствую, что мою морду показывают, я немею.

—Корней Иванович, разрешите приехать к вам и подробно все рассказать.

— Ну зачем вам приезжать? Разве по телефону нельзя поговорить?»

(Замечу, кстати, что за годы работы в журналистике я убедилась в крайней ненадежности телефонных переговоров. Только прямой, личностный контакт — только он устанавливает то доверие, которое обязывает обе стороны.)

«— Нет, мне просто необходимо встретиться с вами.

—Ну, хорошо, приезжайте. Только не в десять.

—А когда?

—А когда вы хотите?

—Когда вам удобно.

—Ну, тогда в пять часов.

—Хорошо.

И вот я вхожу в зеленую калитку, справа от ярко-зеленых ворот. Дальше — застекленное крыльцо. Открываю дверь, вторую и оказываюсь в маленькой теплой прихожей. Приглашают подождать.

Осматриваюсь. Пытаюсь проникнуться атмосферой дома, где вот здесь, наверно за этим столом, бывали... Даже страшно произнести...

Скрипит лестница. Спускается секретарь.

— Корней Иванович сейчас будет готов. — Она зябко ежится. — Какая плохая погода... В такую плохую погоду лучше в городе. А здесь скучно и холодно. Когда солнце — красиво. А сейчас... Недавно пару дней не топили, так в библиотеке Корнея Ивановича как в погребе было... Что-то Корней Иванович долго собирается...

Сверху раздается звонок. Секретарь показывает мне дверь наверху.

Поднимаюсь. В двери встречает меня Чуковский.

— Здравствуйте!

Очень бодр. В черном костюме и черных ботинках, которые ужасно скрипят. Он упруго проходит в комнату, оглядывается.

—На что бы это мне вас посадить? На что бы это такое мягкое...

—Ну что вы, Корней Иванович, я и на жестком посижу.

—Нет, нет, садитесь сюда. (Усаживает на мягкий стул, который подвигает к кушетке.) А я — здесь.

Он садится на кушетку, складывает ладони лодочкой и зажимает их коленями.

—Слушаю вас.

—Начну с того, Корней Иванович, что, пока не получу от вас согласия, я отсюда не уеду. Берусь убедить вас в необходимости вашего участия в передаче.

—Ну, душечка, убеждайте».

На этом обрывается запись. Но я и сейчас хорошо помню все те круги, которые снова и снова пришлось делать в разговоре. Схема профессионально отработана: я выставляю аргумент, он — контраргумент. Я соглашаюсь с ним и выставляю новый аргумент.

— Нет, душечка, не убедили! Я своих-то внуков не принимаю, а вы хотите, чтобы я встречался с чужими. А почему вы не попросите Маршака?

— Он болен.

Идет к телефону.

— Самуил Яковлевич, дорогой, тут у меня с телевидения... Может быть, вы... В больницу ложитесь?.. — Долгая пауза.— Выздоровливайте, дорогой!

И, наконец, он повернулся ко мне и по-деловому спросил:

— Что я должен делать?

Передачей Корней Иванович остался доволен, и это очень облегчило мне жизнь, когда я пришла к нему с новым предложением.

Возникла мысль: сделать цикл передач «Приятные встречи». Суть в том, что знаменитый человек приглашает к себе в гости интересных ему людей. Они ведут разговор о жизни, о творчестве, и миллионы зрителей приобщаются к этому разговору. Составили список имен: Илья Эренбург, Корней Чуковский, Лев Ландау, Михаил Ботвинник, Леонид Леонов, Самуил Маршак... Но удалось организовать только одну встречу — с Чуковским. Воистину: идея — хорошо, а сценарий — лучше.

Передача вызвала массу добрых откликов. На гребне удачи я поехала на переговоры с Самуилом Яковлевичем Маршаком.

Итак, фрагмент второй дневниковой записи:

«Непонятно почему, но Маршак всегда берет телефонную трубку сам. Лишний раз ему неудобно звонить. Встреча назначена на 11 утра. Нас с Володей Мееерзоном просят подождать. Сидим в большой комнате, уставленной массивной мебелью тридцатых годов. Из нового — только телевизор. Стен почти не видно, все в книжных полках.

Нас зовут к Маршаку. В небольшой комнате — стол, заваленный бумагами, кожаный диван под книжными полками и опять — книги по всей комнате. У стола, в кресле, — Маршак. Сразу приступает к делу:

—Я хочу, чтобы вы пригласили ко мне Ильинского, Свиридова с каким-нибудь певцом, а лирику я почитаю сам.

—Самуил Яковлевич, нам бы хотелось, чтобы был какой-то разговор.

—Вы знаете, это очень сложно. Просто так говорить нельзя. Каждое слово должно быть на своем месте. Вот во времена, когда слова выбивали на камне, их действительно ценили по-настоящему. Представляете, сколько нужно было затратить усилий, чтобы выбить одно-единственное слово? А потом люди научились много говорить и даже писать, и произошла инфляция слова».

Эта передача так и не состоялась. В последнюю минуту Самуил Яковлевич вдруг спросил:

—А как вы полагаете, мои гости и я знаем, что нас показывают по телевидению?

—Думаю, что да.

—Но тогда это должен быть совсем другой разговор! Нельзя же в присутствии многих людей говорить так же, как говоришь в узком кругу. Тут что-то не то... Как-то неестественно получается...

И наотрез отказался. Это был один из тех случаев, когда я отступила. Сомнения не давали покоя. Однозначного решения не находилось. Это ведь только в журналистском азарте можно было не размышляя подключиться к чужому телефонному разговору. А тут возникала одна из тонких этических проблем — я бы назвала ее «проблемой безопасности» для участников передачи. Предлагаемые нами обстоятельства должны быть такими, чтобы уберечь людей от фальши, от неестественности поведения. И даже от чрезмерной душевной открытости.

«Проблема безопасности»... Одним из первых сюжетов, сделанных мной на телевидении, был фельетон «К сожалению, не сказка». Почему фельетон? Ни до, ни после я не обращалась к этому жанру. И вдруг! Но чего не бывает «вдруг»... Наверно, и для того, чтобы ставить тебя на место. Короче, это был рейд с кинокамерой по вытрезвителям. Ох, как азартно мы работали! Наконец сюжет готов и должен стать «гвоздем номера» в журнале «Молодость». Но...

Затрезвонили телефоны: герои сюжета умоляли их не показывать. Тогда мы собрали в просмотровом зале тех из них, кого удалось найти, и показали пленку. После чего, естественно, вырезали кадры, на которых были присутствующие. А как быть с теми, кого не нашли? Отказаться от пленки вообще? К этому естественному поступку мы не были готовы.

Вспоминать так вспоминать. Я заплатила за профессиональный азарт не одной бессонной ночью. Потому что после передачи дети одного из наших персонажей не могли ходить в школу — все на них показывали пальцем. Коллеги поздравляли

нас с актуальным и мастерски сделанным материалом. А я и по сей день закливаю себя: «Осторожно — слезы!»

Кстати, свои этические проблемы существуют и в наших профессиональных отношениях друг с другом, в частности — между редактором и автором. Точность нравственных позиций за кадром во многом определяет и линию поведения в кадре.

Мы щедро делились идеями, оставляя всегда авторство тому, кто писал сценарий. И тут уже вне зависимости от реального вклада в передачу автор был автором, редактор — редактором. Если с самого начала принять эти правила игры, то отношения устанавливаются действительно творческие. Никаких обид, никаких калькуляций: это — его, а это — мое. Вот к Маршаку мы поехали с В. Мееерзоном. Он — автор. Почему я подключилась к его работе с первых минут? Да потому, что никому из нас не приходило в голову задуматься: а на какой минуте надо подключаться? Чем раньше, тем лучше. Я убежден, что редактор силен, прежде всего, авторами. Поэтому наиважнейшей моей задачей всегда было беречь авторов. От... Но об этом чуть позже.

...Одной из идей, которую мне удалось уловить и вместе с коллегами реализовать, стал «КВН». Викторин на телевидении в те годы существовало много. «КВН» стал клубом. Мысль организовать такой клуб родилась у Сергея Муратова, Альберта Аксельрода и Михаила Яковлева. У авторов. Кстати, С. Муратов был одним из тех, кто пострадал из-за «ВВВ». Но когда идея продуктивна, она все равно пробьется. Хорошо, если при жизни того же поколения...

Итак, они — авторы. Белла Сергеева — режиссер, я и Марат Гюльбекян — редакторы.

Помню, я ехала в командировку. Было это в 1961 году. Вдруг в нашем вагоне появляется бригадир состава. «Вы — такая-то?» — «Да, а что?» — «Вам телеграмма». Дрожащими руками беру листок, читаю: «Ура. Нашли новорожденному имя КВН. Марка первого телеприемника марка Клуба веселых и находчивых».

Вот и попробуй разложить эту радость на проценты — где чье. Радость, которую отправляют телеграфом в поезд.

Почти целый год «КВН», от греха подальше, выпускали в эфир лишь по второй программе. Чуть ли не после каждой передачи нас вызывали к высокому начальству: «Вы предложили слишком трудные вопросы, это дискредитация советского студенчества!» На следующий раз: «Вы предложили слишком легкие вопросы — дискредитируете советское студенчество!» Нужно было быть В. И. Федотовой, чтобы, несмотря ни на что, позволить нам вырабатывать те профессиональные навыки, которые дали возможность клубу завоевать зрительскую аудиторию самых разных возрастов и профессий, не подстраиваясь под нее, а ведя за собой. Нужно было и нам самим быть достаточно жизнестойкими.

Как нас впоследствии хотели перевести на запись! Но мы отстаивали прямой эфир, потому что видели в нем «самое-самое» телевизионного искусства.

«КВН» создавался как серия конкурсов, каждый из которых предлагал определенную ситуацию для проявления характеров участников соревнований.

Приветствие — визитная карточка команды. В первых передачах было правило: не оценивать этот конкурс. Считалось неловким зарабатывать очки на приветствиях.

Разминка — блицтурнир участников, создание атмосферы игры.

Объявление конкурса, требующего определенного времени для выполнения задания. Такого, например: «Как добыть солнечную энергию из огурца?» «Добывали энергию» по ходу передачи в каком-нибудь соседнем с залом помещении, но на глазах у зрителей.

Действенный конкурс. Ох, как ругали нас за него! Заставляете студентов перетягивать канат... Вы еще предложите им прыгать в мешках!.. А почему бы и нет? Участники соревнований весело играли в детские игры. Почему нельзя просто посмеяться, и над нелепостью ситуации — в том числе? Тем более что тех же самых ребят мы только что видели такими умными.

Потом, под влиянием критики, мы все же немного изменили характер этих конкурсов. Ну, например, на сцену выносили универсальные кухонные комбайны (тогдашняя техническая новинка). По три участника от каждой команды должны с их помощью приготовить гоголь-моголь, выжать сок из яблок, очистить картофель. Говорят, что комбайны плохо работают? Сейчас проверим! Параллельно другие участники соревнований делают то же самое, но вручную. Кто быстрее? Один из ребят стал выполнять задание в такт музыке, пританцовывая. Зрительный зал молниеносно отреагировал на это аплодисментами. Потом аплодисменты тоже зазвучали в такт музыке. Мне кажется, что именно этот парень принес своей команде победу: выше всего в «КВН» ценили юмор и импровизацию.

Импровизация — для участников, для болельщиков. Но минимально — для нас. Мы старались предусмотреть различные повороты ситуаций. Каждый конкурс имел четкое время. Как только игра выходила из рамок, тут же за режиссерским пультом принималось решение, от чего отказаться по ходу передачи и как быть в данном конкретном случае.

Единственным конкурсом, который мы могли проверить и отхронометрировать заранее, было домашнее задание. Темы давались с расчетом на максимальную гражданскую активность участников соревнований: «Город отражается в витринах»; «Вам вручен на 24 часа портфель министра высшего образования...»; «Путешествие в пустыню гипотез, где обнаружены три камня с загадочными буквами К, В и Н»...

Сколько живых, остроумных микроспектаклей было нам предложено! И все-таки предпочтение отдавалось сиюминутным конкурсам, тому, что рождалось на наших глазах.

Периодически возникал и так называемый «психологический конкурс». По предметам, обнаруженным в портфеле, нужно нарисовать портрет его владельца. Или: по любым приметам определить возраст археологической находки. По пятнадцати ответам «да» или «нет» угадать профессию сидящего за ширмой человека. Да? Нет! Да? Да! Главное, чтобы все с юмором, — не угадать даже, а создать смешную версию.

Импровизация! У наших ленинградских коллег была идея отличного конкурса. Они хотели установить телекамеры на углу Невского проспекта и Садовой улицы. И пусть участники «КВН» попытаются в течение пяти минут поймать на этом оживленном перекрестке города такси. Практически это почти невозможно. Конкурс наверняка вызвал бы общественный резонанс. Но кто-то из руководителей Ленинградского телевидения тех лет испугался за честь города. Так эта идея и осталась нереализованной. Может, кому сейчас пригодится?

Однажды нам повезло. В программу новогоднего вечера были включены «КВН» из Москвы и «Голубой огонек» из Ленинграда. Собственно, можно было и не воспользоваться этим обстоятельством. Но мы решили поиграть на возможностях прямого эфира. Мы любили демонстрировать могущество телевидения. В самом деле, почему бы не закончить «КВН» на ленинградском «Огоньке»?

Договариваемся с Аэрофлотом: один из конкурсов мы посвятим гражданской авиации, а за это «кавээнщиков» бесплатно переправят в Ленинград.

Наш клуб в тот вечер назывался «Аэропорт «КВН». Жюри выходило из макета большого пассажирского авиалайнера и проводило конкурс, посвященный авиации. После этого участники конкурса торжественно отправлялись в настоящий аэропорт. Тема задания — рассказать, как они летели в Ленинград.

Мы показываем машину, в которую садятся путешественники. Московская милиция, с которой мы тоже договорились, обеспечивает им «зеленую улицу». А «КВН» продолжается. Между конкурсами даем специальное сообщение: самолет номер такой-то взял курс на Ленинград. Наша передача закончилась в 21.30, закончилась с предварительным счетом. Окончательный итог зависел теперь от результатов последнего конкурса, который должен был быть проведен на ленинградском «Огоньке».

А пока в эфире — «Эстафета новостей». Ее ведущий Юрий Фокин время от времени дает информацию о полете самолета.

После «Эстафеты» сразу включается аэропорт. Наши ленинградские коллеги отлично подготовились к встрече. Студентов из Москвы торжественно приветствовал сам Петр Первый. Он выехал верхом на коне прямо на летное поле, сопровождаемый свитой. «Коль прибыли вы в наш город, извольте рассказать, что вам о нем известно, и мы станем вашими провожатыми на пути в студию телевидения». Несколько юмористических вопросов к гостям — и вся кавалькада движется в город.

Победили в тот раз «физтехи». Они догадались привезти в самолете Снеговика, слепленного из московского снега. Снеговик растаял на «Огоньке» — «от тепла и доброжелательства ленинградцев», как сказал один из физиков.

В течение нескольких часов внимание зрителей было приковано к реальному событию, организованному нами. И это действие, происходившее у всех на глазах, было тем самым телевидением, за которое каждый из нас ратовал. Чистейший риск, рожденный творчеством, рождающий творчество.

А потом, с годами, многим из нас все стало ясно. Как надо. Как не надо. Особенно это чувствуется на наших летучках и худсоветах. От меня, от моего коллеги зависит зачастую, быть или не быть той или иной работе. А от того, состоится эта работа или нет, состоит в одних или других условиях, зависит, может быть, судьба целого направления в телевизионном творчестве. Воистину начинаешь чувствовать себя путешественником по сафари Брэдбери, наступающим нечаянно на золотистую бабочку... К чему это приведет? Но сколько раз слышала я уверенные голоса моих коллег, да нередко и свой собственный голос: так надо, а так не надо! Избави меня бог от этой уверенности...

Пройдя долгий путь, я пришла к выводу, что редактор телевидения — это тот, кто улавливает талант и всячески оберегает его от... самого себя (назовем это внутренним редактором), от внешнего редактора (это от меня), от моих коллег, от дискомфортных условий, от постоянной ясности...

Когда-то я отдавала предпочтение ясному. Теперь, понимая, что ясность — это нечто положительное, надежное и, как всякое надежное, конечное, я стала с надеждой обращаться и к неясному. Там — тайна, неизвестность, а значит, перспектива.

От времен Шаболовки меня отделяют двадцать лет. В своем начале они были достаточно насыщены: это и работа на четвертой программе (была в конце шестидесятых такая программа, ориентированная на серьезное зрелище), это и поиск специфики телевизионного театра... Почему же мне кажется, что на Шаболовке я прожила жизнь, а дальше многое обозначено лишь пунктиром? Наверно, потому, что в тамошней атмосфере все мы имели возможность полностью реализоваться. Телевидение испытывало потребность в творчестве. Спрос рождал творчество.

Думаю, что также как пришло время возврата к прямому эфиру, неминуемо наступает время, когда на новом витке спирали мы придем к творческой атмосфере Шаболовки. Убеждена, что для многих работников телевидения такая атмосфера — самая естественная, а, значит, самая желанная.

Г. Саркисянц

Телевидение —

гигантский стадион

Как я стал спортивным телекомментатором? Произошло это неожиданно, хотя я с детства увлекался спортом, особенно футболом и боксом.

Окончив отделение журналистики филфака Ленинградского университета, я работал в печати. По правде сказать, писать хотелось не о спорте, а об искусстве, но поначалу моя журналистская работа была далека и от того и от другого.

В 1959 году меня пригласили в отдел спорта молодежной редакции Центральной студии телевидения (так раньше именовалось ЦТ). Требовался редактор — молодой журналист, разбирающийся в спорте. Последнее меня не смущало, так как я, прекратив активные занятия боксом, остался преданным спортивным болельщиком. Но телевидение... Что это такое? В те годы на факультетах и отделениях журналистики готовили только работников печати, не уделяя «малому экрану» никакого внимания. А у него ведь свои законы, своя специфика.

И все же я решил попробовать силы на телевизионном поприще. Хотя у меня был за спиной опыт работы в ленинградской газете «Смена», в «Вечернем Ленинграде», «Батумском рабочем», в журнале «Физкультура и спорт», но тут пришлось начинать фактически с нуля, осваивать азы новой журналистской профессии. Моя первая передача, в которой я был и автором и редактором, называлась «Итоги футбольного сезона 1959 года».

Правда, тогда я так и не стал сотрудником телевидения. Но контакты с Шаболовкой сохранил — подготовил серию телеочерков о кандидатах в нашу олимпийскую сборную 1960 года. А вскоре меня приняли на должность спортивного редактора. Надо пояснить, что спорт на экране был тогда поделен в основном между двумя редакциями: молодежная готовила так называемые «тематические передачи», а телетрансляции и спортивная хроника приходились на долю общественно-политической редакции, точнее — ее отдела информации. В нем я и стал работать.

В эфир же мне впервые пришлось выйти с легкой руки сотрудников третьей редакции — детской. Была у них такая рубрика — «Познакомьтесь — спорт». Для одной из часовых передач этой рубрики меня попросили написать сценарий. Тема — работа детских спортивных секций Дворца тяжелой атлетики, который находился на Цветном бульваре, рядом со старым цирком. Сдавая сценарий, я спросил опытного редактора Е. Шенгелевича, кто будет ведущим. И вдруг он говорит: «А почему бы тебе не взяться самому? Ведь ты в деталях знаешь весь материал и знаком с каждым из участников передачи». После долгих колебаний я согласился, но до сих пор помню свое ужасное состояние, когда зажегся красный огонек на телекамере и начался прямой эфир.

Это был случайный эпизод в моей работе, и тогда я не думал, что у него будет продолжение.

В августе 1960 года, в канун Дня физкультурника, мне пришлось готовить дикторский текст к торжественной части праздника, который должен был состояться на Большой спортивной арене Центрального стадиона имени В. И. Ленина. Совсем неожиданным явилось для меня задание провести репортаж об этом событии. Но, поскольку текст был написан мной и я присутствовал на генеральной репетиции, особых сложностей не предвиделось. Однако на этом сюрпризы не прекратились. Составной частью праздника был футбольный матч между ЦСК МО (так называлась тогда армейская команда) и донецким «Шахтером». И вот сразу же по окончании торжественной части в комментаторскую кабину ворвался взволнованный редактор трансляции. Произошел следующий диалог. «Футбол любишь?» — «Люблю». — «Футболистов знаешь?» — «Знаю». — «Сядь за микрофон — будешь вести репортаж о футбольном матче...».

Оказалось, что серьезные обстоятельства неожиданно помешали явиться на передачу спортивному комментатору Я. Спарре. Выхода не было. Футболистов я действительно знал в лицо. Но вот так, сразу, как говорится, «с листа», вести репортаж, да еще впервые...

Я комментировал ход игры словно в тумане, думая лишь о том, когда все это кончится. На мое счастье, ко второму тайму подоспела подмога — вызвали радиокомментатора В. Дёмушкина.

На следующий день состоялась общетелевизионная летучка. Обсуждались прошедшие за неделю передачи. И вдруг заместитель председателя нашего Комитета В. И. Чернышев спрашивает: «Кто вел репортаж о вчерашнем празднике и о футбольном матче?» «Все, — думаю, — на этом моя комментаторская биография закончилась». Называют мою фамилию. «Ну что ж, кажется, для начала неплохо, — заметил Вячеслав Иванович. — Пусть работает». Так прошло мое боевое крещение.

Говоря о первых шагах на телевидении, не могу не вспомнить частые споры с коллегами из радиовещания. Они отдавали пальму первенства своей профессии, полагая, что работать на ТВ значительно проще, чем на радио. Сначала я не считал возможным поддерживать ту или иную сторону, но вскоре случай помог мне разобраться, по крайней мере для себя, кто здесь прав, а кто — нет.

Перед окончанием Римской Олимпиады (1960 год) я получил задание организовать в день возвращения советских делегаций в Москву выступление по телевидению олимпийских чемпионов.

Для начала нужно было отправить из диспетчерского центра Аэрофлота на борт авиалайнера телеграмму в адрес председателя Комитета по делам физкультуры и спорта Н. Н. Романова с поздравлением и просьбой к олимпийцам сразу же из аэропорта отправиться на Шаболовку. Как только самолет приземлился, я с трудом пробился к трапу. От Н. Н. Романова я услышал, что олимпийские чемпионы поедут со мной. Но легкое ли дело — «отбить» победителей от большого числа встречающих, от друзей и близких. В моем распоряжении были два легковых ЗИСа, о которых мог только мечтать любой репортер. Они были наготове. В ожидании багажа спортсмены расположились в таможенном зале, и здесь радиокомментатор В. Семенов в течение получаса без особых усилий сумел записать на магнитофон голоса почти всех обладателей золотых медалей, а затем отправился на радио монтировать пленку. Мне же еще предстояло собрать олимпийцев, не упустив ни одного героя, и вместе с ними взять курс на Шаболовку. Там нас уже ждали. Как только мы вошли в холл телестудии, сразу же был прерван показ художественного фильма, и диктор И. Кириллов начал передачу, посвященную победе советских спортсменов на Олимпийских играх в Риме. В ней участвовали Л. Латынина, П. Болотников, Р. Шавлакадзе, И. Богдан, И. Пресс, В. Капитонов, Б. Шахлин, В. Крепкина, Н. Пономарева, А. Курынов.

Из этого эпизода хорошо видно, сколько сил, труда и времени требует организация оперативной телевизионной передачи.

В начале 60-х годов спортивное ТВ было на пути становления. Я уже упоминал, что передачи, не привязанные к конкретному спортивному событию, создавались в молодежной редакции, а группа трансляций и оперативной информации о спорте входила в отдел теленовостей. Мы должны были организовывать спортивные странички информационных программ, приглашать на студию известных спортсменов, добившихся побед на крупных международных соревнованиях. Причем очень часто мы встречали их в аэропорту и привозили прямо на Шаболовку. Обеспечивать такие выступления было не просто. Ведь далеко не всякий спортсмен, едва прибыв в Москву, готов сразу отправиться с корабля, прямо скажем, далеко не на бал. И все же справедливости ради замечу, что большинство спортсменов и тренеров, советских и зарубежных, с пониманием откликнулись на наши просьбы и охотно принимали участие в передачах.

Особенно широко эта работа развернулась после создания популярной еженедельной программы «Эстафета новостей», спортивные странички которой мы готовили.

Как ни странно покажется нынешнему поколению болельщиков, много хлопот в тот период доставляли нам трансляции футбольных и хоккейных матчей. Это сейчас телевидение может вести репортаж о любой встрече по футболу и хоккею, которая проводится в Москве. А тогда мы накануне чемпионатов страны писали официальные письма в адрес Спорткомитета СССР и дирекции стадионов с просьбой разрешить трансляцию тех или иных матчей. И наш список, как правило, возвращался сильно урезанным. А дело заключалось вот в чем: администрация стадионов считала, что телевидение значительно уменьшает приток зрителей на трибуны. Долгое время с помощью скрупулезной статистики, которую мы вели, пришлось доказывать, что не телевизионные трансляции, а плохая игра футболистов сокращает число болельщиков на стадионах.

Среди проблемно-познавательных спортивных передач той поры особого внимания заслуживают «Физкультура и спорт», «Зовут дороги дальние» и телевизионные викторины.

Ежемесячный журнал «Физкультура и спорт» был разнообразен по тематике. Он рассказывал о лучших физкультурных коллективах, о наших выдающихся спортсменах, о тех или иных видах спорта, о новинках спортивного инвентаря, о наиболее интересных событиях спортивной жизни за рубежом. Пожалуй, ни одна мало-мальски важная проблема, связанная с физкультурой и спортом, не ускользала из поля зрения создателей тележурнала. И в этом была, прежде всего, заслуга его редакторов К. Шашко, А. Ворончанина, режиссеров С. Трозановой, Н. Аристова и П. Исакова. Особо следует сказать о режиссерской деятельности Н. Аристова и П. Исакова. Бывшие актеры, они почти одновременно пришли в спортивное телевидение и сразу же проявили умение найти «изюминку» в любой, даже, казалось бы, невыигрышной теме. Более двадцати лет отдали они делу, ставшему для них любимым, щедро делились своим уникальным опытом с молодежью.

Характерной чертой журнала «Физкультура и спорт» была многожанровость. Преобладали на его страницах очерки, но они сочетались с интервью, репортажами, зарисовками, дружескими шаржами и т. д. Частыми гостями передачи наряду со спортсменами и тренерами были ученые, писатели, журналисты. Многие выпуски носили публицистический характер. Чтобы укрепить связь с аудиторией и повысить действенность передач, велась постоянная рубрика «По вашим письмам». Несмотря на ограниченность технических средств, создатели журнала старались максимально использовать возможности студии «Б», в то время самой большой на Шаболовке, и передвижных телестанций.

Альманах для туристов «Зовут дороги дальние» — детище редактора М. Дивовой. План этой ежемесячной 45-минутной передачи составлялся весьма продуманно, и это во многом определяло ее успех. Ведь необходимо было заранее, на весь год, распределить тематику выпусков с учетом популярности тех или иных маршрутов, сезона отпусков, особенностей интересов рыбаков и охотников, любителей велотуризма и путешествий на байдарках и т. д. Вместе со своим многочисленным авторским активом М. Дивова увлеченно искала все новые и новые уголки природы, о которых можно было бы рассказать в передаче.

Сейчас может показаться, что в подобной работе нет ничего сложного. Все мы привыкли, например, к выпускам «Клуба путешественников», которые создаются с помощью профессиональных операторов многочисленных кино- и телестудий страны. А тогда приходилось обходиться собственными силами и, главным образом, услугами кинолюбителей. Правда, эти энтузиасты готовы были пройти буквально сотни километров с кинокамерой, чтобы открыть телезрителю еще неизвестные ему «дороги дальние». Чуткий и тонкий редактор, М. Дивова обладала способностью в начинающем кинолюбителе распознавать будущего телевизионного автора, который вскоре приносил для передачи интереснейший материал.

И все же центральное место в альманахе отводилось не киносюжетам, а «живым» встречам с теми, кто исходил сотни километров по туристским маршрутам. Многие песни, прозвучавшие во время этих встреч, стали популярными среди туристов. В альманахе «Зовут дороги дальние» постоянно участвовали студенты различных вузов столицы, и это помогало сделать передачу более живой и веселой, романтической и познавательной.

Своеобразным камертоном для всех нас в нашей работе служили письма. Их поток резко возрастал каждый раз спустя два-три дня после проведения телевизионной викторины. Из отдела писем в небольшую комнату, которую занимали «спортсмены», приносили огромные бумажные мешки, заполненные зрительскими ответами. Аудитория телевикторин была огромна. Заочные конкурсы шли в несколько туров. Их победители становились участниками заключительного тура, проводившегося в студии на Шаболовке.

Тогда зрители не были, как теперь, избалованы большим количеством и разнообразием спортивных программ. Поэтому они с живым интересом смотрели наши викторины и сами подсказывали новые варианты заданий. Одним словом, были и участниками и соавторами этих передач, которые редакторы готовили вместе с постоянной группой авторов.

В составлении вопросов и в работе жюри, как правило, участвовали популярные спортсмены. Вот почему зрители

начинали воспринимать как добрых знакомых неоднократно появлявшихся в кадре Л. Яшина и В. Боброва, В. Брумеля и И. Тер-Ованесяна, Л. Латынину и А. Забелину, В. Щеголева и Ю. Авербаха, В. Муратова и Ю. Власова, М. Исакову и Л. Скобликову. Этот список можно было бы продолжить и дальше.

Спортивная тематика занимала все больше места в программах, и сам собой возник вопрос о создании отдела, который координировал бы все, что имело отношение к физкультуре и спорту на телеэкране. В 1961 году такой отдел был создан при Главной редакции общественно-политических программ. Он свел воедино работу, которая до этого порознь велась в молодежной редакции и в отделе информации. Объединение наших сил помогло более последовательно и широко развернуть спортивную пропаганду. А у телевидения здесь очень большие возможности.

Возьмем, к примеру, бокс, который с давних пор любим и популярен в нашей стране. Долгое время ни известный Дворец спорта «Крылья Советов», ни здание цирка на Цветном бульваре не могли вместить всех его болельщиков. Да и крупные зарубежные боксеры мы до начала 60-х годов почти не видели. И вот наступил 1963 год. В Лужниках, во Дворце спорта, проводится чемпионат Европы по боксу. Телерепортажи со столь представительного состязания я вел вместе с чемпионом страны Глебом Толстиком. Те дни надолго остались в памяти еще и потому, что ни одна команда за всю историю бокса не добивалась раньше такого успеха: все десять советских спортсменов вышли в финал. Трудно передать, с каким волнением ведешь репортаж, когда знаешь, что все решат последние поединки. Тут для журналиста очень многое значит первая победа нашего спортсмена: сразу меняется тон, комментировать становится гораздо легче.

Шесть золотых и четыре серебряных медали завоевали в тот раз советские боксеры. Эхо их славных побед отозвалось в разных городах страны новой волной интереса к этому замечательному виду спорта. Как тут не вспомнить слова большого специалиста по боксу, заслуженного тренера СССР Ю. Радоняка, который говорил: «Если репортаж о каком-либо соревновании был в канун набора в боксерские секции, то отбоя от ребятешек нет».

Второй, еще более красноречивый пример — фигурное катание. Я стал первым телекомментатором этого вида спорта и хорошо знаю, как росла благодаря телевидению его популярность. Практически первая развернутая трансляция соревнований по фигурному катанию состоялась в 1965 году, когда в Москве проходил чемпионат Европы. До этого массовой аудитории не приходилось видеть такое созвездие выдающихся фигуристов во всем блеске их мастерства. Показ этого захватывающего, увлекательного зрелища сопровождался объяснением незнакомых спортивных терминов, таких, как «сальхов» и «аксель», «либела» и «тодес», «лассо» и «килиан». Постепенно они стали понятными, а затем и привычными, помогая телезрителям лучше разобраться в новом для них виде спорта. Так началась широкая популярность фигурного катания, и вскоре мальчишки и девчонки буквально заполнили еще немногочисленные тогда секции будущих фигуристов. Пришлось срочно увеличивать число этих секций. Вот какими внушительными оказались результаты спортивной телепропаганды!

Прошло много лет, и я думаю, что те, от кого зависит процветание тех или иных видов спорта, забыли об этом поучительном опыте. А напрасно!

Хочу еще немного остановиться на фигурном катании, передачи о котором я веду до сих пор. Первые шаги телетрансляции с европейских и мировых турниров не имели ничего общего с теми мини-репортажами, какие стало показывать телевидение в 70-е годы. Мы вели прямые трансляции с первой до последней минуты соревнования. Поэтому у меня как у комментатора была возможность познакомиться зрителей не только со звездами фигурного катания, но и с теми, кто делал лишь первые шаги на международной спортивной арене, подробно рассказать об участниках и ходе соревнований по всем видам программы. В моем распоряжении были паузы во время заливки льда, когда можно было взять интервью у тренеров и спортсменов, во время разминки каждой группы выступающих, что позволяло объяснить элементы фигурного катания, остановиться на вопросах судейства. Разве расскажешь обо всем этом зрителям, если в репортаж входят лишь произвольные программы пяти-шести сильнейших, да к тому же видеозапись урезана до предела? Успеваешь только назвать спортсмена и страну, которую он представляет, да в момент вынесения оценок (это 30—40 секунд) сказать несколько слов о самом фигуристе. Общее же представление о ходе борьбы, об обстановке, в которой проходят соревнования, о тех или иных тенденциях в фигурном катании, о представителях «новой волны» — остается, как мы говорим, «за кадром».

Во вновь созданном отделе спорта Главной редакции общественно-политических программ организацией внестудийных передач занимался первоначально лишь один редактор, и работу он, если судить по сегодняшним меркам, проводил огромную. Ведь все репортажи шли тогда впрямую, а это намного более сложное и ответственное дело, чем видеозапись.

Основную же часть спортивного вещания, как и прежде, составляли передачи проблемного и познавательного характера. Единственной информационной рубрикой был еженедельный выпуск «Голы, очки, секунды». Он выходил по понедельникам, как правило, в конце вечера, и включал в себя небольшие киносюжеты о всесоюзных и Международных спортивных соревнованиях, а также выступления в кадре чемпионов, рекордсменов и их тренеров. В течение ряда лет мне довелось работать над этой передачей вместе с Яном Спарре. Отсутствие видеоманитофонов сильно ограничивало наши возможности. Киносъемки удавалось вести практически лишь в пределах Москвы. Тем не менее, мы стремились расширить географию нашей информации: чемпионаты Европы и мира освещали с помощью сюжетов, поступающих в отдел международного обмена, а если «видеоряда» не было, то приглашали в студию самих спортсменов с просьбой рассказать о прошедших соревнованиях.

Наш отдел, состоявший из двух режиссеров, нескольких редакторов, ассистентов и помощников режиссера, нес все возрастающую нагрузку, так как с ростом спортивного вещания росли и требования к нему. Особенно велика была эта

нагрузка у тех, кто работал в эфире. Деления на комментаторов и редакторов фактически еще не существовало. Мы совмещали обе профессии. Мы — это штатные сотрудники спортивного отдела: прежде всего Я. Спарре, ведущий комментатор по футболу, хоккею и тяжелой атлетике, а также М. Торчинский, Р. Орлов, А. Пискарев и автор этих строк. У каждого из нас были свои любимые виды спорта, но мы не ограничивались ими, чтобы иметь возможность подменять друг друга при проведении многочисленных трансляций.

Сейчас некоторые специалисты в области телевидения, говоря о том времени, иронически называют нас «мастерами на все руки». Однако они забывают, что иначе в спортивном вещании были бы неизбежны провалы. Да, конечно, в таком методе работы есть свои издержки, ибо не удастся углубленно изучить ту или иную область спорта. Зато нам приходилось все время познавать новое — и это было прекрасной школой телевизионного спортивного комментария. Мы учились быть с микрофоном и телекамерой на «ты». Учились при проведении репортажа внимательно следить одновременно за ходом события и за его изображением на мониторе, чтобы можно было поддерживать постоянную связь с телережиссером и операторами. Не нужно забывать, что все это было впервые в практике спортивной журналистики. Но школа «мастеров на все руки» нередко выручала и тогда, когда комментаторов на телевидении стало побольше, да и тематическая специализация их начала превращаться в дело обыденное.

В 1964 году благодаря достижениям техники космической связи наше телевидение впервые показало Олимпийские игры. Репортажи из Токио велись по всем видам программы Олимпиады-64 (до этого были фрагментарно показаны отдельные соревнования зимней Олимпиады в Инсбруке). Правда, транслировалась только телевизионная «картинка», которая еще не могла быть озвучена непосредственно на месте события. Два комментатора, А. Овсянников, ставший спустя несколько лет известным политическим обозревателем, и я, вели передачи из Токио. Главная трудность заключалась для нас в том, что мы не имели возможности присутствовать в спортивном зале, на стадионе, в бассейне, а находились в студии японской телевизионной компании Эн-эйч-кей, где формировались программы для Европы. Там мы записывали на магнитофон информацию, которую уже в Москве могли использовать в своих репортажах «под картинку» наши коллеги.

Что и говорить, такая система трансляции была далека от совершенства, и комментарий, который готовился в Москве, не давал ощущения сиюминутности происходящего, а служил лишь слабым отражением реальных событий. Вообще работа «под картинку» — один из самых сложных и неблагоприятных видов телерепортажа, и прибегать к нему стоит лишь в крайнем случае.

Несколько лет я заведовал отделом спорта на телевидении, и мне были особенно заметны те перемены в вещании, которые произошли в середине 60-х годов. Очень популярны в ту пору были спортивные телепереключки заводов-гигантов. За все годы моей работы на телевидении это, бесспорно, одна из самых интересных и действенных форм пропаганды массовой физкультуры. Придумал эту передачу обозреватель нашего отдела, в прошлом известный пловец, а ныне хороший журналист Ф. Дасаев.

На предварительном этапе проводились соревнования по определенной программе между командами крупных промышленных предприятий разных городов страны. Победители встречались в полуфинале, а затем в финале. Передачи шли прямо в эфир, причем, согласно сценарию, попеременно включался то один, то другой город, где на месте соревнования находились ведущие и судьи. В Москве же, в одной из студий, размещалось жюри, членами которого были известные спортсмены и журналисты.

В программу состязаний входили производственная гимнастика (группы из двухсот человек должны были исполнить под музыку свою «трехминутку»), плавание, легкоатлетическая эстафета «папа, мама и я», выступления гиревиков, городошников, броски на точность по баскетбольному кольцу, удары футболистов по воротам с одиннадцатиметровой отметки и т. д. Вся эта «борьба в эфире» была заочной. Болельщики, находясь в спортивном зале, могли по телевидению следить за выступлениями другой команды. Только в одном виде соревнований единоборство было прямым: команды обменивались вратарями, которые приезжали в гости к соперникам и противостояли пяти их нападающим.

Эти передачи вызывали большой интерес не только на предприятии и в городе, физкультурники которого демонстрировали на экране свою силу, быстроту и ловкость. Спортивные телепереключки привлекали к себе внимание широкой аудитории. Это была наглядная, зрелищная пропаганда массового физкультурного движения. И очень жаль, что сейчас такая форма вещания не используется.

С годами рос объем спортивных программ телевидения. Все новые и новые виды спорта приходили на экран. Разнообразнее становилось освещение спортивной жизни в нашей стране и за рубежом. Увеличивалось число репортажей с чемпионатов Европы и мира, с Олимпийских игр. И, в конце концов, настал момент для создания единой редакции, способной решать весь усложнившийся комплекс задач, связанных с телевизионной пропагандой физкультуры и спорта. Но это уже тема другого рассказа.

Ю. Фокин
«Эстафета»
берет старт

Нет ничего более могучего,
чем идея, время которой

пришло.

В. Гюго

Владимир Саппак в известной книге «Телевидение и мы», впервые опубликованной в 1963 году, писал: «...телевидение — в своей идее — поднимает или, скажем даже, *утверждает* значение человеческой личности, свободу и непосредственность ее выявления, новый, интимный характер ее контактов с широкой общественной средой».

Человек на телевизионном экране интересен для зрителей прежде всего как личность, как член общества. Отсюда и интерес к его делу, к его профессии. О чем бы ни говорил участник передачи, все сказанное им должно в первую очередь волновать его самого. Только тогда его слова найдут отклик в телевизионной аудитории. И только в этом случае исчезнет незримая стена, отделяющая человека на экране от зрителей.

Будучи новичками в телевидении, мы в начале шестидесятых через повседневную практику, с немалыми для себя «синяками да шишками» обрели эти ставшие теперь такими простыми истины.

Из предыстории передачи

Те годы были ознаменованы бурным развитием телевизионной сети, укреплением технической базы вещания. Возрастающий общественный интерес к телевидению обусловил приток молодых, способных, энергичных журналистов в это набирающее силы средство массовой информации. Атмосфера была благоприятной для творческих поисков.

Получив в свое распоряжение синхронную узкоплечную камеру, телевизионные кинопублицисты стали разрабатывать новые приемы и методы работы над документальными новеллами, телепортретами, фильмами-репортажами. Жесткие рамки информационных программ обычно не позволяли помещать в них материалы, хронометраж которых превышал пять минут. Поэтому с начала 1961 года появились получасовые приложения к субботним выпускам «Телевизионных новостей». В них, как правило, и стали сосредоточиваться эти материалы на пленке, а также живые интервью из московской студии и (по мере роста общесоюзной телесети) прямые репортажные включения из других городов. Новшество нашло самый положительный отклик у зрителей. Появление субботних приложений к выпускам новостей следует считать первым шагом к рождению информационной программы «Эстафета новостей».

Вторым и еще более важным шагом стала телевизионная встреча с Ю. А. Гагариным, состоявшаяся 17 апреля 1961 года, через пять дней после его исторического полета. Эта длившаяся около четырех часов передача, которая велась из большой студии телецентра на Шаболовке, оставила заметный след в истории советского телевидения.

К передаче мы начали готовиться с 12 апреля — сразу после завершения полета, но о точном времени ее проведения узнали всего лишь за сутки. Поэтому сценарный план складывался и уточнялся оперативно — по мере поступления заявок на участие в такой ответственной и волнующей телевизионной встрече. В Москву, для того чтобы приветствовать первого космонавта Земли, должны были прилететь посланцы разных республик и городов.

Помимо острого и гибкого ума, огромного личного обаяния и природного чувства юмора Юрий Гагарин обладал еще одним ценным качеством. Он умел не только внимательно слушать, но, что не менее важно, — слышать, улавливать своим духовным радаром то, что содержится за внешней оболочкой слов. Особенно ярко проявилось это во время его зарубежных земных орбит.

Вместе с наставником космонавтов Н. П. Каманиным Юрий Алексеевич приехал на Шаболовку примерно за полчаса до начала передачи. В комнате приемов их с волнением ожидали режиссеры, редакторы и ведущие — журналист Юрий Гальперин и автор этих строк. Нам предстояло обсудить примерный сценарный план. Хронометраж передачи не был ограничен, так как она завершала вещательный день. Мы предупредили космонавта, что в эфире, несомненно, придется много импровизировать.

— Ничего. Вместе мы не утонем, — с улыбкой сказал Юрий Алексеевич.

А на вопрос гримерши, может ли она приступить к своим обязанностям, он ответил:

— Спасибо, не стоит.

Когда мы направлялись в студию, Гагарин сказал мне:

— Большая просьба: будем говорить без громких слов. Чем проще, тем понятнее. Идет?

— Идет! — ответил я и открыл перед космонавтом дверь студии, залитой светом, заполненной людьми и цветами.

Эта передача, ставшая прототипом всех последующих «Звездных эстафет», вызвала широкий общественный резонанс. Критики единодушно отмечали, что успех встречи в решающей степени зависел от личных качеств ее героя. Эти качества прекрасно раскрылись во время рассказа Юрия Алексеевича о полете, а затем в ходе интервью с ним ведущих. Самое впечатляющее, на мой взгляд, — полное непосредственности, скромности и такта общение Гагарина с людьми, которые приехали отовсюду, чтобы приветствовать своего соотечественника, совершившего подвиг.

Критики подчеркивали еще один важный фактор успеха передачи: она шла прямо в эфир. Тут важен не только «эффект присутствия», но и его производные — возможность одномоментного сопереживания и сомышления. Импровизационный характер встречи значительно обогатил ее эмоционально — и для приглашенных в студию и для тех, кто находился дома у экрана. Но были в передаче и свои сложности — в принципе такие же, с какими мне потом еще не раз пришлось столкнуться, сидя за пультом ведущего «Эстафеты новостей».

Монолог обычно хуже слушается, чем диалог, хотя многое здесь зависит от информированности выступающего, его

коммуникативных данных и значимости темы. Гагарина слушали, конечно, с огромным интересом. И все же он говорил о своей дороге в космос гораздо короче, чем на пресс-конференции, состоявшейся 15 апреля и транслировавшейся по радио и телевидению. Не докончив фразы, повернулся ко мне и сказал:

— Боюсь, что я уже начал повторяться. Может быть, мне лучше отвечать на ваши вопросы? По крайней мере мне это будет несравненно легче.

И улыбнулся своей неповторимой гагаринской улыбкой. Не знаю, знаком ли был тогда Гагарин с древним правилом риториков: «Сказать все, что нужно, и не более того», но соблюдал он это правило неукоснительно. Всюду и везде.

И еще несколько разных по масштабу и общественной значимости передач дали импульс появлению «Эстафеты новостей».

В июне, августе и сентябре 1961 года состоялись первые прямые передачи из Англии, ГДР (мне выпало быть в них комментатором) и из Франции (комментатор А. Потапов). Этот опыт дал нам возможность ближе познакомиться с подготовкой зарубежных информационных программ и общественно-политических тележурналов.

17 октября 1961 года по Центральному телевидению транслировалось торжественное открытие XXII съезда КПСС. В течение двух недель ежедневно передавались дневники съезда, а также интервью и беседы с его делегатами и зарубежными гостями. Как для творческих, так и для технических работников телевидения это был своего рода экзамен, с которым большой и слаженный коллектив студии успешно справился. Одновременно это был и еще один шаг на пути к появлению в программе первого общесоюзного информационно-публицистического тележурнала.

Время. События. Люди

Мысль о создании такого журнала имеет точную дату рождения — 25 августа 1961 года. В этот день состоялась встреча советской и зарубежной телеаудитории с космонавтом-2 Г. С. Титовым. Большинство стран Европы принимало эту передачу, которой английское телевидение дало название «Советская эстафета в космосе».

Хотя был уже довольно поздний час, сотрудники отдела теленовостей Главной редакции общественно-политических программ, усталые и не успевшие, что называется, остыть от эфира, собрались в холле, чтобы обменяться впечатлениями о только что проделанной работе. Общее настроение выразил главный режиссер отдела А. П. Петроченко:

— А что, братцы, ведь можем кое-что интересное сочинить?

— Если по-настоящему захотеть, то, наверно, и еженедельный журнал выпускать сможем, — заметила молодая тележурналистка Алла Александрова.

И все с жаром принялись обсуждать эту идею.

Шли дни, но в потоке дел мысль о создании тележурнала не затерялась. Поддержанная всем коллективом редакции, она быстро приобретала все более конкретные очертания. Был создан общественный совет, который вместе с сотрудниками «Телевизионных новостей» в течение сентября-октября разработал концепцию новой рубрики как обзора важнейших событий недели. Определились и организационно-творческие принципы подготовки и проведения этой программы.

В один из октябрьских вечеров участники общественного совета писатель-фантаст А. Казанцев, ученый-астроном Ф. Зигель, писатель Ю. Теплов, сотрудники отдела информации А. Александрова, В. Мартынов, А. Петроченко собрались дома у Ольги Васильевны Лепешинской. Прославленная советская балерина и замечательный педагог, О. В. Лепешинская приняла самое деятельное участие в организации «Эстафеты новостей».

Кстати, именно в тот памятный вечер были приняты девиз журнала — «Время. События. Люди» — и его название. Приближался XXII съезд партии, и мы решили подготовить первый номер журнала вскоре после его окончания.

А теперь несколько слов об основных принципах «Эстафеты новостей». Прежде всего эта передача была рассчитана на самый тесный контакт с телезрителями. Она должна была использовать все преимущества прямого эфира. Одна из ее рубрик, включавшая репортажи с места события, так и называлась — «В эти минуты». Но репортажем дело не ограничивалось. «Эстафета» вбирала в себя разные жанры и формы телевизионной журналистики. Для нас имелся только один категорический запрет: избегать инсценировок и ложного пафоса. Этим руководствовались и сотрудники редакции и члены общественной редколлегии, которые вели отдельные страницы тележурнала. В гостиной «Эстафеты», как и в других рубриках передачи, происходили встречи с людьми, знакомство с которыми могло быть интересным и поучительным для широкого круга зрителей. И, конечно, «Эстафета» должна была чутко реагировать на веяния времени.

В логической триаде «Время. События. Люди» все ее составляющие неразрывно связаны. В центре находится событие. Любой общественно-политический журнал должен отражать события в стране и за рубежом. Но события — это, прежде всего, люди. А человек существует и действует в конкретных обстоятельствах. И видим мы его на неуловимой грани прошлого и будущего. Показ события во времени, его родившем, и через человека, к нему причастного, — таков был главный принцип нового тележурнала. И уже одно это выделяло его из ряда информационных передач, потому что изначально ориентировало «Эстафету» на публицистическое осмысление явлений и фактов современности.

Судя по вышедшему в 1965 году справочнику М. Глейзера «Радио и телевидение в СССР. 1917—1963», «первый номер телевизионного журнала «Эстафета новостей» выпущен 3 декабря 1961 года».

Те, кто создавал «Эстафету» и работал над этой передачей, не думали в то время о том, какую роль сыграет она в нашей тележурналистике. Поэтому никто из нас не зафиксировал дату рождения журнала ни в блокноте, ни в долговременной памяти. Ну что ж, такой эффект «абберации близости» известен давно... Некоторые исследователи пытались потом найти в архиве микрофонную папку первой передачи или упоминание о ней в недельных сводках телепрограмм, но тщетно. Можно предположить, в чем тут дело.

Вместе с общественной редколлегией мы решили никак не рекламировать рождение «Эстафеты» и не сообщать о новой передаче ни в программную редакцию, ни в органы печати. Открывая первый выпуск журнала, автор этих строк изложил его задачи, рассказал об основных рубриках, а затем представил членов общественной редколлегии — будущих ведущих отдельных страниц. Тем, кто видел премьеру «Эстафеты», наверняка запомнился блестящий по выдумке и остроумию репортаж О. В. Лепешинской из квартиры композитора Арама Хачатуряна. Поистине захватывающим был рассказ знаменитого антрополога М. М. Герасимова, который познакомил зрителей со своими работами в области пластической реконструкции черепа и впервые показал на телеэкране скульптурные портреты Чингисхана и Ивана Грозного.

Родившись в рамках приложения к «Телевизионным новостям», новый журнал получил с 15 декабря постоянное место в вещательной сетке и стал регулярно, в течение почти десяти лет, выходить в эфир — сначала по четвергам, а затем по пятницам.

Композитор Людмила Лядова и поэт Борис Дворный написали для «Эстафеты новостей» марш, ставший музыкальной эмблемой нашей передачи. На финальном титре звучали такие слова марша:

«Люди пяти континентов,
к вам обращаемся мы.
Сделайте так, чтоб цвели на планете
дружба, свобода и мир!..
Над нашей планетой
встает коммунизма заря.
И звездной ракетой
летит эстафета
страны Октября!»

Отрадно отметить, что с первых же передач у нас установился самый тесный контакт со зрителями. На волне обратной связи мы получили массу интересных предложений, тем для интервью, очерков и репортажей. Что особенно важно, нам подсказывали адреса людей, жизнь которых — достойный пример для подражания. Уже в январе 1962 года почта «Эстафеты» составила больше половины всех писем, пришедших на студию. Поддержка телезрителей очень помогла нам в работе.

С первых же номеров тележурнала нас интересовали взгляды самых разных людей, как наших соотечественников, так и зарубежных гостей, на актуальные общественные события. Нас интересовала психология этих людей, их образ мысли. Порой мы вступали с ними в дискуссию. Происходило это обычно в студии, но были случаи, когда жаркие споры с участниками передачи велись у них дома или в гостинице, на производстве или в местах отдыха. Нередко во время передачи к нам на студию звонили зрители с просьбой задать тому или иному гостю «Эстафеты» вопрос или высказать определенное соображение по поводу предмета беседы. Получив записку от редактора, ведущий, как правило, находил возможность сообщить собеседнику вопрос телезрителя. Все это помогало сделать телевизионное общение в кадре более содержательным — и для гостей и для зрителей.

Примерно к шестому выпуску тележурнала стало ясно, что постоянное участие в каждой передаче членов общественной редколлегии — дело нереальное. Журнал требовал большой и повседневной профессиональной работы. К тому же по мере развития телесети для него все чаще стали предлагать свои материалы местные студии. Благодаря этому не только расширялись тематический диапазон и география показа, но и возрастала общественная значимость «Эстафеты». Текущей работой по подготовке очередных номеров журнала стали заниматься штатные работники отдела теленовостей.

Этапы «Эстафеты новостей»

Как всякое живое дело, наша передача знала свои взлеты и падения, она менялась со временем.

На первом этапе у нас была одна большая привилегия: «Эстафета» завершала программу вещательного дня и не имела жесткого хронометража. Это давало возможность без излишней торопливости беседовать с интересными людьми, включать в передачу сюжеты сугубо импровизационного характера, вести прямые репортажи в рубрике «В эти минуты». Свободный регламент позволял нам также предусматривать так называемые «странички сюрприза». В них участвовали гости Москвы, которых прямо с вокзалов или аэродромов привозили в студию наши корреспонденты. Как анонс к предстоящим гастролям включались в «Эстафету» выступления драматических и музыкальных артистов. Сразу же после окончания крупных соревнований в спортивной странице обязательно появлялись их герои, а иной раз и целые футбольные и хоккейные команды.

Традиционными стали страницы с продолжением. Так, из номера в номер продолжалась рубрика «02», которую увлекательно вел капитан милиции Леонид Шпак. Большой интерес вызывали гипотезы, с которыми выступал перед зрителями

писатель-фантаст Александр Казанцев. В рубрике «Фантазия и реальность» на протяжении нескольких передач шла захватывающая дискуссия между писателем Юрием Тепловым и ученым Феликсом Зигелем о тайне Тунгусского метеорита.

То было время, когда наши общественные и административные органы, редакции газет и журналов, наше радио и телевидение уделяли большое внимание розыску людей, потерявших друг друга в годы Великой Отечественной войны, выяснению обстоятельств гибели тех, кто пропал без вести. Самое активное участие в этой работе принимала «Эстафета новостей». Страницы передачи, рассказывавшие о встрече людей, разлученных войной, приковывали к себе внимание миллионов зрителей. Поток писем с просьбой помочь найти родных. Мы подключали к поиску сотрудников Министерства обороны, различных архивов, работников милиции, очевидцев событий. И если удавалось помочь близким людям узнать друг о друге через много лет или установить место гибели воина, журналисты «Эстафеты» считали свою задачу выполненной.

Такой же популярностью пользовалась у зрителей страница «20 лет спустя». Почти полгода вел ее московский корреспондент Польского агентства печати Ришард Бодовский. Он рассказывал о советских воинах, участвовавших в освобождении Польши, помогал им встретиться со своими польскими товарищами по оружию. Такие встречи происходили в студии, и невозможно было наблюдать их без волнения. Большим подспорьем в этом поиске стал военный архив фотокорреспондента «Литературной газеты» Михаила Трахмана. Была организована поездка М. Трахмана в Польшу — по тем местам, где он прошел «с лейкой и блокнотом» двадцать лет назад. Результатом этой командировки стала большая фотовыставка в Москве и Варшаве, о которой также рассказывала «Эстафета новостей».

Наш журнал познакомил аудиторию с никому дотоле не ведомыми подробностями из жизни и героической работы легендарных советских разведчиков Рихарда Зорге и Льва Маневича.

Да, разные были передачи — как по объему, так и по форме и содержанию. Были, например, «Звездные эстафеты». Готовились специальные тематические выпуски, приуроченные к Новому году и Международному женскому дню. Постоянно, из номера в номер, давались обзоры, комментарии, фельетоны или телепамфлеты на международные темы. Особую популярность завоевал «Международный калейдоскоп», который вел талантливый журналист Анатолий Овсянников.

Одно только перечисление наиболее интересных и ярких материалов, подлинных журналистских находок, появившихся в «Эстафете», заняло бы слишком много места. Сошлось на книгу Леонида Золотаревского «Цитаты из жизни», в которой автор приводит много любопытных фактов и наблюдений, относящихся к его работе в этой программе.

В течение ряда лет мне довелось вести ежемесячный устный журнал «Кругозор» в клубе комбината «Правда». Общественная редколлегия готовила каждый его номер с большой изобретательностью и энтузиазмом. Как правило, вся программа длилась не менее трех-четырех часов, а по тематике чем-то напоминала «Эстафету». Общение не только с выступающими, но и с залом создавало особую атмосферу этих встреч. Во время работы в студии ведущему «Эстафеты» не всегда удавалось точно угадать реакцию телезрителей. Здесь же, в зрительном зале, реакция была мгновенной, и можно было непрерывно следить за повышением или снижением интереса к происходящему, вовремя корректировать ход встречи. Словом, у меня родилась мысль попробовать вести «Эстафету новостей» в открытой аудитории.

Первые такие передачи мы провели из клубов московских заводов «Каучук», ЗИЛ, «Борец» и «Спецстанок». Результаты превзошли все ожидания. Мы получили много положительных откликов от телезрителей и от коллективов тех предприятий, о которых «Эстафета» рассказывала со сцены их клубов. Именно этот опыт, вероятно, учли впоследствии создатели передачи «От всей души». Выпуски нашего журнала шли в День Победы из клуба ЦДСА, накануне Дня печати — из клуба комбината «Правда» и т. д. «Эстафета» покинула привычные стены шаболовской студии, и это стало новым этапом в истории ее деятельности.

Следующий этап наступил тогда, когда «Эстафета новостей» начала передвигаться по стране. Раньше мы только пользовались прямыми включениями городов, входивших в сеть Центрального телевидения, и вступали в контакт с местными журналистами, которые становились нашими постоянными корреспондентами. А потом решили сами выезжать к нашим коллегам, чтобы вместе с ними готовить на местах главную часть журнала, посвященную жизни их республик и городов. Со временем сложилась выездная редакция «Эстафеты новостей». Состав ее был практически всегда один и тот же: режиссер А. Петроченко, дежурный редактор по номеру и я как постоянный ведущий.

Путешествие «Эстафеты» по стране началось, естественно, с Ленинграда. Организацию передачи взяла на себя Ленинградская студия телевидения (так было потом и в других местах). Этот дебют оказался удачным в первую очередь благодаря стараниям журналистов и режиссеров из ленинградской молодежной программы «Горизонт». После него «Эстафета» уже не засиживалась подолгу в Москве, а начала довольно регулярно путешествовать по стране. Передачи мы проводили из столиц всех союзных республик, за исключением Ашхабада, который к тому времени еще не входил в сеть ЦТ. Две трети вещательного времени, как правило, уходило на местные материалы, две-три странички готовила Москва, включая обязательную рубрику «Международный калейдоскоп».

«Эстафета новостей» побывала во Львове и Калининграде, Свердловске и Севастополе, где передача велась прямо с борта крейсера «Куйбышев». Это была первая передача с Южного берега Крыма, и для ее проведения требовалось в кратчайший срок проложить радиорелейную линию через Ай-Петри до Симферополя. Совместными стараниями гражданских и военных связистов «релейка» заработала буквально за час до выхода в эфир.

Выездные и внестудийные выпуски «Эстафеты», к сожалению, закончились в 1965 году — через четыре года после создания журнала. «Эстафета» из программы с «открытым финалом», завершающей телевизионный день, стала часовой продолжительности рубрикой, жестко втиснутой между другими передачами. Так завершился еще один важный этап ее

существования.

Изменилась форма журнала, изменился и характер его ведения. На смену постоянному ведущему, который провел более двухсот выпусков, пришла целая плеяда журналистов, по очереди выступавших в передаче: Ирана Казакова, Александр Хазанов, Леонид Золотаревский, Алла Мелик-Пашаева, Георгий Кузнецов, Юрий Гальперин и Георгий Зубков. Они талантливо работали, но из-за жесткого хронометража их функции значительно сузились. Ведущие выступали лишь с комментарием недели и делали переходы от одной странички к другой. При этом большинство материалов давалось в записи на видео- или киноплёнку. Отныне союз пленки и «живого» эфира получил фундаментальное основание: он гарантировал от возможных ошибок и повышал рентабельность передачи, но терялось ценнейшее достоинство «Эстафеты новостей» — импровизационность и непосредственность общения.

Потерялся и эфирный контакт со многими интересными тележурналистами местных студий. Ранее они активно сотрудничали с «Эстафетой». Репортажи и очерки Рейна Каремья из Таллина, Леонида Лярутина и Эдуарда Ворошилова из Минска, Бориса Степанова из Волгограда, Виталия Вишневского из Ленинграда, Владимира Муштастикова из Днепропетровска, Льва Максимова из Воронежа относятся к числу ярких страниц тележурнала. У каждого из них была своя тема, своя творческая индивидуальность, свой комментаторский почерк в эфире. Было обидно видеть, как все реже и реже появлялись их материалы в «Эстафете новостей», как заметно гасло их желание сотрудничать в журнале, постепенно утрачивавшем былую популярность. А надо сказать, что в это время как грибы после дождя на ЦТ стали появляться новые интересные рубрики публицистического и информационного характера, в том числе и программа «Время».

Собеседник

Известно: для того чтобы взглянуть в глаза телезрителям, нужно смотреть в нижнюю часть очка передающей камеры. Ни в коем случае не в верхнюю, иначе получится так называемый «ищущий», неприятный взгляд. Но не в этом суть телевизионного общения. Важно другое — суметь незримо перейти рубеж экрана и оказаться собеседником зрителя.

Находясь в студии, ведущий постоянно чувствует на себе взгляд передающей камеры. И когда ты не подготовлен к тому, чтобы говорить с аудиторией, то невольно прячешься от этого взгляда. Прячешься внутренне. Но я убежден: даже если не готов, все равно не надо никак гримироваться. Ты же не играешь роль ведущего. Ведущий — ты сам. И если твоя экранная индивидуальность будет расходиться с подлинной, то рано или поздно наступит катастрофа. Внутреннему «я» будет грозить расщепление. И каждый станет замечать на экране фальшь. От этого никуда не уйти.

Каюсь, порой я пытался себя украшать броской фразой или эффектными цитатами. Но от такого украшательства я же и страдал, потому что люди, которые проявляют к ведущему определенную симпатию, ждут от него не цветистого красноречия, а информации и мыслей. И, конечно, доверительности общения.

Нет, кредит зрительского доверия нужно не только ценить, но и беречь. Всегда и во всем. Чем человек воздействует на других? И словом. И отношением к слову. И просто молчанием. И вниманием к какому-то факту. И тем, что проходит мимо этого факта.

Становление любого явления всегда противоречиво. На раннем этапе развития телевидения его приматом была «картинка», что определялось новизной технических возможностей, заложенных в самом этом средстве массовой коммуникации. С годами телевизионное зрелище стало привычным. Нас не удивляют даже передачи из космоса, не говоря уже о трансляции событий практически из любой точки земного шара. Таков наш век! Но мы по-прежнему не можем оторваться от телеэкрана, если видим и слышим интересного нам человека. Ведь диалог со зрителем — самое увлекательное и ценное из всего, чем одарило нас телевидение.

А. Мелик-Пашаева

Наука в лицах

Мне часто снится один и тот же сон: по сумрачному коридору элегантно одетый человек с сединой на висках тащит за руку упирающуюся девчонку в скромном сером свитерке.

Это детский сон: говорят, только дети видят во сне то, что было наяву. Я и пережила все это наяву: сумрачный коридор моего сна — это бесконечный, никогда, по-моему, не отапливаемый коридор второго корпуса Центральной студии телевидения, где неуютные редакционные комнаты с обшарпанными стенами забиты старой мебелью (ножки стульев вечно подкашиваются, а ящики шербатовых столов не выдвигаются), где всегда тесно, шумно и чертовски трудно сосредоточиться...

Это старая Шаболовка, и еще довольно далеко до сверкающего казенного великолепия Останкина. Передачи еще «живые». Наши дикторы еще не так нарядны и победительны, их мало. Настолько мало, что однажды, когда режиссер забыл вызвать диктора, чтобы тот задал ученому заранее заготовленные редактором вопросы, — замены не оказалось. И поэтому академик О. В. Бароян, тот самый элегантно сидящий человек, тащит за руку в студию упирающуюся, дрожащую девчонку без малейших следов косметики и парадной прически — редактора злополучной передачи. Этот редактор — я. Буквально через несколько минут мне предстоит беседовать с видным ученым-медиком в прямом эфире, по первому каналу телевидения, об одной из сложнейших проблем современной науки. И это впервые в моей жизни!..

О том, что диктора в нашей передаче не будет, мы узнали минут за сорок до эфира, когда все уже собрались в холле студийного корпуса. Я стала умолять академика, блистательного оратора, выступить «соло». Он был непреклонен: либо интервью, как уславливались, либо он немедленно уезжает. Мы знали: слово он сдержит — характером академик был крут. Но его отказ означал 30-минутную «дырку» в эфире!

—Что же нам делать?! — Я чуть не плакала.

—Что делать? Задать вопросы самой: ведь это ты готовила их и проблему знаешь. (Мало кто звал меня тогда на «вы» и по имени-отчеству.)

К тому времени я работала на телевидении всего лишь год. Была редактором медицинских передач. До этого ими занималась одна Изольда Егорова, опытный редактор с кинематографическим образованием. Когда я впервые предстала перед ней, она осмотрела меня, как мне показалось, ревниво и довольно критически. И мы начали работать — увлеченно и очень дружно.

Потом, в разное время, к нам пришли еще три редактора — Марина Савченко, Валерия Сенаторова и Маргарита Васильева. Образовался отдел телевидения при одном из научно-исследовательских институтов Минздрава СССР. Там мы и получали зарплату, а работали, естественно, на Шаболовке...

Каждый раз, когда «моя» передача шла в эфир, я страшно волновалась. Заглядывала через огромные стеклянные окна пультовой вниз, в студию, где заканчивались последние судорожные приготовления и где через считанные минуты должны были предстать перед зрителями выступающие. Мне казалось, что можно умереть от ужаса, оставшись наедине с невидимой, но огромной аудиторией.

...Однажды мы попросили принять участие в передаче о долголетию замечательную актрису Е. Д. Турчанинову. Она охотно согласилась приехать на Шаболовку. Ей было тогда уже за девяносто, но она все еще продолжала блистать в пьесах Островского на сцене Малого театра, с которым не расставалась с 1891 года!.. Как только задраили тяжелые двойные двери студийного павильона, и воцарилась та особая тишина, которая предшествует первому слову и первому движению в эфире, мы, сидя наверху, за пультом, сразу же поняли, что происходит нечто неладное. Актриса, сыгравшая в тысячах спектаклей, вдруг оцепенела, увидев перед собой черную пустоту студии, в которой не угадывались лица, а вместо них смотрел на нее мертвый красный глаз телекамеры. Слезы отчаяния катились по ее лицу. Режиссер Г. З. Романов мгновенно остановил пульт и бросился вниз, в студию, чтобы живым человеческим словом снять это необычное напряжение. К счастью, шла репетиция...

Что же нужно, чтобы остроумные не утратили чувства юмора перед камерой и микрофоном, язвительные — язвили, находчивые — проявляли находчивость в тот самый момент, когда этого требует смысл происходящего в студии?.. Чем могла помочь им я, отделенная от них целым этажом и стеклянной перегородкой? Мучаясь от своего бессилия, я начинала метаться по аппаратной. Мне везло на деликатных и чутких людей: ни разу меня не выставили из пультовой, более того, я не услышала ни единого замечания...

И вот — мартовский вечер 1961 года.

— Да-да, задашь вопросы сама, — повторил О. В. Бароян.

Выхода не было.

Он и в эфире не дал мне никакой поблажки, этот весьма экспансивный, уверенный в себе и даже агрессивный собеседник. Не снизошел до моей робости — и этим заставил максимально сконцентрироваться, собраться.

...Сегодня это странно, но тогда ситуация, при которой влезает в материал с головой, готовит вопросы для телевизионной беседы один человек, а задает их совершенно другой (часто он видит собеседника в эфире первый и последний раз и вряд ли успевает глубоко заинтересоваться проблемой), была обыденной. Почему же мы ставили достойных людей — врачей, ученых и дикторов — в такое явно неестественное положение? Понимали ли всю его нелепость? Несомненно. Но — покорно подчинялись инерции. А человек со стороны, пусть жестко и безжалостно, с огромным риском, но преподал нам в тот раз важный урок.

Через неделю режиссер Г. З. Романов поручил мне вести прямой репортаж из Института хирургии — от «самого» А. А. Вишневого.

Впереди были годы регулярной работы в эфире в качестве репортера, интервьюера, комментатора.

И когда я вспоминаю Шаболовку шестидесятых, передо мной проходит череда портретов, как бы заключенных в рамку телеэкрана.

Я знала, конечно, что академик Александр Александрович Вишневский — виртуозный скальпель, сын знаменитого хирурга и директор института, носящего имя отца. Премии, ордена, генеральские погоны — главный хирург Советской Армии!..

Готовиться к репортажу начали рано утром. Долго ждали, пока кончится операция. Время тянулось томительно.

И вдруг все пришло в движение, будто кто-то неведомый возвестил: идет! Не успели мы оробеть и притихнуть, как перед нами будто из-под земли возник невысокий подвижный человек. Выпуклые, чем-то напоминавшие птичьи глаза зорко сверкали из-под очков. Мне он даже показался юрким, хотя держался, прямо скажем, надменно, по-барски. Он знал, что репортаж назначен на сегодня: сам дал согласие. Но, видно, очень устал, и в какой-то момент его взбесило наше присутствие, слишком заметное и обременительное. Что говорить, набегу телевизионщиков — это всегда неразбериха и сумятица, по крайней мере, так было в те времена...

Он стал кричать и чуть ли не топтать ногами на оператора и осветителей. Срывающийся на фальцет капризный голос, свистки и щелчки попугаев в клетках (синие, желтые, зеленые, они были одной из достопримечательностей рабочего кабинета

«бога от хирургии»), многочисленная свита в белых халатах... В висках у меня стучало.

И тут случилось нечто невероятное, неправдоподобное. «Мы не можем работать в обстановке нервозности! Не можем и не будем!» — вдруг выкрикнула я, стараясь перекрыть шум попугаев.

Это была неслыханная дерзость! Свита замерла.

А «бог»? Без малейшей паузы, спокойно, деловым, ровным тоном он начал обсуждать с нами детали будущей передачи.

Вечером, во время репортажа, Александр Александрович держался просто, свободно и даже мягко. Внимательно слушал вопросы, коротко на них отвечал, успевая, тем не менее, сообщить множество важных вещей, о которых люди хотели узнать от него, крупнейшего хирурга современности. Был честен в оценках новых методов лечения и вместе с тем умел своими ответами внушить надежду.

Началась долгая и счастливая дружба Шаболовки с легендарным Вишневым. Человек современный и с абсолютным слухом на новое, он хорошо понимал значение ТВ (в те времена далеко не все осознавали его роль), был неизменно доступен и с уважением относился к нашей работе, видел ее трудность.

В шестидесятые годы кратчайший путь к сердцу зрителей — звучит парадоксально! — лежал через ум. Успехи науки интересовали всех. Интерес шел по нарастающей: до отката маятника было еще далеко.

И мы решили издавать тележурнал «Здоровье». Год его рождения — 1960-й.

...Прямой репортаж из бассейна «Москва». Солнечный июньский день. Под ногами (я стою на бортике с микрофоном в руках) зелено-голубая вода. Жаль, не передать этого на черно-белом экране... Важно расхаживают по бортику тренеры, с трудом сохраняющие солидность. Весело, шумно, празднично. Пловцы, точь-в-точь дельфины, выпрыгивают по пояс из воды, каждый готов ответить на любой вопрос, шутят, смеются. Очень живой, неподготовленный репортаж! И солнечный луч, забравшийся в телеобъектив, и цвет воды, и эти веселые, подобревшие люди — лучшая, без лишних слов, агитация в пользу здоровья. Ведь здоровье — это и есть сама жизнь, полноценная и радостная.

Вот почему мы старались привлечь в наш журнал как можно больше людей истинно счастливых, деятельных, увлеченных.

...Однажды в самую большую студию Шаболовки влетел, ослепив меня фарами и громко возвещая сиреной о своем появлении, новенький, сверкающий реанимобиль. Шла передача о современных принципах организации скорой помощи. Видевшие всё и вся работники технических служб ТВ (их трудно чем-либо удивить!) отметили с изумлением, как водитель с разгону осадил машину в считанных сантиметрах от телекамеры. Пружинисто выпрыгнув из кабины, лихой наездник микроавтобуса распахнул его двери. И оператор со своей громоздкой камерой чуть ли не въехал в салон, чтобы рассмотреть чрево машины.

Это была специально оборудованная палата интенсивной терапии на колесах: иногда врачам приходится еще в пути принимать чрезвычайные меры, вплоть до хирургического вмешательства... Машина была по тем временам диковинной. И рассказывали о ней врач и фельдшер интересно. А все-таки больше всего запомнился водитель. Он был полон благородного достоинства — вполне осознавал свою причастность к спасению человеческих жизней, свою миссию. Так, мне представляется, ощущали себя водители первых автомобилей, пилоты первых самолетов.

...В эфире — журнальная страничка «Пять минут об анатомии». На глазах у публики врач Е. П. Егоров выводит огромную ушную раковину (рисовал он углем на листах ватмана или гуашью на стекле). Следить за его рукой интересно — это как мультипликация, которую любят взрослые и дети. Вот он прорисовывает ушной ход, барабанную перепонку, молоточек, наковальню, стремечко. Рисует и рассказывает, как работают эти тонкие природные инструменты, отчего иногда отказывают, какие опасности им грозят. По ходу рассказа дает профилактические советы, и звучат они несколько не назидательно.

До сих пор перед глазами стоит этот рисунок. А уж насчет операции при отосклерозе — хоть ночью разбуди.

...«Как, вы еще не видели нашего моря?! — изумляется директор Филатовского института Н. А. Пучковская. — Ну и ну!..». И хохочет.

Действительно, не видели. Прилетев в Одессу на рассвете, мы с Изольдой Егоровой прямо с аэродрома помчались в институт — готовить киносъемку международного семинара 1964 года по пересадке роговицы. Надежда Александровна, доброжелательная, веселая, показывает нам лаборатории, операционные, банк тканей для пересадок. И вдруг — живости как не бывало. Остановилась в коридоре перед небольшим столиком с цветами. На этом месте ее учитель, великий Филатов, поскользнувшись, получил тяжелый перелом и вскоре после этого умер.

Не предусмотренные сценарием кадры оказались едва ли не лучшими в передаче. В них была печаль, память, верность...

И еще одно впечатление осталось от той поездки — музей, наверное, единственный в своем роде. Музей тросточек. Их оставляют в институте те, кому они больше не нужны, — прозревшие.

...Тот же год (он был урожайным на события в медицине). Первая трансплантация органа человеку, о которой рассказывают тележурналисты. Молодой девушке пересаживают почку, взятую у донора. Донор — спокойная, сосредоточенная женщина. Сосредоточенная не на себе — на судьбе девушки. Она ее мать. Никогда не забуду это лицо.

В тот день наш автобус уже в 7.30 подрулил к клинике. Прибыли раньше времени — опоздать нельзя! Но кто-то нас все же опередил: меж деревьев под окнами операционной ходит взад и вперед академик Б. В. Петровский. Настраивается? Волнуется?

Этого эпизода в репортаже не было — не сумели снять: слишком неповоротливой была тогдашняя техника. А сколько таких мгновений осталось за кадром!..

С 1961 года в тележурнале «Здоровье» появился «Горчичник». Он щипал нерадивых руководителей общественного питания, директоров тех заводов и фабрик, которые загрязняли воду, воздух, ландшафт отходами производства; высмеивал малоподвижный образ жизни, страсть к алкоголю, курению...

В одном из «Горчичников» (он вышел в эфир, когда ожидалась очередная эпидемия гриппа) зрители увидели известного артиста Владимира Лепко на фоне рисованного салона трамвая. Изображенные художником пассажиры сидели чинно и, естественно, молча. Персонаж же, которого играл В. Лепко, громогласно и уморительно чихал, не отворачиваясь в сторону. Он утирал рот рукой и тут же хватался за поручень или наклонялся к лицу пассажира — одного, другого, — каждому норовил пожать руку...

Сюжет был незатейлив по мысли и форме, но выдающееся комедийное дарование В. Лепко сделало его точно бьющим в цель. Это было видно и по реакции наших «техников»: пультовая лежала от хохота.

Был в журнале «Здоровье» и свой теневой театр миниатюр.

Трогательный бант, девочка лет четырех — удалась художнику Е. Верлоцкому Наташа. И Папа хорош — знакомый пляттовский профиль. Папа укладывает дочку спать: ведет чистить зубы, усаживает на горшок, поправляет подушку. Сменяются картинки-силуэты из черной бумаги, наклеенные на серый ватман, а за экраном звучат два знаменитых голоса: Р. Плятт (Папа) и Рина.

Зеленая (Наташа). Из «очень ненарочного диалога» (цитирую Рину Зеленую) зритель узнает, как прошел у Наташи день, как гуляли с бабушкой и бабушка на каждом углу угощала внучку то булочкой, то пряником, а за обедом девочка не хотела есть и плакала. Мама сначала грозилась поставить Наташу в угол, а потом вместе с бабушкой танцевала и показывала фокусы, чтобы она ела...

Не раз в журнале «Здоровье» звучали и монологи Наташи — смешные и ненавязчивые уроки для взрослых. (Радостным для меня эхом тех лет стала выпущенная в 1977 году фирмой «Мелодия» пластинка «Наташины рассказы»: я снова услышала неповторимый голос, столь памятный по нашим давним передачам.)

Работать с Риной Зеленой мы любили и немного побаивались. Она была требовательной до капризов, однако при ближайшем рассмотрении в «капризах» ее сказывалась взыскательность мастера.

Отдельная тема — письма зрителей. С некоторыми я, например, переписывалась годами, так никогда и не увидев их в лицо. Часто приходили письма трагические: о жизни и смерти, о невозможности помочь близким людям, о несправедности потерь.

Долго хранила я телеграмму, в которой сообщалось о спасенной детской жизни. За неделю до этого на Шаболовку пришла другая телеграмма, оттуда же, из сельской местности: погибает ребенок, спасти может редкий кровезаменитель. Мы срочно достали его. Ближайший рейсовый самолет совершил непредусмотренную посадку — всего на несколько минут, чтобы передать лекарство. Тут же лекарство отправили дальше — туда, где его так ждали. Сколько людей соединились тогда в цепь помощи благодаря ТВ!

Иногда нам становилось тесно в рамках пяти-шести минутных сюжетов, составлявших журнальный калейдоскоп. И с 1962 года в эфир два-три раза в месяц начали выходить приложения к программе «Здоровье».

— Пока не поймешь, что вирусология — это поэма, передачи не будет. — Академик В. М. Жданов нетерпеливо пощипывает недавно отпущенную в соответствии с последней молодежной модой рыжеватую бородку. Лицо строгое, непроницаемое. А глаза, по-моему, все-таки веселые.

Тщетно пытаюсь вынырнуть из огромного кожаного кресла, чтобы сесть поудобнее и успеть толково записать все, что он говорит, — одно интереснее другого.

Проходит полтора-два месяца, и в эфире появляются три передачи под общим названием «Вирусология — это поэма». Мы с В. М. Ждановым бродим по какому-то причудливому гроту, над нашими головами нависают замысловатой формы образования — нечто похожее на сталактиты. Это не свободная фантазия художника, а огромная специально построенная в самой вместительной студии Шаболовки модель простейшего вируса. Много в разговоре рождается тут же, в момент передачи. И вдруг меня осеняет: что, если вирус и есть тот самый мостик, который природа перекинула через бездну, отделяющую самое простое существо от самого сложного вещества?! Но если это так, то, может быть, именно они, вирусы, помогут понять, как возникла жизнь на Земле, какими путями шли «мертвые» молекулы к превращению в живые организмы? Мне кажется, об этом захотели бы спросить ученого и зрители, точку зрения которых я представляю на экране. И я тороплюсь задать свой вопрос!

Это «озарение», как пойму я потом, прокручивая в уме уже прошедшую передачу, умело и тонко заставил пережить и меня и зрительскую аудиторию мой собеседник. Вирусология действительно стала в тот раз предметом переживания.

Согласно блистательной формуле академика Б. Б. Пиотровского, «телевидение — это информация, преображенная эмоцией». Трудно было бы найти более точные слова для одной особенно запомнившейся мне передачи, которая состоялась летом 1964 года.

Знойный вечер. Солянка, 14, старинное здание. Здесь находится президиум Академии медицинских наук. Во дворе — автобусы ПТС.

Зал заседаний переполнен, много молодежи. Идет дискуссия о природе рака. Спорят двое известных ученых — Л. А. Зильбер и Л. М. Шабад. Их спор транслируется непосредственно в эфир.

Зильбер утверждает: универсальная причина рака — вирус. Шабад решительно с ним не согласен: причин — множество. Зильбер говорит возвышенно, страстно, как будто декламирует торжественную оду. Шабад сдержан, язвительно-остроумен, деловито выстреливает точно бьющие в цель аргументы. Зильберу выдержка явно изменила: он сердится, даже негодует, на впалых щеках выступили яркие пятна. Шабад по-прежнему невозмутим и спокоен...

Как объяснить, почему появление Льва Зильбера на экране стало событием? До сих пор я встречаю людей, которые, не будучи знакомы с ним лично, помнят его по той передаче: прямые, развернутые плечи, сильно выдвинутый вперед подбородок упряма, азарт, преданность идее, которую он готов отстаивать до конца. Наш режиссер Г. Романов точно определил тогда задание операторам: никаких технических ухищрений — «не отступаться от лица». И характер ученого, его жизнь, в которой было много трагического, как будто высветились на экране через крупные планы, проявились масштабно, значительно.

Искренне увлеченные предметом спора, Л. М. Шабад и Л. А. Зильбер были абсолютно естественны и органичны. Они открывали для аудитории ТВ новое зрелище — зрелище энергичной, на глазах рождающейся мысли. Помню собственное состояние: будучи непосредственно причастной к самой идее и организации этой передачи, во время дискуссии я сердилась, волновалась, с тревогой ждала, чья возьмет.

В тот день я по-настоящему поняла, что такое телевизионный «рентген характера», о котором когда-то писал Вл. Саптак. И для меня ТВ со времен прямого эфира так и осталось художником, способным создать выразительный портрет силами самого «оригинала».

...Записывали на «Магнитку» интервью с лауреатами Государственной премии 1967 года. В ту пору я уже работала комментатором «Эстафеты новостей». Гостями студии были И. Л. Андроников (с ним беседовал тележурналист Александр Хазанов) и известный ученый Г. Я. Свет-Молдавский, интервью у которого брала я.

После записи все поднялись в аппаратную — посмотреть, что получилось. Первым просматривали интервью с медиком.

В какой-то момент я взглянула на Ираклия Луарсабовича — и, признаюсь, больше на экран не смотрела. Он весь подался вперед, словно боясь пропустить хоть одно слово, малейшее движение. Он не слушал — внимал. Он сопереживал так, будто лично причастен к тем работам, о которых рассказывал ученый. Передо мной был не просто интересующийся человек — это был идеальный зритель.

Вспоминая тот короткий эпизод, думаю иногда: может быть, И. Андроникова приковало к экрану еще и лицо ученого? Странно, болезненно бледное (кажется, это было заметно даже на черно-белом экране), оно походило на маску. И только улыбка иногда озаряла его. Что, если Андроников различил на этом лице знак судьбы? Обреченный на смерть от рака крови и зная, что обречен, Г. Я. Свет-Молдавский, вместе с сотрудниками своей лаборатории поставит эксперимент на себе: будет пробовать разные подходы к лечению и вести скрупулезное наблюдение за результатами.

Пишу эти строки и почти не верю: сколько же было ярких встреч, со сколькими незаурядными личностями свело меня телевидение! Один из глубочайших исследователей мозга П.К. Анохин; знаменитый терапевт А.Л. Мясников, которому Международное сообщество кардиологов присудило свою высшую премию — Золотой стетоскоп (несколько дней перед смертью он носил в кармане собственную кардиограмму, недвусмысленно показывавшую обширный инфаркт); А.Р. Лурия, названный, скупыми на похвалы американцами, «Бетховеном психологии»; В.В. Парин, один из основоположников новой науки — космической биологии и медицины, человек, с молоком матери впитавший высокие гуманистические традиции русской культуры XIX века...

Этот перечень имен выдающихся ученых можно продолжать и продолжать. В 60-е годы они впервые пришли к телезрителям. И ТВ постаралось сделать так, чтобы зрители смогли прикоснуться к их жизни и мыслям, чтобы на экране прочертился не только физический портрет, но и портрет их души.

Б. Гаймакова
Университет
для всех

Случилось так, что я стала на Центральном телевидении первой заведующей отделом пропаганды марксистско-ленинской теории. Он был создан по предложению ЦК КПСС в 1966 году.

Мой стаж работы на телевидении равнялся к тому времени восьми годам. Тогда считалось, что это немало. Вместе со мной во вновь созданное творческое звено перешла опытный телевизионный режиссер К. С. Кулешова. Нам двоим и было поручено сформировать коллектив отдела.

До этого телевизионные передачи, пропагандирующие марксистско-ленинскую теорию, были эпизодическим явлением. Они, как правило, приурочивались к историческим датам. Такое положение объяснялось тем, что телевидение, будучи сравнительно молодым средством пропаганды, не сразу нашло свои собственные формы подачи теоретического материала. Общепринятые же методы не могли быть целиком использованы на телеэкране без снижения их эффективности. Это было очевидно. Потому многие творческие работники вещания относились к включению теоретических передач в телевизионную программу крайне осторожно. Свои сомнения они объясняли сложностью самого материала, а также тем, что его

углубленному рассмотрению якобы препятствует экранная природа телевидения.

Но решение было принято, и с сентября 1966 года в рамках Главной редакции пропаганды Центрального телевидения появился наш отдел. А уже в начале октября, когда по всей стране брал старт новый учебный год в системе партийного образования, мы должны были выдать в эфир свои передачи. Времени на организационную и подготовительную работу оставалось очень мало — всего месяц. Вот почему подбор людей, которые могли бы осуществить эту работу, был на первоначальном этапе самым главным вопросом.

Наконец штаты отдела заполнены. Это три редактора основных циклов (позднее их стало четыре), три режиссера, три ассистента и три помощника.

Посторонний человек, заглянув в нашу маленькую комнату на Шаболовке, мог бы подумать, что здесь расположилась молодежная редакция. Тут преобладали молодые лица, было весело и шумно. И действительно, в отделе собралось много молодежи. Кроме трех человек, имевших к тому времени достаточный опыт работы на телевидении, остальные были новичками.

Работали все самоотверженно и дружно. Спаянность коллектива, постоянная взаимовыручка и, конечно, большая помощь главного редактора редакции пропаганды В. И. Федотовой позволили отделу выдержать плановые сроки. Второго октября 1966 года мы впервые вошли в эфир. С этого времени и начались наши регулярные передачи.

Работники отдела хорошо понимали, что в этих передачах телевидение не должно оставаться лишь техническим средством. Необходимо было искать свои, телевизионные пути воздействия на аудиторию. Теоретически это казалось понятным. Однако на практике все выглядело значительно сложнее.

Сочетание беседы с иллюстративным материалом, необходимость раскрыть тему в пределах короткого отрезка времени, своеобразие общения со зрителем — все это ставило пришедших на телевидение пропагандистов в особые, непривычные условия.

Попытки строить передачу целиком на изобразительном материале, без ведущего в кадре, тоже давались непросто. Для подобной телевизионной формы требовалось тщательно разработанное драматургическое решение, — следовательно, был необходим сценарий. Пропагандисты, как правило, не обладали достаточной профессиональной подготовкой для его написания. Сценаристам же не всегда хватало знания фактического материала, да к тому же они предпочитали более знакомые темы. И вот нам приходилось привлекать к работе начинающих, малоопытных авторов, что не могло не сказаться на качестве сценариев, а значит, и передач. Нередко выход состоял в том, чтобы объединить творческие возможности приглашенных специалистов и практиков телевидения. И тогда соавторами передач зачастую становились работники отдела.

Первые наши циклы предназначались для тех, кто еще только начинает изучать марксистско-ленинскую теорию: «История КПСС», «Биография В. И. Ленина», «Основы политических знаний». Тематика их в основном соответствовала планам школ марксизма-ленинизма и начальных политшкол. Передачи шли в постоянные дни и часы по первой программе, чтобы все студии, принимавшие в то время Москву, могли их использовать.

Лимит эфирного времени не давал возможности детально раскрыть тему. Поэтому для каждой передачи необходимо было произвести рациональный отбор материала, ограничить число рассматриваемых вопросов.

Вспоминается такой случай. Однажды нам было предложено пригласить в качестве ведущего известного специалиста, профессора московского вуза. Выяснив тему и переговорив с редактором, он подготовил текст беседы, который состоял из... нескольких десятков страниц. Получасовая передача по телевидению, как известно, вмещает не более четырнадцати. На все просьбы редактора выделить какие-то основные аспекты автор отвечал, что это невозможно. Он это знает по опыту работы в институте, где чтение лекций по данной теме занимает несколько часов. Тогда редактор попросил разрешения попробовать самому сократить материал. Когда же сокращенный вариант был показан профессору, тот поразился не столько малому количеству страниц, сколько четкому и конкретному решению темы в таком сжатом виде.

Профессор, о котором идет речь, оказался человеком достаточно гибким. Он не только принял отредактированный материал, но и сказал, что опыт выступления по телевидению будет полезен для его преподавательской практики. Однако не всегда наши авторы проявляли такое же понимание новой для них ситуации. Ведь они, как правило, были известными специалистами, имеющими немалый опыт прямого общения с аудиторией. И многим из них казалось, что привычная форма выступления не нуждается ни в каких коррективах на телевидении.

При подготовке передач нам приходилось учитывать, что они адресованы одновременно жителям разных регионов страны, городскому и сельскому населению. Мы старались дать возможность тем, кто живет на периферии, увидеть и услышать выступления опытных столичных пропагандистов, познакомить зрителей с уникальными материалами и документами, хранящимися в архивах, музеях, библиотеках Москвы.

Наибольшую популярность сразу же завоевал цикл «Биография В. И. Ленина». Это объяснялось прежде всего самой его темой, интересом зрителей ко всему, что связано с жизнью Владимира Ильича. Авторами цикла были научные сотрудники Центрального музея В. И. Ленина, постоянным редактором — В. Ермакова, режиссером — К. Кулешова.

Одной из самых ярких в этом цикле стала передача «В сибирской ссылке», посвященная пребыванию В. И. Ленина в Шушенском. Зрители увидели домик и комнату, где жили Владимир Ильич и Надежда Константиновна, книги, рукописи на письменном столе и другие изобразительные материалы, наглядно воссоздававшие события, о которых говорилось в передаче.

Подобная форма телевизионного повествования была органична, когда мы обращались к исторической тематике. Но мы понимали, что в пропаганде средствами телевидения марксистско-ленинской теории все-таки первостепенную роль играет слово ведущего. Как сделать, чтобы оно несло серьезную мысль и, вместе с тем, было доходчивым и эмоциональным? Этот вопрос был для нас, пожалуй, основным.

Мы с завистью смотрели передачи И. Л. Андроникова, который впервые показал, какими поистине неисчерпаемыми возможностями обладает слово, звучащее с телевизионного экрана. Но одно дело — рассказ об искусстве и совсем другое — политическая передача, где выступает не актер и не писатель, а пропагандист, несущий телевизионной аудитории теоретические знания. Нельзя не признать, что положение пропагандиста в этом случае намного сложнее, чем при его выступлении с лекцией или беседой в зале. Ведь он не видит лиц своих слушателей, лишен возможности наблюдать их реакцию. К тому же в лекционном зале собираются люди, которые специально пришли слушать пропагандиста, а у телезрителей такая предварительная установка восприятия ослаблена. И только обращенное к ним живое слово, емкое и содержательное, способно удержать их у экрана. При этом многое зависит от манеры выступающего держаться, говорить.

К сожалению, в нашей работе нам часто приходилось разочаровываться, поскольку пропагандистов, которые обладали бы всеми качествами, необходимыми для успешного общения с телеаудиторией, было не так уж много. Но мы упорно искали таких людей и пытались помочь им овладеть искусством «заочного контакта» со зрителем.

Наряду с выступлениями в кадре мы использовали форму беседы, сопровождаемой иллюстративным рядом. Эта форма позволяла соединить устную пропаганду с наглядностью. Правда, и тут были свои трудности. Прежде всего, выступающим приходилось осваивать навыки закадрового чтения под пленку. Опыт показал, что использование в таких передачах диктора снижало убедительность пропагандистского слова. Однако дело было не только в этом. Активное использование изобразительных возможностей экрана, с одной стороны, облегчало усвоение материала, но с другой — таило в себе опасность упрощенно-иллюстративного решения темы.

Первый год нашей работы завершался. Анализ зрительской почты, совещания с пропагандистами Москвы и других городов страны, социологические исследования показали, что, несмотря на прилагавшиеся нами усилия, эффективность наших передач в целом все же невысока. Проанализировав причины этого, мы пришли к выводу, что подготовка телевизионных программ по планам, разработанным для системы партийного образования, не могла удовлетворить широкую аудиторию, поскольку такие планы рассчитаны на определенный контингент слушателей. Сказались и некоторые другие факторы, и прежде всего — однообразие построения передач и их слабая публицистичность.

Кардинального решения требовала проблема отбора и подготовки телевизионных пропагандистов. Годичный опыт работы подтвердил известную аксиому: успех мировоззренческой пропаганды во многом зависит от личности того, кто несет научные идеи в массы. Тем более — на телевидении.

Учитывая все это, а также и то, что телевизионная аудитория превосходит все другие по своей массовости, в следующем учебном году мы внесли серьезные изменения в нашу работу. Во-первых, было решено, что теоретические передачи должны адресоваться самому широкому зрителю, а не только тем, кто занимается в системе партийного образования. Во-вторых, была пересмотрена система циклов, объединенных рубрикой «Ленинский университет миллионов». И, наконец, были активизированы поиски таких форм передач, которые в наибольшей степени отвечали бы законам телевизионного общения.

Мы понимали, что сделать теоретический материал интересным для широкой зрительской аудитории — задача далеко не простая. Неудивительно, что решение ее потребовало долгих усилий, сопровождалось множеством проб и ошибок. И все-таки сегодня радостно вспоминать, что на этом трудном пути мы были в числе первых.