



**Владимир Сапак**

# **Телевидение и мы**

**Первоисточник: Четыре беседы  
Москва 'Искусство'  
1988**

**[www.antisociumizm.narod.ru](http://www.antisociumizm.narod.ru)**

Владимир Саппак (1921—1961) писал книгу “Телевидение и мы” в пору, когда телевизор еще не был принадлежностью каждого дома. Талантливый театральный критик и журналист, он провидчески уловил великое будущее малого экрана, которому щедро отдал свою писательскую культуру, блестящее перо, неуступчивую совесть.

Эта книга живет и сегодня. В ней вольно сменяют друг друга острые зарисовки и лирические воспоминания, глубокие размышления искусствоведа и непосредственные переживания отзывчивого зрителя. Она читается как увлекательный дневник человека, который у экрана телевизора постигал, надеялся, верил.

## Содержание

*Л. Кравченко.* Предисловие

### **Беседа первая.** Телевидение и мы

Из дневника критика.— Занимательная арифметика.— Телевидение и бюджет нашего времени.—Телевидение и годы.—Новое качество достоверности.— Счастливый день телевидения.

### **Беседа вторая.** Телевидение—1960 (Из первых наблюдений)

Диктор Валентина Леонтьева.— Полчаса актрисы.— Зритель и экран, природа контакта.— Эффект присутствия.— “Скажите что-нибудь нашим зрителям!”— Клуб счастливых.— К. И. Чуковский беседует с детьми.—Мы—участники события.—Передача выходит из графика.—Жизнь врасплох.— Эффект рамп.—Быть телевидению искусством? “Жилищный кризис” на Парнасе.—Радиотеатр.—Стоит ли ходить в театр?—Маяковский на экране.—Театр в моей комнате.—Фантастические возможности “Аэлиты”.—Учиться ли у кинематографа?—В чем не прав М. Ромм?—Реформа актерской игры.—Ван Клиберн—великий актер телевидения.—Поиски современной формы.—Вакансия “основоположника”.— Телевидение и кино. Магия “бесплатного зрелища”.— Дешевая распродажа искусства.—Ответственность телевидения перед другими искусстваами.—Только посредник?— Основные свойства телевидения.— “Абсолютный слух” на правду.

### **Беседа третья.** Нравственный кодекс

Читать или говорить?— Эмоциональный подсказ.—На дистанции доверия.— Малая ложь.

### **Беседа четвертая.** Человек на экране телевизора

В поисках “второго зрения”.— Изображение и звук.—“Рентген” характера.— Снова о Валентине Леонтьевой.—Тоже о дикторах.—Портрет как жанр.— Занавес открывается.—Михаил Светлов (два портрета).— Исполнительница солдатских песен.—Феликс.—Игорь Ильинский.—Только человек.

Н. Зоркая. Записки мечтателя (*Перечитывая книгу*)

## Предисловие

Завидую читателю, который впервые откроет эту книгу, начнет вчитываться в нее и осмысливать все сказанное ее автором. Четверть века назад впервые вышла она в свет, но и по сей день не утратила своей привлекательности.

Помню, какое сильное впечатление на меня, недавнего выпускника факультета журналистики МГУ, произвела эта книга при первом знакомстве в 1963 году. Телевидение тогда еще только искало свои пути. Масштабы его деятельности были, по нынешним меркам, довольно скромны. До вступления в строй крупнейшего в Европе Останкинского телецентра оставалось четыре года. Но все, кто был причастен к телевизионному делу, испытывали в те времена острую жажду нового, стремились к неизведанному в теории и практике домашнего экрана, горячо спорили о его творческих возможностях.

И вот эта книга с простым и емким названием, которая явилась для меня как бы вторым открытием телевидения и заставила на многое в нем посмотреть другими глазами.

Уже в начале 60-х годов Вл. Саппак разглядел большое будущее телевидения и как уникального средства информации и как удивительного, синтетического искусства. Теперь мы видим: прозорлив был автор.

Телевидение в наши дни стало всеохватным. Даже кино вынуждено уступить своему младшему брату пальму первенства по части популярности. Когда показывают интересный многосерийный телефильм, пустеют улицы городов. Программа “Время” собирает у телеэкранов свыше 80 процентов взрослого населения страны. А некоторые спортивные состязания ныне одновременно смотрят более миллиарда людей на всей планете.

Для телевидения нет границ и расстояний. Люди, живущие в разных странах, с помощью телемостов знакомятся друг с другом, вступают в диалог прямо в эфире. Нас не удивляют уже репортажи с борта космических кораблей и даже приходящие на наши экраны телевизионные изображения поверхности других планет. Телевидение заглядывает в толщу земли и в глубь океана. Оно—в школе и институте, в театре и концертном зале, в магазине, на стадионе—повсюду. Оно вошло в жизнь каждой семьи. И об этой вездесущности телевидения Вл. Саппак сказал свежо и сильно.

Конечно, телевидение—мощный инструмент воздействия на общественное мнение. У нас в стране оно играет все более важную роль в идеологической работе партии, в политическом, культурном и нравственном воспитании людей.

Телевидение—трибуна миллионов. Особенно ясно это видно при проведении прямых передач, в ходе которых зрители имеют возможность по телефону задавать вопросы людям, находящимся в студии, и тут же получать ответы. Все более эффективной формой обмена мнениями становятся телевизионные дискуссии по широкому кругу вопросов. В таких передачах наиболее полно раскрываются те природные свойства малого экрана, которым Вл. Саппак посвятил немало страниц своей замечательной книги.

Телевидение—“окно в мир”: с его помощью мы узнаем столько нового, что никакое другое средство информации не может сравниться с ним в этом качестве.

Телевидение—электронный учитель, прекрасный популяризатор знаний.

Телевидение — незаменимое средство организации досуга населения. Оно предлагает зрителю обширный выбор программ—художественных, развлекательных, спортивных. И все это легко доступно: достаточно повернуть ручку переключателя в телевизоре.

Немало написано и сказано о магии телевидения. Вл. Саппак одним из первых попытался объяснить ее истоки, определить те качества, которыми так привлекает нас телеэкран.

Телевидение создает “эффект присутствия”, поскольку с его помощью мы становимся свидетелями события в момент его свершения.

Телевидение достоверно, поскольку, видя воочию событие на экране, мы можем самостоятельно судить о нем и делать выводы.

Телевидение интимно: ведь любой из нас, усаживаясь перед телевизором, испытывает ощущение, будто именно к нему в дом пришло изображение, именно к нему обращаются с экрана.

В своей книге Вл. Саппак точно подметил и ряд других черт, органически присущих телевидению. “Абсолютный слух” на правду—вот что от природы получило телевидение”,—справедливо утверждал он. И проявляется этот “абсолютный слух” прежде всего в том, как замечательно раскрывает телевидение личность, характер человека.

Действительно, в передаче предстает перед вами совсем незнакомый человек. Но вот он говорит, откликается на слова собеседников или даже просто молчит—и вы постепенно начинаете чувствовать его как бы изнутри. Эта удивительная особенность телевидения позволила Вл. Саппаку назвать его “рентгеном личности”, “рентгеном характера”.

В заключение приведу, может быть, самые главные слова, содержащиеся в этой книге, главный ее вывод:

“...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.

На вопрос—быть или не быть телевидению искусством?—я отвечаю: быть!”

Прекрасно сказано, и тут трудно что-либо добавить.

*Л. Кравченко*, первый заместитель Председателя Гостелерадио СССР

## **Беседа первая**

### **Телевидение и мы**

Из дневника критика Занимательная арифметика Телевидение и бюджет нашего времени Телевидение и годы Новое качество достоверности Счастливый день телевидения

Я долго думал, как начать эту книжку. Для меня всегда самое трудное— начало работы. С трудом дается первая страница статьи, первая строчка письма. Книгу начать еще труднее. Но время? Время уходит—надо сесть за стол и написать первую фразу.

С чего же начать и как повести рассказ о современном телевидении?

Может быть, начать с того, как с приходом сумерек, в заветный час, над каменной громадой города обретает власть некая магическая сила? Сквозь крыши и стены, сквозь наглухо закрытые окна проникает она в дома. И вот уже, вздрогнув, просыпаются день-деньской дремлющие старики, а мальчишки с повышенной “моторностью” становятся вдруг неправдоподобно послушными. Академики оставляют рукописи, домработницы— недомытую посуду. Полтора — два — пять — десять — двадцать миллионов людей, не видя и не ведая друг друга, точно по чьей-то команде, одновременно смеются, одновременно бранятся, одновременно отпускают одни и те же остроты. Пустеют улицы. Театры. Читальные залы. В городе падает потребление воды: люди перестают даже—сообщает статистика— посещать уборную, с тем чтобы потом разом, тоже всем одновременно, устремиться туда (О существовании прямой и вполне выраженной связи между работой городского телевизионного вещания и городского водопровода, обо всех этих падениях и взлетах в потреблении воды я прочел в одном из иностранных журналов).

Да, это можно написать почти как фантастический роман, как социальную утопию, ну хотя бы в духе Карела Чапека...

Вот появились за океаном первые телевизоры. О них пишут как о диковинке. Одни (как всегда) в них не очень верят, другие (как всегда) говорят что-то о “прогнесе”, о “сервисе”. А тем временем—воистину как чапековские саламандры—телевизоры начинают множиться и распространяться с невиданной быстротой. Они штурмуют города и расползаются по селам. Крестами антенн метят крыши: “Дом покорен!” И вот уже города, села и все их жители подпали под их сладкую власть. Это оккупация.

Люди, сами того не сознавая, превращаются в дальтоники, перестают видеть краски мира. Да и вся их жизнь становится иллюзорной.

#### **Из дневника критика**

Иллюзорны знания, не добытые трудом, пытливым поиском мысли, а воспринятые на слух, наговоренные торопливыми лекторами с показом картинок... Иллюзорна любовь к женщине, что является на свидание в назначенный час, остается с тобой в комнате одна, смотрит в твои глаза ласково, почти влюбленно, но так и не сходит с экрана... Иллюзорен весь мир, вся жизнь, что несется на тебя грохочущими составами поездов, зачарованными прогулками по набережным

Ленинграда и рынкам Парижа, футбольным мячом, пулей влетающим в ворота, и новыми па нового танца:

“Поставьте ногу этак, поставьте ногу так!”

Жизнь скользит. Несется на тебя—и проносится мимо. Ты не бежишь за поездом весьма дальнего следования, чтобы завтра проснуться на верхней полке—там, где начинается “дальняя даль”; и не был ты в Париже, а только знаешь его по фильмам и хроникам, да так уж изучил, что и ехать вроде не к чему; ты даже забыл, что можно вдруг вырваться на стадион, чтобы глотнуть вольного воздуха трибун: в телевизор игру лучше видно—в этом давно убедили тебя; даже в уроке танцев ты участвуешь, не вставая с кресел,—запоминаешь “на глазок”.

“Косой дождь”, он проходит, не задевая,—этого боялся Маяковский, даже Маяковский.

Жизнь мелькает, она не включила тебя в свой стремительный круговорот. Мир—иллюзорен. Мир—через стекло.

А финал может быть драматичным, шумным, обнадеживающим. Люди ополчаются против телевизоров, начинают их рубить, рушить, гаснет мерцающий свет голубых экранов, и, вырвавшись из-под их сладкой власти, люди устремляются на улицы, на стадионы, начинают снова ходить друг к другу в гости, хотя бы по воскресеньям, выезжать в леса и луга...

Такой может быть эта книга—современный памфлет,— если выдержать ее в жанре полунаучном, гротесковом и фантастическом.

Но, может быть, еще не настала пора писать о телевидении фантазии? Может быть, первое слово следует предоставить публицистике?

Ведь проблемы, которые за всем этим встают, абсолютно реальны. Они поставлены в повестку дня. Они требуют внимательного анализа. Трезвого учета.

Жизнь, любим мы говорить, богаче выдумки. Это так.

Римма Казакова, молодой поэт, дальневосточница, рассказала мне про посещаемую ею коммунальную квартиру с любопытной статистикой:

девять комнат,  
девять семей,  
девять телевизоров.

Наступает вечер. Запираются двери. Люди сидят за своими перегородками. Девять телевизоров работают с полной нагрузкой...

Так возникает одна из самых важных проблем этого круга—телевидение и общество.

Телевизор приковывает человека к дому, замыкает в малом мирке семьи.

Как хорошо, что телевидение не родилось в двадцатые годы? Все бы отвлекало потенциальных телезрителей от передач: то стихийные митингования, то участие в наивных “массовых действиях” на площадях,—что ж, это была, мы знаем, романтическая пора. Люди еще не хотели становиться *зрителями*.

В тридцатые годы в основном тоже было не до телевидения: то задержался в красном уголке, то уехал на комсомольскую стройку, наконец, просто денег не скопил на телевизор—ведь для телезрителя существует и некий материальный “ценз”...

А теперь?

На какие тенденции времени телевидение опирается сегодня? Какова его роль

в закреплении этих тенденций? Телевидение разъединяет людей? Конечно. ...Забыты стадионы с их стихийным, уравнивающим всех демократизмом трибун, где—послушные свободному движению сердца—вы, как брата, обнимаете вашего случайного соседа... Забыт Большой зал Консерватории, где по окончании концерта ни один человек не устремляется в гардероб, и вот уже—стихийно—весь партер, все балконы, до отказа заполненные милой студенческой молодежью, яростно бьют ладонями и вы вместе со всеми скандируете в такт: “Рихтер? Рихтер!”

Телевидение мешает карты, услужливо освобождает нас от мыслительной нагрузки, не требует ни физических усилий, ни душевного порыва: вас не заставляют мучительно штудировать огромное меню—вам подают дежурный обед...

Душевную пассивность и отъединенность, нравственную безответственность—вот что внедряет ворвавшийся в наши квартиры телевизор, он делает это со всей приятностью для нас, маня, развлекая, делает с равным усердием ежедневно с пяти и до десяти. Разве не так? Так.

И уже в быту, в обществе, наконец, в мировом культурном и нравственном обиходе телевидение все чаще начинают отождествлять с негативными социальными тенденциями века, вокруг телевидения возникает устойчивый мещанский комплекс.

И уже читаем у Николая Погодина: “Это я по правде говорю. Не для телевидения” (реплика из пьесы “Цветы живые”). Слышите, как тяжело, как пренебрежительно упало слово “телевидение”?.. А в одном из наших хороших фильмов последних лет, в фильме “Время летних отпусков”, бодро и невозмутимо работающий телевизор самой своей примитивностью резко контрастирует с серьезной жизненной драмой героини. Помните эту циркачку на велосипедном колесе, ее бесконечные, бессмысленные вензеля и сопровождающую их веселенькую, туповатенькую музыкальную фразку—одно и то же, одно и то же, одно и то же—телевизионный экран, словно заевшая кинотелепластинка... И еще.

Из моей памяти не уходит один диалог: не берусь сказать точно, слышал ли я его где-то, а может быть, и где-то прочитал. Позволю себе привести его, так сказать, в беллетризованной форме, с ремарками и некоторыми фактическими подробностями. Итак, разговаривают трое молодых рабочих парней. Они идут по улице и решают, чем бы занять свободный вечер. Добавим, вечер осенний, а может быть, даже и зимний.

— Ну, что будем делать?—спрашивает один.

— Кто ж его знает,—отвечает второй.

— Пошли ко мне,—вяло произносит третий (он женат). Первый недобро усмехается.

— Телевизор смотреть будем? Гибнут лучшие люди— женятся, телевизоры покупают...

Тот, который звал к себе, говорит чуть ли не с обидой:

— Нет у меня никакого телевизора.

— Нет, так будет,—решительно объявляет первый.— Купишь.

— Ну и куплю. Отгуляли мы свое по улицам.

— Да,—отвечает первый,—улица не для женатых. Их дело—возле

телевизоров пропадать. И пропадают. Вон,— показывает он на целый лес антенн,— каждый на жизни своей молодой крест поставил. Глядеть страшно... Супруга, теща, телевизор. Точка!

Не правда ли, вы тоже слышали такое? И анекдоты об антеннах и шуточки про “телемужей”.

Видимо, телевидение еще не завоевало право на моральный кредит. И литература, искусство в данном случае лишь выражают взгляд, который, кажется, еще немного—и окончательно укоренится в сознании общества. А если так—книгу о современном телевидении писать надо безотлагательно, писать, не думая о стиле и жанре. Не отвлекаться на фантазии. Называть вещи своими именами. Не страшиться остроты.

Однако, сказав это, ни от чего не отказываясь, я в то же время сознаю, что есть еще и правда иная и что о современном телевидении, о его месте в обществе одновременно могут быть и должны быть сказаны совсем иные слова.

Слова высокого уважения и восхищенности. Слова надежды.

Да, уже сегодня телевидение имеет на них не меньше прав, чем на предыдущие; они в той же степени и соответствуют истине и выражают взгляд автора на предмет. Но вот в чем трудность!

Хорошее и плохое здесь не находятся в чередовании (если, конечно, не иметь в виду естественного чередования удачных и неудачных передач). Тенденции отрицательные соседствуют здесь с тенденциями положительными, они идут рука об руку, идут порой так близко друг к другу, что становится вроде бы даже опасно открывать по первым из них критический огонь: слишком уж велика опасность, так сказать, “отбомбиться по своим”...

Телевидение разъединяет людей? Но разве не телевидению дано было овеществить, материализовать, с особенной наглядностью выразить собой, быть может, самую характерную черту XX столетия: связь, неотъединенность, взаимозависимость жизни каждого человека, моей жизни и твоей, читатель, с жизнью человечества, с судьбами всего мира?

Еще не сдано в архив радио, и мы, люди сороковых и пятидесятих годов, едва проснувшись утром и не успев ополоснуть лицо, подкручиваем рычажок громкоговорителя или выбегаем на лестничную площадку, чтобы достать из ящика свежие газеты. Но кто станет отрицать, что именно с появлением телеэкранов голоса и образы всей земли ворвались в наш дом, в наш быт, в наш досуг, превратились как бы в фон и аккомпанемент всей нашей жизни!

Вот—наудачу—документальная запись одного вечера. Я сижу и смотрю передачу, а на экране телевизора— Бельгия, улицы Брюсселя, разгон демонстрации: из шлангов, под огромным напором и со странным сыпучим звуком, хлещут струи слезоточивого газа, им “поливают” демонстрантов; а вот те же улицы уже пустынно—лишь перевернутые автобусы и мостовая в обрывках газет...

Я пью чай, а на экране Кеннеди, человек моих лет с по-мальчишески зачесанными на лоб волосами, в окружении несметного числа фото- и кинокорреспондентов принимает присягу, вступает на пост президента США.

Я говорю по телефону, а подводная лаборатория— батисфера—опускает французских ученых на дно океана.

Я допиваю чай, а ученые—на этот раз грузинские— стреляют в облака, чтобы

вызвать дождь.

Я перелистываю новый номер журнала, и “одним глазом” поглядываю, как прорастает зерно (замедленная съемка).

Я уже прилег на диван, а телевизор все еще торопится поведать мне о новых методах механической кройки с помощью электронного ножа и гладки без утюга: платье надевают на резиновый манекен и начинают его надувать...

Я бросил записывать. В этом просто не было резона. Просто получилась бы страничка “из Ильи Эренбурга”— здесь присутствовал весь мир в его неожиданных сопоставлениях, контрастах; здесь были география и политика, искусство и садоводство...

То раздражая своей назойливостью, тревожа и просто мешая, то будоража, радуя и зовя, окружающий мир, мир вне нас, ломает последние перегородки, готовый полностью сомкнуться с миром *внутри нас*.

Телевидение создает лишь иллюзию твоей причастности к делам и заботам человечества? С митинга, с уличного гулянья, из зала театра уводит к домашним туфлям?

Да. Но оно же одновременно не дает замкнуться в квартирном мирке, навязывает тебе присутствие голосов и образов земли, раздражает или манит напоминанием о большом и еще не узнанном тобой мире.

Телевидение стандартизует наши вкусы, наши потребности?

Да. Но оно же выступает великим пропагандистом культуры, бесконечно расширяет наши знания о человеке, об обществе, о том же искусстве, как бы само информирует, что осталось за бортом и из чего следовало бы выбирать.

Телевидение воспитывает в нас лень и пассивность, отучает от инициативы, от задач, требующих приложения сил?

Да. Но кто же, как не телевидение, создает для нас массу удобств, помогает нашему отдыху и т. п.

Телевидение пожирает наше время?

Да. Но оно же своей службой “доставки на дом” экономит его.

Моментами начинает казаться, что телевидение одной рукой разрушает то, что другой творит.

Причем и “список преступлений” и “список благодеяний” телевидения могут быть продолжены, могут быть распространены на очень широкий круг социальных и нравственных проблем.

Мы будем говорить дальше обо всем этом более подробно и конкретно. Но и сейчас ясно, что где-то здесь находится фокус пересечения важнейших “раздумий у телевизора”.

Итак, тенденции положительные и тенденции отрицательные в телевидении открыто противостоят друг другу.

Это “противостояние” тенденций достигает здесь, кажется, открытого конфликта. Но автор меньше всего хотел бы выступить “арбитром”, взявшимся так или иначе ликвидировать, сгладить как-то конфликтность сторон.

Напротив, вместо никому не нужного миротворства я вижу одну из главных и интереснейших своих задач именно в обнаруживании и изучении этих противоречий, этих несовместимых тенденций телевидения *как явления*, преломившего в себе многие противоречия современного мира.

И все-таки книга о телевидении может быть написана и в совершенно ином ключе. Отступи, фантастика! Отступи, публицистика! Пусть “правит бал” *теория!*

...Не станем судить, плохо это или хорошо, радостно или печально, но вопросы, которые мы зовем “вечными” и которые в самом деле остаются вечными, с особенной остротой и настоятельностью подступают к нам лет этак в пятнадцать, ну семнадцать. “В чем смысл жизни?”, “Что такое любовь?”, “Что такое искусство?”—эти три вопроса, можно сказать, триумфальным шествием прошли через всю сознательную историю человечества, чтобы дойти до нас в своей великолепной нерешенности. Даст бог, мы и дальше—в будущее—пустим их в том же качестве.

Но отрочество, романтическое отрочество с этим не согласно. В ту пору (“как сейчас помню!”) нам еще неведом страх перед универсальностью ответа. Мы ищем истину в ее конечной инстанции, в ее окончательном и даже афористическом звучании. Нас не устраивают разъяснения, начинающиеся словами: “Видишь ли, все очень сложно...” Мы хотим, чтобы ответ был *сформулирован*. Да, именно так - мы жаждем формулы!

И вот спустя два десятилетия меня вновь подхватывает волна отроческого педантизма: мне, как никогда, необходима точная формулировка—“что такое искусство?”. Я перелистал сто книг и знаю сто ответов; но мне нужен один - исчерпывающий. Больше того, мне нужен ответ, который как бы обладал законодательной силой. Без такой формулировки нам с вами, читатель, будет очень трудно решить - искусство телевидение или не искусство?

Прозвучал сухой выстрел стартера, и новая претендентка рванулась вперед... Где ждет ее финишная ленточка? На каком километре? И вообще—сколько надо бежать? Какие качества продемонстрировать? Какие препятствия преодолеть? Дотянет ли? Не сойдет ли с маршрута? А если победит—что тем самым продемонстрирует?

Обращение к эстетической проблематике вовсе не должно повести нас к холодной и строгой логике изложения. Куда там! Тут тоже простор для острого сюжета, тут тоже налицо конфликтное столкновение суждений. Одни провожают в путь нашу претендентку радостными возгласами, похлопывают по плечу, говорят “давай, давай!”. Другие отрицают за ней все—и родственные связи (с другими искусствами), и права наследства (эстетического), и самую ее карьеру, оглушительную карьеру (учтите молодость лет!).

Искусство? Не искусство?

И не в том здесь, конечно, дело, чтобы при сопоставлении аргументов - с болезненной ревнивостью следить за стрелкой весов; не в том дело, чтобы вслед за практиками нашего телевидения каждое “нет” или даже “пока нет” воспринимать (автор имел случай в этом убедиться) как личное оскорбление, как умаление важности и трудности их нынешней каждодневной работы. Так или иначе—чрезвычайный интерес представляет изучение уже самого этого *процесса*: как у нас на глазах формируется, рождается (или не рождается) новое искусство. Но каким бы ни оказался финальный вывод, само исследование процесса, его стадий, предпосылок, движущих стимулов не становится от этого менее интересным или менее важным.

В свое время в чем-то аналогичную возможность дало критике кино. Вот как

писал об этом Бела Балаш: “Для теории искусства кинематография дала удивительную, исторически беспрецедентную возможность—наблюдать законы развития искусства буквально с момента его зарождения... Мы впервые были в состоянии наблюдать генезис новой художественной формы и учитывать в точности все обстоятельства ее происхождения и развития”.

Пример телевидения в этом смысле, на мой взгляд, в чем-то даже и интереснее и поучительнее.

Теория телевидения имеет все основания закладываться уже сегодня. Она обретает значение *практическое*. Вот тот редкий и, кажется, реальный случай, когда теория может не только подытоживать, но предвещать. Предвидеть. По слову того же Белы Балаша, теория становится “предтеорией” и даже “теорией Колумба”.

Но и не только это.

Телевидение в силу своей молодости, в силу самой своей несформированности и—я бы еще сказал—своей обнаженности, телевидение, которое пока не обросло традициями, узаконенными регламентациями (что хорошо? что плохо?), телевидение, которое все в движении и которое “учится ходить” сразу на глазах у миллионов людей, именно телевидение, и, быть может, оно, как не что другое, дает редкую для критики возможность *как бы заново*, как бы *в первый раз* поставить и *многие общие, коренные вопросы теории искусства*.

Это прежде всего проблема правды—неправды искусства, его соотношения с действительностью, и, в частности, теория и практика документальных форм отображения жизни, занимающих сегодня все большее место в мировом художественном творчестве. Это и проблема типизации различных видов художественного обобщения—через суммирование признаков (вид классический) и через отбор, уточнение, констатацию:

“Вот оно!”, “Это!” (вид, который представляется нам более современным). Очень много может дать телевидение и для постижения проблемы личности художника, свободы самовыявления—проблемы, которая, казалось бы, еще не возникает в связи с телевидением (мы ведь не знаем пока крупных художников телевидения), а на самом деле уже ставится здесь с необыкновенной наглядностью и остротой.

Я уже не говорю о том, что несомненный интерес представляет выяснение самой специфики нового искусства (или зрелища—не будем пока придирается к словам), его места в ряду других искусств, а также того, как с течением времени меняется наше представление о специфических “жанровых” признаках того же драматического театра, того же художественного кинематографа, постоянная прописка которых на Парнасе ни у кого не вызывает сомнений.

Наконец, существует и такая—пусть первоначальная и все-таки необходимая—задача, как оценка, прямое рецензирование работы наших телевизионных станций. Она необходима, эта задача, ибо нельзя же не знать—что несет телевидение миллионам людей? Учит ли любить искусство? Пробуждает ли интерес к нему? Или, наоборот, приучает довольствоваться малым, мешает формированию индивидуальных потребностей и вкусов, ставит знак равенства между явлением искусства и его бледной, адаптированной копией, да и вообще всячески облегчает подмену искусства его разнообразными имитациями?

Вероятно, в работе наших телевизионных станций, в их контакте с аудиторией

присутствуют и те и другие тенденции. Но какие из тенденций становятся определяющими? Каков окажется—при учете всех плюсов и минусов—общий итог?

Я вовсе не хочу сказать, что все названные и не названные вопросы могли бы быть как-то рассмотрены в рамках этой работы; нет, конечно! Но бесспорно: заявив книгу о телевидении как книгу теоретическую и взяв за руку упирающегося читателя, автор вступил бы с ним в страну, по полям и тропам которой еще почти не хаживала нога исследователя и где—хотя бы в силу одного этого—под каждым кустом таилась возможность неожиданных теоретических находок...

А может, отвлечься и от теории?

Искусство телевидение или не искусство? Немного смешно (думается мне в другой день) решать этот вопрос теоретически, гадательно, в сфере логики; это уже какое-то шаманство начинается... Не значит ли это, употребляя слова Бальзака, “рассуждать там, где надо чувствовать”?

Не лучше ли спросить так: а не испытал ли я возле телевизионного экрана тот душевный трепет, ту очищающую радость, которые доставляет встреча только с настоящим искусством? Не знаю, вероятно, в этом стыдно или нескромно признаться, но я легко плачу над книгой, в театральном зале, в кино. Это не жалость к бедным героям. Это произвольная—как бы не зависящая от сознания—реакция на встречу с прекрасным...

Едва я об этом подумаю, как зреет решение: откажемся от эстетических трактатов, как и от социальной утопии. Пусть будет лирика. Что еще так любезно читательскому сердцу?

Я сказал: “любезно читательскому сердцу”. Это хитрость. Лирика любезна прежде всего сердцу самого автора.

Казалось бы, мне не так уж много лет. Всего два-три года назад автора, обмолвись, еще называли молодым критиком... Увы, в последнее время не слышно даже обмолвок.

Герой одного из рассказов Зощенко никак не может понять, почему на него перестали оглядываться девушки. Он перебирает все возможные причины: стал не так одеваться? не по тем улицам хожу? изменились вкусы девушек? Самое простое и естественное объяснение приходит в голову последним: он постарел и уже просто неинтересен девушкам... А у Льва Толстого мне встретилась недавно такая фраза: “Ему было пятьдесят, но это был еще крепкий *старик*”... (Курсив мой.—В. С.)

Мое поколение слишком долго ходило в молодых, в начинающих. “Молодой режиссер Анатолий Эфрос”. “Молодой драматург Александр Володин”. Теперь из “молодых” в “старые” приходится следовать по весьма укороченному маршруту. Тут уж не до “законов жанра”—невольно возмечтаешь ворваться в эту отданную в общем-то специально вопросу книжку, и ворваться не только со своими наблюдениями над искусством, но и в самом деле со своими воспоминаниями детства (с течением лет они все приближаются ко мне), со своими “заметами сердца”—словом, со всем тем, что есть (если есть) за душой...

При таком построении возникает новая тема, которая, хочется верить, тоже может представить некоторый объективный интерес.

И тут я впервые прошу у читателя позволения на отступление лирико-

биографического порядка.

...Мне было лет восемь или немногим больше того, когда я впервые увидел фильм “Броненосец “Потемкин”. Произошло это при не совсем обычных обстоятельствах.

Наша семья жила в те годы на улице Горького (тогда, кажется, еще Тверской), на том знакомом каждому москвичу перекрестке, где один угол занимает Центральный телеграф, а на другом—через переулок—теперь громоздится неприветливое жилое здание, а в довоенные времена стоял приземистый, неизменно розоватого цвета дом. Чтобы его вспомнили, надо сказать: “Это тот, где на углу была аптека”. Аптеку почему-то помнят все. Дом этот был взорван по плану реконструкции города ровно за месяц до начала войны...

Пожалуй, ничем не примечательный с улицы, наш дом имел довольно неожиданную внешность со двора. Вдоль всего внутреннего фасада—в три этажа—шли чугунные галерейки;

лестницы из гофрированных чугунных ступенек с жидкими деревянными перильцами были вынесены наружу, смело отлеплялись от стены и достигали земли, лишь выступив много вперед. И хотя это был, как сказано, самый центр Москвы, на галерейках сушилось белье, по лестницам с гиканьем скатывались мальчишки—словом, шла та шумливая, открытая, демократическая жизнь, какую я—уже много лет спустя—увидел в неореалистических фильмах.

На одну из таких галереек выходила и наша дверь, а этажом (галерейкой) выше жил некто Ефимов, товарищ Ефимов—киномеханик. Не знаю, казалось ли мне это или на самом деле так было, но только профессия “киномеханик” куда больше связывалась в те времена с миром искусства, с людьми искусства, чем связываем мы ее, к примеру, теперь. Вот и Ефимов был человек представительный, пожилой (сейчас бы я, вероятно, по-иному оценил его возраст), он

ходил в широкой вельветовой куртке-толстовке, а иногда возвращался домой и даже въезжал во двор на извозчике. Я не раз видел, как он выгружал из пролетки и нес к себе наверх круглые и плоские жестяные коробки.

На галерейках взволнованно и почему-то шепотом говорили, что фильмы в иные дни остаются у Ефимова дома и что он мог бы показывать их всем жильцам—бесплатно, разумеется. Круглые жестяные коробки, в которых дремлют неведомые фильмы, тревожили мое воображение. То запойно-прозаическое отношение к кино, которое свойственно сегодняшним мальчишкам, появилось, моему, несколько позже.

И вот киносеанс состоялся. Состоялся в нашей комнате!

Ни у кого из соседей такой комнаты не было. Почти зал. Сорок пять квадратных метров. К тому же продолговатая, с огромными окнами из цельных стекол, с высоченным потолком, украшенным причудливой лепкой,—единственная из комнат, сохранившаяся (без перестройки) от квартиры домохозяина.

Недаром свою одну комнату мы почитали за три! Она и была перегороджена старинными плюшевыми драпировками, в результате чего возникало какое-то фантастическое—не предусмотренное геометрией—количество углов, точнее, “уютных уголков”: в каждом стояло по тахте, на каждой тахте красовались—одна лучше другой—рукодельные подушечки. Гордостью семьи, ее “золотым фондом” было пианино красного дерева и особенно две скульптуры. Первая являла

полуобнаженную женщину с факелом (в нем зажигалась узенькая лампочка) на фоне зубчатого колеса, ножкой женщина попирала клещи и гаечный ключ. Мы трактовали фигуру в революционном духе, утверждалось, что она символизирует “освобожденный труд” (чем занималась и что символизировала она до семнадцатого года—оставалось неясным). Вторая—беломраморная купальщица с отбитой головой. На отсутствие головы почему-то никто не сетовал, всех смущало “присутствие” рук: купальщицу принимали за Венеру...

И вот всю эту обстановку, все эти плюшевые декорации, всех этих полу-Венер вдруг отодвинул, сгреб, отбросил вихрь иной, потрясающей, стремительной жизни.

На стене укреплена простыня, в комнату полным-полно набилось чужого народа, я—мальчишка—сизу в первом ряду и смотрю “Броненосец “Потемкин””.

Не стану описывать свои впечатления, ибо боюсь невольно модернизировать их. Скажу только, что, когда на рейде взвился красный флаг, взвился, затрепетал—живой и алый,—я пережил такую минуту, которая (как понимаю теперь) не повторяется. Я говорю об отдаче всего себя во власть искусства. Я говорю о безоглядном, мальчишеском, самом полном причащении идее революции...

Хорошо помню—фильм произвел сильное и какое-то не совсем обычное впечатление на всех. Домашний киносеанс собрал, верно, человек пятьдесят. “Жильцы”, люди самого пестрого лада, расходились притихшие, сосредоточенные. Коротко благодарили Ефимова, моих родителей... Да и в нашей семье (в общем-то далекой от искусства) многие годы жила память о ворвавшемся сюда “Потемкине”. С долей благоговения даже вспоминали то коляску с младенцем, скачущую по одесской лестнице, то гнилое мясо, которым хотели накормить матросов, то “настоящий красный флаг”. И всегда казалось, что речь идет о чем-то реальном, действительном, чему мы невольно стали свидетелями и что никогда уже не властны будем забыть...

Так в мою жизнь пришло кино.

Стоит автору этой книжки (как, вероятно, любому автору на свете) сделать хоть шаг по тропе воспоминаний, как его *снова и снова* тянет туда, и вот уже он бодро вышагивает по кривой, неся перед собой фанерный щит, на котором начертано: “Как сейчас помню...” Еще один коротенький эпизод.

Помню, как в нашу семью впервые принесли и при благоговейном молчании всех присутствовавших долго налаживали детекторный радиоприемник. Это оказался полированный квадратный ящичек—словно от граммофона, только поменьше. На его верхней крышке был закреплен кусочек металла, скорее, похожий на уголек, на кристаллику антрацита, а в него тыкался волосок на рычажке—точная копия иглы для прочистки примуса. Про кристаллик мальчишки говорили, что он очень ценный и что это “радий”, отсюда -р-а-д-и-о.

А потом, когда пришла моя очередь, я приложил наушник и сначала услышал в нем благоговейнейшую тишину, словно бы весь мир замер и прислушивается к чему-то; а затем сквозь эту тишину, как шелковая ниточка, прошел, не нарушая ее, тоненький, еле слышный, но отчетливо нанизывающий слово на слово голос. Я знал, что это говорит станция имени Коминтерна, что передача ведется из Центрального телеграфа (там помещались радиостудии), наконец, что Центральный телеграф находится рядом с нашим домом и виден из окна. Но никогда уже—ни до, ни после—я не ощущал так всем своим существом *дальность*

*расстояния.* Казалось, голос этот идет из необыкновенного далека, что это говорит кто-то терпящий бедствие—он один, кругом льды, полярная ночь. Северный полюс. А может быть, что говорит кто-то с другой планеты или, как сказали бы мы теперь, из космоса...

Так пришло радио.

И так же, как помню я старый, ушедший быт Москвы— санный путь на Тверской, извозчиков, Иверскую, последние вывески нэпа—и не вполне еще понятную, смутную и жуткую весть о самоубийстве Маяковского, портрет которого с черной лентой выставили в фотографии напротив, так помню я и маленькие зальчики, где под торопливый аккомпанемент вконец расстроенного пианино прокручивали немые стрекочущие кинематографические ленты. А затем— мой первый звуковой фильм, “Почту” (по Маршаку), с коклюшным звуком, точно из пустой бочки, великолепно резонировавшим в Большом зале Консерватории— тогда кинотеатре “Колосс”, где орган был скрыт за белым полотном экрана и зрители щелкали семечки.

И, наконец, первая телевизионная передача, о которой расскажу отдельно.

Вот и получается, что даже вчерашний “молодой критик” был свидетелем вторжения в быт, в культурный обиход и звукового кино, и радио, и телевидения— а ведь все это было открытие если не новых искусств, то, так сказать, новых форм общения искусства и зрителя.

Как входило искусство в жизнь моего поколения? Что оно для нас обозначало? Каковы, повторяю, были формы нашей с ним связи? И как с течением лет менялась картина, решительный пересмотр которой произошел, думается, именно с вторжением телевидения?..

Вспоминается почему-то и другое. Вспоминается, как с ночи становились мы в очередь за билетами в Художественный театр и как пустынным, гулким, самым ранним утренним часом вдоль всего переуллка с обеих его сторон сидели притихшие люди, они сидели по краю тротуаров, подстелив газеты и образуя две непрерывные цепочки, что протянулись, кажется, до самой Большой Дмитровки. И вряд ли те, кому теперь столько лет, сколько автору было тогда, и для которых МХАТ лишь театр для командированных,—вряд ли поймут они, почему и сегодня, несмотря ни на что, мы с особым, непередаваемым чувством переступаем порог этого театра и с такой нежностью смотрим на его чайку.

...Как выясняется, уже и “средний возраст” (назовем так) позволяет автору совершать довольно длительные экскурсии по времени.

Я подозреваю, что за всю эту лирику кое-кто из читателей, как говорится, не погладит автора по головке, а то и скажет со всей откровенностью: “Нет мне до тебя никакого дела, интересуюсь, мол, исключительно объективной подачей материала...” Но все-таки и тут, думается, можно будет объяснить, что автор допущен в свою книжку всего лишь как один из зрителей; только в этом качестве для него сделано исключение. Такой ответ строгому читателю, несомненно, будет содержать свой резон. Ведь эта книга называется не просто “Телевидение” и не “Что такое телевидение?”, а “Телевидение и мы”. А “мы”—это и “вы”, и “они”, и “я”... Видимо, предмет рассмотрения (по замыслу) включает помимо самого явления и те круги, которые от него расходятся; и акт творчества и акт восприятия. Применительно к телевидению второе, быть может, интереснее, чем первое.

Можно логически, несколько отвлеченно, как говорится, с объективных позиций, анализировать роман, кинофильм, полотно живописца. Не говорю—*нужно*, но—*можно*. Писать “в третьем лице” о телевидении просто нельзя. Оно все в движении, оно никак не фиксируется, оно по самому своему характеру импровизационно—только качеством произведенного на вас впечатления, только *через зрителя* может быть понята, учтена ценность той или иной передачи (если не измерять ее, конечно, в литрах воды—чуть не забыл!). Даже к театральному спектаклю, который тоже вроде бы не зафиксирован, можно вернуться, прийти завтра, прийти еще раз. А телевидение, *истинное* телевидение (не трансляция того же спектакля)—неповторимо. Как время. Как сама жизнь...

Итак, перед нами несколько дорог. Проблематика социальная. Проблематика эстетическая. И направление, о котором только что шла речь,—я затрудняюсь определить его в одном или двух словах, пусть будет условно: лирика.

Занявшись телевидением, можно писать не только о разном, но и по-разному. Тут равно органичен будет (в зависимости от внутреннего задания) и жанр памфлета и слог публицистики; это может быть строгое теоретическое исследование и свободное лирико-психологическое “эссе”. Необходимо выбирать.

Но чем больше думаешь, тем яснее понимаешь, что применительно к телевидению как-то ограничивать рассказ, направлять его в одно русло было бы неверно, а то и просто невозможно. Тут все соединилось, сплавилось, слишком связалось: социальное и эстетическое, тенденции созидающие и тенденции разрушительные, твой непосредственный, интимный отклик и поведение аудитории, насчитывающей не один миллион. Сегодня, мне кажется, просто нет иной возможности—писать надо пытаться сразу обо всем.

Конечно, это очень трудно. Конечно, это во вред стройности изложения, да и приведет, вероятно, к жанровой пестроте, и автор в этом смысле ничуть не обольщается. И уж конечно, он не забыл ни поучительных уроков одновременной погони за двумя зайцами, ни обескураживающей мудрости стиха:

Выбирай себе, дружок,  
один какой-нибудь кружок!..

“Выбирать кружки” будут другие—те, кто будет писать о телевидении несколько позже. Когда хотя бы будут сформулированы основы телевидения *как новой эстетической возможности*, его азбука, и когда хоть как-то утрясется, определится общая, единая точка зрения на телевидение как на явление социальное, общественное, как на одно из явлений современности, представляющих на форуме истории наш XX век.

И еще... Меня все время преследует мысль, что надо спешить. Вопросы, которые ставит телевидение,—это вопросы дня, они насущны. Пройдет год, и все, может быть, уже будет звучать и выглядеть иначе...

Надо спешить, потому что и моя жизнь набрала уже не первую скорость. Еще хочется сказать и то и это, а тебя прерывают на полуслове: “Ваше время истекло!..” А где, когда, на каком еще (как мы говорим) “материале” может критик, пишущий об искусстве, вмешаться, активно вмешаться в дело, практически касающееся миллионов людей?

Но как бы ни начинать эту книгу и как бы ее ни задумывать,—говоря о современном телевидении, прежде всего хочется присмотреться к некоторым

цифрам, опереться на них. Вот самые простые вопросы из числа тех, что первыми приходят в голову:

— Сколько человек (в среднем) смотрит обычную, будничную программу Московского телевидения?

— Как изменяется количественно состав этой аудитории в случаях наиболее значительных, общеинтересных передач? Иными словами, сколько зрителей она “вмещает”, если телевизионная передача, так сказать, “делает аншлаг”?

— Сколько всего человек смотрит телевизионные передачи у нас в Союзе? в мире?

— Как год от года возрастает число телезрителей (в СССР? в мире?) и каковы в этом смысле перспективы будущего?

— Как соотносится число зрителей телевидения, театра и кино?

Иными словами, нам нужны сведения о распространении телевидения. Задача, полагаю, достаточно проста.

### **занимательная арифметика**

Отправляюсь в библиотеку. Листаю газеты. Журналы. Справочники. И очень скоро неожиданно для себя убеждаюсь, что в бухгалтерии телевидения—уже достаточно обширной—царит невероятная сумятица.

Кажется, все уже подсчитано на этом свете. Известно, к примеру, что в Центральной Африке обитает 400 тысяч диких слонов—не больше и не меньше; и что в США в ближайшем году угон автомобилей будет совершаться (на круг) каждые две минуты. И я полагаю, мы можем быть спокойны—угон машин каждые две минуты, объявленное количество слонов будут обеспечены! XX век—век статистики. В Москве, в Париже, в Нью-Йорке люди читают колонки цифр с такой же легкостью, с такой же эмоциональностью реакций, с какой ноты читает музыкант.

И только в статистике телевидения нам, видимо, не дано разобраться. Во всяком случае, могу засвидетельствовать: ни один источник здесь не сходится с другим. Причем—шуточное ли дело—“недостачи” и “излишки” исчисляются миллионами! миллионами зрителей!

Может быть, вообще тут и ждать нечего никакой точной статистики? Ну как, к примеру, определить, сколько человек в этой квартире, в этом доме, в этом переулке (и т. д.) смотрели сегодня встречу баскетболистов Советского Союза и США? Ведь мы, зрители, не опускали для этого монетку в телевизор, не пересекали невидимый луч электронного счетчика и не ездили на Шаболовку, чтобы расписаться в соответствующей графе. Но если человечество сумело пересчитать диких слонов в африканских джунглях, так неужели ж оно не обретет способ пересчитать зрителей, пусть даже укрывшихся за дверью? Речь не о том, чтобы сосчитать по пальцам “присутствовавших” на такой-то передаче в такой-то час. Речь об изучении *потенциальных* возможностей телевизионной аудитории, о ее масштабах—пусть с любой (необходимой) степенью приблизительности.

Телевидение сегодня—это движение, это рост, и прежде всего рост его аудитории. Процесс распространения телевидения в современном мире идет с фантастической, невольно озадачивающей быстротой. Даже сравнительно точные сведения, касающиеся числа зрителей, смотрящих московские передачи, устаревают назавтра, как листки календаря. 7 миллионов—эта цифра маячила еще

недавно. Потом промелькнули 11 миллионов. Теперь называют 13, иногда 15. А где-то я встретил уже и 21—двадцать один (прописью)!—миллион зрителей.

Одно можно сказать с уверенностью: пока эта книга будет написана, пока она выйдет из печати, вся эта статистика—и

точная и гадательная—устареет уже окончательно и непоправимо...

Поэтому не будем гоняться за несущимися вскачь цифрами, не будем охватывать, обобщать, подводить итоги. Давайте собственными силами, без помощи официальной статистики произведем несколько простейших расчетов. Может быть, именно в силу своей кустарности они помогут нам ощутить реальное, *человеческое* содержание тех масштабов, с которыми уже сегодня встретилось телевидение.

Произведем несколько вычислений в духе “занимательной арифметики”.

Скажем, так:

Московский Художественный театр вмещает (предположительно) 1000 зрителей. Допустим, что все его спектакли шли и идут с аншлагом. Тогда за год здесь побывает 300—350 тысяч зрителей. А за всю историю Художественного театра? Нетрудно подсчитать. Множим 300 тысяч на 63 (число лет) и получаем что-то около 20 миллионов. Это с поездками по стране, с выездами за границу. Что ж, для театра—цифра огромная! А для телевидения? Сущий пустяк. С только же народу ежевечерне смотрит самую что ни на есть рядовую постановку телевизионного театра или некоего самодеятельного коллектива. А когда—с помощью ретрансляционной сети—к Москве подключаются не только ближайшие юрота, но и Ленинград, Рига, Киев, то тут уже одним движением рубильника создается такая зрительская аудитория, которая во много раз превосходит (численно) аудиторию всех лет, всех поколений МХАТ.

И не надо думать, что Художественный театр Станиславского и Немировича с присущей этому театру интеллигентностью, с его воистину подвижнической работой по воспитанию чувств влиял на людей, проходил через их души и сердца, а театр телевизионный, возглавляемый Иксом и ставящий И 1 река,—не влияет. Влияет! Вопрос только—*как* влияет, *что* воспитывает, *каков* с течением лет будет от этого человеческий итог.

Даже по сравнению с кино, с этим—вчера еще—“самым массовым из искусств”, телевидение демонстрирует свое абсолютное превосходство. Число кинозрителей и телезрителей в 1960 году относилось друг к другу, как 15 к 100 (приблизительно). Уже сейчас любой телевизионный фильм, снятый за несколько репетиционных “точек”, заведомо имеет аудиторию, вшестеро превосходящую ту, которую—в случае высшего успеха—может завоевать кинофильм такого класса, как, скажем, “Похитители велосипедов” или “Летят журавли”.

Отдаем ли мы себе полностью отчет в том, что это практически означает? Что означает—и у нас в стране и во всем мире—абсолютный *зрительский рекорд телевидения*?

Добавьте к этому, что многомиллионная зрительская аудитория телевидения почти не поддается изучению. Она молчит. Реакция ее (в подавляющем большинстве случаев) остается загадкой.

В театре зал подхватывает каждую удачную реплику, он замирает или шуршит конфетными бумажками. Зритель :

театра простодушен. Он не скрывает эмоций, он “весь тут”. Живая сила искусства буквально колышет переполненный зал, волнами ходит по рядам партера. У режиссера, драматурга, театрального директора не может возникнуть колебаний:

провалился сегодня спектакль или имел бешеный успех?

В кино реакция зрителя материализуется в цифрах. Сколько человек посмотрело фильм за первые две недели? Сколько копий было отпечатано? Во скольких странах фильм демонстрировался? Словом, у кинематографического успеха есть своя статистика.

Даже на выставке картин, уже на вернисаже, художники торопятся украдкой заглянуть в книгу отзывов: они знают, кого из них возносят, кто стал мишенью для остроумия, кого просто не заметили...

Даже писатель, творящий, как говорится, в тиши кабинета, большей частью точно представляет себе читателя, к которому обращается, с которым ведет свою мысленную беседу. Читательские категории разнообразны, но в общем-то вполне определены. Да и есть немало способов (через библиотеки, через книготорговлю), помогающих определить настроение читателя.

Телевидение не только не видит, но и *не знает* своего зрителя. Все, что оно показывает, даже если передача идет под рубрикой “Для вас, женщины” или “Здравствуйте, малыши”, предназначается для всех, достается всем.

Кто она, эта новая и неизбежно разноликая, миллионноликая аудитория? Чем она живет? Что ищет и что для себя находит в этих передачах? В чем (быть может) она едина и где ее самые дальние полюса?

Два противоположных нравственных закона могут в этом случае лечь в основу всей работы телевидения: либо полная безответственность (“на все вкусы все равно не угодишь”), либо высочайшая ответственность (равнение на “лучшего зрителя”). Или—или. Право же, тут нет середины.

В связи с телевидением еще раз невольно пожалеешь, что у нас нет специального “института общественного мнения”. Зрительские потребности и вкусы, отношение к важному

преобразованию, к выдвинутой жизнью проблеме—все это систематически у нас никто не изучает.

Не считать же за изучение эстетических запросов так называемые “концерты по заявкам трудящихся”: сначала я каждый день слышу по радио “Вальс-фантазию”, потом я уже не знаю ничего иного, кроме как “Вальс-фантазия”, и вот я уже сам пишу в Радиокomitee: прошу, умоляю, лично для меня, только “Вальс-фантазию”,— ура, в эфире—*по моей заявке*—звучит “Вальс-фантазия”... Эстетический бумеранг!

Итак, уже одна эта всеобщая распространенность телевидения требует, ставит во главу угла вопрос об изучении его практики, его теории.

Надо знать, что такое телевидение. Надо по одному тому, что столько людей намертво прилепилось к своим комнатным экранам. “Привычка свыше нам дана: замена счастию она”.

...Я написал это и был доволен, что вроде бы заклеил домоседов, которые не критически относятся к телевидению и вместо того, чтобы сесть в троллейбус и проехаться в театр, довольствуются, видите ли, бледными копиями с искусства.

Написал—и вдруг вспомнил своего недавно умершего отца. Он в своей жизни проработал шестьдесят лет. Ушел на пенсию, когда ему было под восемьдесят. И разве не плоско и не жестоко звучали мои возвышенные рацеи, когда я пытался противостоять той почти болезненной ревности, с какой он боялся пропустить хотя бы одну телевизионную передачу?..

Существует, видимо, возможность и необходимость еще одной статистики телевидения—статистики возрастного состава его аудитории. Какой возраст следует считать наиболее “телевизионным”? Во всяком случае, полагаю, что не студенческий. Если вдуматься, что за этим стоит, что это может значить, то становится ясно—здесь тоже кроется немало интересного.

Были годы, когда у нас, помнится, увлекались рисунками-диаграммами, из которых следовало, что за свою быстротекущую жизнь мы успеваем съесть стадо коров, огурец величиной с дом, выпить столько-то цистерн кофе, вина или кефира. Если же по этой весьма наглядной методе положить друг на друга книги, прочитанные человеком с детства до старости, то, как ни странно, стопка эта не достигнет высоты двадцати этажей. А кинолента всех просмотренных фильмов не протянется от Москвы до Владивостока и тем более не опояшет земной шар.

И все-таки нам свойственно обольщаться по поводу количества книг (спектаклей, фильмов, телевизионных передач), которые прошли и еще пройдут через нашу жизнь;

свойственно забывать, что все равно любая посредственная вещь (книга, фильм, спектакль, телевизионная передача) всегда *вытесняет* другую, бывает прочитана *вместо* другой.

Я постоянно думаю об этом.

Ну не обидно ли, скажите, не горько ли отпущенное тебе время и душевные силы потратить не на лирику Блока, Есенина, Заболоцкого или даже Евтушенко, а на лирику Василия Журавлева или Игоря Кобзева; не обидно ли смеяться одним смехом не с Чеховым и Чапеком, не с Ильфом—Петровым и Зощенко, а с фельетонистом Загоруйко и конференсье Борисом Бруновым?..

Предположим, что наше сознательное и наиболее интенсивное чтение начинается в 12—13 лет и заканчивается к 33-м годам, когда человек уже вполне сложился, достиг, как говорится, “возраста Иисуса Христа” и ему самому пора “начинать проповедь”... Сколько же всего книг прочтет человек за эти 20 лет своего самообразования и самоформирования (исключим учебники), за все те годы, когда складываются наши эстетические пристрастия, наши взгляды на жизнь? Вам кажется, что это очень большое число? Что это стопка с Эйфелеву башню? Увы, нет. Это всего *одна тысяча* книг!

Сколько книг—на круг—вы читаете в месяц (если, конечно, литература не является вашей профессией)? Полагаю, не больше 4 или 5. Это дает в год 50. А в 20 лет?..

Попробуйте сверхразумно использовать этот лимит— 1000. Составьте некий рекомендательный список в его идеальнейшем варианте. Постарайтесь включить в него только самое прекрасное, только самое жизненно важное для современного человека. Как бы вы ни были объективны, эрудированы и проч. и проч.—все равно за рамками вашего списка, любого списка, останутся горы книг, которые могли бы захватить вас, доставить минуты высокого восторга, горы книг, каждая из которых

сделала бы вас хоть чуточку лучше, а жизнь вашу—хоть немного богаче и которые так и останутся для вас *навсегда* лишь красивыми и хорошо знакомыми переплетами...

Я смотрю сейчас на свой редкой вместимости книжный шкаф; за одними корешками—мир когда-то прочитанной книги, сразу всплывающие в памяти картины, лица героев, какие-то личные ассоциации, связанные с обстоятельствами знакомства с книгой, и многое еще. Другие корешки слепы и глухи, за ними *для меня* пустота. А ведь, я знаю, это тоже хорошие книги, и не для видимости выстроились они тут; эти книги любят мои домашние, им открылся мир этих книг. Я же

прожил с этими томами не один год, прожил, можно сказать, в одной комнате, совсем рядом—только протяни руку и достань с полки!—и вот же до сих пор проходил мимо и (что себя обманывать) так, вероятно, и пройду...

Все сказанное приобрело особую актуальность и остроту, когда в наши жизни, в *ограниченный бюджет времени* каждого из нас вторглось телевидение.

Мировая зрительская аудитория—это не сосуд без дна, который, сколько ни лей, все равно не наполнишь до краев. Да, конечно, эта аудитория может расти и может сокращаться; может вводить в действие свои скрытые до поры резервы и, напротив, может таять на глазах. Но все равно! Миллион зрителей, я полагаю, в той же мере имеет *предел* эстетических потребностей, эстетических возможностей, как имеет его и просто один зритель.

Посредственные произведения искусства, приобретшие благодаря телевидению миллионные тиражи, люди оплачивают тем же чистым золотом, что и произведения классически совершенные,—*временем своим*.

Так стоит ли, к примеру, посредственный телеспектакль или посредственный телефильм тех миллионов человеко-часов, которыми он оплачен?.. Трудно, конечно, как-то узаконить—на что жалко времени, на что не жалко.

Не жалко—на радость. И на страдание. Не жалко, коль уж пришла его черед. Не жалко—на труд, даже если он изнурителен,—лишь бы не бесцелен. Жалко, бесконечно жалко только на скольжение по жизни, на то, что тут же на глазах уходит в песок, выветривается из памяти навсегда. Часы, дни, недели, о которых, как ни бейся, ничего не вспомнишь, ни плохого, ни хорошего,—разве не это хуже всего?

При любом жизненном “регламенте” вряд ли пожалеете вы о тех минутах, когда в Крыму ранней южной ночью шли к морю, садились на одинокую, забытую богом и людьми скамью и, теряя счет времени, слушали мерное шуршание волны да глядели на небо. И может быть, с тех пор и уже до самой смерти останется в вас это вот ощущение безмерного пространства над вами, живого, дышащего, полного движения, с россыпью бесконечных миров. Сколько лет прошло с тех пор? Был ли у вас случай “проверить” эти ощущения? Разве что сходить в Планетарий?..

Да, вот на Планетарий, дающий (как сообщает афиша) “полную иллюзию звездного неба”, вот на это—действительно жалко. Мучительно жалко своих дней, своих вечеров. Полу звезды и полусолнце, полуробота и полуотдых, полувеселье и полупечаль—за чей счет они?

Не прибавляем ли мы к ним еще и полуйскусство?

Вероятно, у каждого человека есть своя заветная *непрочитанная* книга. В

отрочестве не прочел. В школе изучали— пропустил. И вот я невольно думаю об этой с отроческих лет так и не прочитанной мною и вами книжке.

Что вы прочли вместо нее? На что потратили или убили время? Боюсь, что лет этак через пять или через десять многие, слишком многие будут бойко и не задумываясь отвечать: “Смотрел телевизионные передачи!”...

Сознает ли телевидение, сознаем ли мы сами, какое бремя ответственности ложится на каждого, кто причастен или мог бы быть причастен к этому?

Некая плохая книга, стандартная и неправдивая, будь она издана тиражом пять тысяч экземпляров и мертвым грузом вставшая на полки библиотек (“обязательный экземпляр”, так?), не представляет еще большой беды. Там она может и остаться—“факт биографии” сочинителя, сумевшего как-то охмурить издателя.

Та же книга, изданная тиражом 10 миллионов экземпляров, повсеместно распространенная и с доверием принятая, стала бы общественным бедствием. И естественно, когда плохой или средний сборник рассказов где-нибудь издадут завышенным тиражом, фельетонисты устраивают вокруг этого бум: вы не бережете бумагу! вы не думаете о читателе!

Кто отвечает за сотни и тысячи раз завышенные тиражи телевидения?

Я вовсе не оцениваю сейчас работу наших телевизионных станций и вовсе не забегая со всем этим слишком вперед. Есть в репертуаре сегодняшнего телевидения и плохое, есть и хорошее и даже очень хорошее. Я только хочу сказать, что и хорошее и плохое имеют здесь одинаковый “тираж”. Я только хочу сказать, что талант и бездарность, правда и “липа” механически обретают здесь одинаковые “права гражданства”.

Представьте себе на минуту гигантское централизованное издательство, которое на одинаковой бумаге, в одинаковых переплетах и одинаковым, раз навсегда заданным—десятиллионным—тиражом печатает и выбрасывает читателю путевые очерки Н. Грибачева, брошюру “Сама для себя портниха”, роман Льва Николаевича Толстого “Война и мир”, двести старых японских поэтов, пьесы Мдивани—и так до бесконечности. А все люди, точно сговорившись, все это читают, читают, читают подряд, в порядке выхода... Унылая, я бы даже сказал, страшноватая картинка, не правда ли?

Чуть ли не ежедневно я узнаю из газет, как стремительно и неизбежно растет у нас (да и во всем мире) число тех, кто уже “охвачен” или завтра “будет охвачен” телевизионными передачами.

А вот уже слышно о строительстве гигантской башни-антенны для центрального вещания; ее высота превосходит 500 метров, что на 200 метров больше Эйфелевой! Представьте себе этот полукилометровый, вертикально воткнутый циркуль и тот “кружок” (его радиус 135 километров), что очертит он на нашей земной поверхности!

Написал—и вдруг в самом деле на секунду представил себе, представил со странной отчетливостью закопченные подмосковные города, дачные поселки в разреженном леске, деревни с избами по обе стороны шоссе, мокрые и пустынные железнодорожные платформы уже километров этак за семьдесят от Москвы, дощатые бараки с вечно сохнущим бельем и аккуратные, неотличимые друг от друга светлые, розовые пятиэтажные дома, возникающие вдруг среди до горизонта

вспаханных полей... Сколько же это человек оказалось вдруг связано одной ниточкой? Кто они?

На днях я прочел в газетной хронике, что совсем уже скоро одну передачу одновременно смогут и будут смотреть сто миллионов человек.

Уследить за арифметикой телевидения, как уже говорилось, очень трудно. Однако ничего подобного этой цифре еще не называлось!

Какие же передачи окажутся достойными стомиллионной аудитории? Об этом не сказано ни слова.

И я опять не знаю, что за отклик должно породить во мне это набранное мелким шрифтом будничное хроникальное сообщение—радость или тревогу? А если и то и другое, то чего же все-таки больше? Да что там сто миллионов!

Человечество готовится давать одну и ту же передачу сразу на весь мир, используя (в качестве отражателя) искусственные спутники и—воистину поднимай выше!—диск Луны.

В День радио, который стал теперь и Днем телевидения, говорили обо всем этом. Говорили и о том, что всего восемь лет назад у нас было три телевизионных центра, теперь их сто; что все больше городов связывает ретрансляционная сеть; что мы подключились к Интервидению и теперь передачу из Москвы сможет смотреть вся Европа; что с конвейера у нас сходит ежегодно около двух миллионов телевизоров; что телевизионная промышленность перевыполняет план; что в продажу поступили телевизоры новых марок и что телевизионную передачу—кроме всех иных путей—можно еще, как консервы, запаять в банку и переслать по почте... И еще, и еще, и еще—все об “увеличении тиража”!

Это все равно что усиленно хлопотать о качестве бумаги, заниматься подбором шрифтов, заказывать рекламу, деловито договариваться о переводах на другие языки, наконец, финансировать рекордные, “бестселлеровские” тиражи и только самой малостью не поинтересоваться—как и о чем написана книга, стоит ли ее читать...

Я вдруг вспомнил, что почти так происходит, кажется, в одном из рассказов О. Генри: издатель рекламирует произвольное название, доводит ожидание читателей до исступления, а рукопись романа в последний момент достает, не читая, из редакционной корзины; издатель—опытный человек, он знает: после такой рекламы прочтут любой бред.

О. Генри, помнится, подготовил нам в финале этой истории такой “поворот”: роман, наобум извлеченный из мусорной корзины, оказывается гениальным (безвестный молодой автор), все становится на свои места.

Я, разумеется, незнаком с содержимым редакционных корзин на том же Московском телецентре; не исключается, что “новая эра” придет именно оттуда (так и в самом деле бывает!). Но пока... Общий разрыв между уровнем техническим и уровнем эстетическим в современном телевидении безусловен. Полагаю, он еще долго будет давать о себе знать.

Разрыв этот ощущаешь во всем. Ну, вот хотя бы: за последние годы у нас издано по крайней мере десять книг по технике телевизионной передачи, и все книги объемные, солидные, словно бы уже учебники; и не вышло пока ни одной книги или брошюры о телевидении как о новой области художественного творчества. Во всяком случае, на май 1961 года, когда писались эти строки,

картина была такова.

Телевидение, которое уже сегодня способно вести передачу из звездных просторов Вселенной, так что ученые получают возможность наблюдать и даже с телевизионного экрана фотографировать все, что происходит внутри космического корабля, равно как и вне его; телевидение, которое под водой наблюдает и передает зрителям все фазы и подробности подъема корабля, триста тридцать три года пролежавшего на дне моря (газетная хроника),—это телевидение, с его уже сегодня поразительными техническими возможностями, в целом еще далеко отстает от телевидения, которое, показывая свой же спектакль, что разыгрывается в метре от передающих камер, ну просто фатально, ну никак не может добиться хотя бы гладкого перехода от сцены к сцене—без томительных пауз, без звука лопающихся ламп и падающих предметов, без непременного въезда аппарата в кадр...

Но, может быть, телевидению так и суждено остаться “колоссом на глиняных ногах” или, по слову Маяковского, “паровозом на курьих ножках”?

Конечно, бывают и хорошие передачи. Бывают даже— очень хорошие. Я готов допустить, что хороших становится больше. Но все равно! Миллионная, фантастическая аудитория телевидения как зрелища, как нового искусства (не будем сейчас придирается к словам) *не завоевана им самим*. Да, не завоевана трудом и потом, а дарована телевидению как бы авансом, преподнесена на блюдецке с голубой каемочкой. “Употребите во благо!” Вот, пожалуй, единственное “условие”, которое поставлено перед ним...

Тут уж “физики” сделали “лирикам”, что называется, королевский подарок!

Впрочем, подарок сколь щедрый, столь и коварный! Теперь уже все, что будет происходить на театре и в кинематографе, в литературе и на концертных подмостках, наконец, в нашем общественном быту, не говоря уже собственно о телевидении,—все это будет происходить на наших глазах, вступит в каждодневное соприкосновение с безбрежным океаном человеческих воль, потребностей, вкусов, настроений, окажется выставлено буквально на “всемирные очи”.

Если же к этому добавить, что телевидение способно не только *демонстрировать* явление, но и выявлять, укрупнять, заключать в раму, быть может, даже *типизировать* его (и это будет дальше одним из главных пунктов нашего рассмотрения), то “коварство” этого подарка станет особенно очевидным. Тут уж арифметика телевидения, его статистика, соприкасается с чем-то иным...

Мы живем в беспокойное время. Год проходит быстро, но, когда оглянешься, оказывается, что было многое, что общественное настроение менялось несколько раз, что факты и события, которыми мы жили и которые теперь отошли, в общем, не так уж не важны и, может быть, займут свое место в хронике истории.

Сейчас немало говорят о великих культурах и цивилизациях, погребенных под пеплом времен, о раскопках в Африке. Спрашивают, кто те белые боги, люди неба, люди в скафандрах (как готовы мы теперь расшифровать), которых мы встречаем в наскальных рисунках?.. Если цивилизации повторяются, если “все уже было”, то не поискать ли в наскальных росписях изображение телевизионных антенн?

Однако без шуток. Мы ищем (и находим) сходство с культурами ушедших эпох. Но, ощущая переключку тысячелетий, мы порой теряем чувство бытовой, нравственной и эстетической связи с временем, отстоящим от нас всего на

несколько десятков лет.

Иногда всего лишь на несколько лет...

Это касается и телевидения. Еще не поступили в вузы дети, которые в невинном возрасте средней группы детского сада первыми в истории отечественного телевидения нарушили великий запрет: “Детям до шестнадцати лет смотреть не разрешается”. А начало телевидения вспоминается как что-то очень и очень далекое.

Я обещал рассказать, как впервые увидел телевизор и первую телевизионную передачу.

Но перед тем как сделать это, давайте еще раз вернемся к “Потемкину”.

Я думаю, что “Броненосец “Потемкин” был воспринят нами тогда у нас дома не столько по законам кино, сколько по законам телевидения.

Искусство пришло в комнату, оно ворвалось сюда, и это не снизило его эмоциональный градус (как полагаем теперь), но, напротив, во многом усилило, обострило. Искусство заставило воспринимать себя в конфликтном сопоставлении с бытом, со всем, что вокруг. Никогда еще оно не подступало так близко к этим людям. Не захватывало врасплох среди обжитых вещей, в домашней, незащищенной настройке души. Но эта “интимность” вовсе не принуждала искусство звучать приглушенно, переходить на шепот (как полагаем теперь), а лишь захватывала целиком, заставляя принимать трагедию, что неслась на экране, прямо “на себя”. Если бы все это происходило в чужом, набитом людьми зрительном зале, в регламенте дневных и вечерних сеансов, по билету за полтора и два рубля—сохранили бы мы тогда эту непосредственность восприятия, эту полную веру в подлинность того, что произошло на наших глазах<sup>9</sup>

Да, представить себе, что, перемотай Ефимов ленту, фильм ничего не стоит “прокрутить” еще раз,—представить это было невозможно, нельзя, кощунственно даже. В живом и внезапном красном флаге “Потемкина” жило мгновение чуда—а чудо не повторяется... Иными словами, нам дано было (как сегодня понимаю) ощущение единственности зрелища, и это снова скорее уж от телевидения, чем от кино.

А буквально на днях, сидя у своего телевизора, я вновь, который уже раз, смотрел гениальный фильм Эйзенштейна. Он снова пришел ко мне в комнату. И снова мы остались с ним один на один.

То, что когда-то взрывало быт, само стало бытом.

Конечно, с той поры я утратил способность к столь полной эмоциональной отдаче и немного досадовал на себя за

это, досадовал и на тех, кто положил фильм на этакую среднедраматическую оркестровую музыку, чем заметно приглушил потрясающую *внутреннюю* музыку фильма— музыку его ритмов, его кадров, динамики его идей. И все-таки я не мог не думать о том, какую великую возможность дало нам в руки телевидение: в эту минуту вот так же у себя дома “Потемкина” смотрели миллионы людей— безбрежный океан человеческих лиц в мерцающих отсветах экранов...

Чудо получило “тираж”? Оно перестало быть чудом? Не знаю. Но при всех “снижающих” обстоятельствах я ни за что не поверю, что и сегодня и сейчас не сидит, прилепившись к экрану, хоть один потрясенный мальчишка; и вот уже восставший броненосец разворачивается всей своей громадой и идет прямо на

него...

Мое впечатление от первой телевизионной передачи тоже было по-своему сильным.

Когда это было? Когда в Москве, в московских квартирах появились первые телевизоры (этот был одним из первых). Словом, лет двенадцать назад, по ощущению— недавно, я пришел к своим старым друзьям и увидел новинку, почти сенсацию—телевизор. Советский телевизор первого выпуска, с огромным вынесенным вперед выпуклым стеклом—линзой, про которую почему-то с большим уважением говорили, что она наполнена водой. Линза увеличивала изображение, но на малюсенький экранчик можно было заглядывать и сбоку, совсем сбоку, минуя линзу. Говорили, так проигрываешь в размере, но выигрываешь в четкости изображения.

А выиграть в четкости изображения, скажу полага руку на сердце, ох как хотелось!

Показывали какой-то концерт. Помню фигуру скрипача, которая на наших глазах начинала вдруг катастрофически худеть, удлиняться, тянуться вверх и тянуться вниз, словно бы ее специально растягивали, и, казалось, вот-вот уже должна была перерваться где-то в районе талии, но именно в этот момент нашего скрипача, видимо, прихлопывали сверху -и снизу, он стремительно сплющивался, охотно уподобляясь тыкве.

Все это разительно напоминало зеркала комнаты смеха, с той лишь разницей, что изображение, возникающее на зыбком экране, к тому же беспрерывно путало позитив и негатив. Бледнолицый концертант в черном фраке упорно оборачивался негром в белом фраке (видимо, из джаз-банда)...

Но нам все это почти не мешало! На экран мы смотрели с благоговением.

Больше того.

Я не побоюсь сравнить впечатление от гениального “Броненосца “Потемкин” с впечатлением от первой телепередачи, которую вообще легко было воспринять лишь в плане пародийном.

Но я готов поручиться: так она не воспринималась. Нет, тут было ощущение врученного нам отныне *нового качества достоверности*. Тут было впечатление, которое производит *искусство*. На слове “искусство” я настаиваю.

Однако, чтобы пояснить это, нам придется совершить небольшой экскурс в историю.

Вероятно, все видели первые кинофильмы, первые ленты кинематографа, который и имени своего тогда еще не имел, а звался то “живой *фотографией*”, то “электрическим *театром*”. Эти занимательные буквально две или три минуты киносюжеты вошли теперь во все учебники; их много раз в последнее время показывали и по телевидению. Вот к вокзалу подходит поезд, и перрон заполняет странновато одетая (на сегодняшний глаз) толпа... Родители кормят ребенка. Ему подвязали салфетку, усадили, маленького, одного за большой стол, у малыша перепачканы щеки, и он ложкой что-то ест, кажется, кисель...

Повествуя об этих первых фильмах, историк кино обычно взирает на них с превосходством обладателя плоского, зеркального лимузина образца будущего года, которому взбрело в голову прочесть—в клубе чудаков—доклад об извозничьем промысле. Сведения о том, что эти первые картины производили

потрясающее впечатление, что “людей выносили из зала”, трактуется лишь в анекдотическом духе. Все впечатление приписывается силе иллюзорности. Зрители, мол, и особенно зрительницы приняли поезд за настоящий, испугались, что он их задавит, и т. д. Такое разъяснение, если над ним не задумываться, кажется удовлетворительным. Ведь в циркораме у нас немножко кружится голова, а в стереокино, когда волейбольный мяч летит “в зал”, вы невольно чуть отклоняете голову... Возможно, что и при виде первого кинопоезда у зрителей, что называется, срабатывал рефлекс, хотя поезд там, к слову сказать, вовсе не летит на аппарат, а лишь медленно и вполне мирно подползает к перрону...

Но впечатление от первых кинофильмов, я убежден, определялось не этим.

Нет, тут действовала не просто иллюзорность! Это была документальность, первая, наивная, элементарная, но документальность.

Да, вся история нового искусства—кино—была еще впереди. Маячила за перевалами лет, войн и революций...

Еще был юношей Гриффит, и еще не родился Эйзенштейн. Еще три десятилетия предстояло прожить человечеству до дней, когда по экранам мира под перекатывающийся гул оваций прошел “Броненосец “Потемкин”, и полвека, целые полвека, протянутся до “Похитителей велосипедов”, до фильмов наших дней...

И все-таки впечатление от первых наивно-документальных лент, как и впечатление вот от этой первой телевизионной передачи, было уже и эстетическим. Одновременно с рождением кинематографа нарождалось новое качество эстетического восприятия. Может быть, даже точнее сказать иначе:

новое качество эстетического восприятия обуславливало самую возможность развития аттракциона—в искусство.

Но разве может быть воспринято по законам искусства то, что—как мы теперь понимаем—искусством еще не являлось?

В искусство эти первые киноленты превращал и по сей день для нас небезразличный, а при первой встрече особенно впечатляющий сам факт переноса действительности на экран. Все компоненты искусства здесь как бы сразу оказывались налицо. Кусок действительности *запечатлен*, увековечен. “остается” (первое). Жизнь предстает в *преобразованном* виде, она отброшена на плоскость, обрела черно-белый тон, утратила звук—то есть уже присутствует свой комплекс условностей (второе). Наконец, происходящее на экране щедро одаряло зрителей тех лет радостью узнавания (третье). Нет, это не было иллюзией для зевак, паноптикумом, вроде демонстрации женщины с бородой!

Корреспонденты Льва Толстого, зрители первых представлений “Царя Федора” и “Чайки”—все они, попав на киносеанс, прежде всего, думается, были поражены необычайной подлинностью происходящего, новым качеством правды в искусстве, тем, что мы теперь назвали бы “документальностью”.

Также и первая телевизионная передача, какие бы фокусы она в ходе своем ни вытворяла, какой бы черно-белой (попеременно!) ни была, все-таки уже представляла собой чудо необыкновенной жизненности. Мы узнавали оркестрантов, конференсье, следили за случайными подробностями их поведения, которые отсекает даже кинематограф, мы как бы заново оглядывали самый зал Консерватории с его овальными портретами благообразных композиторов,—то, что происходило сейчас там, в то же мгновение происходило и здесь. Это не было

“зафиксировано”, “остановлено”, это было присутствие—в нашей комнате—движущейся, реально существующей жизни. И право же, это воспринималось прежде всего не как чудо необыкновенной техники, а как чудо необыкновенной жизненности, “похожести”! Это была новая ступень— даже по сравнению с кинематографом!

Смотря первые телевизионные передачи, мы не знали, как это все назвать. “Документальность”, “эффект присутствия”, “интимность”, “импровизационность”—слова были найдены несколькими годами позже. Но первое—завораживающее— впечатление от виденного, но предчувствие нового вторжения в жизнь, новых путей ее познания, пусть не вполне осознанно, уже было дано нам...

И по сей день в нашем отношении к телевидению, по-моему, живет еще этот завораживающий, “дикарский” элемент. Нас часто бывает трудно оторвать от этого маленького экранчика, а почему, мы и сами толком не сумеем ответить. Если я наугад включил телевизор и увидел, что идет кинофильм или театральные спектакль, я могу тотчас же, что называется, бестрепетной рукой погасить экран. Но стоит увидеть, казалось бы, столь знакомых нам дикторов, читающих новости, футбольное поле с суесящимися игроками, урок английского языка, ребят в белых рубашках и пионерских галстуках, звонкими голосами докладывающих написанные к случаю стихи,—и рука невольно задерживается на выключателе: тут уж можно смотреть с любого момента и не особенно вникая в суть дела—ну просто понаблюдать за движением жизни, дав проснуться в себе зеваче, что глазает вокруг—как птицы летают, как трава растет... И рука не поднимается, чтобы эту живую жизнь экрана остановить, погасить, пресечь...

И все-таки ни поражающая когда-то современников правда первых кинолент, ни поразившая нас правда первых телепередач, разумеется, не была еще правдой искусства. Это была та первоначальная, элементарная правда и непосредственность, *без которой искусство не может существовать*, но которая сама искусством не является и зваться так вроде бы не претендует.

Мы знаем из истории, что стало потом с кино, после первых документально снятых и, как бы мы теперь назвали, “будничных” эпизодов. На кино с его робкой документальностью нахлынула дикая, невообразимая, грубо бутафорская театральщина, да такая, что и в театре, вероятно, нельзя было уже встретить, словно старая русская сцена, столичная и провинциальная, потрясенная реформой Станиславского, спустила в эти новые трубы весь свой отработанный, мятый пар... И прошло несколько десятилетий, пока кино переболело всем этим, пока оно стряхнуло с себя этот чужой крикливый наряд.

Не знаю. может быть, в ходе становления этап этот— этап ученического подражания старшим искусствам, донашивания их обносков—исторически неизбежен; во всяком случае, телевидение, хотя и в несколько иной, но очевидной форме, еще и сегодня болеет подражательством. Достаточно посмотреть телевизионные спектакли—большинство из них принадлежит вчерашнему театру.

В истории кино самое увлекательное—история эстетического самоопределения кинематографа как нового искусства. В моем бессменном трехлетнем дежурстве у телевизора для меня тоже самое увлекательное—те счастливые минуты телевидения, когда пусть еще не со всей уверенностью, не в

полный голос, но уже можешь сказать: это минуты *нового искусства*.

Раскрепощение эстетического потенциала телевидения... Его эстетическое самоопределение... Этот процесс пока не слишком-то нагляден. Спросите знакомого: “Что нового в телевидении?” Скорее всего, он пожмет плечами: “Да ничего...” “Да ничего”,—скажут мне мои друзья, в чьем доме мне пришлось увидеть первую телевизионную передачу. Я по традиции навещаю этот дом раз или два в год. С тех пор там ничего не изменилось. Так же приветливы хозяева. Та же коллекция пластинок Шаляпина. Так же подают к вечернему чаю лимонные вафли и бело-розовую пастилу. И все так же мать объясняет своей рассеянной ученой дочери (тогда—студентке, теперь—кандидату наук), почему нельзя и даже вредно класть книги на телевизор... А вот и он, телевизор, с большой, выпуклой, простодушной линзой, наш старый знакомец,—его до сих пор не сменили, говорят, жалко расставаться, попался хороший экземпляр,

Наш знакомец перестал выкидывать смешные фокусы:

черное он всегда показывает черным, а белое—белым. Не превращает больше Пата в Паташона. Окрепла телевизионная техника. Очевидно профессиональное умение операторов-портретистов. Вот крупный план—во весь экран лицо скульптора Коненкова, лицо патетическое, монументальное, вечное; вот девушка, слушающая музыку: среди тысячи людей, в огромном зале, она наедине с собой, она одна.

Технический прогресс телевидения самоочевиден. Прогресс эстетический—скрыт. Идут внутренние накопления. Новое еще не явлено в неопровержимости. Ребенок уже научился ходить. Ребенок еще не стал художником. Станет? Не станет? И в этом ли будущее? Для чего он рожден?

Телевидение в движении. Мы не замечаем этого, как не замечают перемен, происходящих друг в друге, люди, живущие вместе. Телевидение больше всех иных искусств живет именно вместе с нами, больше всех связано с жизнью в широком и с жизнью в самом узком, самом “бытовом” смысле слова. Оно включено в те процессы, которые происходят в современности—и просто в домах... Оно само достаточно активное начало нашей жизни. Телевидение и мы—рядом.

Думать о нем не значит ли думать и о нас самих?..

Огромное событие, происшедшее в мире и прямо связавшееся с телевидением, заставляет меня прервать ход рассуждений и вторгнуться на эти страницы с записью почти хроникального характера. Читатель сразу же догадается, о чем пойдет речь, лишь только я назову дату. Эти строки пишутся 14 апреля 1961 года

...Сегодня Москва встречает Юрия Гагарина, встречает первого космонавта Земли. И рядом с чудом вторжения во Вселенную в эти дни нога в ногу идет другое чудо XX века—телевидение!

Москва встречает Гагарина. “Работают все телевизионные станции Советского Союза”. Впервые звучат с экрана эти слова. А затем к Москве подключаются Прага и Хельсинки, Берлин и Лондон, Париж и Рим—и вот уже вся Европа смотрит Москву. Чудесным образом телевизионная аудитория раздвинула свои стены, стала необозримой; по существу, сегодня весь мир—аудитория Московского телевидения!

Первое ощущение: вопреки всему тому, что сказано мною на предыдущих страницах, а может быть, и в опровержение этого—увеличение телевизионной

аудитории вызывает только восхищение, только чувство гордости за силу человеческой мысли. Думаешь о том, как высоко подняла и объединила в эту минуту десятки миллионов людей самая возможность видеть то, что происходит в одной—сейчас наиважнейшей—точке земного шара.

Множество зримых и незримых факторов еще разъединяет человечество. Встретившись, двое не могут объясниться;

“хлеб”, “дом”, “любовь”—слова, которые лежат в основании жизни,—даже эти слова звучат по-разному. Несхожа еда, которую ставят на стол, когда человек голоден. Несхожи традиции и навыки, воспоминания детства и уклад жизни. Я не говорю уже о несходстве общественных установлений. Да, многое еще разъединяет людей! На карте мира их разъединяют границы государств. В своей квартире (еще очень часто)—тоненькая перегородка между двумя комнатами.

И как же велико, как всеобщее должно быть событие, чтобы люди—все люди—испытали одновременно единое

Счастливым

день

телевидения

движение души; чтобы все разомкнутые человеческие контакты вдруг оказались сомкнуты!

На минуту даже кажется, что все это уже было, что обо всем этом где-то и когда-то читал. Человек возвращается из космоса. Единое, не разделенное языками и границами человечество принимает его отчет... Страница фантастического романа? Прозрение в будущее?..

Но к чему фантастика! Вот уже десятки и десятки миллионов людей прильнули одновременно к экранам своих телевизоров. Любопытство? Желание подивиться на того, кто в несколько минут стал самым знаменитым на Земле? Нет, тут иное и куда более серьезное. Тут, мне кажется, всеобщая и—что очень важно—естественно возникшая необходимость самому понять этого человека, ухватить, прорваться в нем к чему-то внутреннему, доверительному, интимному, минуя и патетику радиодикторов, и многолюдство пресс-конференций, и аршинные портреты на первой полосе газет.

Ответить на этот сложный и личный вопрос не могли ни фото, ни кино и ни радио; это могло дать—в силу самой своей природы—только телевидение!

И кажется, я вижу: добреют миллионы глаз—это люди увидели на своих домашних экранах Юрия Гагарина. Вот он, Здоров. Молод. Легок. Позавчера ненадолго слетал в космос и вернулся обратно. Человек, у которого все складывается как нельзя лучше. Вот он. Простой и понятный. Благополучно вывезший из космоса свое хорошее настроение и свою застенчивую улыбку. Вот так, улыбаясь, доказавший—на много веков вперед—свое право называться *человеком*.

А современным людям с их мучительными поисками идеала, с их порой принимающим крайние формы процессом самоутверждения очень нужны сейчас такие люди-примеры, как кристальной души коммунист Юлиус Фучик, как строгая девочка Анна Франк, как французский врач Ален Бомбар, переплывший в лодочке Атлантический океан. Такой человек-пример, как совершивший “подвиг века”, подвиг мужества и душевного здоровья—благодаря телевидению пришедший к

каждому в дом Юрий Гагарин. Юрий Гагарин поднимает людей в их собственных глазах. А если взглянуть более широко, поднимает *нравственный потенциал* нашего времени в глазах истории.

Телевидение в эти дни было реально нужно. Оно как бы ответило на требование момента, на внутренний спрос, возникший у миллионов людей. Оно ощущалось нами в те дни как предмет *первой необходимости*. Оно—по мере своих еще не вполне осознанных сил—сделало то, к чему было призвано и, как я уже сказал, на что не был способен никто другой... Вот с этакой высоты и хочется судить о телевидении.

Да, оно открывает нам мир, и оно замыкает нас в квартирном мирке. Несет будоражащее чувство молодости— и сонливую скуку. Дискредитирует искусства—и само являет новую, еще не познанную эстетическую возможность.

Но такое как есть—оно существует. Такое как есть—оно властвует над миллионами людей. Такое как есть—оно уже вошло в нашу жизнь.

**Беседа вторая**  
**Телевидение—1960**  
**(Из первых наблюдений)**

Диктор Валентина Леонтьева  
Полчаса актрисы  
Зритель и экран, природа контакта  
Эффект присутствия  
“Скажите что-нибудь нашим зрителям!”  
Клуб счастливых  
К. И. Чуковский беседует с детьми  
Мы—участники события  
Передача выходит из графика  
Жизнь врасплах  
Эффект рампы  
Быть телевидению искусством?  
“Жилищный кризис” на Парнасе  
Радиотеатр  
Стоит ли ходить в театр?  
Маяковский на экране  
Театр в моей комнате  
Фантастические возможности “Аэлиты”  
Учиться ли у кинематографа?  
В чем не прав М. Ромм?  
Реформа актерской игры  
Ван Клиберн—великий актер  
телевидения  
Поиски современной формы  
Вакансия “основоположника”  
Телевидение и кино  
Магия “бесплатного зрелища”  
Дешевая распродажа искусства  
Ответственность телевидения  
перед другими искусствами  
Только посредник?  
Основные свойства телевидения  
“Абсолютный слух” на правду

У читателя всегда есть право бросить недочитанной книжку, если она ему не понравилась. Зритель, убедившийся, что театр принимает его за дурака, встает с места и, невзирая на шиканье соседей, устремляется в гардероб. И уже совсем легко разорвать нить, связывающую искусство и его потребителя, когда это касается телевидения. Вы протянули руку, поплыла куда-то вдаль светящаяся точка—экран погас... Кто-то достал с заветной полки Чехова или поставил на проигрыватель новую долгоиграющую, кто-то вспомнил, что сосед звал его нынче

на преферанс...

Критически настроенный читатель пишет письмо автору или в редакцию газеты. Раздосадованный зритель идет к администратору, стучит кулаком по столу и требует деньги обратно. Зритель телевидения, если домашний экран особенно досадил ему, поступает коварнее. “Выключим звук!”—как бы невзначай произносит он и затем со снисходительным смешком поглядывает, как певица замирает, сложив губы колечком, тромбонист трудолюбиво надувает щеки, а знаменитый чтец, сразу уподобившись провинциальному трагику, зверски жестикулирует, пытаясь беззвучно выкричать нечто сверхпатетическое.

Зритель чувствует себя отмиренным.

По весьма приблизительным (как мы уже говорили) данным, передачи одного только Московского телецентра одновременно смотрят двенадцать миллионов человек. Существует ли статистика, сколько из них, не досмотрев, выключают свои телевизоры?

Как же бороться против недисциплинированных владельцев “Темпа” или “КВН”? Может быть, назначить премию самому усидчивому зрителю? Может быть, снять рекламно-душеспасительный фильм о том, как пошла под откос вся жизнь человека из-за пагубной страсти не досматривать телепередачи?.. Увы, у работников телевидения есть, по сути дела, только одно-единственное средство борьбы за зрителя—*сделать свои передачи интересными.*

Совет, что называется, куда как прост. Но именно тут и начинается самое сложное. Что интересно по телевизору? На это до сих пор нет даже приблизительного ответа. Известно, что хорошо и что плохо применительно к живописи и кино, к поэзии и театру. Но *эстетические критерии телевидения* еще не выяснены даже в самых общих чертах.

Можно на домашнем экране—с большими или меньшими потерями—посмотреть кинофильм; можно последить за диктором, читающим сводку погоды. Телевидение—посредник, телевидение—рассылный, доставляющий другие искусства и информацию на дом,—в этой его функции не сомневается никто. Но где начинается собственно телевидение? Телевидение как жанр, как зрелище, как искусство—мы даже не знаем, как назвать, как обозначить его.

Телевидению, слышишь кругом, предначертано великое будущее. Да, в это веришь—веришь почти без доказательств. Но каковы эстетические возможности собственно телевидения? И конкретнее—что представляет собой телевидение сегодня? Каковы его свойства? В чем его сила? И насколько верно оно своей природе, то есть самому себе?

Итак, телевидение, год 1960-й. Если бы у меня спросили, что более всего другого интересно мне на телеэкране, я бы, не задумываясь, ответил: диктор Валентина Леонтьева. Признание это пусть не покажется излишне интимным—многие, я уверен, присоединятся к нему.

Ведет ли Леонтьева концерт, “круглый стол”, веселую викторину или в передаче для малышей серьезно беседует с бойким деревянным Буратино, вы всегда охотно и доверчиво следите за ней—вам это интересно. Но чем? Почему?

Можно ответить просто: молодая обаятельная женщина— для диктора телевидения это, видимо, “профессиональное” качество; естественно, каждый раз вы с доброй улыбкой встречаете и провожаете ее.

Мы редко даем себе труд задумываться над простыми и близко лежащими вещами. Однако задуматься над работой диктора Валентины Леонтьевой стоит. Ибо Леонтьева, на мой взгляд, в чем-то угадала, почувствовала—и, может быть, раньше и лучше других,—как надо вести себя перед телевизионным объективом.

Представьте, завтра появится на нашем экране новый диктор (а мы, зрители, всегда очень оживленно реагируем на такие “события”), и диктор этот—первейшая красавица:

светлоокая, вокруг головы тугая коса, ну словно бы только что сошла с картины Венецианова. Сидит красавица в современном кресле на ножках-спичках и медленно, грудным своим голосом читает “Последние известия”... Нет, скажете вы, произошла ошибка, нам не нужна красота этой женщины, она нам мешает, она неестественна, неуместна, излишне декоративна, что ли...

Современный характер облика—вот, пожалуй, то первое, что делает Леонтьеву столь органичной на экране. Если диктор читает рекламу парфюмерной фирмы—от него мы внутренне не требуем ничего. Но обязанности диктора современного телевидения не только более сложны и разнообразны; у нас совсем иное к нему отношение, самый смысл нашего контакта с ним совершенно иной.

Леонтьева говорит не в пустой объектив. Она чувствует не только жанр передачи, но как бы само “настроение зрителя”. В то же время Леонтьева, больше чем кто-либо, всегда остается в рамках профессиональных задач. Только в улыбке словно бы приоткрывается душевная завеса, все “официальное” отлетает—наступает секунда внутреннего, лирического контакта экрана и зрителя.

Если немного пофантазировать, можно довольно точно представить себе того воображаемого собеседника, к которому обращается с экрана Валентина Леонтьева.

Ее собеседник—человек умный и легкий, он наделен чувством юмора (Валентина Леонтьева и сама чуть иронична) и, как человек вполне современный, ценит такие качества, как независимость суждений, умение во всех случаях оставаться самим собой...

Видимо, внутренняя ориентировка на такого зрителя помогает Валентине Леонтьевой обрести ту свободу, тот “импровизационный” характер поведения перед объективом, который составляет важнейшую черту ее работы и облика.

Я не хотел бы назвать качество, которым должен обладать ведущий беседу или веселую викторину, находчивостью. Для меня, зрителя, важно не то, что не произойдет “накладки” и объектив не задернет шторка с нарисованным цветочком. Для меня важна внутренняя (быть может, даже неосознанная) уверенность, что Валентина Леонтьева действует “от себя” и в каждый данный момент может поступить так, а может—иначе (или хотя бы чуть-чуть иначе),—словом, что перед нами не строго срепетированное, выверенное по хронометру действие, а живой, рождающийся на наших глазах процесс. Как ни странно, но именно это делает для меня достоверным каждый ее шаг!

Все знают, как мучительно для зрителя видеть, что актер (или диктор) ошибается, нетвердо знает текст, что вот-вот забудет его. Вы готовы провалиться сквозь землю, готовы подсказать, вы уже ни за чем не следите, не улавливаете смысла, а только ждете, ошибется ли он еще. Если оговаривается Валентина Леонтьева—это не расхолаживает и не отвлекает. Неправильности ее речи,

запинки, раздумчивость, паузы—это все естественные неправильности речи вашего собеседника, к которому, повторяю, вы испытываете полнейшее доверие. Ведь всегда приятнее, когда ваш собеседник не “шпарит”, как по писаному, а говорит свободно, думая при вас, порой подбирая нужные, наиболее точные слова. На телевидении же магнетизм *живой речи* особенно велик!

Казалось бы, можно прийти к выводу, что работа Леонтьевой выходит за рамки дикторской работы и где-то смыкается, граничит с творчеством актрисы. Так ли это?

Как-то на телестудии устроили нашим лучшим дикторам своеобразный “бенефис”. Валентина Леонтьева, Анна Шилова и Светлана Жильцова в специальной передаче читали рассказы Чехова. Они сидели за столом, все в ряд, их объявлял и вел передачу Игорь Кириллов, а Леонтьева, Шилова, Жильцова чувствовали себя актрисами. Они и были актрисами на эти полчаса, читали вполне достойно, вполне профессионально. На студии полагали, видимо, этой передачей поднять “авторитет” своих дикторов. Передачу готовили тщательно. Было даже названо имя режиссера-педагога.

Не знаю, как другим, но для меня это был чуть ли не единственный случай, когда Леонтьева вдруг перестала быть мне интересна. Она хорошо читала—ну и что? На свете много актрис.

Я думаю, что Леонтьева интересна как раз тем, что воспринимается нами не как актриса. Да, для нас очень важно, что Леонтьева не “в образе”, что она с нами такая, как на самом деле, что она “обыкновенный человек” и даже как бы наш представитель по ту сторону экрана. Именно поэтому Леонтьевой не нужно точно заучивать текст, не нужно наигрывать полуофициальную приветливость. Леонтьева обладает даром куда более редким, чем дар перевоплощения,—в любой “роли”, в любых обстоятельствах она *остаётся сама собой*. Может показаться, что все это разговор о вещах не столь уж значительных. Но для телевидения, по-моему, нет ничего более насущно интересного и практически важного, чем все то, что связано с *характером и смыслом общения* экрана и зрителя. Мы вообще не занимаемся изучением механизма восприятия искусства. Для других искусств или зрелищ (не будем сейчас придирается к словам) это еще, может быть, полбеда. Но телевидению без этого нельзя. Это, по-моему, и есть здесь вопрос номер один. Обращали ли вы внимание, как оживляются все сидящие у телевизора, когда камера покидает концертную эстраду и начинает медленно скользить по рядам зрителей, выхватывая крупным планом то одну, то другую группу лиц? Казалось бы, зачем нам зрительный зал? Ведь мы хотим смотреть на сцену! Там артисты: они поют, танцуют, читают стихи, они делают все это талантливо, ярко, они учились этому—это искусство! А в зале—обыкновенные лица, такие же, как в метро и на работе, зачем они нам? А вместе с тем *всегда* кривая нашей заинтересованности передачей в этот момент дает резкий скачок вверх. Говорят: мол, сидящие у телевизора надеются увидеть в зале своих знакомых. Что ж, может быть. Однако нет ли иных, более серьезных предпосылок, вызвавших перемену нашей активности?

Вчерашние телезрители, ставшие на эту минуту сами объектом передачи, видимо, интересны нам именно своей обыкновенностью, своей предельной узнаваемостью (которая в любом зрелище, в любом виде искусства доставляет зрителю радость), а поведение их—тем, что таит возможность любых

неожиданностей.

Телевидение родилось на наших глазах. Оно делает лишь первые шаги, но уже сейчас оно не хочет ограничивать свои функции доставкой других искусств на дом. Оно жаждет самостоятельности, оно тянется к живой жизни. И всегда при встрече с ней, при встрече с жизнью в любых ее естественных формах, зритель немедленно откликнется обострением реакции на увиденное.

Да, телеобъективу нужна живая жизнь. Жизнь в ее непредвзятом течении. Он необыкновенно выявляет и делает для нас увлекательным то, что *происходит*, что рождается на наших глазах.

Телеобъектив—хроникер по своей сути.

Видели ли вы игру в футбол, снятую на пленку? Напряженнейший момент матча, предшествующий голу, ставший, скажем, одним из “сюжетов” еженедельной кинохроники? Мы не были на стадионе во время этой встречи, мы не знаем, как протекала и чем кончилась игра, да и глаз кинооператора зорче увидел перипетии схватки, чем увидели бы мы сами,—все едино. Спокойно, нерастревожено, без тени того азарта, который охватывает нас на трибунах, будем смотреть мы в безмолвном зале этот киноэпизод.

А у телевизора?

Здесь мы “болельщики”!

Телевизор сохраняет и передает самое главное в спорте— напряженность секунды. И тут уж всегда интересно, что бы ни передавали—футбол или бег, прыжки в воду или мотогонки, соревнования по художественной гимнастике или бокс.

Спорт—да, это для телевидения.

Приблизительно по тем же причинам на телеэкране интересен и цирк. Уточню: передачи непосредственно из

Эффект присутствия

цирка, ибо все знают, как пресно-благополучен цирк в кино. Пусть гимнаст под барабанную дробь балансирует на проволоке, фокусник подбрасывает кисейный платочек и достает из него расплескивающийся аквариум с живыми рыбками, а укротительница с ослепительной улыбкой входит в клетку ко львам, царственно восседающим на тумбах.

В кино от всего этого осталась лишь чисто зрелищная сторона; исчез драматизм, ушло то ощущение маленького чуда, которое всегда рождается в цирке, ушло то “быть или не быть?”, которое каждый вечер, каждую минуту встает на арене так, как будто представление идет в первый и единственный раз. А на телевидении—тут, что называется, нет обмана. И время сжато. И все передалось вам—риск, мужество, ожидание любых неожиданностей в любой момент...

“Эффект присутствия”—вот в чем прежде всего сила телевидения.

Можно спорить, станет ли телеобъектив художником, но в “таланте журналиста” ему не откажет никто. А коли так, значит, он должен прямо-таки набрасываться на события, на факты живой жизни. Передавать ее ритм. Ее напор. Значит, обязан с “журналистским нахальством” проникать всюду. Поспевать везде.

И вот замечательно: ведь это журналист, для которого документальность— прямое обращение к жизненному факту, отсутствие какой бы то ни было подстроенности—даже не вопрос “профессиональной чести”, а просто язык, на

котором он говорит.

Итак:

Интервью. Очерки. Репортажи с места события.

Как это должно быть интересно!

Очерки? Что ж, есть и очерки.

Интервью хотите? Пожалуйста.

Все это, как говорится, занимает заметное место в “репертуарной сетке” сегодняшнего телевидения. Это есть. И смотреть это чаще всего бесконечно скучно.

Почему?

...Передача идет прямо из цеха. Стучат машины. На заднем плане проходят люди. Словом, обстановка вполне документальная, и в первую минуту вы с живым любопытством разглядываете все это. Но вот в кадр входит диктор-очеркист с микрофончиком в руках, за которым тянется шлейф проводов. И сразу же вы ощущаете чужеродность, всяческую ненужность этого человека в хорошо сшитом костюме здесь, в цехе, где действительно идет работа.

“Скажите что-нибудь нашим зрителям!”

Интервью еще не началось, но вы почему-то уже начинаете терять интерес к нему.

Следует приблизительно такой диалог:

Диктор (*как можно непринужденнее*). Мы из студии телевидения. Давайте знакомиться.

Рабочий (*словно отвечая урок, без пауз*). Моя фамилия Егоров. Иван Егорыч. Наша бригада...

Диктор (*в тоне вольной беседы*). Очень хорошо, Иван Егорыч. Станьте вот так, чтобы наши зрители могли вас видеть. А теперь расскажите, что в минувшем году было самым главным, ну, что ли, самым захватывающим в вашей жизни. Ведь были у вас такие события?

Рабочий (*старательно*). Да. Были. Наша бригада в последнем квартале выполнила план на сто два процента. Однако мы не остановимся...

Диктор смотрит в самый рот говорящему. Кажется, еще никогда он не слышал ничего более захватывающего. Словно бы даже проговаривает про себя его текст.

Рабочий (*все так же однотонно*), ...не остановимся на достигнутом. В будущем квартале мы дали обязательство выполнить на сто пять процентов.

Диктор (*весело договаривает за рабочего*). Вот это и было для вас самым главным в минувшем году?

Рабочий. Да, это самое.

Диктор (*облегченно вздохнув и сразу потеряв всякий интерес к собеседнику*). Спасибо вам, товарищ Егоров, от имени наших слушателей. Желаю вам, чтобы и этот год был у вас столь же содержательным. (*Тянет кабель к следующему станку.*)

...Вы сидите у телевизора и испытываете мучительное раздражение. Вы уже не верите ни этому диктору, ни этому рабочему. Не верите, хотя все, что вы сейчас услышали, если разобраться спокойно, без сомнения, *соответствует фактам*.

Что же произошло? В чем тут вина телевизионных камер? Вина не только передо мной, зрителем, но и перед самим этим рабочим?

Отметим самое очевидное. Телевидение—если даже это чисто репортажная

передача—не может ограничиться лишь функцией информационной. Оно требует, невольно подключая сюда, и правды поведения, правды жизненных обстоятельств, наконец, правды отношений между двумя беседующими людьми. Поэтому нет для телевидения ничего ужаснее, чем тщательно срепетированная импровизация, чем заученная “живая” речь, чем вымученная неестественная естественность.

Можно говорить без бумажки (если умеешь). Можно открыто читать лежащий перед вами текст. Но нельзя “незаметно” подглядывать в шпаргалку или разыгрывать с независимым видом явно литературный, явно отредактированный диалог, заученный к тому же не вполне твердо.

Было бы несправедливо сказать, что работники телевидения не стремятся к естественности. Стремятся.

И вот пример поисков “новых форм” в части живого репортажа.

...Улица Москвы. Вечер. Спешат пешеходы, мчатся автомобили, милиционер регулирует движение.

Увидеть обычную улицу в обычный день в телевизор— это уже больше чем любопытно: это по-настоящему интересно. Если бы телекамеры передавали просто “поток жизни”, талантливо отыскивая наиболее выразительные детали, мы бы, не отрывая глаз, следили за этим. Объектив телекамеры “зорче” нас, он вглядывался бы в лица прохожих, увидел бы, что каждый дом имеет свой облик, заметил бы то, чего не замечаем мы сами в примелькавшемся пейзаже. Это как крупный план в кино... А как важно и увлекательно открыть вдруг нечто новое в обыденном, ежедневном, в том, что повседневно окружает нас! Не в таком ли “подглядывании” жизни, обыкновенной жизни лежат особые свойства телевидения? Не здесь ли одна из предпосылок к тому, чтобы со временем стать искусством?..

Но пока на экране происходит вот что.

Как тогда в цехе, так и теперь на улице в кадр входит диктор-очеркист. Он говорит сначала какой-то свой текст, затем обращается к милиционеру-регулирующему и просит остановить якобы первую попавшуюся машину, дабы побеседовать с ее водителем. Милиционер не выказывает ни малейшего удивления. Милиционер останавливает как раз в эту минуту подъехавшую “Волгу”. Из нее выходит шофер. Он в пыжиковой шапке и в пальто с пушистым меховым воротником. Он тоже ничему не удивляется. Не удивляют его ни остановка среди улицы, ни просьба сказать что-то в микрофон. Без секунды колебания, со знакомыми интонациями начинает он рапортовать: переехал в новую квартиру, на столько-то процентов перевыполнил план...

Никто из зрителей, разумеется, не верит в неподготовленность происходящего, хотя и не сомневается в том, что слышит от шофера. Поэтому вся передача для нас всего лишь инсценировка, где некий статист (в данном случае шофер такой-то) сообщает о себе кое-какие сведения анкетного порядка. К этому, в сущности, сводятся почти все аналогичные телеинтервью.

Может быть, лучше вместо десяти подобных, ничего не говорящих ни уму ни сердцу встреч остановиться на одном человеке, поведать о нем подробно и его самого втянуть в беседу или хотя бы в рассказ о себе. Я допускаю, что трудно найти рабочего, инженера даже, который может свободно, легко, *от себя* говорить (увы, культура живого слова у нас развита слабо, нет непринужденности, нет привычки во всех обстоятельствах чувствовать себя независимо и легко). Что ж,

один не умеет—обратимся к другому. Так будет хотя бы правдиво, а без этого телевизионного репортажа просто нет.

Повторяю, речь совсем не о “литературных качествах” беседы (мол, товарищи журналисты, пишите себе и вашему партнеру более яркий и более похожий на живую речь текст). Речь о том, что каждое такое интервью, лишь начавшись, сразу же *останавливает естественное течение жизни*. Я не знаю, что затем следует—радиоинтервью с одновременной передачей изображения, кинохроника или любительский спектакль,—но только к телевидению как таковому это уже отношения не имеет.

Как быть? Задавать ли вопросы врасплох? Или вообще задавать совсем иные вопросы? Впрочем, и по части “иных вопросов” у нашего телевидения свой опыт тоже имеется.

Редакция телевидения собирает в некоем клубе (это, кажется, была выездная передача) тех представителей молодежи, которые чувствуют себя... счастливыми. А затем в течение чуть ли не часа ведущие передачу подходят то к одному, то к другому и задают уже такой вопрос: “Вы счастливы?”—“Да, я счастлив”,—отвечают все опрашиваемые и в двух-трех фразах (регламент!) обосновывают предпосылки своего счастья. “Да, счастлив, я сдал экзаменационную сессию”. “Да, счастлив, я повысил свою производительность...” Или—с той же добросовестностью отчета: “Да, счастлив, мы с Машей в этом году познакомились...” И так примерно два десятка “счастливых”, Все собраны в одном месте, все ждут своей очереди, чтобы отрапортовать...

И снова! Собрались хорошие и молодые люди. Вполне искренне (несомненно) сказали что-то о себе. А мы... Мы испытываем чувство какой-то неловкости.

Вот, оказывается, каким опасным свойством обладают объективы телевизионных камер!

Да, нет ничего органичнее и увлекательнее для телевидения, чем импровизация—в любых ее формах. Но, повторю, нет ничего невыносимее импровизации мертвой, режиссированной. Импровизации как “формы подачи”.

Клуб счастливых

Видимо, телевизионная камера уже как бы сама диктует нам свои законы. И она жестоко мстит, когда эти законы мы начинаем нарушать.

Беседа о международном положении. Чаще всего перед объективом просто выступает комментатор, он рассказывает или получитает (это уже не очень существенно) о событиях недели, об откликах мировой печати на тот или иной политический акт. Обыкновенная беседа. Без претензий. Очень хорошо. Но работники телевидения хотят, видимо, как-то оживить ее, сделать более доходчивой.

Группа журналистов-международников выезжает на завод. Рабочие задают вопросы, журналисты отвечают. Чем, казалось бы, не верный шаг в сторону новых и разнообразных форм пропаганды? Но не прошло еще и двух минут передачи, как сразу же—по ровному, чуть замедленному ритму, по тому, как без сучка и задоринки разыгрывается действие,—вы угадываете, что вопросы между присутствующими распределены заранее, очередность установлена, ответы написаны и отредактированы. Вы видите, как наигрывают внимание рабочие, вежливо согласившиеся принять участие в этом представлении. И к вам уже

подкралась скука, и вы уже не заметили, как утратили интерес к передаче.

Нет, это не “плохая форма” хорошей передачи! Это передача, где потеряно именно *содержание*.

И наконец, апофеоз. В ролях телевизионных статистов выступают дети. У нас есть излишнее увлечение передачами из детских садов, чуть ли не из яслей. Впрочем, это легко объяснить: дети, как никто, обладают той неподготовленностью, той безусловной правдой поведения, на которой, как сказано, держится телевидение. Но тут детей заставляют произносить чужие, выпренные слова. “Дорогие товарищи! Разрешите от имени...”—звонким голоском открывает девочка в пионерском галстуке выступление хора. В другом случае мальчик и девочка лет десяти развязно и, что называется, “на обаянии” ведут парный конферанс. Бедные дети, они уже научились наигрывать естественность!

Несколько иной пример.

Перед демонстрацией фильма “Люди на мосту” телезрителям представляют его съемочный коллектив. Выступает актриса, она в вечернем платье, сильно декольтирована, на плече огромный, пышный цветок, в ушах кольца. “Я стремилась создать образ скромной труженицы”,—рассказывает актриса... Полагаю, что, если бы это происходило в Доме кино, вообще в клубе, если бы актриса говорила с эстрады, на противоречие между ее внешним обликом и ее словами никто из присутствующих не обратил бы особого внимания.

На телеэкране противоречие это неожиданно становится очевидным, разительным, нестерпимым.

Так и в качестве хроникера, простого передатчика изображения, телеобъектив не нейтрален. Он требует подлинности и не терпит фальши. Он подмечает каждую ложную ноту и каждую несообразность. Иначе сказать, он обостряет наше чувство правды. Кажется, еще немного—и мы сможем сказать о нем словами Маяковского: “не отображающее зеркало, а—увеличивающее стекло!”

Но довольно неудач и непопаданий. Где же зеленые ростки? Где удачи? Покажите нам их! Рассмотрим с этой точки зрения одну передачу—встречу с К. И. Чуковским.

Вначале мы видим детей, которые собрались на елку и ждут приезда любимого писателя. Корней Иванович “задерживается” (почему-то такой “ход” испокон веков считается остроумным, хотя, безусловно, ни один человек не верит, что кто-то на самом деле опаздывает и что поэтому передача идет якобы не так, как должна). Затем двоих ребят отправляют за Чуковским; мы видим, как они бродят по заснеженному Переделкину, разыскивают дачу Чуковского, видим Корнея Ивановича, который сидит с детьми и “совсем забыл”, что у него передача, потом они вместе отправляются в Москву, и, наконец, Чуковский появляется в студии и читает детям свои стихи.

Таков сюжет. Как же передача строится?

В первом отрывке дети довольно бойко произносят перед телеобъективом разученные тексты. Тут же появляются герои книг Чуковского—грубо загримированные актеры. Они прыгают, кривляются, размахивают руками. На Бармалея, к примеру, страшно смотреть. У него наклеенная борода, прыжки и ужимки орангутанга (все это на фоне таких натуральных детских лиц). Разумеется, это еще не имеет никакого отношения к собственно телевидению. Затем—

появление Мойдодыра, вмонтированные в живую передачу кадры из мультипликации, рисованный персонаж, кусочек иного, условного мира, мира в двух измерениях—словом, кино.

Дальше—дети в поисках Чуковского, тоже кинокадры, на этот раз хроника, по характеру—любительская съемка.

Прошла уже примерно половина передачи, и тут вдруг живой, настоящий Корней Иванович входит в студию! Нет, теперь вы уже не выключите свой “Темп” и не оторветесь от экрана. Телевидение, настоящее телевидение демонстрирует свое обаяние и свою притягательную силу!

Чуковский—один из тех немногих людей, которые всегда,

К.И.Чуковский беседует с детьми

с любым собеседником, на любой аудитории остаются самими собой. Дар свободного самовыявления—вот качество, которым обладает Чуковский. Я уже не говорю о его таланте разговаривать с детьми, находить с ними общий язык, увлекать и подчинять себе.

И дальше на экране шла просто беседа, беседа писателя со своими маленькими читателями, то есть именно то, что и было объявлено темой данной передачи!

Чуковский читал свои стихи, а дети вторили ему, подсказывали, поправляли. Непредвзятость—она ощущалась во всем. И в том, как Чуковский заметил вдруг между разговором, что он сегодня охрип, и в том, что его попросили прочесть “Федорино горе”, а он отказался и прочел “Чудо-дерево”, и в том, как он заставил ребят повторять скороговорку:

Шел козел с косою козой, шел козел с босою козой...

И как дети не могли выговорить трудные сочетания слов, и это были уже не натасканные, напряженно притихшие дети, которые старательно учили тексты и со страхом божьим, когда подходила очередь, вставляли свою реплику, а дети, которые забыли о наведенных на них телекамерах и вновь стали просто детьми.

И хотя в первой половине передачи были вроде и выдумки, и “сюжет”, и длительная подготовка, была, наконец, “специфика” телевидения, якобы соединяющая самые разнородные элементы в единое целое, а во второй половине передачи не было ничего, кроме самого писателя, его маленьких читателей и искренней, взаимной радости встречи,—насколько же интереснее была эта вторая часть, насколько больше захватывала она!

Давно уже телевизор не вызывал во мне такого активного ответного чувства! С момента появления в студии “живого Чуковского” я стал участником этой встречи, я невольно ощутил, что *эмоциональная*, психологическая основа передачи теперь уже совсем иная. Специфика, если понимать ее как действительно особые возможности телевидения, началась там, *где ее бросили искать...*

Как, к слову сказать, нужны, незаменимы на телевидении такие люди, как Корней Иванович Чуковский, как Ираклий Андроников, как Эренбург, Юткевич, Образцов, Алпатов, Шкловский—те, которым не только есть что сказать, но и которые умеют (это особый дар) непринужденно, свободно говорить—нет, *мыслить* перед объективом.

Такие живые и интимные беседы со зрителями (быть может, даже—не пугайтесь—“на свободную тему”) и слушались бы с взволнованным вниманием и

действительно собирали бы у телевизоров гигантскую аудиторию.

Да, телевидению нужны люди, которых бы показывали на экране *ради них самих*, а не только ради заданной темы. В приведенном примере сам Чуковский— объект передачи, Чуковский как характер, как *личность*, а не просто как человек, который что-то комментирует, читает или ведет передачу.

Впрочем, есть у нас, на Московском вещании, передачи, которые я всегда смотрю с самым живым интересом. Просто, что называется, не могу оторваться. Может быть, в этом даже неудобно признаться, ибо передачи вроде бы как и не очень серьезные: не то общеобразовательные, не то развлекательные — словом, викторины.

Заинтересовала бы меня подобная викторина где-нибудь в клубе? Честное слово, вряд ли. А тут я чувствую, как сам телевизор *активизирует* мое отношение к происходящему, *втягивает* меня в то, что происходит.

В телестудию вызваны две команды; одна представляет Трехгорную мануфактуру, другая—клуб строителей “Новатор” (беру для примера одну из таких викторин). Сооружены небольшие трибуны, укреплены таблички—“восточная”, “западная”. Команды—на трибунах. Ведет игру Валентина Леонтьевна. Она с самого начала предупреждает, что разрешается “болеть”, вообще проявлять себя. А задания такие. Скажем, подойти к весам и отвесить сто граммов колбасы и полкило апельсинов. Вызывают добровольцев. Молодежь смущается. Леонтьева подбадривает: “Мара, иди!”, “Ну, Танечка, ничего страшного не будет”. И вот уже застенчиво улыбающийся юноша в очках неумело орудует ножом. Трибуны—словно в Лужниках. Трибуны переживают. А судит матч опытный продавец из “Гастронома” № 3 Нина Васильевна Дворецкая. Вдруг бурное ликование на трибуне “Новатор”—их представитель победил, Леонтьева вручает ему награду... Вопросы сыплются один за другим. Попробуйте по деталям одежды узнать литературного героя. Калоши? Ну конечно, человек в футляре. Тигровая шкура? Ну конечно, витязь из поэмы Руставели.

Но трибуны уже до того расшумелись, что Леонтьева вынуждена все время предупреждать: “Не подсказывайте!”— или уговаривать: “Тише! Зрителям не слышно!” Дальше—больше. Одна из команд по очкам вырывается вперед, а те, что проигрывают, начинают обвинять Леонтьеву в необъективности. Казалось бы, это скандал, за передачей следит миллион человек, а передача вышла из графика... Происходит явно что-то не то. Но с этого “не то” для нас, зрителей, и начинается самое увлекательное.

Передача выходит из графика

Вот она, счастливая минута внутренней раскованности, когда участники передачи забыли о *направленных на них объективах!* Произошло самое хорошее, что только может произойти в телевизионной студии. Передача оказалась во власти свободного, “незаинтересованного” течения событий, действие обрело ту непреднамеренность, о которой телевидение пока в основном лишь мечтает, лоя, так сказать, всеми правдами и неправдами минуту этой непреднамеренности.

Однажды (это было уже год или два назад) ведущие викторину допустили какую-то ошибку. Условия игры были слишком облегчены, и победителей оказалось во много раз больше, чем предполагалось. Мы, зрители, стали свидетелями, как выполнившие задание все прибывали и прибывали из города, 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!

И, честное слово, в нашей активной и веселой реакции на происшедшее не было и тени от так называемого “скандального” интереса, от интереса к ошибке как таковой!

Вероятно, я недостаточно убедительно, а может быть, и просто неверно объясняю, почему такая полуимпровизационная, да еще с “накладками” передача оказывается для нас интереснее, чем строго организованная и ни в чем не отклонившаяся от намеченного русла. К тому же я меньше всего склонен утверждать, что путь к сердцу зрителя идет через срывы и неполадки перед включенными камерами. Речь идет только о том, что порой и из неудачи может быть извлечен полезный урок. Да, тут надо экспериментировать, такие факты надо собирать, над ними еще, как говорится, надо думать. Но то, что где-то здесь вдруг может родиться что-то новое, свое, телевизионное,—для меня несомненно.

Приходилось ли вам видеть выступления перед телевизионным объективом художника Вадима Курчевского? Он ведет диалог с куклой Буратино и углем на листе ватмана рисует для него разные картинки, например дом с трубой и дым из нее или какую-нибудь зверюшку—словом, все, что тот пожелает. Красивый, в белой рубашке со свободно распахнутым воротом, Курчевский совсем не торопясь и с полнейшей верой поддерживает беседу со своим любознательным и дотошным партнером. Он говорит с Буратино очень просто, серьезно и с добрым юмором, он и рисует для него так же серьезно, с сознанием, что “дело мастера боится”. Рисунок появляется на наших глазах, вот сейчас появляется—тут нет подделки!.. Линия изгибается, еще, еще, теперь несколько штрихов, точек—и вдруг возникает птица в полете, или поросенок, или еще кто-нибудь, не менее занимательный. И я готов уподобиться легковерному Буратино и, как он, захлебываясь от удивления, хлопать в ладоши...

Подлинность и непосредственность процесса творчества, а отсюда и наша приобщенность к нему—вот что дает напряжение, смысл этой передаче. Художник рисует не для нас. Он рисует для Буратино. Они так увлечены друг другом, так заняты своими картинками, что им нет ровно никакого дела до нас, зрителей. И чем больше им нет дела до нас, тем больше нам есть дело до них.

Актеры, как известно, умеют фотографироваться. На портретах они выглядят величественно и вместе с тем непринужденно. Но когда обыкновенному человеку фотограф говорит: “Спокойно, снимаю!”—у него появляется натянутое выражение лица.

Видимо, все-таки самое интересное на телеэкране—это живая, непо потревоженная жизнь, жизнь, увиденная со стороны.

Горький писал о Толстом и Чехове, “подсмотрев” минуты, когда великий человек оставался наедине с собой. Эренбург снимал Париж боковым видеоискателем, боясь спугнуть привычное течение жизни города и ненавидя Париж, кокетливо позирующий перед фотоаппаратом туриста. Итальянские неореалисты мечтали снять улицу, когда этого никто не замечает; но стоило привезти

и установить кинокамеры, как невольно начиналась инсценировка... Да, я не знаю ничего более интересного, как если бы глазу телевизионных камер удалось подсмотреть за пенсионерами на бульваре, или за играющими детьми, или в течение получаса—допустим невозможное—за меняющимися пассажирами одного такси. Мы даже не представляем себе, какие свои тайны раскрыла бы нам жизнь, *застигнутая врасплох*. Застигнутая в этом своем “публичном одиночестве” (выражение Станиславского).

“Жизнь врасплох”—этот лозунг родился в документальном кино. Он принадлежит Дзиге Вертову, замечательному режиссеру, одному из зачинателей советской и мировой документальной кинематографии. “Подсмотренные” и зафиксированные им на пленку кинопортреты работниц на стройках первой пятилетки стали, как известно, кинематографической классикой. “В игровом кино подобные образы можно было бы назвать созданиями великих актрис”,—читаем в критической статье тех лет.

Жизнь врасплох

Но какой новый и, я бы сказал, *истинный* смысл может обрести этот принцип на телевидении!

В наши дни жизнь обнажает такие свои пласты, формирует и выносит на поверхность такие “обобщенные” характеры, что, кажется, сама делает за искусство его работу. Недаром документальные формы занимают все большее место в мировом искусстве. И в этом нет ничего неожиданного. Ведь мы уже вспоминали: искусство не обязательно заострение или сгущение. Искусством может быть и фиксация. Отбор и фиксация.

Острота нашего восприятия тем более увеличится, если жизнь окажется застигнутой нами в момент значительного события, в момент некоей внутренней своей кульминации.

В этой связи я хочу рассказать о лучшей—на моей памяти—передаче Московского телевидения.

...Сегодня чуть ли не пол-Москвы вышло на улицы, но можно с уверенностью сказать—остальные сидят у телевизоров. Через час на стадионе в Лужниках взвьется флаг VI Всемирного фестиваля молодежи. Передающие камеры установлены прямо на улице. Проспект Мира. Площадь Маяковского. Площадь Восстания. И нескончаемый поток открытых машин—это едут делегаты фестиваля. Телевизор выхватывает из общего шествия, из огромных людских толп отдельные группы фигур. Крупные планы—как портреты с хорошей фотовыставки. Какое многообразие человеческих типов! Какое разноголосые песен, форм выражения своей радости! И как это—при всей пестроте, даже экзотичности—похоже на знакомое, наше, вплоть до поражающего вдруг сходства совсем разных по своему типу лиц! Кажется, весь город охватило общее чувство. Как его назовешь? Открытость хорошим чувствам? Ощущение всеобщей молодости? Да, молодежь—сегодня хозяйка всего, что происходит. Кажется, даже “средний возраст” москвичей снизился этак лет на десять...

Давно нарушен предварительный “литературный сценарий” передачи. Превышены все регламенты. Идет вдохновенная—в масштабах целого города—импровизация. И люди, сидящие у своих телевизоров, чувствуют себя причастными к тому, что сейчас, сию минуту происходит на улице. Они втянуты,

включены в общий круг. Они живут той же минутой и, так же как те, кто идет или едет по улицам, ощущают значительность этой минуты, живое дыхание ее. Это так: одни на улицах, другие у своих окон, третьи у телевизоров, и у всех общее волнение, общая ответственность. Все мы— участники Московского фестиваля!

Пусть прошло время и о Московском фестивале были сняты кинофильмы, где есть и цвет, и напряженный монтаж, и поэтический дикторский текст. Они тоже по-своему взволновали нас. Но это не было уже волнение непосредственное, живое и неповторимое, волнение—скажем еще раз— *участников события*. Это мог дать только телевизор.

Но он дал не только это. Чувствовалось, что, сидя у телевизора, мы получили больше, чем просто сумму жизненных картин. Получили больше, чем даже те, кто был там, на улицах. И совсем не потому, что сумели побывать сразу во многих местах. Тут к впечатлениям жизненным прибавилось нечто еще—прибавились впечатления художественные, эстетические. Откуда же возникли они?

В каком-то рассказе подросток обещает другому показать замечательное произведение искусства и затем ведет, показывает через пустую картинную раму пейзаж за окном, кажется, закат. Примелькавшийся пейзаж неожиданно производит огромное впечатление. Поражает красотой. Рама обновляет и активизирует наше впечатление, превращает жизнь в объект наблюдения, в зрелище, позволяет взглянуть на жизнь как бы со стороны. Возникает то, что называется *магией рамы*, магией искусства.

Стихийно или по воле оператора-режиссера (вернемся к телевидению) возникает “композиция кадра”, художественное соотношение частей: все это эстетически организует жизнь, расставляет акценты, в конечном итоге—выражает отношение к ней.

Итак, передача с Московского фестиваля была вершиной документального телевидения. Так, может быть, это и есть телевидение-искусство? И будущее его—здесь, в хронике, в *живой натуре*, в недоступной ни кино, ни литературе способности поднять до искусства живой, непретворенный, схваченный в момент свершения факт?

Или телевидению предстоит еще сделать следующий шаг? Шаг от правды факта—к правде образа, от честной журналистики—к реализму? И если да, то существует ли (в настоящем или будущем) связь между телевидением как хроникером-документалистом и как видом искусства? Или телевидение-искусство—явление совсем иного ряда, которое живет (будет жить) по иным, несхожим закономерностям?

Долгое время вокруг работы наших телевизионных студий существовал заговор молчания. Передачи смотрели миллионы людей, но газеты и журналы эти передачи не замечали. Теперь о телевидении пишут много. Превозносят его роль. Удивляются его техническому росту. И, несколько зачарованные его техническим могуществом, запросто именуют искусством.

На страницах журнала “Искусство кино” А. Юровский, представленный читателям как аспирант МГУ (добавим— специализирующийся по проблемам телевидения), пишет:

“...уже сейчас, *сегодня* телевидение—замечательное средство художественного выражения, новое, привлекательное и важное для народа

искусство”\*.

А. Юровскому все ясно. У него нет сомнений. Он даже выделил в тексте слово “сегодня”, чтобы, так сказать, не откладывать дело в долгий ящик. Для него вопрос уже решен.

Не хочется выглядеть скептиком рядом с энтузиастом. Но, право же, рановато под радостные выкрики справлять на Парнасе новоселье у новой (какой по счету?) музыки—музы телевидения. Тем более что над Парнасом нависла угроза “жилищного кризиса”. Телевидение, фотография, документальное кино, полиэкранный—сколько новых кандидатов, и все молоды, агрессивны, и все в творческом росте—ну прямо “турнир претендентов”!

Не будем отрицать, у телевидения в этом смысле, как мы видим, неплохие шансы. Но борьба еще только разгорается, и пока в турнирную таблицу занесены лишь первые очки...

Каковы и сколь долги пути, на которых телевидение обретает качества самостоятельного искусства,—это очень сложная эстетическая проблема, еще не скрестились по-настоящему мнения, да и трудно критике идти здесь впереди фактов. Тем более необходимо уже сейчас отделить эту проблему от того круга вопросов, которые встают в связи с идеологическим, воспитательным и общекультурным значением телевидения,— хотя и здесь исследовательская мысль пока еще тоже не слишком активна.

Никто, к примеру, не сомневается в значении радио. Но никто и не утверждает, что это самостоятельный вид искусства. А ведь у радио есть и своя специфика, и можно, к примеру, говорить о радиотеатре как о театре со своим комплексом выразительных средств. И есть, вероятно, произведения, которые лучше всего прозвучат на радио; и есть радиопостановки, которые запомнились на многие годы,—скажем, “Дон Кихот” с Качаловым и Яншиным или “Баня” с Ильинским. И все-таки радио—это только посредник, и все-таки мы не можем сказать, что родился художник, чтобы поведать о жизни *языком радио*...

А вот кино, которое вовсе не родилось искусством и в котором в течение многих лет видели лишь техническое чудо, аттракцион, накопило некие новые качества, обрело свой язык, обнаружило в людях соответствующий себе *образ художественного мышления* и стало искусством, великим искусством современности, оказавшим могучее влияние на все остальные.

Есть ли у телевидения свой *художественный язык*?

Мы искали его в удачах телеобъектива, встречающегося с живой жизнью, с непредвзятым течением ее. Теперь обратимся к совсем иной области. Поищем элементы этого своего и нового художественного языка на встречах, “стыках” телевидения с другими искусствами.

Начнем с театра.

Что происходит, когда по телевидению транслируется спектакль? Остается ли здесь телевизор “нейтральным лицом”, незаинтересованным посредником или он вступает с искусством сцены в некие—*эстетические*—отношения? Может быть, тут лежит прямой и кратчайший путь телевидения в будущее?

Существуют в основном два вида театральных передач по телевидению. Трансляция уже идущих на московской сцене спектаклей и собственно телевизионные постановки, подготавливаемые специально для передачи в эфир.

Рассмотрим первый из этих случаев.

Допустим, идет спектакль в Театре имени Моссовета или в Театре имени Вахтангова: его смотрит, ему аплодирует (или им возмущается) тысяча зрителей, и в один из таких вечеров к этой тысяче присоединяется еще какое-то количество тысяч, вернее,—это каждый раз трудно себе вообразить— какое-то количество миллионов зрителей, теперь еще и телевизионных.

Эти новые зрители, бесспорно, что-то потеряли против тех, что сидят сейчас в зале театра, в чем-то оказались с ними в равном положении, а что-то и приобрели.

*Потеряли:*

1) ощущение праздничности и приподнятости, которое сопровождает само пребывание в театре;

2) чувство общения, единения с сидящими в зрительном зале (отчасти это восполняется гулом зала, аплодисментами, смехом, которые доносит до телезрителя микрофон).

Замечу в скобках, что смотреть телепередачу в пустой комнате, одному как-то неуютно и *менее интересно*, чем когда у телевизора собралось несколько человек. У вас появляется внутренняя потребность обменяться репликами, потребность разделить с присутствующими ваши эмоции. Не поэтому ли у телевизора так часто комментируют вслух

Стоит ли ходить в театр?

увиденное, призывают занятых другими делами взглянуть на экран, вообще нуждаются друг в друге? Но в любом случае это веселое общение уступает тому удивительному чувству единения с огромным театральным залом, что, по словам Гоголя, готов смеяться одним общим смехом и плакать одними общими слезами...

3) теряют ту непосредственность впечатлений, что дает только прямая встреча с живым актером, с которым дышишь одним воздухом и который заражает тебя всей настроенностью своей психики, своих нервов, заражает чем-то поверх того, что может быть непосредственно выражено в логике образа, то есть тем, что когда-то именовали “магнетизмом”;

4) теряют, далее, все то, что дает объем, цвет, не говоря уже о четкости изображения чисто телевизионного, зависящего от качества передачи.

В *равном положении* зритель, отправившийся в театр, и зритель, оставшийся у своего телевизора, находятся в одном и, быть может, наиважнейшем смысле.

И тот и другой зритель ощущают себя присутствующими при зрелище, которое *возникает в данный момент*, возникает на их глазах, оба они свидетели и сопереживатели вот этого—сегодняшнего—спектакля, который никогда уже в точности не повторится, они *соучастники* самого процесса его рождения.

Речь, таким образом, идет о признаке, который определяет суть эстетической природы театра как искусства.

Ясное дело, сидя у себя в комнате, вы не можете повлиять на ход спектакля, ваш скушающий зевок или ваши шумные восторги не долетят до актеров. Но то особое внимание, та особая активность вашего восприятия, которые связаны с тем, что вы следите за зрелищем, рождающимся на ваших глазах (снова “эффект присутствия”), в полной, а скорее всего, даже в усиленной, обостренной форме даны зрителю телевидения.

И наконец, *преимущества* зрителя, который следит за спектаклем,

расположившись у своего телевизора,—а у него есть и преимущества—состоят в том, что:

1) он наделяется чудесной возможностью в нужный момент как бы перешагнуть рампу и приблизиться к актеру, оказаться с ним почти вплотную, вытеснить из своего поля зрения все, кроме лица, или рук, или глаз. Телеобъектив одаряет искусство сцены одной из самых потрясающих возможностей кино: к средствам театра он присоединяет еще и *крупный план*, взятую отдельно *художественную деталь*;

2) он не платит за билет, ему не надо после окончания представления добираться куда-то в другой конец города, и вообще он может “покинуть зал”, разорвать свои связи с искусством в любой момент... (В этом одновременно и его крупный проигрыш. Впрочем, это особая тема, и мы еще обратимся к ней.)

Итак, разобравшись в эмоциональных “потерях” и “приобретениях” зрителя, решившего познакомиться с новой, простите—старой (новых не показывают) театральной постановкой и включившего для этого свой “Темп”, мы можем довольно четко разграничить, *какие по характеру* спектакли больше, а какие меньше теряют при передаче в эфир. И напротив, в каких случаях полнее скажутся преимущества такого их опосредованного восприятия.

Или, как мы сказали выше, в каких случаях телевидение контактирует с искусством сцены, обнаруживает свое эстетическое родство, а в каких незаинтересованно оказывает театру лишь свои услуги, остается лишь техническим чудом:

вы играете, я показываю—у каждого свое...

Но посмотрим на экран.

Не однажды видел я по телевизору пьесы Маяковского, поставленные Театром сатиры. Я очень люблю эти спектакли, и в театре всякий раз они заражают меня веселой стихией выдумки, напором мысли, ритмами, от которых молодеет сердце. И вот эти спектакли, когда я следил за ними на своем домашнем экране, оставляли меня почти холодным. Почему? Думаю, дело в том, что драматургия Маяковского как бы сама требует твоего, зрителя, присутствия в зале, она властно включает тебя в свою орбиту. Больше, чем любой другой драматург, Маяковский живет и работает в прямой связи с тем, как настроен сегодня зрительный зал. И в то же время пьесы Маяковского предполагают *дистанцию* между сценой и залом. Перед нами тот случай, когда зрителей не посадишь на сцену, как это частенько делает Охлопков... А на сцене жизнь предстает в концентрированных формах, все подробности отброшены, но главное, основное взято локально, взято крупно, взято в открытом преувеличении. Пристальный, тоже увеличивающий глаз телеобъектива излишен. Тут уж не нужна лупа. Здесь и штрих другой, да и важна почти всегда не одна какая-нибудь деталь, а композиция в целом. Наконец, та “интимная интонация”, которую телевизор вносит в спектакль, что-то отнимает от зрелищного, феерического, адресованного к тысячной аудитории разом театра Маяковского, не восполняя это чем-то другим.

Предположим, мы задались целью познакомить нашу телевизионную аудиторию с творчеством режиссера Георгия Товстоногова и выбрали для показа два его спектакля—

Маяковский на экране

“Оптимистическую трагедию” и “Пять вечеров”. В каком из этих двух случаев телезритель получит более полное представление о спектакле?

Сумеет ли зритель, расположившийся у своего маленького экрана, ощутить весь масштаб, всю условную, образную природу патетико-трагедийного спектакля по Вишневскому, с его кажущимся на этот раз как никогда огромным пространством сцены, с распахнутым небом, с незабываемыми проходами революционного полка, что все идет и идет, и нет, кажется, этому движению ни начала, ни конца... А щемящие, берущие за душу минуты прощального матросского вальса на серой стальной палубе под гигантскими жерлами орудий!.. А Ведущие, обращающиеся непосредственно в зрительный зал! Что говорить, тут почти все время надо видеть всю сцену разом, тут существенно важен смысл массовых, народных сцен, их рисунок, динамика их; тут нет или почти нет эпизодов, где фокус внимания сосредоточен на чем-то одном.

И другое. Вот Вожак—великая работа артиста Толубеева, одна из вершин сценического реализма. Образ точно выбит из каменной глыбы, сработан, что называется, грубым резцом. Правда Толубеева в роли Вожака беспредельна, она безжалостна и точна, но до тех пор, пока она соответствует жанровой и образной природе всего спектакля. Да, такому Вожаку место в этих бескрайних степях, где лишь вечное, равнодушное небо, пыльный шлях да скифский каменный идол, что мелькнет порой за бугром,—идол, как окаменевший Вожак... Можно ли представить такого Вожака в комнате, за сервированным чайным столом? В вашей комнате! За вашим столом!

Повторяем, образ Вожака соотнесен с *условной сценической средой*; нужна рампа, нужно соответствующее освещение, нужны, как называет это сам Г. Товстоногов, каждый раз особые “условия игры” (их предлагают зрителю пьеса и театр); все это нужно, чтобы мы поверили в правду образа Вожака, в правду пьесы Вишневского.

Среда же телевизионного экрана—во всех случаях— *среда безусловная*. То, что происходит за телеэкраном,—это происходит в вашей комнате, это лишь продолжение ее за экраном. Телеобъектив, а вместе с ним мы, зрители, можем вплотную подойти к актеру. Между зрителем и сценой телевизионного театра нет дистанции, нет рампы. Здесь происходит, по-моему, обратное тому, что происходит в документальном телевидении. Там поток жизни, и телеобъектив берет его в раму, создает рампу. Здесь—он разрушает театральную рампу, как бы предлагая относиться к явлению искусства как к явлению живой действительности. Он придает документальный характер тому, что мы видим. Он вообще не умеет каждый раз по-особому “настраивать глаз”... Но ведь известно, что “чувство рампы” (как иногда говорят) многое определяет и в самом театральном искусстве и в его восприятии. Естественно, что ее исчезновение не может пройти незаметно: взаимоотношения зрителя и искусства (принятого нашим телевизором) начинают подчиняться иным эстетическим закономерностям.

Другое дело—спектакль “Пять вечеров”. Здесь всего несколько действующих лиц, действие в основном происходит в комнате, и все внимание наше сосредоточено на душевных переживаниях героев. Здесь уже в самом спектакле как бы преобладают “крупные планы”: режиссер выдвигает важнейшие эпизоды на авансцену—ближе к зрителю, он высвечивает героев, он уже как бы сам создает

“телевизионные мизансцены”. Это важно. Но еще важнее другое. Дарование А. Володина “кинематографично” по природе—так у него устроен глаз, даже самые хорошие актеры кажутся слишком “театральными” для его пьес. Драматург открывает и рассматривает новые характеры, он не отправляется за ними на поиски, он смотрит вокруг себя и видит их всюду; по сути дела, для него каждый человек—новый характер: он о каждом может пьесу написать. Разумеется, тут уж и для театра (коль скоро он хочет быть верен драматургу) совсем иные “правила игры”. Тут уж не страшно, а, напротив, хорошо, что сцена за экраном становится продолжением вашей комнаты.

Итак, режиссер Товстоногов, обратившись к пьесе Вишневского, создал спектакль масштабный, торжественно-патетический; взявшись ставить Володина, решал его пьесу в манере бытовой, психологической (я нарочно беру крайние случаи). На языке критических статей это называется: режиссер верен драматургу.

Но будет ли “верен Товстоногову” телевизор в задуманном нами цикле передач? Лишь в одном случае из рассмотренных двух. Практика показывает, что спектакли эпического, приподнято-романтического ряда утрачивают при передаче в эфир много больше, чем спектакли, действие которых, условно говоря, происходит в комнате.

В чем же тут дело? Может быть, все упирается в очень простые вещи—в то, что экран мал и массовые, народные сцены на нем плохо видны (кажется, что вы смотрите в перевернутый бинокль, к тому же неважно настроенный)? Или техническая проблема идет здесь рядом с неким эстетическим качеством? Так или иначе, подобная “избирательность” телеэкрана составляет его слабость. Но она может

превратиться в силу, если мы будем это учитывать, если не станем идти этому наперекор.

Лично я полагаю, что телевизор не просто что-то может, а чего-то не может (это очевидно). Я полагаю, что он, опираясь на некие свои органические свойства, тяготеет к искусству определенного рода.

Искусство, которое *выглядит как действительность*, “жизнь в формах самой жизни”—вот что прежде всего, на мой взгляд, будет иметь успех на телеэкране. И это логично, если понять и учесть, что вера в подлинность, вера в *безусловный характер происходящего* вообще есть главный закон, по существу, первое условие воздействия любой—хроникальной и художественной—телевизионной передачи.

— А как же быть с героикой, с эпосом, с сатирой?—спросит, быть может, иной читатель.—Неужели все это придется исключить из круга возможностей, из “сферы чувств” театра на телевидении?

Думаю, что нет. Разве не проникнут героическим духом строго документальный фильм “Повесть о нефтяниках Каспия”? Разве не был героичен вполне “бытовой” спектакль Театра им. Ермоловой “Спутники”—сценическое переложение повести Веры Пановой? Да, это примеры из других искусств. Но они еще раз свидетельствуют, что высота чувств и документальность, героика и быт вовсе не взаимоисключающие друг друга понятия. Значит, вопрос лишь в том, как удастся совместить их на телевидении.

(Возможно, тут следовало бы сделать еще какие-то оговорки. Но не хочется. Внимательному и добросовестному читателю, надеюсь, ясно и так, а в ином случае

все равно оговорок не напасешься.)

Все сказанное о театре на телеэкране обретает особую актуальность и остроту, когда от вопросов, связанных с трансляцией готовых спектаклей (из театра или с площадки телецентра), мы переходим к собственно телевизионному театру— театру, который за последнее время весьма активизировал свою деятельность.

Если в готовом спектакле, выбранном для трансляции, уже ничего нельзя изменить, то здесь телевидение, так сказать, у себя дома, тут оно хозяин положения. Не ясно ли, что именно телевизионный театр должен быть озабочен всеми этими нерешенными вопросами, что он просто обязан учитывать особенности восприятия искусства по телевидению;

именно эти особенности должны определить, сформировать его творческое лицо.

Есть ли сейчас художественный почерк у театра, передающего спектакли в эфир? Вопрос чисто риторический...

Скорее всего, надо признать, что свои особые черты наш телевизионный театр ищет пока лишь в некотором расширении своих постановочных средств.

В глубине души театр почему-то всегда завидовал кинематографу. И теперь молодой и шустрый собрат театра—театр телевизионный—весело поспешает за пресловутыми “кинематографическими возможностями”, то есть, с моей точки зрения, копает землю в направлении, прямо противоположном тому, где может оказаться руда. И вот мы смотрим “собственно телевизионный” спектакль— “Аэлита”.

Чувствуется, пафос “многообразных возможностей” здесь в большой степени определил замысел постановки, да и самый выбор повести Алексея Толстого с ее “межпланетным” сюжетом. Подумать только! Где еще, как не на телевидении, можно показать живого актера во всей непосредственности, незафиксированности актерской игры—и картины звездного неба, планету Земля, увиденную из далей Вселенной? Где еще можно подсмотреть за героями в момент следования с Земли на Марс, когда—невесомые—они, точно рыбы в аквариуме, свободно парят внутри межпланетного корабля? Где еще произведешь такое впечатление, изобразив причудливые пейзажи Марса, наконец, самих марсиан, таинственных, странных марсиан, и даже марсианок?

Да, конечно, только на телевидении. Нигде, кроме... Телеспектакль “Аэлита” оказался неудачным. Природа Марса была изображена во всей бутафорской конкретности и “фантастической” нелепости; марсиан обрядили не то в детские капюшоны, не то в летные комбинезоны с металлическими рожками-антеннами на голове, а их верховный правитель своим голым черепом и атласными одеждами мучительно напоминал балетного хана-завоевателя, добывающегося любви у пленницы княжны...

Предположим, однако, что телевизионная “Аэлита” была бы терпима с точки зрения стиля и исполнительского мастерства. Все равно зрелище это не представит единого художественного целого, ибо исходит из предположения, будто особые возможности телевидения в том только и состоят, что соединяют в себе—путем сложения—театр и кино.

Выглядит это примерно так. Включается камера, перед нами—крупный план актера, которому, вероятно, одновременно подали знак: начинай, мол! Секунду

актер пребывает еще с застывшим, “нейтральным” выражением лица, затем на наших глазах “входит в образ” и произносит нужный текст. Действие течет неспешно,

Фантастические возможности “Аэлиты”

Учиться ли у кинематографа?

актеры играют с нажимом—то, что называется “театрально”, голоса звучат гулко: живое присутствие актера перед передающей камерой вы ощущаете вполне.

Но вот герой оказывается на природе—и подключается кинолента; тут уж и иная контрастность, и иначе в соотношении с передним смотрится задний план, здесь уж и ритм и даже темп совсем не тот—ведь кино живет по иным законам:

монтаж сжимает время, купирует, превращает в пунктир линию действия. Наше сознание невольно фиксирует, сопоставляет переход от условной (при любой “натуральности”) обстановки павильона к реальной, безусловной природе; наконец, и манера игры здесь другая: хочет режиссер того или не хочет, но отснятые куски все равно смотрятся совсем иначе.

Речь, таким образом, не столько о том, что видны швы, что один кусок грубо пригнан к другому (порой это бывает сделано тщательно), сколько о том, что в этот момент якобы незаметно, а на самом деле чрезвычайно заметно смещаются принципы, меняется *механизм восприятия*, мы попадаем в область иных эстетических закономерностей, по сути дела,— в область другого вида искусства.

Однако именно “монтаж”, объединение разнородных искусств в рамках одной передачи, радость по поводу того, что телевидение позволяет соединить все это в некое целое и тем самым продемонстрировать его “специфику”,—именно это и определяет характер многих передач.

...Человек вышел в дверь, вот он уже шагает по улице. К тому же льет дождь. Настоящий... Или так. Улица. Снова дождь. Окно. По стеклу бегут капли. Объектив приближается. Через окно (заметьте!) мы входим в комнату... Это уже почти совсем как в кино! А где еще можно вклинить в живое действие картину бегущих облаков или бушующих морских стихий (кинокадры морского пейзажа врываются даже в телеспектакль по Ибсену “Столпы общества”)?

Дальше—больше. Можно даже заставить двигаться перед объективом одного актера, а говорить, петь—другого, то есть перенести сюда метод “озвучивания”, “дубляжа” (так была построена передача “Шекспир в музыке”). И наконец, в постановке оперы Цезаря Кюи “Кавказский пленник”, где тоже одни играли, а другие вместо них пели, за кадром актер читал Пушкина, в то время как сухие бутафорские кусты и морщинистые дерюги, покрывающие ступени, демонстрировали ту самую прекрасную и дикую природу, о которой слагал свои строки поэт...

Вот уж и кинематографические “наплывы” научились делать в театре на телевидении, а, как сказано у Ильфа, счастья все нет!

Быть может, конечно, на совсем ином уровне—озарением таланта—удастся соединить на телевидении и разные искусства; талант затем и приходит в жизнь, чтобы опровергать очевидное. Быть может, как раз и удастся совместить главные, определяющие свойства кино и театра: от театра—сиюминутность действия; природную документальность—от кино. Но, повторяю, озарением таланта—в некоем высшем синтезе, а не с помощью ножниц и клея, как это

делается сейчас. Нет, право же, так не выйдет ничего!

Телевизионный театр—это и не театр, вставший под знамена откровенной театральности, и уж тем более не эстетический кентавр, где кино и театр лишь причудливо срослись между собой.

Другое дело, что практика телевидения, думается мне, обнажает, совсем иначе ставит на повестку дня проблемы взаимовлияния сцены и кинематографа.

Идет любопытный процесс. Театр и кино, как никогда, стараются отгородиться, даже откреститься друг от друга (вспомните хотя бы нашу шумевшую статью М. Ромма). Современный кинематограф борется с театрализацией. Киноэкран все чаще настаивает на том, чтобы актеры не были похожи на актеров. Обыкновенные люди. Их разыскали в уличной толпе. И с экрана они рассказывают нечто очень близкое и к самим себе и к обстоятельствам своей жизни. И в то же время именно сейчас, может быть, как никогда, театр и кино нуждаются друг в друге, могут быть “полезны” друг другу. Кино необходим опыт театра, его “школа”, чтобы те же артисты “из уличной толпы”, сыграв однажды себя, не превращались затем в пустых носителей примитивных штампов, в типаж номер такой-то. По-прежнему питается кино и идеями и образами театра (прекрасный фильм “Мы—вундеркинды”, снятый в откровенно брехтовской традиции,— недавний тому пример). Театр же вовсе не теряет своего достоинства, когда вглядывается в процессы, происходящие в кинематографе, когда учится у него широте охвата явлений, учится “вещественности”, натуральности кинематографа, умению соединить высокую концентрацию жизненных впечатлений и идей с почти документальной точностью, с предельной естественностью жизненного потока.

Хрестоматийно известен рассказ Станиславского о том, как однажды в аллее парка, напоминавшей декорации к спектаклю Художественного театра “Месяц в деревне”, Книппер и он, Станиславский, решили сыграть одну из своих сцен. И вот правдивая, психологическая, одухотворенная игра артистов вдруг показалась на природе и грубой и фальшивой.

В чем не прав М. Ромм?

Анализируя этот факт, М. Ромм в своей статье говорит об *ограниченности реализма* театра и о принципиальном превосходстве над ним кинематографа, который легко и свободно переходит из павильона на натуру.

Нечего и доказывать, что не существует искусств более реалистических и менее реалистических,—просто каждое говорит на своем языке. Но совершенно верно, что перед объективом киноаппарата надо играть еще более тонко и натурально, чем даже в самом что ни на есть “психологическом” театре. В этом нет превосходства кинематографа, в этом его особенность.

Существует факт: игра Сары Бернар, снятая на киноплёнку, неожиданно произвела чуть ли не пародийное впечатление. Но это еще не значит, что Сара Бернар как актриса хуже, чем, скажем, Гурченко или Марченко, хотя и та и другая выглядят на экране более чем естественно.

Это говорит лишь об иной эстетической природе кинематографа. То же самое можно сказать и о телевидении. Поэтому если для обычного театра движение к, условно называя, “кинематографической манере”—это пожелание, путь для решения новых и более сложных задач, наконец, признак определенного стиля, то для театра в эфире, театра в моей комнате это естественный и единственно

возможный язык. Не высшее, а элементарное условие его. Театр максимального слияния актера и образа, где всегда надо играть с таким внутренним наполнением, на таких психологических нюансах, будто снимают “крупный план”. Театр актера современного, который все меньше прячется за “характерность”, за чистое перевоплощение и играет откровенно, интимно, оголенно. Театр, где никогда не показывают *результата* сделанной работы и где каждый раз действительно рождается новое, где, говоря словами Станиславского, все происходит “сегодня, сейчас, сию минуту”. Театр абсолютной правды поведения и чувств и тонких, одухотворенных движений человеческой души. Вот каким рисуется мне театр телевизионного экрана. И он, на мой взгляд, просто не выполняет своего назначения, когда оказывается иным.

“Кинематографическая манера игры” есть важнейший признак, неотъемлемая особенность этого театра, и если пока она еще не осознана практическими работниками нашего телевидения, если усилия их пока идут главным образом в противоположном направлении, то в этом как раз и коренится, на мой взгляд, одна из наиболее очевидных причин нашей неудовлетворенности тем, что мы ежевечерне видим на нашем экране.

Реформа  
актерской  
игры

И все-таки я задаю себе вопрос: какие из виденных по телевизору произведений театра оказали на меня наибольшее воздействие, впечатление от которых было *непосредственным*, эмоциональным? Речь, таким образом, идет о живой заразительности искусства. Были такие спектакли? Да, были.

И вот среди других—скажем, немногих—вспоминается совсем небольшая по объему работа Московского телевидения. “Прощание”, одноактная пьеса Леонида Зорина, сыгранная артистами Олегом Ефремовым и Лилией Толмачевой. Дело происходит где-то на целинных землях. Чайная у большой дороги. Встречаются двое—журналистка из Москвы и шофер соседнего совхоза, до отъезда на целину тоже москвич, студент. В прошлом у них любовь; теперь она готовится выйти замуж, он продолжает ее любить. И вот весь спектакль (а действие длится минут двадцать—двадцать пять) двое сидят за столом, сидят и, что называется, выясняют отношения. Все время дается “крупный план”. Лица заполняют экран. Диалог немногословен. Беседа идет вполголоса;

какие-то куски вообще без диалога, и тогда за кадром мы слышим сдержанный лирический рассказ героя. Скупыми средствами создает Ефремов ощущение глубокого драматизма происходящего. Тонко, постепенно, без всякого нажима раскрывает нам эгоистическую природу характера своей героини Толмачева.

Мне рассказывала Маргарита Микаэлян, режиссер этого спектакля, с каким трудом ей удалось убедить работников телевидения в целесообразности именно такого решения. Ее предупреждали, что будет скучно, что надо разнообразить действие, переключая его время от времени ну хотя бы на общий вид чайной, что мизансцены должны быть более подвижны, более “театральны”: не худо бы герою в запальчивости вскочить из-за стола, побегать по комнате, менять позы и места... Видимо, на телевидении еще не привыкли к тому, что мизансцена в их театре—это

и сдержанный жест, и поворот головы, и брошенный или отведенный взгляд: здесь все фиксируется, все может быть исполнено глубокого смысла.

Лаконизм, искусство “под хронику живой жизни”, сдержанность в выражении чувств, богатый лирический второй план, неприятие любой назидательности—все это важно для телевидения, все это имеет здесь свой резон.

И все-таки я убежден: не нужно понимать особенности, а с ними и общее направление развития телевизионного театра слишком однозначно. Не подстерегают ли нас и здесь многие знаменательные неожиданности?

Совсем к иному актерскому поколению, чем Ефремов и

Голмачева, принадлежит выдающийся мастер советского театра Михаил Федорович Романов. Но чуть ли не каждое из его выступлений по Московскому телевидению становилось событием для зрителей. Что это было? Просто воздействие редкостного по силе и обаянию таланта? Не только. Какие же качества, присущие именно Романову, оказались в этом случае особенно важными? Мне кажется, *дар интимного общения со зрителем* и откровенность души—неразгадываемое качество не то таланта, не то душевного строя артиста, которое все, чем он живет, о чем спрашивает жизнь, заставляет каждого проецировать на себя...

В финальных кадрах телевизионного спектакля “Машенька” по Афиногенову Романов—академик Окаемов (здесь, к слову, ставший главным героем пьесы) обращается непосредственно к зрителям. Камеры все ближе наезжают на артиста, вот его лицо уже заполнило весь экран. Глядя вам прямо в глаза (то есть в фокус объектива), Романов говорит о молодом поколении, об ответственности каждого за его судьбу. У Романова, у его Окаемова это и итог жизни, и исповедь, и широкий гражданский призыв. Несколько риторическая концовка пьесы Афиногенова на этот раз неожиданно заставляет вновь задуматься над простейшими истинами, она волнует и трогает своей человечностью, заставляет вздрогнуть от прямой обращенности к тебе...

Да, актер, выступающий перед телевизионными камерами, не видит своего зрителя, не может сказать: “Сегодня был хороший зритель, он схватывал на лету каждое слово...” Но с телевизионного экрана актер еще больше, чем со сцены, обращается непосредственно к людям и к каждому человеку в отдельности. Ему, вот этому своему невидимому, но, как никогда, близко к нему подступившему зрителю адресует он свое искусство.

Мне кажется, великим телевизионным актером станет не тот, кто удивит нас изощренной способностью к перевоплощению, а кто потрясет лирической обнаженностью таланта, редкостным даром душевной откровенности.

Так в интимности телевизионного искусства заключена возможность его глубокого гражданского воздействия, *воздействия идей*. И в то же время открытый пафос большинства наших постановок, не соотнесенный с особенностями телевизионного театра—с механизмом его восприятия,— улетучивается, как жар из печи, если хозяин печь вытопил, дров не пожалел, а заслонку задвинуть забыл.

К слову, о великом телевизионном артисте.

Я видел его. Видел на своем экране. Это был Ван Клиберн—Ван Клиберн московского прощального концерта футбольным матчем и не за встречей у “круглого стола”, а за концертом любимого артиста. Телевидение как таковое ничего в нашем впечатлении не меняет, ничего не прибавляет, тут не возникает

никакого нового эстетического качества; а вот в случае с Клиберном было совсем иначе: здесь я, телезритель, был куда больше приобщен к *процессу*, к *акту творчества*, чем те, кто сидел в зале; наконец, для меня открылись иные, новые взаимосвязи *личности* художника и его искусства. И, так же как после передачи с фестиваля, еще неизвестно, чье впечатление в сумме было сильнее...

Театр телевизионного экрана—театр *органически современный*. Это касается и репертуара, и манеры, и всего строя, даже антуража любой из передач. Телевизионный экран разоблачает старомодность, пусть и “добротную”! Он распознает ее и подчеркивает точно так же, как распознает, подчеркивает неточность и фальшь. Телевидение—одно из самых блестящих современных изобретений, воистину это “порождение времени”. Так не закономерно ли, что оно требует и современных средств художественного выражения, современного образного языка?

Но осуществимо ли (могут спросить) при подобном стремлении к предельной естественности, документальности стиля создание в собственно телевизионном театре характеров крупных, масштабных, поднимающих глубокие пласты жизненных явлений, концентрирующих сложную, философскую мысль? По каким законам живет, в частности, актерское искусство, ищущее свои новые возможности уже на границе, за которой, казалось бы, кончается перевоплощение? Практика телевидения пока еще не дает реальной основы для ответа на этот вопрос. Но когда я еду в метро, или сижу на бульваре, или смотрю новые работы на выставке фотоискусства, я вижу вдруг, что сама жизнь формирует порой такие типы, и именно *типы*, что встает весь характер человека и вся его судьба, и невольно—не в словах, не в формулировках—прибавляется какая-то крупинка в твоем понимании жизни. Может быть, так, через “автобиографичность”, через жизненный типаж (и в хронике и на сцене) пойдет когда-нибудь телевидение к высокой и беспредельной правде своего искусства?

Но во всех случаях вторжение в искусство из окружающей нас действительности новых характеров (уже в обычном смысле)—задача равно насущная и для театра, и для кино, и для телевидения. Или стоит сказать иначе. Может быть, просто телевизионные камеры, наведенные на иные подмости, неожиданно для нас самих сделали особенно наглядной устарелость их языка...

Поиски  
современной  
формы

Надо искать. Надо делать смелые, неожиданные эксперименты. Нужны талантливые и, видимо, молодые люди—ведь кино тоже начиналось с талантливых людей.

Почему бы, например, не разыграть пьесу (хотя бы небольшую) прямо на натуре? Актеры без грима. Все кругом подлинное. Ну и, разумеется, соответствующего качества текст. А впрочем, почему обязательно текст? Горький мечтал в свое время о театре импровизации. Идеей этой увлекались и Станиславский и Вахтангов. Может быть, театр живой импровизации—это и есть телевизионный театр? Или хотя бы частичной импровизации?

Охлопков писал, что мечтает поставить “Бориса Годунова” прямо на ступенях кремлевских соборов. Я не думаю, что именно историческая трагедия в стихах и

режиссер, мыслящий патетико-декоративными образами, составят завтра телевизионного театра. Но в самом перенесении театрального действия на вольный воздух нет ничего невозможного. Разумеется, тут уж не должен повториться случай, рассказанный Станиславским. Может быть, в этом и смысл эксперимента, чтобы перед телевизионным объективом заставить играть так же, как на натуре. Что ж, это, видимо, дело будущего.

А пока включите телевизор, и вот уже на экране подкручивают ус бравые гусары, хихикают провинциальные простушки и слезливые—“бедные, но честные”—отцы сначала кому-то грозят, хватаются за сердце, а в финале безголосо декламируют и пускаются в пляс... Идет водевиль. Не старый—старинный, может быть, хороший сам по себе, милый, трогательный водевиль, у которого жестокий телевизионный экран отнимает все его обаяние. Или оперетта—ее готовы слушать всегда. Так, может быть, не мудрить, не искать, а просто чаще давать оперетту—и публика, как говорят в таких случаях, “будет за нас”!

Впрочем, и здесь речь не о жанре. Речь о стиле. Однако одно замечание, касающееся репертуара, хочется сделать.

Я имею в виду весьма нередкое предоставление телеэкрана участникам самодеятельности, спектаклям драматического коллектива того или иного завода, колхоза, института. Что бы мы ни говорили, с каким бы уважением ни относились к этим людям, к их успехам в труде, все-таки в подавляющем большинстве случаев актеры-любители играют хуже, чем актеры-профессионалы. А телеобъектив (как мы это уже видели не раз) подчеркивает, “выставляет напоказ” это их неумение.

Не желая того, телевидение оказывает идее народного творчества медвежью услугу—оно не пропагандирует, а другой раз дискредитирует его.

Не лучше ли (если уж об этом зашла речь) сделать об этих людях очерк или пригласить в студию да попросить рассказать о себе, о том, что дает *им самим* увлечение театром? Может быть, предложить тут же, в кругу своих товарищей, сыграть какую-то сцену—в этом случае мы иными глазами взглянули бы и на их искусство.

Пока же главное место в театральных передачах занимают оперетта и старинный водевиль, показ работ коллективов самодеятельности и сходящих с репертуара спектаклей второстепенных московских театров,—до тех пор всерьез говорить о поисках нашим телевизионным театром новых, специфически ему присущих форм не приходится. О драматургии собственно телевизионного театра. Вообще о литературе для телевидения. Об этом сейчас много говорят и пишут. Да, такой литературы пока, по существу, нет. Да, она необходима. Однако здесь меньше всего годится “всеобщая мобилизация”. Можно очень высоко ставить того или иного драматурга, но в его творческом диапазоне может и не оказаться тех особых, пока еще не познанных возможностей, нужных для написания уже собственно телевизионной пьесы.

В такой избирательности телевизионного театра, вообще телевизионного экрана ни для кого нет ничего обидного. Даже среди литераторов, наделенных драматическим даром, один может оказаться прирожденным сценаристом, видеть мир в образах кино; другой, как никто, чувствовать сцену;

третий, скажем, стать автором балетного либретто. Это называют—“характер дарования”.

Оставим пока более сложный вопрос о градациях, направлениях *внутри* искусства телевизионного театра. Но то, что завлит этого театра должен ориентироваться на определенный круг писателей,—бесспорно.

Что ж, пройдет не так много лет, и мы будем говорить— это прирожденный теледраматург, как сейчас уже говорим— прирожденный сценарист. “Что поделаешь, он рожден, чтобы писать для телевидения. Это у него от бога!”— скажем мы, нимало не удивляясь, что всего лет двадцать назад телевидения не было и в помине. Но жизнь так устроена. Время рождает спрос, время рождает и предложение. Есть телевидение, суждено ему стать искусством—будут и художники его.

Кто же станет “основоположником” большого телевидения? И все-таки, по моему убеждению, будущее телевидения-искусства начнется не с литературы. Да простят мне товарищи драматурги! “Основоположником”, по-моему, станет оператор-режиссер. Впрочем, есть время доказать обратное.

Вакансия “основоположника”

Несколько замечаний о кино на телевидении. Полагаю, здесь все куда проще, чем с театром. Никакой собственно телевизионной проблемы демонстрация фильма на наших домашних экранах не выдвигает. Хороший фильм—хорошо. Плохой—плохо. Показывают в основном плохие. Хорошие не показывают, чтобы “не отбить” зрителя в платном кино. Поэтому отбирают те, на которые зритель не ходит; те, которым все равно “нечего терять”. Но верно ли думать, что зритель станет смотреть подобные фильмы с доставкой на дом?

Впрочем... Увы, смотрит. Смотрит то, что никогда бы не стал смотреть по доброму выбору, смотрит—бранясь и привыкая, смотрит—учась плохое считать хорошим.

Но сейчас скажем о другом.

В этой “доставке на дом” состоит, пожалуй, единственная заслуга телевидения применительно к кино (будем все-таки иметь в виду хороший фильм). Да, мы потеряли в четкости изображения, мы потеряли цвет (правда, при нынешнем состоянии цветного кино об этом редко приходится жалеть). Мы выиграли в удобстве. Вот и все. Итак, тут все ясно.

Телевидение показывает и должно показывать фильмы. Стоит только побольше показывать таких, что действительно достойны внимания миллионов людей, посвящающих фильму свой вечер. Может быть, чаще и по разным поводам надо показывать старые фильмы—сколько их накопил мировой киноэкран! Идея “повторного фильма”, на которой существует—и с неизменным успехом—кинотеатр у Никитских ворот, должна занять здесь постоянное место. С живым энтузиазмом восприняли зрители циклы о Чаплине, об итальянском кино, серию лекций-показов о выразительных средствах кино (“монтаж”, “композиция кадра”, “драматургия” и т. д.). Невольно вовлекают тебя в свою орбиту разнообразные киновикторины, например о советской и зарубежной комедии. Можно представить себе аналогичные циклы по отдельным актерам (скажем, фильмы с участием Игоря Ильинского, или Щукина, или Марецкой), по режиссерам (скажем, Пудовкин, Сергей Герасимов, Гриффит, Рене Клер), по кинооператорам (Тиссэ, Москвин, Урусевский). Можно придумать и другие циклы — была бы охота...

Иное дело, что домашний экран—это действительно *домашний* экран и для

него можно специально снимать картины как бы “ограниченного пользования”. Киноочерк, киношутка, киноновелла, кинопутешествие, кинотрюк, кинореклама— все то, за чем вы не пойдете в кинотеатр, но дома посмотрите с удовольствием.

Но какой бы на нашем домашнем экране ни шел фильм

Телевидение и кино

(специально снятый или не специально, игровой или мультипликация), телевидение как жанр, как самостоятельная эстетическая возможность, повторяю, складывает свое оружие. Остается только кино, просто кино.

Это надо подчеркнуть, разумеется, не затем, чтобы отказаться на телевидении от демонстрации фильмов. Разговор об этом возникает по иному поводу. Дело в том, что на телевизионных студиях, видимо, во имя четкости работы или в страхе перед ошибкой, “накладкой” пытаются как можно больше предварительно отснять на пленку. Иногда это маскируется под передачу, рождающуюся в данный момент, чаще знаменует открытый уход от живого *телевизионного* очерка к киноочерку, от живого *телевизионного* театра к *фильму* -спектаклю; они так и объявляются: снято по заказу Московского телевидения. Так планомерно и вроде бы даже “в интересах зрителя” подрубаются сук, на котором начали прорезаться зеленые ростки.

— Не мешайте,—скажут нам,—работать наверняка и снижать процент прошедших в эфир огрехов. У нас слишком большая аудитория, нам не экспериментировать надо, а повышать качество. Снимая все заранее на кинопленку, мы имеем возможность отбросить все случайное, лишнее, проходное, вообще, что называется, все построить, проверить на свет каждый кадр...

Предположим. Но что если окажется, что на телевидении именно *неотобранность* материала составляет для нас особую привлекательность, рождая впечатление его полнейшей достоверности? Почему то, что хорошо для кино, должно быть обязательно хорошо и для телевидения?

Заблуждение, видимо, коренится в том, что телевидение на первый взгляд кажется куда ближе к кинематографу, чем к театру. “Если между театром и кино есть глубокая разница, то ее нет, на мой взгляд, между кино и телевидением” (*Клер Р.* Размышления о киноискусстве. М., “Искусство”, 1958, с. 183), -- пишет в своей книге “Размышления о киноискусстве” Рене Клер. Мнение это является общераспространенным. Изображение, отброшенное на экран, требование документальности стиля—многое, казалось бы, говорит в его пользу.

Однако я не вижу никакой перспективы от прямого сближения и особенно взаимоподмены телевидения и кинематографа. Но в эстетических взаимосвязях с театром, на стыке телевидения и театра таятся (я убежден) и еще обнаружатся новые, непознанные свойства телевидения будущего.

Итак, мы не знаем, как именно пойдет в телевидении накопление и формирование первоэлементов самостоятельного искусства; проляжет ли его путь через обращение к природе, к чистой документальности—или будет совсем иначе и решающим окажется тут особо трансформированный опыт других, смежных искусств.

А может быть, подобно тому как это было в кинематографе, “документальное телевидение” и “художественное (игровое) телевидение” будут развиваться параллельно и дадут даже не одно, а два новых искусства. Они могут встречаться, образовывать самые неожиданные сочетания. Они могут дать—на высшем этапе—

некий синтез.

Я долго сопротивлялся покупке телевизора. Приводил резоны, ставшие обычными в подобных случаях. Тут были и высокие соображения о невозможности полного постижения явлений искусства по их телевизионным копиям и более чем житейские— вплоть до классического, связанного с нашествием соседей.

Но телевизор был куплен и сразу же повел себя весьма агрессивно. Захватил весьма заметное место в нашей не такой уж просторной квартире (ему отвели в столовой лучший угол), а затем очень скоро не менее прочно водворился и во всем строе нашего домашнего быта.

Передачи смотрели каждый вечер. Смотрели все подряд. Даже когда было неинтересно и экран служил лишь мишенью для семейного остроумия. Но стоило кому-нибудь, взмолившись, попросить пощады, как кто-то другой философически замечал: “А вдруг дальше будет лучше?” Перед боязнью пропустить нечто “самое интересное”, быть может, сенсационное сникали все. Магия “бесплатного зрелища” уже властвовала над нами...

А время шло. Телевизор работал с завидной нагрузкой. Конечно, жизнь целой семьи не могла ежевечерне оказываться полностью парализованной; нужно было обсудить дневные дела, переговорить по телефону, выпить чаю. Но выключить телевизор по-прежнему не поднималась рука. И вот к старому доводу—ожидание интересного—начал прибавляться новый. Он звучал уже не столь романтично:

— Старайся не обращать внимания!

И мы, как уже сказано, пили чай, делились новостями и даже порой спокойно переругивались между собой. Да, мы по-прежнему много смотрели телевизор, но наловчились совмещать это занятие с любым иным. Маленький экран стал для нас в иные дни чем-то вроде домашней эстрады. Совсем как в ресторане: люди отдыхают, посасывают через соломинку коктейль, обмениваются репликами со своими партнерами и время от времени бросают на оркестрантов скучающий взгляд... Мы научились смотреть телевизионные передачи *между прочим*.

Нас уже не стесняло “присутствие” в комнате знаменитой актрисы, читающей нам Пушкина. Мы стали привыкать к тому, что искусство уже не *служит* прекрасному, а лишь *обслуживает* нас.

Дело было вечером. Делать было нечего...

Искусство, к которому обращаешься “от нечего делать”, которое не требует от тебя никаких нравственных затрат и с которого спрашиваешь соответственно.

Эстетический демпинг. Вот та мера резкости, с которой сейчас многие говорят о телевидении. Что же касается конкретных телевизионных программ, то им адресуют и разочарование, и неудовольствие, и плохо скрываемое раздражение. Бранить телевидение, бранить даже не за те или иные конкретные неудачи, а чохом, авансом, в уверенности, что “не ошибешься”, стало даже своеобразной модой, признаком “хорошего тона”.

Искусство требует уважения к себе. Искусство настаивает на этом уважении. В театре вас не пускают в зал после третьего звонка. В картинной галерее просят тишины; если вы повысите голос, к вам подойдут, вам сделают замечание. В библиотеке не пробуйте делать пометки на книге—на вашу голову тотчас обрушится целый залп запретов и бед. Разумеется, все это элементарная форма уважения к искусству. Азбука этого высокого чувства. Начало начал. Еще не само

уважение, а лишь предварительное условие его. Без этого встреча с искусством просто не состоится.

И тем опаснее в этом смысле полная незащищенность телевидения. Оно не властно выдвинуть никаких предварительных условий. Оно должно само, единственно силой своего воздействия—с чего мы и начали эту нашу беседу—*организовать* зрителя, заставить его уважать себя.

А если к этому добавить, что за собственно телевидением стоят и театр, и кино, отчасти даже и литература, станет ясно, сколь *велика ответственность современного телевидения* перед всем искусством и перед теми миллионами людей, в глазах которых оно может либо вознести искусство, либо унижить его.

Телевидение делает искусство достоянием будней. Буднично настроен человек, когда он—в пижаме и домашних туфлях—усаживается у телевизора, чтобы как-то занять вечер.

Искусство может либо поднять этого размагниченного, немного усталого зрителя до себя, либо само опуститься до уровня предмета домашнего обихода.

Чем может быть измерен в этом втором случае нанесенный людям идейный и нравственный ущерб?

Именно в силу всего этого с такой остротой встает вопрос о направленности, особенностях и механизме воздействия телевизионного экрана. Вот почему этот, казалось бы, специальный вопрос сегодня обретает открыто общественный интерес.

Известно: максимальной силой воздействия на человека обладают те средства художественной выразительности, которые определяют специфику данного рода искусства. Его эстетику. Его природу. Язык зодчего—объем; муза архитектуры не ответственна за причудливую лепку на фасаде, за все эти цементные облупленные овощи, олицетворяющие “дары природы”. Это не ее работа. Цвет—язык живописи, но не скульптора, даже если это золото, которым жирно покрыты фигуры, ведущие хоровод вокруг фонтана...

Но каковы особые, специфические средства воздействия у телевидения? Какая не разгаданная еще сила заключена в них?

Конечно, можно обойтись и без поисков ответа на наш вопрос. Можно использовать телевидение лишь “утилитарно”—читать лекции, передавать последние известия, показывать кинокартины. Но поступить так—все равно что современную фотографию, становящуюся на наших глазах искусством—искусством новых, поразительных художественных возможностей,—свести к типовым снимкам для паспорта.

С другой стороны, не следует наш домашний экранчик представлять и уж совсем беззащитной овечкой: мол, любой мещанин может низвести его, а вместе с ним искусство, до себя. Когда на экране во время фестиваля возникла вдруг ночная Манежная площадь с несметными толпами народа, а ветер чадил факелами и маленькая японская девушка, пережившая Хиросиму, говорила о борьбе за мир; или когда весь экран заполняла—точно на фоне неба—запрокинутая красивая голова Вана Клиберна со скорбно приподнятыми бровями,—я уверен, никто в этот момент не бранился с соседом и не помешивал ложечкой чай.

А если кто и вел себя подобным образом, то ни телевидение, ни искусство, право же, тут уже были не в ответе. Это характеризовало только зрителя,

Но пока—пока у телевидения “опасный возраст”. Технический рост во многом обогнал рост эстетический.

Ответственность телевидения перед другими искусствами

Только посредник?

Поэтому выяснение природы, особых свойств и качеств телевидения сделалось столь насущным, встало перед нашей художественной интеллигенцией как одна из самых острых идейно-творческих проблем дня.

Нужно ли пояснять, что автор не претендует на окончательность своих выводов. Напротив, уже в процессе работы новые впечатления входили порой в противоречие с тем, что казалось уже понятным. Заставляли пересматривать позицию или уточнять ее.

Я написал, например, что телевизионный театр лишен рампы, дистанции между актером и зрителем и поэтому его среда безусловна: она не выносит приподнятой театральности, актерского, “жанрового” заострения, она требует как бы полного слияния актера и образа, очень тонкой, натуральной манеры игры. Однако ряд новых впечатлений убедил меня в том, что условность отнюдь не чужда и театру, передающему изображение в эфир.

Так, появление рисованных, ироничных и, разумеется, совершенно условных декорация (задников) в поставленной Валентином Плучеком на телевидении пьесамфлете современного французского драматурга Р. Мерля “Сизиф и Смерть” неожиданно не разрушало иллюзии подлинности, а, напротив, помогало поверить в правду хорошей, но откровенно театральной, порой граничащей с гротеском игры актеров Театра сатиры, в правду даже такого аллегорического персонажа, как Смерть.

Заведомая, демонстративная “ненатуральность” рисованных задников сразу особым образом настраивала наш глаз, как бы предупреждала о том, какого рода зрелище мы увидим, создавала единство художественного языка. Она утверждала и оправдывала на этот случай иную, во много раз возросшую “меру условности”.

Я хочу обратить внимание на этот факт и подчеркнуть естественность подобных противоречий. Вчера еще я полагал, что условные декорации невозможны на телеэкране, но пришел Плучек и своим талантом доказал, что это возможно. Мне казалось, нащупана вполне определенная закономерность, однако появился новый факт, эксперимент, и “закономерность” пошатнулась. Я вот до сих пор не могу понять, объяснить, почему, например, на телевизионном экране всегда так интересны и органичны куклы, театр кукол. Процессу становления сопутствует процесс постижения—иначе и не может быть.

Телевидение стоит на пороге того, чтобы быть реализованным как качественно новая эстетическая возможность. Телевидение ждет своего Дзигу Вертова, оно ждет своего Эйзенштейна, своего Урусевского. Место “основоположника” вакантно—скажем это еще раз. Не знаю, каким будет художник телевидения. Гадать об этом наивно. Наш разговор, по существу, лишь попытка понять свойства, присущие как бы *самой телекамере*, самому телеобъективу.

Вот некоторые из этих свойств.

*Импровизационность.* Иначе говоря, ощущение, что происходящее на вашем экране совершается само по себе и в эту секунду, что телеобъектив, как хроникер,

лишь фиксирует живой процесс, живое и свободно развивающееся действие. “Подглядывание” за жизнью. Жизнь, застигнутая врасплох. Быть может, это самое сильное, что может дать телевидение. Вы присутствуете при *рождении* слова и мысли, или футбольной комбинации, неожиданно завершившейся голом, или слезы, сбежавшей по лицу актера, глаза которого смотрят в ваши глаза...

Телевидение обостряет это чувство *присутствия*, поспе и волнение прямого очевидца больших событий, и азарт спортивного болельщика, и сопереживание зрителя, находящегося в зале театра,—все это как основа основ входит в эмоциональную сферу телевидения.

*Документальность.* Подлинность, “натуральность” во всем. Никакой бутафории. При всей принципиальной близости к театру (“сиюминутность” творчества!)—язык не театральный, а кинематографический. В этом, кроме всего прочего, еще и *современность почерка* телевидения.

Вообще думать о будущем телевидения—это значит думать о путях современного искусства, о его эстетических процессах, о его образном языке.

Однако я не хотел бы свести понятие современного стиля к документальности и лаконизму. Напротив, мне кажется, мы идем к новому, более широкому восприятию реализма, вбирающего в себя разные способы художественного осмысления мира—от фотографизма (не будем бояться этого слова!) до гротеска.

Однако телевидение-искусство, полагаю я, будет все-таки развиваться (или, во всяком случае, пробовать свои силы) на “полюсе” максимальной документальности.

*Интимность.* Прямая, доверительная, лирическая обращенность к зрителям. К каждому зрителю. К тебе лично. Разговор один на один. Отсутствие рампы, пьедестала. Искусство, которое для своего восприятия не требует дистанции. Впрочем, здесь в наших рассуждениях обнаруживается противоречие. Интимность—наиболее бесспорное качество телевидения, а лучшей передачей нескольких лет мы назвали репортаж о Московском фестивале, этом всемирном форуме молодежи,—скорее эпический, чем интимный по характеру своему. Как же так?

А не обладает ли телевидение способностью вносить интимное, лирическое начало в эпическое зрелище или событие? Может быть, так и было с фестивалем? Может быть, еще и в этом была в те часы сила нашего экрана? Если это так, если телевидение предоставит художнику возможность творить искусство эпическое по размаху, по материалу и лирическое, интимное по характеру воздействия,—кто знает, какие еще горизонты откроются тогда перед ним... И наконец, еще одна черта, которая именно на телевидении так важна, что я готов приравнять ее к первым трем, считая и ее своего рода неотъемлемым признаком.

*Высшее качество,* высшее мастерство. Конечно, оно желательно, даже необходимо всегда и везде. Но здесь, на телевидении, оно не только—я убежден—нужнее, чем где бы то ни было, но и как бы входит в *первоначальные* условия, уже в самые предпосылки его нормальной работы. Без высшего качества телевидение словно перестает существовать, перестает оказывать то воздействие на зрителя, на которое способно и к которому призвано. А очень часто начинает воздействовать в направлении прямо противоположном.

И Островский и Чехов—великие драматурги. Но Островский, сыгранный

“добротно, средне”, все равно остается великим драматургом и доставляет определенное удовольствие зрителям; а поставленный “добротно, средне” Чехов неожиданно начинает казаться писателем средней руки. Такой спектакль способен вызвать нарекания, скорее, не по адресу актеров, а по адресу драматурга!

Есть сходные случаи и в искусстве, и в технике, и в жизни, когда высшее качество, высшая точность, высшее мастерство является нормой, единственно возможным *условием существования*, где нет перехода к первому и второму сорту, а есть только “высший” и брак.

К явлениям такого рода принадлежит и телевидение с его пристальным, все подмечающим взглядом телекамер, с его крупными планами, с его обращенностью к миллионной аудитории, наконец, с его необычной драгоценной чуткостью к правде.

Не в силу ли всего этого показ по телевидению иногда *дискредитирует* явление искусства—например, театральный спектакль! Шел, шел он у себя в театре, и публика ходила, и успех вроде был, и пресса расточала похвалы, а показали по телевидению—и все словно прозрели: позвольте, говорят, а спектакль-то ведь плохой?

Театральные критики, отправляющиеся по поручению ВТО на периферию с целью просмотра и отбора лучших спектаклей для гастрольного показа в Москве, хорошо знакомы с фактом, который слишком часто повторяется, чтобы быть расцененным как случайность. Спектакль на столичной сцене, как правило, выглядит хуже, чем он казался на месте. И порой тот же критик, что рекомендовал этот спектакль, теперь сидит среди столичных зрителей, смотрит на сцену и с удивлением спрашивает себя: “Как могло мне это понравиться?”

Случаи эти в чем-то аналогичны.

И дело здесь вовсе не в том, что первоначально зрители и критика были введены в заблуждение, а король был и остается голым. Совсем нет. Просто спектакль не выдержал *более высоких критериев*, которые естественно, сами собой оказались предъявленными ему демонстрацией на телевидении и переносом на столичную сцену (как во втором нашем примере).

Такова *проявляющаяся*, я бы даже назвал — *отрезвляющая* способность телевидения.

На наших глазах нарождается искусство, которое *не приемлет*, как бы даже само разоблачает фальшь. Точность, документальность, подлинность лежат здесь, как мы видели, в самом его основании, составляют как бы исходный пункт всей его эстетики. “Абсолютный слух” на правду—вот что от природы получило телевидение. Право же, оно родилось в рубашке!

И не хочется вспоминать, что всего полвека назад кинематограф тоже нарождался как искусство безусловной подлинности. Но сколь часто в своей истории он изменял самому себе, молился иным богам, превращался в свою противоположность! “Как в кино!”—это звучит в обиходе не синонимом точности и документальности, а синонимом иллюзорности, оторванности от реального...

Пройдет совсем немного лет, телевидение войдет не только в наш быт, но и в наше сознание, в самую нашу жизнь. “Как на телевидении!”—скажем мы...

Какой смысл вложит время в это понятие?

“Абсолютный слух” на правду

## Беседа третья Нравственный кодекс

Читать или говорить? Эмоциональным подкасом На дистанции доверия Малая ложь

Самые первые, начальные основы телевизионной специфики усвоены и уже ни у кого не вызывают возражений. Еще год или два тому назад это было внове, этому нужно было подыскивать слова, а сегодня все уже знают,

что на телевидении надо не читать, а говорить;

что общение со зрителем, обращение к зрителю носит здесь характер камерный, интимным;

что телевизионная передача рождает у зрителя чувство сопричастности, так называемый “эффект присутствия”;

что поведение перед объективом передающих камер должно быть свободным, импровизационным.

Не менее устойчивы уже и комментарии к этим первым телевизионным заповедям. Сказав “импровизация”, добавляем: “которая не исключает тщательной подготовки”. Сказав “интимность”, оговариваем: “которая не противоречит широкому общественному содержанию”.

Мы и не заметили, как истины эти совершили прыжок из слишком спорных в слишком очевидные. Еще по-настоящему не освоенные, еще не проверенные всесторонне практикой, они звучат уже для нашего уха как прописи. За них еще надо бороться, а их уже—как всякие прописи—хочется ниспровергать.

Да, эта беседа посвящена в целом нравственной проблематике, нравственным основам телевидения,

Однако я хочу начать ее с вопроса, казалось бы, чисто профессионального.

Иракий Андроников в статье “Слово написанное и сказанное”<sup>\*</sup> утверждает, что устная речь, обогащенная интонацией, мимикой, жестом, имеет на телевидении все преимущества перед сухим чтением по бумажке,—верно? Верно! Андроников оговаривает особое значение устной речи для нашего домашнего экрана, видит в этом одну из сторон его специфики—верно? Верно!

Но есть, кажется мне, что-то неточное в самой постановке вопроса, в выдвижении его на авансцену полемики. Читать или говорить? Такой дилеммы вообще не существует. По-моему, можно и читать, можно и говорить. Не стоит

<sup>\*</sup> “Лит. газета”, 1961, 18 апреля.

Читать или говорить?

возводить этот вопрос в ранг эстетической проблемы. И тем более не стоит превращать ответ на него в нерушимое правило поведения перед телеобъективом. Только говорить? Упаси бог—читать!..

Но включим телевизор и посмотрим на экран. Передача “Поэт и гражданин”. Посвящена Некрасову. В связи с юбилеем. Начинает передачу диктор Анна Шилова, она одна в кадре, она не читает, не заглядывает в написанное—говорит. Делает паузы. Подбирает слова. Смотрит прямо в объектив. Добавьте к этому, что Анна Шилова—один из лучших наших дикторов, что она всегда остается правдивой, простой, искренней—чего же еще? Но вам, зрителю, что-то мешает следить за

передачей, вы начинаете испытывать чувство неловкости, отводить глаза—да, вы уже знаете:

здесь кроется какая-то фальшь. Какая же?

Давайте разберемся. Спросим себя: чей текст сообщает нам Шилова? Свой? Нет. От себя, от своего имени говорит она о Некрасове? Нет. Значит, текст написан кем-то из литературоведов и выучен диктором наизусть. Так? В этом уже есть зерно неправды: ведь Шилова подает нам его “импровизационно”, она—в соответствии со спецификой— делает вид, что подыскивает слова, что мыслит вслух.

За первой неправдой следует вторая. Импровизационная, раздумчивая, вольная подача беседы о Некрасове вступает в противоречие с *характером* Анны Шиловой, с ее дикторским “амплуа”. Добрая, милая женщина, просто очень хороший человек— вот как можно определить лирическую тему Анны Шиловой. “Анечка”, которую очень любят наши зрители и которая как друг, совсем как своя приходит в наши дома. Не ясно ли, что мучительные раздумья о разночинцах и революционных демократах находятся вне ее диапазона?

Но главный “поворот” рассказа об этой передаче, дорогой читатель, наступает дальше.

Проговорив минут пять, Шилова объявляет: “А теперь мы предоставляем слово Корнею Ивановичу Чуковскому”.

Камера немного сдвигается, мы видим Чуковского, он говорит примерно следующее: “Меня допросили выступить на телевидении в связи с юбилеем Некрасова. То, что я хотел бы сегодня сказать, мною однажды уже написано. Поэтому разрешите прочесть это по своей книжке”.

И дальше Чуковский, который обладает редким даром в любых обстоятельствах оставаться самим собой и всегда очень точно чувствует, а чем именно состоит правда и органичность поведения, раскрывает свое “Мастерство Некрасова”, вынимает закладку и начинает читать. Он читает спокойно, хочется сказать—обстоятельно; книжка написана давно, и Чуковский читает ее немножко “со стороны”, иногда написанное ему явно нравится (“ай да Чуковский, ай да молодец!”); время от времени он делает замечания в сторону, чаще всего— юмористические, и это сразу вносит интимный, домашний, дружеский момент в наш с ним контакт.

Но дело далеко не только в “интимности контакта”. Такое чтение становится вдруг более активным, чем “раздумчивый” рассказ диктора по канонам устной речи. Я говорю об активности мысли, об активности отношения к материалу, наконец, об активности выявления себя. Я даже готов сказать, что в этом *чтении* было больше импровизационности, чем в предшествующем ему “свободном” *говорении* заученного!

Итак, Чуковский, отдавший полжизни изучению творчества Некрасова, считает себя вправе, выступая перед гигантской аудиторией, в силу тех или иных причин читать, а не говорить—это правдиво и свидетельствует об уважении к зрителю; диктор Шилова во имя ложно понятой специфики принуждена заучивать наизусть чужой текст и выступать в несвойственной роли. Вряд ли нужно отдельно оговаривать, что “телегеничность” на этот раз за чтением, а не за устной речью.

Диктор Нина Кондратова ведет беседу-интервью с ивановской ткачихой

Юлией Вечеровой (передача—“Ивановская новь”). Вот они вдвоем сидят за низеньким столиком, сидят хорошо, “интимно”—две молодые женщины, и между ними идет беседа. Кондратова не держит перед собой никакого текста, ее интонации легки, свободны, она явно дружески расположена к своей собеседнице, и вот этим свободным, дружеским, даже, я бы сказал, “светским” тоном, секунду подумав, она задает ей вопросы—один, другой, третий. Совершенно очевидно, что вопросы эти рождаются у нее в ходе беседы. И в ответ на эти импровизированные, *только что родившиеся* вопросы Юлия Вечерова начинает медленно, запинаясь и вроде бы даже не очень разбирая текст, читать *заранее приготовленные* и, видимо, отпечатанные на машинке ответы...

Тут уже внутренняя неправда этой сцены доведена до наглядности, она, так сказать, продемонстрирована...

В “беседе” Кондратовой и Вечеровой—я на стороне Вечеровой. Она чувствует себя очень скованно, натянуто. Она не умеет свободно говорить перед микрофоном. Конечно, это досадно. Но в этом хоть нет обмана...

Да, я тоже сторонник устной речи, рассказа, беседы. Я ни в коей мере не защищаю предварительную сверхредактуру и

шпаргалку. Но требование критики, предъявляемое сегодня к телевидению,— не читать, а говорить—*само по себе* ничего еще не решает. Оно может привести лишь к смене штампов казенного отчета на штампы доверительной беседы—и лечь на дикторов дополнительной нагрузкой по заучиванию текстов наизусть.

Весной 1961 года в Москве проходил семинар по радио- и телевизионному репортажу. Его итогам была посвящена специальная передача. Устроители к авторы этой передачи решили внести в нее долю юмора. Среди других слово было предоставлено обозревателю Ленинградского телевидения Владимиру Гришину. Поднявшись с места и подойдя к микрофону, Гришин достал из кармана сложенный в несколько раз листок бумаги, из другого кармана вынул очки, вздел их на нос и стал читать, точнее—бубнить.

Ведущий передачу, тоже журналист, перебивает Гришина.

— Очки? Не надо! Очки—это не телегенично! Гришин снимает очки и читает *без очков*.

— Бумажка?—снова перебивает ведущий.—Но ведь нас учили говорить *без бумажки*!

Гришин складывает листок и прячет его в карман. Теперь он *уже* говорит, никуда не заглядывая...

Итак, все это была маленькая шутка, “прием”, как называют это сами журналисты. Вот, мол, как не надо и вот как надо.

Юмор исчерпан?

Но почему же Гришин без очков и без шпаргалки говорит ничуть не иначе: голос тусклый, слова стертые, рассказывает что-то общеизвестное. Нет уж, я, зритель, тоже хитер, меня не проведешь! И вот я жду—уверен: сейчас его снова перебьют и скажут:

— Общие, чужие слова? Не надо! Это тоже не телегенично! Это тоже противоречит “специфике”!

И товарищ Гришин улыбнется. *И* заговорит наконец просто, свободно, *от себя*...

Но увы! Это уже не розыгрыш! Тусклые, стертые, никакие слова—это и есть искомое, это “как надо”. Вот и получается, что требование для телевидения устной речи (в общей форме—справедливое, конечно!) очень легко может не задеть *сущности дела* и стать лишь формой “подачи материала” или, как мы *уже* сказали, вопросом смены одних профессиональных приемов на другие.

Когда диктор Нонна Бодрова читает с листа последние известия, я отношусь к ней с уважением и слушаю ее; когда же Нонна Бодрова стада теперь порой заучивать телеграфные сообщения наизусть к доводить их до моего сведения с помощью “устной речи”—это мне не нужно, это просто мешает мне слушать ее.

К слову сказать, однажды та же Нонна Бодрова— вопреки обыкновению—надела очки (которые так высмеял тов. Гришин!). И меня, зрителя, это ни капли не покорило! Напротив, скорее уж, расположило к ней. Возможно, в этот день у диктора заболели глаза. Или текст оказался не очень разборчив. Или еще что-нибудь. Во всяком случае, очки понадобились, оказались нужны и были надеты. Это—честно. Это—естественно.

Маяковский, как все знают, на эстраде, перед тем как читать стихи, снимал пиджак. Для Маяковского это было естественно. Органично. Я допускаю, что точно так же он поступил бы и приехав на телевидение. Но это вовсе не означает, что скинуть пиджак перед телеобъективом обязан Семен Кирсанов или Евгений Долматовский.

А ведь можно и очки и пиджак возвести в принцип, в специфику и даже устроить дискуссию—“в пиджаке или без пиджака?”...

Может быть, мне скажут, что все это слишком элементарно. Конечно, элементарно. И вместе с тем очень важно для уяснения истины. Ведь речь идет не о “правилах поведения на студии”. Речь идет в последнем счете об *отношении к зрителю*.

Итак, об отношении к зрителю. Об исходном условии контакта зрителя с человеком на телеэкране. Выступает группа очеркистов-известинцев, и среди них—Татьяна Тэсс. Крупный план. Аппарат очень близко. На студию телевидения пришла известная журналистка. Она сейчас расскажет нам о взволновавшем ее жизненном факте, об одной судьбе, с которой столкнулась, заинтересовавшись читательским письмом в редакцию... Татьяна Тэсс не захватила с собой никаких конспектов. И вот уже включены передающие камеры, и она остается один на один с аудиторией. Случай с точки зрения телевизионной “специфики”, казалось бы, идеальный.

Но почему же вы, зритель, никак не можете обрести контакт с экраном? То, что говорит Татьяна Тэсс, само по себе интересно, но все это идет мимо вас. Почему?

В первую минуту вас настораживает несколько ускоренный темп речи, какая-то не житейская ее округлость. Затем вы отмечаете очевидную *литературность* рассказа. Вам важно и то, что, выступая, Татьяна Тэсс не смотрит в объектив и говорит, как бы ни к кому не адресуясь,—вы не видите ее глаз...

Да, номинально строители передачи остались верны “специфике”. Они, по-видимому, убедили журналистку, ссылаясь все же на ту же “специфику”: “Не читайте, а говорите, пожалуйста! Очерк уже написан? Не важно, вы его перескажете еще раз “своими словами”...”

И вот мы познакомились с очерком. С литературным произведением, которое нам "пересказали". Но наше знакомство с *человеком* не состоялось.

А телевидение *способно* знакомить нас с людьми. В этом его врожденный дар, в этом его уникальность. Не с образами людей, как то делают иные искусства, а просто—с людьми.

"Просто человек" (такой-то, такого-то года рождения, такой-то профессии) на экране—з контакте с "просто человеком" перед экраном.

Какова природа этого контакта? Что в нем главное? Наверно, все-таки прежде всего—непосредственность. И уважение. Уважение к себе и к зрителю.

Вот почему так рискованно здесь обсуждать те или иные элементы специфики, взятые изолированно. Читать или говорить? Импровизация или подготовка? Тут можно принять любую точку зрения и забаррикадироваться ею от правды, от человечности, наконец, от желания и необходимости что-то искать, придумывать, пробовать.

Ни один даже, казалось бы, самый что ни на есть профессиональный вопрос нельзя на телевидении решить вне его *этической* основы; в этом я вижу *то* новое, что несет с собой телевидение.

...Голубоватый кадр телевизионного экрана, и в этом живом, движущемся кадре—человек. Ваш собеседник. Тот, кто смотрит в ваши глаза. Вы с ним наедине. Озабоченное "одиночеством" сидящего перед телевизором зрителя, телевидение делает попытки как-то восполнить отсутствие, как сказать, "эмоциональной среды", в которой происходит акт встречи зрителя с искусством, ну хотя бы с искусством театра. Так возникает все более укореняющееся сейчас на наших студиях явление, которое мы назвали бы *эмоциональным подказом*.

Явление это снова может быть рассмотрено в двух планах. Оно имеет аспект специально телевизионный, профессиональный и аспект общий, этический. Эти два начала присутствуют, как мне кажется, уже в том первом нашем примереслучае простом и очевидном, к которому мы сейчас и перейдем.

Нередко, чаще всего по субботам, на Московском телевидении устраиваются так называемые эстрадно-танцевальные вечера.

...Зад для ганцев. Паркетный, до блеска натертый пол. Немного мебели. Модной. Молодые женщины в широких коротких юбках из недорогих тканей и туфлях "на гвоздиках". Мужчины в черных костюмах. Если употребить балетный термин—"держат спину". Вообще—"обращение галантерейное"... Танцуют эти молодые люди (по видимости, кордебалет или миманс какого-нибудь театра) хорошо, и смотреть на них—при соответствующем настроении—можно с приятностью.

Но оказывается, эти балетные мальчики и девочки нужны сегодня на студии не сами по себе. Они нужны прежде всего как антураж для эстрадного концерта, как некий *эмоциональный фон* для него.

И вот уже артист Малого театра Любезнов в окружении свободно расположившихся возле него слушателей читает рассказ Ленча—старый, обошедший, кажется, все концертные подмостки рассказ о том, как пожилой человек профессорского вида давал телеграмму Жене, а сухарь телеграфистка не хотела понять, что он "целует лапочку", а не "целует лампочку" и что целует он ее "бессчетно", а не "без щетки". Читатель, конечно, помнит, что этой коллизии

уготована благополучная развязка—очередь вступает за Васючка, и каменное сердце телеграфистки чуточку мягчеет...

Я не думаю, что рассказик Ленча и составляющая его сюжет возвышенно-трогательная история являются собой именно тот род литературы и несут в себе именно те движения человеческой души, которые наиболее близки этим хорошо тренированным современным молодым людям. Однако рассказ имеет бурный успех. Миманс аплодирует, не жалея ладоней. Каждая реплика одуванчика-профессора встречается то повальным хохотом, то молниеносной овацией...

Ну а как же я, зритель, из-за которого предпринят весь этот маскарад? Я вовлечен в игру? Я вместе с ними?.. Куда там! Реакция этих выставленных напоказ зрителей иллюстративна, приторна, навязчива. Но чем больше мне *навязывают* отношение к происходящему на экране, тем больше я желаю реагировать “наоборот”.

Нет, мне не нужна эта эмоциональная подсказка, эта шпаргалка чувств!

Кстати сказать, конкретно в том случае, о котором шла речь, зрители-статисты эстрадного концерта неожиданно выдали себя. Выступал гитарист. Он играл действительно прекрасно. Секундная пауза. И после нее вдруг раздалась совсем другие хлопки—нестройные, живые, летучие. Стало ясно: все предыдущие аплодисменты были просто “работой”...

Эмоциональный подсказ обретает на телевидении самые разнообразные формы.

“К нам на студию приехал композитор Фельцман!!” — сообщают нам вдруг с таким счастливым сознанием эпохальности факта, что следить за тем, как вновь прибывший пробирается к роялю и начинает что-то петь своим беззвучным, “композиторским” голосом,—решительно невозможно.

Поэта Сергея Острового не представляют зрителям на столь высокой ноте. Тогда он это делает сам. Островой предупреждает, что “до стихов хочет говорить *прозой*”. И дальше: “...от имени всех веков, которые мечтали преодолеть земное притяжение, от имени холопа Ивашки, который построил крылья, чтобы взлететь в небо... разрешите *мне*...”

Если поэт Островой спрашивает меня—зрителя, то я, конечно, “разрешаю”. Пожалуйста. Говорить от имени веков—неотъемлемое право каждого поэта. Я даже готов поверить, что история человечества, тот же холоп Ивашка и в самом деле уполномочили поэта Острового. Только вот “прозой” предупреждать нас об этом все-таки не стоило, лучше уж сразу представлять стихом.

Так и хочется сказать: “Спокойнее, товарищи! Не суетитесь, не забегайте вперед! Дайте нам самим оценить стихи Острового, песни композитора Фельцмана... не нужно подсказывать. Не нужно. Честное слово, не нужно!”

Мы оказываемся глухи к нагнетанию восторга до встречи с актером, писателем, композитором. Мы не испытываем ответных чувств, когда, обращаясь к нам, зрителям, через каждые две фразы повторяют, нажимают на педаль, умиляются: “Дорогие друзья!”, “Дорогие друзья!” Мы вообще не раздаем авансов и гарантийных писем на эмоции. И когда нам говорят: “Ликуйте!”—мы отвечаем: “Что-то не ликуется...”

Патетическое резюме—тоже одна из весьма распространенных форм эмоционального подсказа. Я уже упоминал о передаче “Ивановская новь”. Бывают

у нас на телевидении и удачные репортажные передачи. Эта была неудачная. Ивановцы, приглашенные в студию, чувствовали себя на редкость скованно, сидели за столом с вытянувшимися, неподвижными лицами, словно снимались на групповую фотокарточку для стенда в городском саду.

На вопросы отвечали односложно или читали весьма невыразительный и, видимо, неразборчивый текст. Никакого контакта, никакого *раскрытия людей* не произошло. И все-таки, заключая это явно незаладившееся выступление, два диктора наперебой радостными, оживленными, ликующими голосами заявляют: “Вот мы и повстречались с ивановцами! Вот мы и узнали о них много нового!”

Узнали? Нет! Это так очевидно, что поймет и ребенок. И все-таки ликующий текст звенит на весь эфир...

Еще один пример эмоционального подсаза, неожиданно оборачивающегося против его организаторов. Одновременно он станет для нас переходом к следующей главке.

Сверкающий огнями, словно в блеске драгоценностей, Колонный зал заполнили школьники. Аппарат идет вдоль рядов—какие хорошие, умные ребячьи лица! Живые, ироничные мальчишки. Вежливые девочки с косичками... И невольно начинаешь смотреть на сцену их глазами.

А на сцене Лев Кассиль ведет некий литературный разговор-концерт, приуроченный к Неделе детской книги. Всячески рекламируя, награждая множеством эпитетов, выпускает на авансцену к микрофону Анатолия Алексина,— как говорится, подает его аудитории по самому высшему разряду. Алексин тут же, с ходу обратно одаривает комплиментами Кассиля. В голосе звучат интонации одновременно слащавые и механические. Алексин заискивает:

— Дети! Давайте посмеемся! Давайте смеяться, дети Еще! Еще!

Пионеры вежливо смеются. Насмешники и умницы, о чем они думают в этот момент? Вот где и в самом деле возникает неожиданно эмоциональный подсаз! Да только в направлении обратном желаемому!

Камера скользит по набитым детворой рядам партера, постепенно включая в свое поле зрения и концертные подмости. Мы начинаем смотреть на сцену из *этого зала*, смотреть глазами этих мальчишек и девчонок. Может быть, именно поэтому мы так обостренно ощущаем нравственную безвкусицу происходящего.

Сиди на этих же стульях обыкновенная публика, ну хотя бы та, что собирается на воскресные так называемые сборные концерты,—мы, пожалуй, куда терпимее отнеслись бы ко всей этой суетной подсазке и приплюсовке чувств.

Как видите, эмоциональный подсаз—вещь обоюдоострая. Он, словно ядро из мультипликационной сказки про Емелю, летит в цель, вроде бы летит со всей точностью;

но вдруг останавливается в воздухе и возвращается, чтобы поразить своих. Но случай с Кассилем и Алексиним и тот же пример с поэтом Островым можно, казалось бы, рассмотреть и оценить вне телевизионной “специфики”.

— Не могу понять,—скажет читатель,—при чем тут телевидение? Нескромность всегда была плоха, даже в XIX веке, когда телевидения, простите, не было еще и в помине...

И все-таки телевидение тут очень “при чем”! Пожалуй, здесь на службе этики оказывается эстетика.

На дистанции доверия

Экран заключает некое явление действительности в раму, отсекает от всего остального, дает ему “крупный план”. Превращает в *объект наблюдения*. Действительность, отброшенная на экраны, оказывается как бы эстетически организованной (в той или иной степени, конечно). Разве уже одно это не предопределяет во многом нашего отношения к показываемому? Впрочем, это лишь в двух словах то, что составит в нашей книжке следующую беседу.

Важное значение, мне кажется, имеет и особый характер телевизионных контактов. Максимальное приближение к зрителю становится как бы актом *взаимного доверия*. Мы открыли телевидению двери своего дома, мы, можно сказать, приняли его в свою семью, и мы вправе предъявить ему определенные требования—да, в том числе и по кодексу нравственности.

Так эстетический ряд смыкается на телевидении с рядом моральным, и в этом—одно из чрезвычайно интересных (еще далеко не исследованные критикой) свойств телевидения.

Демократизм. Скромность. Ничего нарочитого. Вот первое, что хочется назвать.

Демократизм? Да. Концертное платье, обнажающее плечи, осыпанное драгоценностями, вполне уместное в Большом зале Консерватории, здесь кажется не только липшим, но и мешает нашему контакту с актрисой; это все равно как если бы вы ждали к себе домой старую приятельницу для душевного разговора, она бы вдруг пришла разряженная и села на кончик кресла, не снимая перчаток и своей причудливой шляпки.

Или вот. Диктор Нина Кондратова вела однажды выездную очерковую передачу из магазина. Согласно замыслу режиссера, она вошла прямо с улицы, скинула шубу и взяла в руки переносной микрофон. И вдруг—на минуту—я испытал к ней чувство неприязни, словно что-то резануло меня, словно прозвучала диссонирующая, царапающая нота. Шуба! Ну конечно, это шуба—она виной! У диктора Нины Кондратовой, которую москвичи душевно и запросто называют Ниночкой, “вдруг” сказалось роскошное манто из шкур с серебристым ворсом... Эта шуба б а секунду как бы встала между нами. Вот оно, типизирующее свойство телеглаза! Вот еще одно свидетельство его первородного демократизма.

Но в то же время на телевидении очень важно различие между истинным демократизмом, товарищеским тоном общения—и дешевым панибратством. Скольжение по грани между разговорностью и болтливостью, между свободным поведением и амикошонством здесь оборачивается только болтливостью, только амикошонством.

Развязный тон с телеэкрана невыносим, как нигде.

Вот спортивный обозреватель (имя которого, к счастью для него, я не записал) ведет беседу с гроссмейстером Петросьяном. Беседа как беседа. Посвящена итогам только что закончившегося шахматного первенства страны 1960 года. И ведет ее, по всей видимости, опытный журналист: он держится вполне свободно, интервью строит в жанре беглого, “приятельского” разговора. Хорошо? Казалось бы, хорошо. Но почему мы, зрители, сидя перед телевизором, вдруг начинаем неуютно поеживаться, что называется, спиной ощущая: тут что-то не то!

Первое наблюдение—почти безобидное. Журналист, что ведет интервью, сам

очень много говорит. Это неэкономно с точки зрения хронометража всей передачи. И это нескромно:

ведь как-никак нас интересует прежде всего Петросян... А тем временем нас бомбардируют сведениями, подробностями, которые вовсе не обязательны: что, мол, Петросян приехал на студию больной, что у него сейчас температура, грипп и насморк (если так, сидел бы дома—хочется сказать!); репортер ввернул, что у Петросяна дома есть магнитофон... (это, кстати, тоже нескромно—тем самым косвенно сообщается:

“Я туда вхож”...).

Второе наблюдение тоже вроде бы не несет в себе зерна “нравственной проблематики”. Просто репортер этот перед объективом слишком много двигается. “Ну что такое,— думаешь невольно,—почему этакая беспрерывная суетня и мельтешня?..” Наконец схватываешь суть: он не просто суетится—он суетится *перед* Петросяном!

Ну конечно! И как это мы раньше не поняли! За болтливостью, за нарочитой развязностью кроется подобострастие (соседство причудливое, но закономерное!). Вопросы задаются не просто, а в форме комплиментарной. И вообще что-то неуловимо льстивое, угодливое есть во всем тоне общения с шахматным чемпионом. Лесть эта ставит в глупое положение самого Петросяна (мы видим—она неприятна ему) и унизительна для нас, зрителей,—ведь представитель телевидения интервьюирует чемпиона как бы от нашего имени.

Нет, нельзя на телевидении, рассказывая про свою беседу с футболистом Игорем Нетто (болельщиком Петросяна), передавать ее так: “Я сказал: “Послушайте, Игорь...” Тут нужны скромность, строгость, лаконизм, и все эти “с Пушкиным на дружеской ноге”, которые вроде бы соответствуют устно-разговорной, общительной манере телевизионных контактов, здесь не проходят, они звучат оскорбительно.

Я бы, наверно, не рискнул написать об этом журналисте так резко, если бы не уже сделанная нами оговорка. Суть не

в личной нескромности такого-то—имярек—члена Союза журналистов, спортивного обозревателя. Ему лично можно подобрать любые оправдания: ну, растерялся человек, засуетился... Но тут снова сказалось уже названное свойство телеэкрана—его способность “увеличителя”, “типизатора”.

Ох как важно помнить об этом “увеличителе”... Не то так тебя ненароком “обобщат”, что не обрадуешься... Милая, интимная “дистанция доверия”, на которую приближен человек на телеэкране к человеку перед экраном, оказывается и жестокой, суровой дистанцией проверки...

Многим памятны выступления по телевидению редколлегий наших “толстых” журналов—было несколько таких передач. Те из них, которые мне довелось видеть, отличались духом взаимного возвеличивания. Каждый рекомендовал зрителям своего соседа примерно следующим образом: “Я с особым удовольствием передаю слово моему большому другу, замечательному драматургу в выдающемся поэту, стихи которого вы все, конечно, знаете я любите, крупному, можно сказать, выдающемуся общественному деятелю, члену редколлегии нашего журнала...” и т. д. А тот сидит недвижно, не моргая, смотрит в аппарат... о чем думает?..

Почему-то вспомнился Ильф: “Господи, за что ты так покарал видного общественного деятеля?”

Молодой музыковед Светлана Виноградова (передача “Романсы Кабалевского”) уж до того “интимно” обращается ко мне с экрана, до того прочувствованно заглядывает мне прямо в глаза, голос ее как замирает, в нем звучат такие размягченные, вкрадчивые, такие женские интонации, что “дистанция доверия” начинает казаться опасной, и я—невольной—чутьочку отодвигаю от телевизора свой стул...

Как ей нравится ее собственный текст! Как она упивается им! Как любовно произносит, ласкает голосом каждое слово!.. И не скажет “Кабалевский”, а непременно “Дмитрий Борисович”, и тихонько, нежно, с придыханием, при этом опустит ресницы, так что даже самое твое, зрителя, присутствие перед экраном становится неуместным...

А на студии, словно заранее угадав “жанр” передачи, поставили перед самым объективом вазочку, а в вазочку— цветок, и так это все чувствительно и трогательно получилось, что—есть такое выражение—“все рыдают”...

Нет, и это не годится! Приторная, сентиментальная интимность—такой же вид нескромности, как и болтливое, искательное панибратство репортера, беседовавшего с Петросяном, как и взаимные комплименты—“мерси за мерси”—Кассиля; и Алексина либо членов редколлегии во время описанной телевстречи.

На “дистанции доверия”, создаваемой телевидением, опасны все виды попыток нравиться, все повышенные заботы об этом.

Телевидение с нравственной точки зрения страшно требовательно к выступающим. Иногда просто до нетерпимости требовательно.

Дистанция доверия! Дистанция проверки! Вот выступает знакомый мне человек, которому стоит выйти на любую трибуну, как в аудитории (тоже—в любой аудитории) начинается веселое оживление.

Так и сейчас: на каком-то вечере он читает что-то очень смешное. Зал грохочет. И я, зритель телевидения, готовлюсь принять участие в общем веселье. Но почему-то с самого начала мне мешает откуда-то взявшееся чувство уныния. И вдруг на крупном плане—его глаза, и в них ни озорства, ни хитрости, ни обычного веселого блеска. Это “выключенные”, “отдельные” глаза. В них холод и тоска.

Дистанция доверия! Дистанция проверки!

Когда разговор идет, так сказать, тет-а-тет, когда человек на экране непосредственно адресуется к другому человеку, нельзя иметь пустые глаза, нельзя с тяжестью на душе притворяться весельчаком, нельзя, опасно говорить одно, а думать другое.

Вот выступает композитор Константин Данькевич.

Говорит—декламирует. “Весна идет”, “весенних чувств полно человеческое сердце”, “нынешнюю весну встречаю с особым чувством радостного подъема”, “вдвойне радостен”, “несокрушимое”, “могучим светом”, “счастье жизни”.

Говорит—разливается. То переходит на медленную, рас” певную интонацию, голос затухает, слов уже просто не слышно. То вдруг весь вскидывается, одни слова глотает, зато другие выкрикивает: “Тарас (!) Григорьевич (!! ) Шевченко (!!!)...”

Почему же так “вдвойне счастлив” композитор Данькевич?

— Потому что,—отвечает,—юбилей Шевченко совпал с выборами в местные Советы...

Дистанция доверия!

Ничто так не противопоставлено ей, как выпренность, бутафория чувств, как демагогия во всех ее откровенных и скрытых формах.

Дистанция доверия!

На экране—видимо, не очень здоровая женщина, с чернотой под глазами, с шеей старухи, пожилая женщина из нашего подъезда, двора, переуллка, мать взрослой дочери, может быть, врач или старая учительница. На ней обычное (москвошвеевское) платье, заколотое брошечкой. Никакой романтики. Бытовой образ.

Это—Долорес Ибаррури.

И вот она начинает говорить. Тут нет “вдруг”, нет контраста, перелома; пожалуй, мы ждали интуитивно, были готовы к тому, что это именно так и произойдет.

Ибаррури говорит совсем иначе, чем остальные. Она никак не “нажимает”, и нет в этом “темперамента”, а только, вероятно, большая *отдача*, чем у других...

Ибаррури говорит по-испански. В голосе ее звучит особая музыка, эта музыка все слова, все фразы, все звуки объединяет в единый поток. Так звучали литые строки Пабло Неруды (он сам читал их своим великолепным голосом). Так звучат Гюго или Верлен, когда, не зная французского, слушаешь стихи просто как музыку, неожиданно наполняющуюся каким-то глубоким, человеческим смыслом...

И в этой приподнятой речи, в этом монологе старой женщины не было ничего, что вызывало бы ощущение разрыва между ее обликом и ее речью. Напротив, лицо ее уже казалось мужественным, патетичным, “плакатным”.

Да, это была неистовая, бессмертная Долорес Ибаррури!

Все установления телевизионной “специфики” рухнули, как карточный домик. Открытая патетика не вызывала ощущения неорганичности. Интимность контактов не обязательно требовала “бытового разговорного тончика”. Убежденность и внутренняя отдача легко и по праву выводили на “дистанцию доверия” самые высокие чувства и самые громкие слова.

Экран телевизора демаскирует ложь. Как ни прячь, он выставляет ее напоказ, подает на ладони, укрупняет, заставляя нас, зрителей, зло браниться и выключать телевизор. Требование правды, честности—первое условие, первая статья в телевизионном кодексе морали.

Это качество нашего домашнего экрана наиболее очевидно. Когда по первым своим телевизионным наблюдениям я писал статью для “Нового мира”, составившую в этой книжке беседу вторую (предыдущую), мысль о правде как единственном языке, на котором только и может говорить телевидение, мысль, так сказать, о непрерывной, естественной “самонастройке” на правду была для меня одной из самых существенных. Она остается для меня таковой и по сей день.

Итак, экран телевизора демаскирует ложь. Большую или малую—все едино. Сейчас я хочу остановиться на “малой”, часто ненужной, так сказать, бескорыстной и все-таки срывающей всю передачу.

Малая

ложь

...Молодая журналистка держит перед собой маленький микрофончик, тянет за собой шлейф проводов и переходит из комнаты в комнату—это идет выездная передача, рассказ о том, как ребята одного двора организовали свой досуг. Журналистка хорошо спрашивает ребят, легко поверить, что все это ее и в самом деле интересует. И, желая, видимо, еще больше усилить эффект подлинности, импровизационности происходящего, она, переходя из комнаты в комнату, спрашивает ребят: “А куда нам дальше идти?” Стоп! Неправда!

Разве не яснее ясного, что маршрут ее разработан, что все представление в целом репетировалось, и вот спустя полминуты, попав таким “неожиданным образом” в помещение драмкружка, мы и сами убеждаемся, что ребята сидят здесь уже по команде “замри!” и все готово к включению передающих камер (“замри!”, “отомри!”—популярная детская игра, получившая широкое распространение на телевидении)...

Конечно, когда-нибудь телевизионные репортажи будут идти без репетиций и инсценировок. В этом смысл и суть телевидения. Да и сегодня лучшие работы документального телевидения уже таковы.

Но коли нужна подготовка—пусть будет подготовка. Только не надо жеманничать и делать вид, что ее не было. Это (в основе своей) та же дилемма—читать или говорить? Умеешь говорить, спокойно, точно, от себя,—говори! Только не надо зазубривать чужие тексты наизусть... Еще пример “маленькой лжи”.

Перед телеобъективом на студии выступают двое советских врачей, муж и жена (так их и представили нам). Они прожили год или около того в Ираке, лечили там местное население (поездка по договору)—рассказать им, видимо, есть о чем. Передача строится в форме диалога; то он говорит, то она. Показывают фотографии. Речь идет о вещах простых и человеческих: как поначалу население им не доверяло, как никто не мог понять—почему советские врачи не берут за лечение гонорар...

Словом, текст диалога, если бы мы захотели рассматривать его в отдельности, вероятно, показался бы нам живым, правдивым и занимательным.

А от передачи в целом веет скукой и казенщиной. Контакт с этими, казалось бы, симпатичными нам молодыми людьми установить не можешь. Какая-то во всем этом есть неправда! Я не сразу понял—в чем она.

А неправда в том, что ведущие диалог молодые врачи— муж и жена!— буквально ни разу не взглянули друг на друга, ничем “не выдали”, что хотя бы знакомы. Ну право, вроде бы

они в милиции и на них составляют протокол (“Вам знакома эта гражданочка?” — “В первый раз вижу!”). И вот эта неправда отношении, статичность, душевная закрытость производят неприятное впечатление. Нет, это не просто зажатость от страха перед телеобъективом! Смотрите, и он и она чувствуют себя в студии довольно спокойно, говорят быстро и деловито; ясно—выступающие вполне владеют собой...

Очевидно, тут официальность, публичность выступления воспринята этими молодыми специалистами как полный *отказ от личного*. Уж конечно, друзьям, дома они рассказывали совсем иначе. Речь, скорее всего, шла о тех же фактах, но говорили они от *себя*, от своего имени, а здесь говорят от имени “советских специалистов за рубежом”. Это тоже может быть и хорошо, и деловито, и даже

занимательно И мы, повторяю, вполне довольны остались бы их беседой, если бы они выступали в клубе, да еще не эта “подробность”—муж и жена!..

Так раскручивается веревочка. Если это муж и жена, почему же они никак это не обнаруживают и ведут диалог строго официально? На телевидении, как в хорошей драматургии, все проверяется правдой характера, правдой обстоятельств.

За случаем этим встает и одно общее наблюдение. Оно не может не прийти каждому, кто хотя бы изредка поглядывает на свой маленький домашний экран.

Почему, спрашиваете вы себя невольно и постоянно, почему так скованны, так утомительно однообразны те, кого мы видим на этом нашем экране? Представители разных профессий. Разных поколений. Разных уровней культуры. Наконец, разных (надо предположить) человеческих темпераментов. Почему все они—разные—становятся так похожи друг на друга, лишь только переступят порог телевизионной студии и некто за кадром подаст сигнал “съемка!”?

Страх перед объективом? Конечно. Чувство ответственности, сознание, что тебя видят в этот момент несколько миллионов человек? Да, и это. Неестественная, неорганичная для любого самовыявления обстановка—отсутствие того, к кому вы обращаетесь, неизбежное присутствие “посторонних”, занятых технической стороной передачи? Пожалуй.

И все-таки причины эти, даже в своей совокупности, еще не дают, на мой взгляд, ответа на главный вопрос.

Здесь—и я в этом убежден—надо искать причины порядка куда более общего.

А пока расскажем еще об одной передаче, которую, как мне кажется, интересно проанализировать.

Передача, о которой пойдет речь, многим, вероятно, показалась хорошей. Она и мне поначалу показалась хорошей—простой и искренней. Называлась она приблизительно так: “Школьники пишут стихи”. А суть состояла в том, что поэт Валентин Берестов беседовал с ребятами, разбирал их стихи и вообще говорил о поэзии.

Их удобно посадили вокруг столика, этих совсем еще юных поэтов в пионерских галстуках, и показывают не в лоб, а с разных точек, часто чуть-чуть сверху или через головы и спины сидящих; уже сама мизансцена подчеркивает—это “дружеский кружок”, разговор, мол, идет сердечный или— вот более точное слово—товарищеский. И в соответствии с замыслом, с “характером встречи” Берестов говорит непринужденно, серьезно, оживленно. Может быть, чуть быстрее, чем надо бы. Может быть, слишком гладко. Но это уже придирки—Берестов говорит хорошо.

А ребята? Ребята сидят как манекены. Как отличники по прилежанию, как круглые отличники. Вышколены. Выглажены. Улыбки—обязательные. Реакции—никакой.

Берестов говорит. Он жестикулирует кулаком, вот уже двумя кулаками; интонации его разнообразны—от шепота до патетики... Но отличники по прилежанию—хоть бы что! Реакции (по-прежнему) никакой.

И вот доброжелательный, откровенный тон Берестова начинает для нас звучать фальшиво. Начинает казаться придуманным, литературным, а скрытая горячность и напор—лишь профессиональными навыками человека, которому приходится часто выступать...

Дети тем временем начинают читать свои стихи. Стихи почти все, как говорится, “не событие”, но они вполне индивидуально характеризуют каждого. Для нас это целое открытие! Эти послушные, вышколенные дети—разные! В них уже и внутренняя сосредоточенность и чувство. Да и читают неробко. И держатся свободно.

Но вот—под конец передачи—они хором обращаются к Берестову: “Прочтите и вы свои стихи!” Берестов прочел, И снова—реакции никакой!

В чем же тут дело? Почему вызвала наше недоумение передача, каждый из компонентов которой, взятый в отдельности, заслуживал только похвал? Помните! Берестов говорил, в общем, хорошо и, если бы адресовался прямо в объектив, вероятно, был бы нами выслушан со всем интересом и вниманием. Ребята тоже оказались не чужды поэзии, это умные и славные ребята. И я не сомневаюсь, что такая

беседа, такой анализ их стихов в принципе должны быть им интересны. Казалось бы, во всей передаче нет ни грана подвоха!

И все-таки он есть, этот подвох, эта “маленькая ложь”. Мне кажется, фальшь кроется здесь уже в самом замысле передачи.

Берестов разбирает СТИХИ присутствующих тут Юных поэтов. Для кого од это делает? Для них самих? Но ведь это же акт интимный, трепетный, остро связанный с самолюбием маленьких поэтов. Зачем же тогда он вынесен, выставлен напоказ? Не ставит ли это ребят в глупое положение, а передачу в целом не делает ли демонстративной, примитивно назидательной?

Впрочем, можно и иначе понять замысел передачи. Можно представить, что не ребята тут главные. Они тут лишь для примера, а стихи их—тоже только для примера. А главные здесь—мы, зрители, и это нам Валентин Берестов преподает уроки поэтического мастерства.

Такие передачи были. Художник показывает картинки, присланные детьми на студию, рассуждает об их достоинствах и недостатках. Поэт анализирует стихи. Но делается это “с глазу на глаз” с объективом телевизионной камеры;

анализируются именно *стихи*, как бы отдельно. Начинаящий автор ничем не задет, он сейчас вообще вне поля зрения, к нему не обращено ничье обидно острое внимание (когда тебя “критикуют”, любое стороннее внимание к тебе—обидно!).

В случае с Берестовым ребята служат лишь подопытными кроликами. К тому же, когда передача готовилась, когда отбирались стихи, их авторы (на этот счет у нас нет иллюзий) заранее узнали все оценки... Выступление Берестова, следовательно, не имело для молодых поэтов даже прелести новизны. Что же им оставалось делать? Что вообще оставалось на их долю? Только прилежание.

Бесспорно, проигрыш передачи здесь снова носит этический характер, упирается не столько в нарушение правил телевизионной специфики, сколько в нарушение принципов телевизионного кодекса нравственности.

Стихи уже сами по себе—дело серьезное, даже если это стихи двенадцатилетних пионеров. Анализ первых стихотворных опытов поэтом-профессионалом—тоже момент не простой, он требует целомудрия, а для того, кто в первый раз положил на чужой стол свои поэтические строки, момент этот, конечно, очень волнующ, я бы даже сказал—мучителен.

Здесь ко всему этому не проявлено должного такта. Не проявлено *уважения* к

самим этим пионерам, к их работе, к их самолюбию, к жизни их души. Отсюда их скованность, их замкнутость—каждый в самом себе. Отсюда—явное отсутствие контакта с Берестовым. Отсюда—и отсутствие нашего зрительского контакта с передачей как таковой.

Если подойти формально, поверхностно, кажется, что авторами передачи руководили лишь высокоположительные намерения. Они хотели преподать ребятам (за экраном и перед экраном) уроки поэтического мастерства. На самом же деле они отняли у ребят чувство целомудрия творчества. Они превратили их в статистов. Они устроили показуху.

Вот репортаж с агитпункта, передача “Навстречу выборам”. Неудача? Да, неудача. Профессиональная, журналистская? Да, и профессиональная—не найден интересный объект, написан бледный, стандартный текст, трансляция идет в затынутом, вялом ритме. Но основа неудачи—опять этическая. Это формализм, это душевный холод тех, кто задумывал и вел репортаж, это обидная, оскорбительная для меня, зрителя, уверенность работников телевидения, что я стану смотреть и воспринимать то, что неинтересно им самим.

Прежде всего, конечно, предмет передачи, сам жизненный материал.

На агитпункте (№ 50—51 Ленинградского района), который с помощью телевидения оказался вынесен для всеобщего обозрения, не происходит ничего интересного. Избирателей пригласили специально для участия в передаче. Это пробуют скрыть, но это видно. Вопросы ведущего не только стандартны—они, по существу, вообще не требуют ответов или в лучшем случае предполагают короткую справку, то или иное сообщение фактического порядка.

Девушке восемнадцать лет. Ее интервьюируют. Вопрос формулируется так:

— Вы впервые будете выбирать? Это большое событие в вашей жизни? Это так? Следует ответ:

— Да, день выборов в местные Советы—это большое событие в моей жизни.

(Можно подумать, что мы на уроке немецкого языка. В самом вопросе есть уже все слова для ответа. Нужно только изменить порядок слов.)

И когда дальше репортер просит ту же девушку рассказать—“только коротенько!”—о себе, то в этом обращении так мало истинного интереса и вообще простого человеческого чувства, что девушка—вполне утешив репортера—отвечает лишь следующее (буквально): “Работаю телефонисткой и чувствую себя полноправным гражданином своей страны”.

А у нашего репортера вид все время какой-то рассеянный, ответы не слушает, переминается с ноги на ногу. Главное для него—ни на ком не задержаться, перейти к другому. Пусть каждый получит свою минуту и сообщит, какого он года рождения...

Вот репортер гнет свой микрофон в новую комнату. Присутствующие здесь домохозяйки, пенсионеры сидят смиренно, не шелохнутся, поверх вязаных кофточек выпущены свежестриженные белые воротнички. Мизансцену репетировали, вероятно, дня три. Но ведущий подходит то к одной, то к другой из замерших, как перед фотографом, фигур и все повторяет: “Простите, что мы прерываем ваш разговор...”

Прерываем? Неплохо сказано! Слава богу, что хотя бы “разговор”, а не, к примеру, “оживленную беседу”. Если уж передача строится по принципу: “Не верь

глазам своим! А верь только в то, что тебе в данную минуту говорится!”— тогда уже можно все...

Видимо, товарищ до этого работал на радио и еще как-то не осознал, что кроме микрофона есть экран, который как минимум контролирует слова репортера.

И так все время. Операторы не остановились ни на одном лице, взятом крупным планом, не всмотрелись ни в одного человека, не подкараулили ни одного простого и естественного движения души,

Спешка? График? Секундомер?

— Наше время истекло!

— К сожалению, у нас осталось очень мало времени!

— У нас нет времени, чтобы...

Но почему *же* всякий раз нет времени? Почему у организаторов передачи нет никакой веры в то, что люди, если уметь их “разговорить”, скажут вдруг что-то искреннее, настоящее, идущее от себя и в то же время общеинтересное?

В конце передачи, о которой идет речь, действие переносится на другой избирательный участок. Тут ведет репортаж молодая женщина, видимо, еще не очень опытный журналист, она сама говорит о себе, что, мол, волнуется очень.

Что ж, она и в самом деле ведет передачу более оживленно. Сообщает нам, что на агитпункте “идет своя интересная жизнь”, что “ко дню выборов готовятся, как к празднику”. Заканчивая передачу, резюмирует: “Здесь было сказано много хороших, взволнованных слов”.

Дорогой товарищ, в том-то вся беда, что они не были сказаны, эти хорошие слова? В том-то вся беда, что вы не сумели помочь людям их сказать, опять же не “разговорили” их. Поэтому желание “приподнять” общий тонус передачи, взбодрить ее, дать ей характеристику от себя впечатление наше если уж и изменит, то, пожалуй, только к худшему. Чему вы радуетесь? Ведь у вас ничего не получилось,

Последний штрих.

В передачу решено было внести элемент критики. И тогда серьезные, солидные мужчины, передавая друг другу микрофон, ведут такой диалог:

— Есть у нас еще недостатки! Не все хорошо!

— Это точно.

— Чего же не хватает нашей избирательной кампании? Работе избирательного участка?

— По-моему, вот так надо сказать: мало показываем на агитпункте кинофильмов.

И тогда председатель комиссии взял микрофон и мужественно сказал:

— Мы признаем этот недостаток.

...Может быть, автору скажут: мы вам верим, передача явно неудачная, да стоит ли обнародовать столь неприглядный факт?

Этот факт уже обнародован, ответит автор.

Он обнародован самим телевидением тиражом минимум 10 миллионов экземпляров.

Да, на телевидении обмануть нельзя!

Против этого восстает вся его природа—*доку-менталиста*, участника события, оперирующего фактами и образами самой действительности.

Против этого восстает сам характер нашего общения с ним, сама “дистанция доверия”, где интимность уже предполагает *искренность*—да, здесь это даже не искомое качество, а начало, точка отправления для всего остального...

И вот что великолепно:

стоит работникам телевидения—дикторам, операторам, редакторам, режиссерам, драматургам, обозревателям, авторам текстов, кому угодно—отступить от правды, нарушить этот первый закон его нравственного кодекса, как немедленно и как бы автоматически здесь начинает действовать закон *саморазоблачения лжи*.

Чехов говорил: “Прежде всего, друзья мои, не надо лжи... Можно лгать в любви, в политике, в медицине, можно обмануть людей и самого господ бога—были и такие случаи,—но в искусстве обмануть нельзя”\*.

— А. П. Чехов о литературе. М., Гослитиздат, 1955, с. 279.

Я не принадлежу к тем, кто уже сегодня видит в телевидении самостоятельное, вполне сформировавшееся искусство. Полагаю, процесс этот долгий и сложный. И, чтобы достичь степеней искусства, телевидению предстоит еще пройти нам неведомый, уходящий в будущее путь. Но прекрасные слова Чехова об искусстве и правде уже сегодня вполне могут быть отнесены и к телевидению.

Да, экран телевизора *демаскирует* фальшь.

Зритель телевидения не подвержен никаким иллюзиям. Может быть, в этом его недостаток. Но в этом и его сила. Если уж король голый, то телезритель видит только его наготу. Он просто неспособен (даже не то чтобы не хочет) накинуть на бедного, подверженного насморкам короля воображаемые радужные покровы...

Вот эта *обнаженности* неправды, всяческой неправды на нашем комнатном экране, ее *самодемонстрация*, достигающая порой силы и степени гротеска, становится как бы защитной, оградительной реакцией и для самого телевидения и для меня, зрителя.

Экран, преувеличивая и демонстрируя фальшь, как бы тем самым отмежевывается от нее.

Я, зритель, легче распознаю, отделяю неправду от правды, дурной вкус от хорошего, подделку от настоящего и тем самым становлюсь не пассивным потребителем всего, “что дают”, а зрителем требовательным и активным, знающим, чего он хочет, что ему интересно и что неинтересно, что ни под каким соусом он не может принять.

И еще.

В предыдущей беседе я говорил прежде всего о свойствах самой телекамеры и телеэкрана. Каким будет *художник телевидения*, мы еще не знаем.

Теперь добавлю.

Если случится, что этот долгожданный Художник Телевидения, о приходе которого мы мечтаем и ждем, чтобы он собрал в кулак и послал в одному ему ведомом направлении все силы, все отличные “природные данные” телеискусства,— если он так и не явится, может наступить час, когда телекамера, телеобъектив, телеэкран как бы вступят в заговор со зрителем и направят все эти свои изначальные свойства против тех, кто обращался с ними и робко, и неискусно, и—прежде всего!—не вполне нравственно...

Итак, в сложном—обоюдном—процессе, каким является встреча телевидения и зрителя, как нигде звучит и господствует нравственная тема. Да, это так. И я действительно убежден, что ни один вид зрелища, искусства, средства общения между людьми (назовите как хотите) не живет в такой степени по законам *нравственного кодекса*, как телевидение...

Нравственный кодекс здесь не только находится в глубоком внутреннем единстве, родстве с кодексом художественности. Нравственный кодекс здесь стоит как бы *на защите художественности*.

Телевидение—искусство высочайшего нравственного потенциала—таким видится его будущее.

Нравственный кодекс телевидения...

На телевизионные студии приходит много писем. Разных. Есть и такие, авторы которых берут на себя роль добровольной цензуры, и особенно—*цензуры нравов*.

“Моя жена посмотрелась неореалистических фильмов и стала мне изменять. Прошу прекратить показ по телевидению зарубежных картин!”

“Моему сыну тринадцать лет, и я заметил—когда на экране целуются, у него краснеют уши... Долго ли еще телевидение будет развращать моего ребенка?”

Мне рассказывали товарищи с Московской студии телевидения, как мешает их работе, особенно каждой попытке сделать что-то новое или по-новому, это пристальное око ханжи, добровольно взявшего на себя охранительные функции. Он, ханжа, тоже хочет навязать телевидению свой “нравственный кодекс”, нудный, бездарный и, конечно, неискренний.

Так вот. Автор надеется на своего читателя. Автор не станет объяснять, что нравственный кодекс телевидения с нравственным кодексом обывателя не имеет ничего общего.

## Беседа четвертая Человек на экране телевизора

В поисках “второго зрения”  
Изображение и звук  
“Рентген” характера  
Снова о Валентине Леонтьевой  
Тоже о дикторах  
Портрет как жанр  
Занавес открывается  
Михаил Светлов (два портрета)  
Исполнительница солдатских песен  
Феликс  
Игорь Ильинский  
Только человек

Начнем издалека.

В свои школьные годы вместе с товарищами я увлекался придуманной нами (или не нами) игрой, веселая память о которой живет во мне до сих пор. Мы отгадывали профессию незнакомых нам людей. В метро, на бульваре, в кафе-мороженое, при любых других подходящих обстоятельствах. Делалось это в спорах, часто с “пары”, с подсчетом очков и с незамедлительной проверкой самым что ни на есть простодушным способом:

— Простите, гражданка, мы вот тут поспорили с товарищем: какова ваша профессия?..

Мы не воображали себя детективами. В игре этой, напротив, было что-то поэтическое. Была, скорее, вот та отроческая романтика, которая сквозит в словах Олега из розовской пьесы “В поисках радости”, когда тот— помните?— допридумывает, фантазирует, проникает в биографию старенькой “физички”...

И потом, уже после школы, долго еще во мне сидела эта инерция особой приглядки к соседу или прохожему. Едешь один в том же метро и почти бессознательно фиксируешь:

детский врач, педагог, военный, хотя и в штатском, бесспорно, артист... и т. д.

И право же, процент ошибок, непопаданий был не так уж велик! Как-то замечали мы такие детали, подробности, которые обычно не замечаем. Как-то глаз был поставлен. А главное, на этом был сосредоточен интерес, на этом держали мы фокус своего внимания.

Если бы я попытался заняться этим сейчас, то, конечно, очень скоро убедился бы, что “дисквалифицировался”.

Глаз наш скользит... Мы видим и не видим мир вокруг нас.

Открывать окружающий нас мир учит искусство.

Вот как сказал об этом Михоэлс:

“Искусство—не только отображение действительности, которую мы видим, скользя мыслью по поверхности явлений. Это—раскрытие действительности и

одновременно раскрепощение спрятанной в этой действительности огромной образной энергии”\*

Мне нравятся слова об *огромной образной энергии*, кото-

\* *Михоэлс С. М.* Статьи. Беседы. Речи. М., “Искусство”, 1960, с. 19.

рая спрятана в самой действительности и которую искусство призвано обнаружить, раскрепостить, заставить нести мысль.

Конечно, букет полевых цветов, несколько картофелин на плохо отесанной доске ЕЛИ сохнувшее белье на фоне снежного ландшафта—это всего лишь предметы окружающего нас вещественного мира. Но для художника каждый из этих “сюжетов” может стать *поэтическим событием*. В букет вдруг ворвался круглый, удивительно благодушный подсолнух, он другие цветы растолкал и теперь сверкает, как маленькое золотое солнце, словно бы специально упавшее на землю, чтобы стать этим веселым подсолнухом... Картофелины на грубой доске заставляют подумать о простых, грубых и здоровых основах жизни, картофелины требуют к себе *уважения*, ибо вышли из земли я весомы, как сама земля... А простыни на веревке вдруг оказываются голубыми, светло-зелеными, розовыми и лиловыми—белый цвет, играя, воспользовался снегом и простынями как экраном, чтобы обнаружить таящиеся в нем и рвущиеся наружу иные, радужные цвета...

Художник—это умение вот так изобразить? Вовсе нет! Художник—это прежде всего умение, дар так *увидеть*.

Но, вероятно, я не открою Америки, если скажу, что ту же работу, ту же роль—роль образного открытия мира, его восприятия по законам прекрасного (в широком, философско-эстетическом смысле)—способно порой выполнять и не только искусство. Это может быть взгляд другого человека, который “видит” и поможет “увидеть” нам. Это может быть наше особое душевное состояние. Это может быть что-то еще, заставившее вдруг на чем-то одном остановить наше внимание.

Но позволим себе еще одно, опять же “лирическое отступление”.

...Вот уже много лет я живу в Замоскворечье, мои окна выходят в переулок, прямо на Климентовский собор, это очень известный собор, он есть в учебниках. И кругом много церквей, в том числе очень старых; может быть, наш район в этом смысле единственный... Вот и ходил я всегда мимо этих церквушек, ходил и пять и десять лет. Я все знал—и то, что это произведения старой русской архитектуры, и какой это век, и стиль какой. Когда мне говорили: снесли еще одну церковь, я—как все—отвечал, что это безобразие и что надо сохранять памятники старины, но, в общем, это меня не трогало, лично меня, и, может быть, даже я думал: таково движение жизни, что-то всегда идет на слом...

И вот в один прекрасный день (не помню, с чего и когда оно началось) эти церквушки вдруг словно взглянули на меня, открылись мне, заговорили. Словно отверзлись очи и свершилось чудо. Словно поднялись на колоколенки старые звонари, ударили в колокола, и этот чистый звон заполнил собой все вокруг, заставив звучать, кажется, самую синеву неба. Их осталось совсем немного, этих старых церквушек,—на Ордынке, в переулках Арбата, где еще? Но я вдруг с пронзительной болью почувствовал их *человеческое* содержание. Что за люди их делали. Что они в это вложили. Что хотели передать другим людям. Я увидел их чистые линии, их высокий замысел, я ощутил, мне передалось *душевное движение*

того, кто это задумал и сделал... И когда теперь мне говорили, что такая-то церковь предназначена на снос, я вдруг чувствовал пронзительную боль, боль *утраты* и желание что-то делать, убеждать, драться, плакать, писать статьи и письма, то есть как-то противостоять тому, чему, увы, противостоять, видимо, уже было невозможно.

И речь идет вовсе не о том, что я, мол, “дорос”, “дозрел” (и т. п.) до понимания архитектуры такого-то века. Речь идет о том, что я ее *увидел*. Увидел как бы впервые.

Да, мы можем сто раз пройти по переулку или мимо вот этого дома и не видеть в нем того, что вдруг увидим сами ЕЛИ, скорее, увидит другой—не засоренный, не буднично рассеянный взгляд.

Возникает то, что в литературе называется *остранением*. Вокруг этого термина в критической литературе нагорожено семь верст до небес. Но я беру его не как термин (с его историко-литературным шлейфом), а как русское слово, корень которого—“стран”, то есть “странный”.

Вот этим необычным, проясненным, отвлеченным от штампов видением мира, неожиданно открывающим суть, образ явлений, вот таким взглядом, каким обладают поэты, и наделяется телевизионный зритель, когда он внимательно смотрит в живое лицо человека, занявшее в эту секунду прямоугольник экрана.

По аналогии с “эффектом присутствия” назовем его “*эффектом остранения*”.

Бесспорно, он возникает не всегда. Как, к слову сказать, даже во время живой, синхронной передачи мы далеко не всегда ощущаем и “эффект присутствия”. Вот специально объявлено и мы знаем (умом), что передающие камеры в самом деле находятся сейчас на Внуковском поле, и парашютисты высыпали из-под крыла самолета в самом деле именно в этот момент,—знаем, но не чувствуем этого; “эффекта присутствия” нет, и телевизионный кадр воспринимается как кадр кино.

“Эффект остранения”—еще неуловимей, еще эфемерней. Но когда он возникает—а он возникает!—на телевидении начинаются настоящие чудеса.

Рассказу о них и будет посвящена вся эта беседа.

Но предположим сначала, что ничего этого нет.

Что ж, если мы на экране телевизора видим все так, как есть в жизни (минус цвета, минус объем и т. д.); если экран—это только окно, окошечко, форточка и через них мы “поглядываем” за тем, что происходит на расстоянии; если, говоря иначе, наш злополучный экранчик *только отнимает* и если благодаря ему мы *только теряем и ничего не прибавляем* к впечатлениям действительности, тогда—тогда надо кончать всякие разговоры о телевидении как искусстве, каким бы временем это метаемое искусство ни датировалось—настоящим, будущим или сверхбудущим!

Тогда телевидение—только посредник. Только средство. Только—в широком смысле—техника.

Но вспомните, читатель, что *уже* сказано на этих страницах о днях Всемирного фестиваля молодежи, о концертах Вана Клиберна, о Юрии Гагарине на экранах наших телевизоров! Туг ведь—не станем повторяться—речь шла именно об эстетически воспринятой действительности, речь шла о нашем впечатлении, в которое произвольно ворвался уже элемент впечатления художественного!

И. в будничной, каждодневной работе телевизионных станций—я это знаю—

меня не так уж редко поджидают минуты (соглашусь даже—секунды?) вот этих новых художественных переживаний.

Пусть простят меня те, кто ставит телевизионные спектакли и снимает телевизионные фильмы. Оно, конечно, очень хорошо (то есть—бывает и хорошо!), но, увы, вот эти новые впечатления, как правило, поджидают меня не здесь. Они вообще чаще всего не связаны с работой драматурга, с работой актера.

Большинство критиков, да и сами работники телевидения проводят почти непреходимую черту между, скажем, лекцией на научную, на политическую тему (с одной стороны) и какой-либо литературно-музыкальной композицией (с другой). Редакции, занимающиеся этими двумя типами передач, в прямом и переносном смысле находятся на разных этажах. И вся творческая, экспериментальная работа (предположим, что она ведется) связывается здесь, конечно, с судьбой и деятельностью литературно-художественного вещания и соответствующих редакций. Это кажется логичным и истинным. А вместе с тем именно здесь, на мой взгляд, коренится одно из главных (и общераспространенных) заблуждений. Телевидение — едино.

Поэтому, веря в эстетический потенциал телевидения, нет ли смысла поискать некие новые *художественные* возможности уже в самой встрече человека (не актера!) и движущейся телевизионной камеры—поискать там, где, так сказать, телевидение начинается, поискать в том, что составляет его первооснову, его первоэлемент.

И если уж действительно быть телевидению искусством, как является искусством художественная словесность или современный кинематограф, то не должны ли мы обнаружить некую эстетическую заряженность именно в этом вот начале начал? В этой клеточке телевидения? В этом его, повторяю, *первоэлементе*?

Давайте еще раз рассмотрим, что же происходит, когда встречаются человек перед передающей камерой, *оператор, зритель*. Итак...

Человека пригласили на студию телевидения. Может быть, это писатель. Или лектор-ученый. А может быть, спортсмен или новатор труда. Пригласили, усадили за столик на фоне карты ископаемых или тяжелого драпри с крупным современным рисунком. Поставили рядом торшер, хрустальный бокал с махровым цветком или просто графин с водой. Усадили, опутали все кругом проводами и кабелями, установили “контрольные” экраны, включили палящие и слепящие рефлекторы, предупредили, что вам отводится ровно семь минут и ни секунды больше, подали команду: “Говори!”

— Говори! Твори! Импровизируй!

В кино во время съемки нельзя смотреть в объектив, Посмотришь—кадр испорчен, еще один дубль идет в брак. На телевидении смотреть в объектив не возбраняется. Напротив, это желательно. Даже необходимо. Это соответствует контакту с аудиторией. Тесному. Интимному. Лирическому. В этот самый момент, именно в это мгновение вас видят миллионы людей—об этом вас тоже Предупредили. Вы знаете: они совсем близко подступили к вам. Но для вас, сказать по чести, все это абстракция. Вы замечаете только зеленый огонек-семафорчик, камеру, что нацелила свою пушку и неумолимо все ближе и ближе наезжает на вас, да еще режиссера передачи, что стоит сбоку и делает вам умоляющие и совершенно непонятные знаки.

— Надо говорить!

И вы говорите, стараетесь сосредоточиться, отвлекаться от всего окружающего, забыть про абстрактного и фантастического зрителя... Словом, я полагаю, что человек перед телевизионным объективом меньше всего чувствует себя свободно общающимся с живой, дышащей, несметно громадной аудиторией...

А между тем с самого того момента, когда заработали камеры и включился эфир, этот одиноко сидящий и в никуда что-то докладывающий человек (я, безусловно, не имею в виду профессионалов, штатных работников телевидения) становится, не сознавая того, как мы уже говорили, *объектом самого пристального изучения*. И дело совсем не в том, что несколько миллионов скучающих зрителей заметят и непременно отметят, что такой-то, выступая, машинально дернул себя за ухо или отпил воды... А в том, какие же новые—уже эстетические—качества обретает изображение, спроецированное на экран, и как мы, зрители, открываем для себя новые возможности постижения объекта изображения или, скажем просто, *постижения человека*, которого видим на своем экране.

А посему оставим выступающих с их трудно уловимой психологией в студии телевидения, вообще покинем “закулисный” мир экрана и, перешагнув незримую телерампу, поторопимся вернуться на наши привычные и, можно сказать, законные места. Места у своего телевизора. По эту сторону экрана. Право же, самое интересное мы увидим отсюда.

Итак, новые возможности в постижении человека, его характера, его личности. Новые возможности, которыми нас наделяет телевидение. В чем же они? И тут мы подошли к одному из самых главных, много определяющих—хотя и простейших—законов, по которым живет и нами воспринимается телевидение. Речь идет о пропорциональном соотношении изображения в звука. Мне кажется, в нашем представлении еще действует инерция, в силу которой телевидение для нас нечто вроде дополненного и усовершенствованного радио. Радио плюс чудесная возможность заглянуть на студию в момент передачи.

Или так. Есть такая полудетская мечта. Наши домашние телефоны снабдят экранчиками. Вы набрали номер, вам ответили, нажатие кнопки—и вы видите заспанное и злое лицо соседки, которую вы с самой любезной из своих улыбок (тоже экранчик!) просите позвать к телефону вашего приятеля...

Изображение *дополняет* звук. Оно выдается как бы в виде премии.

Изображение и звук

Мы еще не осознали, что на телевидении все обстоит как раз наоборот. И это очень существенно.

На телевидении изображение *во всех случаях*, превалирует над звуковым сопровождением, впечатления зрительные— над впечатлениями слуховыми. Да, мы в основном *смотрим* и лишь во вторую очередь *слушаем* телевизионный экран.

Изменить это соотношение не властны ни мы, зрители, ни работники студий. Закономерность эта объективна. Она существует вне зависимости от того, хотим мы этого или не хотим. Вопрос о примате экрана на телевидении имеет, как кажется мне, далеко идущие и во многом неожиданные последствия.

Вспомните хотя бы знакомых каждому телезрителю смешных толстух вокалисток, которые обычно служат нам лишь мишенью для насмешек и которые вовсе не так уж плохо поют: отвернитесь! и вы их станете слушать со всей

серьезностью... Вспомните мастеров художественного слова, хороших, известных, а тут—по впечатлению—не в меру усердствующих, задыхающихся от приступов собственного темперамента. Искусство чтеца—вот, казалось бы, “жанр” специально для телевидения—но нет, тут он абсолютно “не прошел”!..

Смысловая, эмоциональная и всяческая иная “несинхронность” изображения и звука—таков вообще один из невзятых рубежей на пути современного телевидения даже к элементарной художественности... Против этого, полагаю, никто не станет возражать. Ну конечно, необходимо соответствие изображения и звука. Ну конечно, гармоничность, согласованность, взятые ли в общей форме или разложенные на конкретные случаи,—все это требования самоочевидные.

Куда более спорным кажется то, что самое это соответствие может быть достигнуто в телевидении лишь на *основе примата изображения*.

Это кажется спорным хотя бы уже по одному тому, что пока работа нашего телевизионного вещания заметно ориентируется в целом не на показ, а на рассказ, представляет собой, так сказать, “разговорный жанр”...

Можно спорить с тем же Андрониковым, что лучше на телевидении—“читать или говорить”, но не придет же в голову дискутировать: “говорить или молчать”?

А, между прочим, можно было бы и поспорить...

Среди записей в блокноте, сделанных мною перед телевизионным экраном, может быть, чаще всех других появлялись те, что так или иначе, с той или иной стороны подводили меня к выводу о примате изображения над звуком в телевидении.

Несколько раз, к примеру, возвращался я к вопросу о мастерах художественного слова на экране—вернемся и мы с вами, читатель.

Ну никак не мог, не хотел я поверить, что телевидение “не для них”. Мне казалось, что должно быть как раз наоборот. Мне казалось, что именно они, мастера художественного слова, обретут на телевидении свой родной дом, что с появлением телевидения начнется особый расцвет этого высокого и нового искусства.

С довоенных времен я был его поклонником. Не пропускал ни одного концерта Яхонтова, Журавлева. Наравне с самыми сильными впечатлениями от искусства, которые выпали мне в жизни, я вспоминаю и никогда не забуду “Пиковую даму” Дмитрия Журавлева в Коммунистической аудитории; лирику Маяковского в Октябрьском зале Дома Союзов — властителя наших дум Владимира Яхонтова; умнейшего Антона Шварца, читающего в Доме ученых “Невский проспект”. А рядом—главы из четвертой книги “Тихого Дона”, что вечер за вечером читает—уже по радио— Дмитрий Орлов, его же чтение “Теркина”; или вот помню, как плакали все присутствующие возле радиоприемника— это Журавлев в сорок втором году читает “Войну и мир”...

Я только один раз слышал Журавлева в полудомашней обстановке. Он читал тогда “Моцарта и Сальери”. Впечатление было потрясающим, еще более сильным, чем в концерте.

Так почему же, когда тот же Журавлев пришел в нашу комнату, когда обстановка стала еще более интимной и я увидел его еще ближе, почему, когда вот так прямо с экрана он читает мне, я остаюсь холоден?

Впервые остаюсь к нему холоден.

Неожиданно сравниваю—так было однажды и при встрече с Яхонтовым, когда в некоем фильме-концерте он исполнял “Хорошо!”, возвышаясь на морском берегу...

На кинолентке запечатлелись горы в жаркой белесой дымке, бросающаяся под ноги плоская, стелющаяся волна, фигура Яхонтова в позе “под Маяковского”, характерный (как ныне на памятнике) жест руки—и не запечатлелся ни мощный и добрый стих Маяковского, ни сам Яхонтов, ни магнетическая сила его искусства. Если тебе, читатель, сегодня двадцать лет и ты никогда не был на концерте Владимира Яхонтова, возьми любую тонзапись, пластинку, напиши письмо на радио и попроси почаще “давать” Яхонтова, но только не старайся составить представление о нем по кинолентам. Вот случай, когда из двух компонентов—“видеть” и “слышать”—второй должен быть выбран как единственный, чтобы в конечном счете дать представление и о том и о другом.

Да, это странно, но это так. На телевидении мне мешает лицо Журавлева, его мимика... В зале она нужна, ибо существует как *дополнение*. Здесь, на экране, она становится главной. Звучащее слово, в которое у чтеца заключено и через которое выражено все, здесь лишь сопровождает мимику.

Наблюдения за чтецами, выступающими перед телезритателями, однородность выводов, которые сами собой напрашивались здесь, очень много дали мне для понимания важнейшей, как думается, проблемы соотношения звука и изображения.

Да, теперь для меня очевидно, что, сидя перед телевизором, мы целиком находимся во власти экрана, а наше ухо воспринимает для себя лишь то и лишь так, как ему *подсказывает глаз*.

Вопрос этот представляется мне исключительно важным. И я даже позволю себе привести одну из этих своих записей. Я сохраняю ее так, как она есть, чтобы не потерять ту конкретность, ту непосредственность впечатления, которая и придает ей, как сейчас кажется мне, определенную доказательность.

13.III.61. Оратория Сергея Прокофьева “Иван Грозный” (по музыке к фильму). Первое исполнение. Большой зал Московской консерватории.

Я люблю многие произведения Прокофьева. И готовлюсь смотреть и слушать этот концерт по телевидению. У Веры (моей жены)—абонемент. Она уходит в Большой зал. Что ж, при таком разделении—не столь редком—не всегда именно она оказывается в выигрыше. Вновь вспоминаю заключительный концерт Вана Клиберна. Обмен впечатлениями закончился тогда, пожалуй, в мою пользу. Во всяком случае, в тот вечер мне было что выложить на стол...

Ну а сегодня? Чем меня взволнует, чем меня “заденет” экран? Поймает ли он в свой “фокус” нечто такое, что так или иначе окажется равнозначно музыке? Сольется с ней в едином впечатлении? Поможет эту—новую для меня—музыку воспринять?

Но трансляция уже началась.

Первые кадры, разумеется, не в счет. На сцене—полный состав симфонического оркестра, хор, солисты. Чтобы дать общую картину, камеры отступают на самые дальние точки;

практически это значит: не видно ничего. Я на телевидении верю только в крупные планы и поэтому—жду.

И вот уже объектив медленно движется вдоль рядов хора, и на моем экране

проплывают женские лица, редко—

молодые, чаще—стареющие. Одинаковые белые платья. Прически—разные. Хористки поют. Потом молчат. Потом снова поют. И снова молчат. Они делают все это старательно, других чувств уловить не могут.

В кадре—Борис Моргунов, он читает текст. “Вот Моргунов,—думаю я,—а ведь в его лице есть что-то фатоватое, и этот белый платок в боковом карманчике—к чему он...”. В кадре—солирующая певица- “Вот певица в платье из тафты,—думаю я.—А следует ли вообще показывать вокалисток по телевидению? Нет ли,—думаю я,— уже в самом процессе вот такого оперного, классического пения, если наблюдать его совсем близко, чего-то антиэстетического?”

Время идет, я смотрю на экран, в голову лезут какие-то случайные мысли и вдруг спохватываюсь:

— А где же музыка?

Музыка? Ее-то вроде бы и нет. Да и как-то она ни к чему. Звучит клочковато. Отдельно. Мне все время приходится специально сосредоточиваться, делать над собой усилие, чтобы слушать ее...

Бьют в колокола. Но я об этом знаю заранее, я вижу оркестранта, который к этому готовится, вот он привстал со своего места, переглянулся с дирижером, насторожился... ба! “вдарил”. А теперь в фокусе нашего внимания тот, что заведует тарелками. Теперь уже он насторожился. Невольно в уме цитирую Синявского: “Удар, еще удар!” Меня, зрителя, как бы предупреждают заранее. Сейчас зазвучат скрипки, и в ораторию вернется лирическая тема; сейчас вступит весь оркестр—будет драматический перелом.

Вероятно, режиссер—диспетчер передачи—понимает свою задачу чисто педагогически. Он хочет помочь нам вникнуть в исполняемое произведение, хочет подсказать, на что именно следует обратить внимание в каждый данный момент. “Слушайте сюда!”—как бы приговаривает он, то включая кадр с барабанщиком, то снова с солисткой...

Но “слушать сюда”—не хочется. Создается впечатление, что музыку все время наивно иллюстрируют, складывают из картинок. Мол, “без ничего” слушать не станем, а “с картинками” — сойдет.

Впрочем, это далеко не лучшее из произведений Прокофьева, заключаю я. Нет цельности, нет силы, нет драматизма. Это объективно. Это не только бедность показа. Это, несомненно, и бедность звучания.

Я встал и отошел от телевизора. Но что это?

Вдруг совсем иначе зазвучали трубы—тревожно, предостерегающе, в них и боль и призыв... Я даже вздрогнул от неожиданности, и обернулся, и впился в экран, чтобы понять, что произошло. Экран заполняли огромные, пузатые трубы. Смешно надувал щеки трубач... “Все правильно,—подумал я,—медная группа, “духовенство”...” Музыка исчезла. Волшебство кончилось.

Но я уже все понял.

Я пересел в другой конец комнаты, я больше не смотрел на экран, и чудо повторилось: оратория сразу зазвучала мощно и многоголосо, музыка обрела объем, исчезла ее плоскостность, иллюстративность, ее “разложенность по полочкам”... Да, это было как чудо! Женские голоса взлетели на невысказанную высоту, задрожали скрипки, а в стихотворных строках вдруг ощутилось настоящее

волнение... Передача заканчивалась.

Вскоре с концерта пришла жена. Я лишь открою дверь и взгляну на жену, как уже знаю—хорош ли был концерт. Но на этот раз я не успеваю проявить свою способность к психологическому анализу.

— Это было прекрасно,—говорит она. Может быть, в описанном случае существенно еще и несовпадение самого “жанра” трагедийно-патетического произведения Прокофьева, остроты его драматизма, эмоциональности его внутреннего накала со скептическим, натуралистическим, аналитическим взглядом телевизионных камер. Но нам важнее другое.

Нам очень важно еще раз подтвердить, что телевизионная передача *всегда* идет при главенстве изображения над звуком.

И вот теперь, после всех наших рассуждений, я задаю себе вопрос, который, быть может, прозвучит несколько неожиданно.

А не может ли вот это самое качество телевидения (безотносительный приоритет изображения), еще далеко не всеми осознанное, приносящее ему сегодня столько огорчений и в самом деле губящее столько, казалось бы, интересно задуманных передач, не может ли именно оно стать вдруг той силой, тем началом и открытием новых чудесных возможностей, которые порой мы обретаем на телевидении? Не приоткрывает ли оно, именно оно, завесу над тем, что с течением времени, быть может, станут именовать телевидением-искусством?

Спрошу проще и уже совсем по существу дела: не получаем ли мы благодаря данному свойству телевизионной передачи, свойству ее восприятия некие дополнительные возможности *познания, психологического проникновения* в характер, в душевный мир человека, который вот сейчас обращается к нам с экрана телевизора?

Лично у меня все началось с недоумений. Может быть, слишком частного порядка. Скорее интуитивных, чем логических. И уж, во всяком случае, незваных-непрошенных. Все началось с недоумений, которые тем не менее я не мог в себе побороть.

Почему это так, недоумевал и спрашивал я себя. Почему человек, который знаком мне уже немало лет и которого я считал всегда и душевным и порядочным, вдруг произвел на меня с экрана совсем иное впечатление? Откуда этот неприятный осадок, эта недобрая память, это помимо воли изменившееся эмоциональное отношение к нему?

Стараюсь разобраться. Я знаю этого человека. Профессия его—журналист. Широко печатается. Часто и убедительно выступает на собраниях, говорит напористо, порой смело. По-юношески встряхивает прямыми прядями волос. Помогает себе сдержанным жестом руки, сжатой в кулак... Вспоминаю:

о нем не все хорошо говорят, но я всегда пропускал это мимо ушей и даже спорил не раз, защищая его и отводя обвинения в карьеризме, в неискренности...

Что же изменилось? Ничего. Он и по телевидению выступал, что называется, толково. Говорил ровно, четко, не заглядывал в конспект. Он разве что показался мне старше, чем я думал. Но совсем не потому, что беспощадная камера высветила его морщинки—морщинок не было. Камера высветила другое. И уже все прежние выступления моего знакомого я вспоминал словно бы в этом прояснившем многое свете. Мелькнула догадка: не отыскал ли этот человек для себя своеобразное

трибунное амплуа, не сконструировал ли некий “образ” и не приучился ли раз навсегда ораторствовать “в образе”—“в образе” молодого, боевитого литератора...

Мне знаком и другой оратор. Поэт, публицист, редактор журнала, он выступает на телевидении, пожалуй, чаще других. Включишь телевизор, загорится экран—он. Снова включишь—“обратно” он! Его приглашают на телестудию регулярно и по самым разным поводам. Вероятно, планируя репертуар и обсуждая авторский состав, редакторы говорят об этом человеке: “верняк”...

Да и точно. Все, что делает он перед телеобъективом, соответствует нормам телевизионной специфики. Нормам— без кавычек. Специфике—без кавычек.

Под взглядом телекамер надо держаться естественно и свободно? Что ж, это вполне можно отнести к нашему знакомому.

Говорить надо без шпаргалки, да и чтобы был это не заученный текст, а рассказ?.. Пожалуйста. Желательно вносить в беседу элемент импровизационности—обращаться к присутствующим, вставлять реплики, поправлять самого себя, острить?.. Умеет, и это умеет.

С тех позиций, какие заявлены Ираклием Андрониковым в статье “Слово написанное и сказанное”, все великолепно.

С тех позиций, на которых автор этих строк стоял в статье “Телевидение, 1960”, претензий тоже вроде бы и нет.

На самом деле, как только наш “икс” возникает на экране, я, зритель, не вдаваясь в теорию, выключаю телевизор.

Но вот телевизор остается работающим.

Среди других писателей “икс” приглашен на студию, он рассказывает о Париже. Говорит вполне литературно и небезынтересно, легко выпускает изо рта иностранные слова, на устах играет тонкая улыбочка, голос звучит мягко, доверительно-интимно.

“Оратор вкрадчивым голосом плел общеизвестное”— вдруг всплывает в памяти строка. Откуда это? Ну конечно, из Ильфа. Бессмертный Ильф—он и тут на месте!.. Но смотрю на экран и уже ничему не верю, а только невольно повторяю про себя: “вкрадчивым голосом”, “вкрадчивым”, “вкрадчивым”.

Если эта вот “вкрадчивость” и есть та “интимность”, которую несет нам телевидение, то не надо мне ни интимности, ни телевидения!

Я не верю самому его голосу, интонациям этого голоса, распевным, приторным, унылым, а вдруг—чтобы взбодрить себя—переходящим на скороговорку. Не верю самой его внешности—чуть запрокинутой голове с “поэтическими” кудрями. Не верю словам, гладким, обкатанным, пусть словам не первого “дежурного” ряда, но ряда пятого или седьмого—от этого не менее дежурного (“Я люблю народ Франции, и тепло у меня на сердце...”). Не верю “свободному” поведению в момент передачи, этой светскости, этакому “комильфо” на почве культурных связей (“Мой большой друг, известный французский писатель...”, “Я, кажется, заболтался...”). Не верю в интимность общения с нами, в это умильное заглядывание нам в глаза (в аппарат).

И есть во всем этом что-то актерское, что-то от холодного героя-любownika, который клянется в любви, ораторствует чувства свои, а сам—незаметно—поглядывает на часы. И кажется, вот сейчас, в самый разгар любовной сцены, он вдруг встанет с колен, небрежно стряхнет с себя пыль и фланирующей походкой

удалится за кулисы...

Конечно, и без подсказки телевизора можно было разобраться в характере этого человека. Можно было догадываться о его сладчайшем карьеризме. Но здесь все сгустилось, Стало явным. Стало—или почти стало—“образным”.

Но не будем торопиться с обобщениями, а сразу же рассмотрим еще один пример, впрочем, во многом аналогичный.

На экране—лектор, кандидат наук (я пока еще не решаюсь называть фамилии...). Глядит прямо в аппарат. Говорит быстро, “как по писаному”. Текст, что называется, “обкатан”. Сразу видишь: это его профессия—выступать, говорить...

Смотрю на экран.

Крупный план. Лектор продолжает говорить.

Смотрю на экран.

У лектора прекрасный, модный костюм и безразлично-профессиональное лицо. Он сравнительно молод, только вот рот... Усталый, слишком много работающий рот. Он говорит, и почему-то все время хочется употребить слово “артикуляциям. Как и все лицо, глаза не участвуют в работе губ.

Я не думаю об этом человеке определениями, формулами и, разумеется, не отношусь к нему как к литературному герою. Я не подвожу под ним черту, но невольно начинаю чувствовать в нем сочетание легкой “заводимости” и унылости, еще не иссякший разбег конъюнктурщика и усталость от не приносящей радости карьерной суеты... Если бы я смотрел новый кинофильм (сюжетный) и вот этот человек, работяга и пижон, был бы в нем одним из героев, узнал ли бы я о нем, об этом человеке, об этом современном типаже или даже об этом *жизненном типе* больше, чем—разумеется, в особом, ином качестве—узнал вот теперь?..

Пока это только вопрос.

Так неужели же человек на экране, сам того не подозревая, попадает как бы под “рентгеновские лучи”? Неужели и вправду к концу передачи мы видим, интуитивно чувствуем, знаем об этом человеке больше, чем если бы даже беседовали с ним лично и наша встреча происходила бы в клубе, на улице, в комнате за общим столом?

“Рентген” характера? личности? душевного склада?

Нужно ли доказывать, сколь заманчиво ответить на этот вопрос утвердительно, произнести—“да!”.

“Да”—тут и ключ к решению многих рабочих задач сегодняшней практики телевидения.

“Да”—тут и путь к телевидению будущего, быть может, разгадка того, что мы назвали *первоэлементом* нового искусства.

Неужели—да?..

И вдруг в одной из книжек по кино я встречаю такие слова Дзиги Вертова:

“...“Кинооко” или “киноглаз” позволяет сделать невидимое — видимым, скрытое — явным, неправду — правдой”.

Вот, оказывается,—все уже сказано! Остается лишь заменить “киноглаз” на “телеглаз”!\*

Здесь, может быть, следовало бы заняться сравнением кино и телевидения, поискать в телевидении “следующую ступень реализма” (по терминологии

Михаила Ильича Ромма). Но нас в данный момент не это интересует. Мы просто попробуем—и, кажется, без натяжки—приложить афористическую формулу Вертова к новым данностям, к нашей теме. Итак, не боясь некоторых повторений, рассмотрим те “оптические” и “психологические” обстоятельства, при которых происходит встреча человека *перед* экраном (зрителя) с человеком *на* экране (выступающим). Чем отличается она от впечатлений живой встречи?

Все зависит, как уже сказано, от простых вещей.

1. Осторожно! Вы никогда так *близко* не подходили к оратору. Не пытайтесь изменять расстояние от вас до телевизора или пересаживаться в дальний угол комнаты. Ваш взгляд совпадает со “взглядом” передающей камеры. Камера наезжает, вот уже лицо заполнило весь экран... Это вы—вы смотрите в глаза незнакомого человека, они так близко от вас, как бывают разве глаза любимой...

Мы говорили: одна из главных, объективно данных черт телевидения—интимность. Слово “интимность” произносят с некоторой опаской. Оно читается как “приглушенность”, “размягченность”, “камерность” и т. п. Неверно! “Интимность” дистанции прежде всего требует *активности* вашего отношения к человеку; это может быть активная резкость отталкивания либо восторженного приятия. Но и в том и в другом случае—активность; активность, без которой немислимо постижение типажа.

2. Ваше *внимание* специально включено! Вы смотрите специально, вы только этим и заняты. “Будем наблюдать—в этом все”,—сказал Флобер.

\* Я уже имел случай заметить и сейчас лишь повторяю, что многие мысли Дзиги Вертова, положенные им в основание документального кинематографа, кажется, с еще большим правом могут быть соотнесены с теорией и практикой телеэкрана.

Этому есть простое объяснение. Вертов, признанный сегодня всем миром классик кинодокументализма (сколько раз прозвучало это имя хотя бы с трибуны II Московского Международного кинофестиваля!), говорит вообще о документальных формах отражения жизни, утверждает эти новые формы, сам поражается их возможностям.

Для своего времени, для хроникальных лент—в этом, говорят (не берусь судить), был известный “перехлест”. Для наших дней, для телевидения—это как раз,

Да, тут человек является для вас как бы в новом воплощении. Это к товарищ такой-то и в то же время некое зрелище, это т-е-л-е-в-и-д-е-н-и-е, это то, что *дают* нам сегодня вечером по первой программе... Как мы бы сказали:

сегодня в саду “Эрмитаж”—Райкин, в Зале Чайковского—Каминка, а вот по телевидению с 18.35 и до 18.55—писатель Овечкин, или шахматист Таль, или архитектор имярек. Это уже *зрелище*.

Вы уселись на стул, вы настроили экран и настроились сами, вы, наконец, заплатили за это по меньшей мере своим временем—что *ж*, это уже почти как в театре: вам *показывают* этого человека—*вы смотрите*.

Вы всего себя в данный момент вкладываете в это занятие. Если вас спросят: “Что вы сейчас делаете?”—вы ответите: “Смотрю!” Даже если это выступление комментатора или лекция врача—все равно вы не скажете: “Я слушаю лекцию о том-то и о том-то...” Вы ответите: “Смотрю!”

Да, вы смотрите, вы *наблюдаете*, наконец, фиксируете каждую деталь, подробность, штрих, за которые можно было бы зацепиться,—такова естественная логика сосредоточенности на одном предмете.

Нет, это не просто дополнительная возможность *разглядеть* человека! Как раз в этой возможности “разглядывать” есть нечто враждебное эстетическим перспективам телевидения—есть опасность, так сказать, “бытового”, мещанского, если не злопыхательского, фиксирования подробностей: “На носу бородавка, на лбу—другая...”

Здесь суть в том, что телевидение дает возможность возникновения *эстетического отношения* к объекту, при том что сам объект (и это особенно интересно!) может оставаться реальным, непреобразенным фактом движущейся действительности.

3. Существует, далее, такая весьма существенная для нашего восприятия вещь, как *рамка экрана* (мы уже отмечали это не раз и по разным поводам). Рамка создает *композицию кадра*. Она возникает стихийно, но сюда же направляются и усилия операторов, а также режиссера— диспетчера передачи. Если это люди талантливые или хотя бы опытные, умелые, то они могут почувствовать характер, личность выступающего и помочь почувствовать зрителю, подсказать зрителю, подыграть ракурсами, освещением, планами, я не говорю уже об антураже.

Если мы поставим точки над “и, и назовем это— *телевизионный портрет*, тогда многое станет ясно в их задаче, хотя бы по аналогии с задачей портретиста-фотографа. Тут важны и обстановка, и ритм, и освещение.

Тут важно, чтоб это было воспринято как *задача*, и задача творческая,— дать психологический портрет данного человека. Тут необходимо, чтобы и у тех, *кто показывает*, был интерес к личности “портретируемого”.

Конечно, не всякое лицо нам интересно, не всякое дает повод для тех или иных психологических “изысканий”. Есть характеры однозначные—на них достаточно однажды взглянуть... А вот и другая крайность—натуры закрытые, застегнутые на все пуговицы—они тоже не “телегеничны”. Но речь сейчас не о свойствах портретируемых. Тем более что и сам выбор “натуры” должен принадлежать художнику-портретисту.

К тому, что портретист-фотограф может стать *художником* наравне с портретистом-графиком либо портретистом-живописцем,—к этому мы давно привыкли. Я убежден, что в той же мере могут быть шансы стать художником и у портретиста-телеоператора.

На протяжении всей этой книжки я утверждал и утверждаю как одно из самых важных для меня положений мысль о *личности* телевизионного оратора, человека на нашем экране, мысль о том, что его лицо, поведение на студии, манера говорить—словом, все до мельчайших деталей—для нас важнее, больше впечатляет, чем непосредственное содержание выступления, чем сам текст.

В записях, сделанных год назад, я отмечал особый и благодарный интерес зрителей к таким человеческим индивидуальностям, как Чуковский, Маршак, Назым Хикмет, Юткевич, Андроников, обладающим даром свободного самовыявления перед аудиторией, в том числе и телевизионной. Я говорил о том, что даже доверие к содержанию беседы обозревателя по международным вопросам мы обретаем через доверие к нему как к человеку.

Но все это была, если так можно выразиться, *этическая* постановка вопроса. Сегодня речь о закономерности уже *эстетической*.

Вероятно, автору этой книжки все равно не избежать обвинения в нескромности... У нас очень любят призывать критиков быть скромными. Быть вежливыми. Быть незаметными. Что ж, кто станет спорить: скромность, вежливость, незаметность даже—отменные качества. “Я хочу быть скромным критиком”. “Я мечтаю быть незаметным критиком”. “Я пишу книгу!—Какой она будет?—Она будет незаметной и вежливой!” Как хорошо! Только вот беда: литература и критика (в ее числе) по самой сути были всегда делом нескромным. Если бы я не торопился писать эту книгу, если бы мой телевизор каждый вечер не подстегивал меня в этом начинании, я бы засел на неделю в библиотеке и нашел бы на сей счет десятков авторитетнейших высказываний. Но приходится выбирать: либо—писать, не думая об оборонительных цитатах, пытаться по-своему проанализировать заинтересовавшее тебя явление, либо—в основном обороняться и после самой своей что ни на есть заветной мыслишки вежливо добавлять: “...как сказал еще Николай Васильевич Гоголь”. Выигрыш— скромность. Жертва— приоритет.

Так вот, лучшим диктором Московского телевидения, как настаивал на этом еще Николай Васильевич Гоголь, является Валентина Леонтьева...

Да. Валентина Леонтьева, как героиня нашего романа, вновь появляется на этих страницах. Позволю себе еще раз вернуться к беседе второй этой книги. В свое время она была напечатана отдельно—в журнале “Новый мир”. Это была моя первая статья о телевидении.

“...Если бы у меня спросили, что более всего другого интересно мне на телеэкране, я бы, не зад умываясь, ответил:

диктор Валентина Леонтьева”. Так начиналась там первая главка.

Было ли это заявление для меня программным? Скорее, оно было полемическим; в работе и облике Леонтьевой мне виделись элементы правильного поведения перед телевизионным объективом.

Поначалу у меня было написано не только о Леонтьевой, но и об Анне Шиловой и о Светлане Жильцовой. Однако именно это место статьи, место о дикторах, включая то, что написано о Леонтьевой, вызывало у меня самого сомнения. Опять дикторы” опять “Валечка и Анечка”, думал я, все это как-то не очень серьезно, это не для статьи с теоретическим заданием, да и сам интерес к дикторам—какой-то полудомашний, полурекламный интерес... И когда в редакции, видимо из тех же соображений, посоветовали мне эти страницы “поджать”, я даже обрадовался...

Вот, наконец, вышел номер журнала, и, должен сознаться, я был отчасти обескуражен тем, что главное место в общем впечатлении от двадцати семи журнальных страниц статьи заняла одна страничка о Леонтьевой. Даже самые “теоретически мыслящие” из моих коллег не оказались глухи к “проблеме диктора”. А знакомые, встречаясь, говорили вместо приветствия: “А неплохо это вы написали в “Новом мире” про Валентину Леонтьеву”—и шли дальше, оставляя автора, который вроде бы и другие вопросы “затронул”, в состоянии некоторой растерянности... Не согласились только телевизионные зрители других городов!

Врач-микробиолог А. Орлов в письме из Ленинграда ревниво вступался за

славу и честь своих, ленинградских дикторов. А товарищ Г. Немков из города Львова даже обвинил меня в попытке утвердить на телевидении “монополию В. Леонтьевой”.

Но в письмах, пришедших от зрителей-москвичей, после беглых согласий и несогласий с положениями статьи о Леонтьевой говорилось уже совсем в иной интонации. Так примерно, как у читателя Л. Теплякова:

“Особую благодарность хочется выразить за творческую характеристику лучшего, всеми любимого диктора Валентины Леонтьевой и славного, талантливого Вана Клиберна”.

Здесь очень любопытно соседство имен Леонтьевой и Вана Клиберна, соседство неожиданное и все-таки в чем-то не случайное,—мы к этому еще вернемся...

Но вдруг среди читательских откликов звучит по-человечески грустная нота:

“Ваша характеристика верна. Жаль только, что в последнее время Леонтьева стала “скупее”. Что-то от нее уходит. Меньше стало этого—“чуть иронична”. Меньше— очаровательной непосредственности. Я бы даже сказала— меньше присущей ей находчивости. Она стала удаляться от нас — зрителей...”

И дальше идет совет:

“...Хочется попросить Вас побеседовать с Леонтьевой и подбодрить ее”.

Это—из письма москвички Полины Юрьевны Фурман.

То, что подметила товарищ Фурман, по-моему, верно. “Леонтьева стала удаляться от нас”. Да, наш контакт с ней нарушен, висит на волоске.

Но совет ваш, уважаемая Полина Юрьевна, ваш добрый и трогательный совет (“побеседовать, подбодрить”!) вряд ли возымел бы прямое действие. Я полагаю, что все это не так просто. Да и не знаком я с Валентиной Леонтьевой, вернее, она не знакома со мной, ибо мы, зрители, все ее знаем давно и достаточно по-домашнему, не правда ли?

Поэтому “проблему Валентины Леонтьевой” придется рассмотреть, увы, лишь в плане теоретическом...

Если читатель возьмет на себя труд перелистать эту книжку страниц этак на сорок назад, то он еще раз убедится, что ничего проникновенного или особенного о Леонтьевой там сказано не было. Почему же у зрителей телевидения существует (бесспорно существует) интерес к этой, казалось бы, скромной профессии, почему могло родиться под пером

читателя, пишущего в редакцию, пусть даже полуслучайное сопоставление имен Леонтьевой и Вана Клиберна? Почему зрители тут же заметили, что с Леонтьевой что-то не то, хотя мастерство ее с течением лет не падает, а укрепляется и ни одного срыва, неудачной передачи у нее не было?

Мне теперь кажется, что в статье “Нового мира” я не написал о Леонтьевой главного. Говорил об импровизационной манере. Об общем тоне—легком и раздумчивом. Вероятно, “пересократил”, излишне “поджал” то место, где речь шла о предполагаемом собеседнике Леонтьевой, о его неслучайной *интеллигентности*, и то, где говорилось о современности ее “типажных данных”. Мне сказали, что Леонтьева не актриса, и распространяться по поводу ее внешнего облика—нетактично...

Да, я перечитал эту злополучную страничку—в ней не сказано того, что

сегодня для меня стало самым важным. Не сказано, что Леонтьева обладает (не стану употреблять прошедшее время), да, обладает той угадываемостью и заразительностью “второго плана”, тем открытым (не наигранным) человеческим посылом в объектив, тем—повторим вслед за Герценом—“*талантом искренности*”, который, скорее всего, и составляет самое драгоценное в корявом понятии “телегеничность”. Поэтому телевидению не грозит “монополия Леонтьевой”, как не грозит театру монополия студийцев “Современника”, эстраде—монополия Райкина, а концертным подмосткам—Вана Клиберна, ибо нет и не может быть монополий на искренность души, на умение и талант открыть вдруг что-то очень свое людям.

Два слова “в сторону” (как это называлось в старых пьесах). После феноменального успеха во всем мире фильма “Летят журавли” зарубежная критика особенно много писала о Татьяне Самойловой как об актрисе нового, современного стиля. В самой короткой формуле это обозначалось так: “не перевоплощается, а *несет*”... Но оставим это пока без расшифровки. Вернемся к работе диктора.

Даже если мы действительно признаем Валентину Леонтьевну лучшим диктором Московского телевидения и даже присвоим ей звание “народной артистки”, как предлагает одна из читательниц,—все равно ни в манере ее, ни в облике не содержится эталона. Когда вскоре после выхода статьи (опять нескромность!) диктор Х. стала “раздумчиво и импровизационно” читать—сам видел?—программу передач, то за многозначительными паузами и внезапными “озарениями мысли” решительно ничего понять, усвоить было невозможно.

Случай этот, право, уже почти анекдотичен. Но урок его в том, что любое (не выдуманное! реально познанное!) правило “специфики” телевидения буквально ничего не стоит перед главным его законом—законом *непосредственных человеческих контактов*.

Анна Шилова не менее хороший диктор, чем Леонтьева. Но не потому, что владеет “импровизационной манерой”—она ею не владеет,—а потому, что у нее душа добрая и милая, и Шилова умеет не скрывать это от нас, ее зрителей... А вот Светлана Жильцова, чуть щурясь, смотрится в объектив, как в зеркальце, которое ей льстит. Конечно, воображаемый собеседник Жильцовой и моложе, и настроен лиричнее, чем у Леонтьевой, и не соперничает он ей вовсе “в процессе мысли”, но и здесь контакт безусловен.

Я ни в коем случае не назову вот это особое дарование Леонтьевой, Шиловой, Жильцовой актерским обаянием или даже более серьезно—обаянием человеческим. Это не просто обаяние, это *лирическая открытость*—разница великая!

Поэтому самое печальное для диктора на телевидении и самое печальное для нас, находящихся по эту сторону экрана, когда вдруг опускается невидимая шторка и диктор вершит нечто противоречащее своему характеру, своей человеческой природе, или, говоря грубо, своему амплуа.

Когда Анна Шилова, делая широкий, “гражданский” жест рукой, читает стихи (что уже ей не очень идет), да еще стихи

образца: “Товарищ Комсомол, построй огромный мол!” и “Красное знамя, раздувай пламя!”, стихи, в пустопорожности которых она не может не отдавать себе отчета,—видеть это невозможно. Наша Анечка Шилова, в душевном общении

с которой мы провели столько вечеров, простая, милая, “домашняя”, вдруг встала на котурны и заговорила с нами, уже не узнавая нас, не общаясь с нами и вообще уже ни к кому не обращаясь. Заговорила с пафосом, чужими словами, закрылась от нас газетным листом...

Стихи прочитаны, но где-то в сердце осталась маленькая пустота—не то разочарование, не то обида, не то просто грустное чувство. Нехорошо!

Неужели на телевидении полагали, что Шилова, именно она, “смягчит”, “оправдает” плохие стихи... Как-то “очеловечит” их...

Типичная, но непростительная (хотя бы в своей элементарности) психологическая ошибка!

Один. другой подобный случай—и все ли останется прежним, когда Шилова снова доверительно, веря, что мы “тоже хорошие”, станет улыбаться нам?..

Но измена себе никогда не проходит бесследно. Измена себе всегда становится и изменой нам. Один плохой рассказ, одна неискренняя статья—и писатель лишается доверия

своих читателей. А диктор? Ведь он “на работе”, читает “что дают”? Не знаю... Знаю только, что и к человеку на экране телевизора, с которым мы обрели душевный контакт, мы предъявляем (интуитивно, конечно) те же нравственные требования, что и к любимому артисту, поэту, музыканту. Пусть это происходит по-иному, но это происходит на тех же внутренних началах.

Меня так и тянет, толкает под руку инерция штампа—так и хочется написать: “Я, конечно, не сравниваю...” И все-таки сравниваю. Это можно было бы и о поэте и об актере сказать: “Он стал удаляться от нас”... Другое дело, при каких обстоятельствах это происходит и в чем тот новый смысл, который рождается именно в контактах телевизионных.

Да, Ван Клиберна выражает себя через великую музыку, он исповедуется через нее, он как бы сам творит ее, его душа взлетает на невысказанную высоту и ведет диалог чуть ли не с самим богом, а Валентина Леонтьева всего лишь объявляет очередную передачу. Но для зрителя Л. Теплякова они вдруг встали в один ряд, как встали два человека, во внутренний, интимный мир которых—с помощью телевидения—он заглянул.

По известному закону психологии нам интересно не то, что мы знаем вполне, и не то, чего мы не знаем вовсе. Нам интересно только то, что мы уже знаем, но знаем недостаточно.

Мы вроде бы знаем о Леонтьевой, о Шиловой очень многое. И не знаем почти ничего. Закон неполного знания, стремящегося стать полным, действует здесь в самом своем чистом виде.

Приоткрытость, угадываемость *второго плана* так и остается для нас лишь угадываемостью, постоянно привлекая нас, делая каждую встречу с диктором интересной. Мы не хотим, чтобы это, так сказать, “второе знание” стало “знанием первым”. В этом будет снижение, это переведет наш интерес в бытовой план. Дело не в семейном положении того или иного диктора, а в том, что его (*ее!*) натура, обладающая даром телевизионной заразительности, несет в себе тему домашности, чистоты, доброй женской дружбы.

Вероятно, и это не следовало бы называть словами. В дневнике Делакура я прочел: “Писатель должен сказать почти все, чтобы быть понятным. В живописи же

устанавливается как бы таинственное соприкосновение между душами изображенных лиц и душой зрителя”\*

\* Дневник Делакруа. Т. 1. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1961. с. 10.

Это сказано сто сорок лет назад, но может быть отнесено к телевидению без всяких оговорок. И это хорошо, ибо свидетельствует, что телевидение в некоторых своих проявлениях начинает подчиняться общим и вечным законам искусства.

Я потому еще и верю именно в *эстетическую природу* первоэлемента телевидения—контакта двоих через экран,— что сущность этой внутренней, лирической расторможенности, ее смысл, ее человеческую тему, как правило, не хочется формулировать, не хочется закреплять рядами (даже и точно подобранных) слов.

Да, это—признак искусства! — А не виноват ли ты сам в том, что Валентина Леонтьева стала хуже?—спросил меня однажды мой товарищ.—Она работала, она держала себя непосредственно, интуитивно, легко. Ты подвел подо все “теоретическую базу”, назвал словами, обосновал, объяснил—и все кончилось. (Считается почему-то нескромным (опять!) само предположение, что твоя статья могла как-то повлиять на ход вещей, даже если предполагается влияние отрицательное. Но ведь нелегко и предположить, что критик берется за перо вне всякой надежды именно повлиять, изменить, вторгнуться в некий процесс.)

Так, может быть, и в самом деле моя статья повредила Валентине Леонтьевой? Может быть, раньше она была перед объективом такая, как есть,—“обыкновенный человек”, не актриса. Теперь, осознав это, она уже в *образе* обыкновенного человека... Может быть, раньше ей был естественно присущ “импровизационный стиль”, теперь у нее появилось *мастерство* импровизационного стиля... что ж, я с грустью готов допустить, что это так, ибо в самой статье, как я уже сказал, содержался некий элемент регламентации (ходит так, говорит этак...).

Как трудно освобождаться от внутренней регламентации (любой), и как легко на смену одним штампам, которые ты ниспровергаешь, самому же выдвинуть другие.

Можно исследовать, описать, “установить” специфику телевидения, самую хорошую, правильную и органичную специфику. А ведь все, что касается телевидения, можно сказать двумя словами: это *непосредственность*, ц это *верность себе*.

Я надеюсь, что Валентина Леонтьева и ее товарищи по работе, если им доведется прочесть эти страницы, не станут педалировать лирику и впиваться в объектив.

К счастью, человеческие контакты, “талант искренности” и лиризм души — дело не заказное.

Тоже о дикторах

На телевидении есть много хороших дикторов. Точно в приятно работает Игорь Кириллов. “Нашла себя”, хотя и не сразу, его партнер по чтению “Последних известий”—Нонна Бодрова. Сначала Бодрова казалась суховатой, она выглядела и держала себя как учительница, она требовала от нас—нет, не внимания—дисциплины: слушатель представлялся ей держащим наготове остро очиненный карандаш... Теперь Бодрова стала мягче, строгие интонации зазвучали как публицистические, и ее ежевечерний “дуэт” с Кирилловым—по всем

производственным, профессиональным показателям—может быть расценен как угодно высоко. Только что я включил телевизор, и как раз Кириллов и Бодрова приподнято, взяв против своего обычного тона на две-три “эмоциональные октавы” выше, читают некий весьма патетически составленный текст. Что ж, это не вызывает мыслей о верности или неверности собственной личности, как это было с Шиловой, это воспринимается просто как иная профессиональная задача...

Но ни у Кириллова, ни у Бодровой мы не ищем “дополнительного знания” человеческой души, мы стараемся *слушать их*, мы узнаем от них, что творится в мире, мы привыкли к ним и встречаем с интересом, но они—не герои нашего романа...

Я не берусь все объяснить. Может быть, вообще я заблуждаюсь. Но только для меня почти всякое появление на экране диктора—и не обязательно Валентины Леонтьевой—интересно, чем-то притягательно.

Теперь, когда географические возможности телевидения расширились и к Москве подключается то Ленинград, то Киев, то Прибалтика, то просто в гости приезжает какая-нибудь периферийная студия и на весь вечер “оккупирует” сетку передач, у нас, московских зрителей, произошли знакомства с дикторами других городов.

Так, у Томской студии, в городе со старинным университетом, с традициями, со своей издавна сложившейся интеллигенцией, диктор—совсем скромная девушка (белый воротничок), без блеска и лоска, отнюдь не “красотка”, но обладает хорошим тоном и ведет передачу просто, с достоинством, ни перед кем не заискивая.

У киевлян, напротив, диктор—красавица! Красавица украинка с некоторой даже демонстративностью типажа, женщина, словно сошедшая с праздничного плаката.

Диктор Рижской студии—белокурая и холодная женщина со сложной парикмахерской прической.

Вот, значит, как! Диктор-студентка. Диктор с плаката. Диктор из салона мод.

Видимо, у каждого города свое понимание “идеала”. И, видимо, каждый город, стоящие за ним владельцы телевизоров ищут (вольнo или невольнo) тот человеческий типаж, внутренний контакт с которым оказался бы для них наиболее ограничен...

Если уж договаривать все о дикторах, о наших контактах с ними, то возможен еще и такой случай,

На Московской студии телевидения есть диктор-очеркист. Имя его называть мне не хочется. Будь он актером, сказали бы: у него *отрицательное обаяние*—есть такое определение. Да, этот человек обладает заразительностью своего душевного мира, он воздействует на меня, он даже как-то подчиняет себе. За его внешностью преуспевающего молодого человека, за его улыбочкой, где самодовольство не отделишь от подбострастия, наконец, за его хорошим костюмом и “мужской неотразимостью”—за всем этим есть определенный напор, есть своя заразительность, и я, зритель, не желая того, окунаюсь в его “второй план”...

И тем более мне оскорбительны его улыбка, его спокойствие и находчивость. Да, я невольнo вступаю с ним в контакт. Но это—как нелюбимая любовь.

А вот секундные контакты с Шиловой, с Леонтьевой дают нам что-то совсем

иное, они—сошлюсь на Гончарова— “делают человека лучше, а это одно из основных условий и даже основная, чуть ли не единственная цель искусства”\*.

Секундные контакты? Да полноте, разве могут они что-то дать? Дать вне сюжета, движения мысли, “творчества”— всего того, что составляет искусство?

Конечно, рискованно сравнивать Валентину Леонтьеву с Ваном Клиберном. Но почему не сравнить кадры телевизионного экрана хотя бы с хорошей портретной фотографией, которую мы воспринимаем как произведение искусства и которую охотно можем поставить у себя на столе—пусть даже там снят человек, который и не брат вам, и не популярный киноактер, и не “первая любовь”.

Вот у меня под стеклом книжного шкафа большая фотография Фиделя Кастро. Я часто смотрю на нее. И полагаю, не совершу ничего бестактного, если скажу, что, глядя на этот портрет, я вовсе не думаю каждый раз, что это Фидель Кастро, что на Кубе революция и что там, к примеру, национализировали землю. Я просто смотрю на это лицо, чувствую силу и непреклонность в этих сдвинутых к переносице бровях, честность, почти одержимость в этом широком и

\* Русские писатели о литературном труде. Т. 3. Л., “Сов. писатель”, 1955, с. 73.

бледном лбе... Густые клоки волос, видимо, треплет ветер... И опять же я не думаю: “Вот каковы качества вождя кубинских партизан”,—я как бы невольно обобщаю образ:

лицо Фиделя на этом оттиске смотрится как произведение искусства.

А если б это был не оттиск, а живой экран?

Но не кино, а телевидения, ибо киноэкран живет по другим законам.

Я лишь однажды видел Леонтьеву, отснятую на пленку для какого-то праздничного концерта,—один раз, но, что называется, “с меня хватило”. Манерная, закрытая, некрасивая—трудно было поверить, что это она... Видимо, экран телевидения и экран кинематографа требуют от своих героев совсем иных талантов.

И, может быть, Леонтьева, которую одна из читательниц называет в письме “звездой телевизионного экрана”, оказалась бы посредственной киноактрисой, а Марецкая или Любовь Орлова—еще неизвестно, сумели бы или не сумели с успехом встать на место Леонтьевой под телеобъектив.

Да, одна минута живого общения с живым человеком на экране для меня интереснее, чем целая большая, сработанная “на высоком профессиональном уровне” передача, которую предварительно отсняли на пленку.

Я пишу о дикторах на телевизионном экране, об их даре общения со зрителем, но все время как бы “умножаю” их личные качества на свойства самого экрана.

Вот психологическое наблюдение, в неслучайности которого я убежден, хотя оно, как говорится, и “трудно доказуемо”.

Если встречаешь диктора типа Леонтьевой или Шиловой “в жизни” и впервые видишь их вот так—без посредства экрана,—испытываешь короткое и невольное разочарование\*. И действительно, лицо кажется погасшим, как бы менее выявленным в своем индивидуальном. Ваш первый импульс-отталкивание, вам не хочется подойти и заговорить...

А вот точно такая же встреча с киноактером, как правило, вызывает секундную радость, желание обратиться к нему, что-то сказать. Встреча с

киноактером вызывает в вас

\* Я специально спрашивал тех, кто выступал по Московскому телевидению:

— Ну а как Леонтьева? Шилова?

Вот почти стереотипные ответы разных людей:

— Такая же, только хуже...

— Была, вероятно, не в ударе...

~ Представьте, я ее почему-то не сразу узнал...

— Похожа, но что-то не то... (И так далее.)

чувство *приобретения*: вы увидели, вы почти всегда *дополнили* свое представление о нем. Встреча с диктором телевидения рождает чувство *потери*.

Конечно, это психологический нюанс; он ничего не говорит о самой Леонтьевой или Шиловой, но он, если вдуматься, говорит о свойствах телевизионного экрана.

Мы уже цитировали эти слова Маяковского. Но теперь применим их к телевизионному экрану куда с большей

уверенностью и правом: “не отображающее зеркало, а—увеличивающее стекло!”.

...Я говорил о дикторах. На дикторах яснее, уловимее то, что относится к каждому. К каждому человеку, оказавшемуся в фокусе зрения камер, включенных, чтобы передать ваше изображение в эфир.

Я закончил главку, но—вот, пожалуйста: включил телевизор, а на экране—новый диктор, новое лицо; нужно делать еще одну “вставку”... не потому, конечно, чтобы сказать о каждом из дикторов (старых и новых), а потому, что случай очень уж характерный...

Новое лицо? И да и нет—таких каждый видел тысячу. Хорошенькая, а точнее, миленькая. Над туалетом, над каждым тщательнейше уложенным локоном, видимо, думано долго, общая идея—“скромно, но мило”; однако вкуса, увы, явно не хватает. Может быть, она “училась на актрису”, может быть, и здесь станет неплохо читать... Но зачем нам это банально фотогеничное лицо?

Как-то в горьковском речном порту я купил открытку с кинозвездой. Купил из-за штемпеля—“Фотоартель “Парикмахер””. Открытка сохранилась у меня как пример нелепости. Сегодня я вдруг подумал, что нелепое название звучит символически. Конечно, мы привыкнем и к этому ничего не говорящему личику на экране своего телевизора, как привыкаем к многому в жизни, к чему вовсе не следовало бы привыкать... Но зачем же нам, так сказать, собственными руками сводить функции и возможности телеэкрана к функциям и возможностям фотоартеля “Парикмахер”?

Я рассматриваю нового диктора и ищу ответа: почему именно на ней остановили выбор? Не потому ли, что это личико, эти манеры именно таковы, каких ждет каждый?.. Все отвечает вкусам, отвечает моде, отвечает новорожденным телевизионным штампам поведения. А эти телевизионные штампы так же возникают, как возникают (и сменяются) штампы кинокрасоты; как возникают обязательные для манекенщицы нынешнего года промеры талии...

Типичны ли внешность и манеры нового диктора? Типичны в том смысле, что общераспространены. Если угодно, это даже обобщенный характер, если только верить, будто обобщить—это значит снивелировать, сгладить. Разве редко нас

уверяли: сотрите индивидуальное—и проступит “типическое”... Тут же всплывает словечко “массовидное”.

Типажно-массовидное, “такое, как все”, чаще всего—никакое. За ним—никто. Поручик Кижэ. Но Кижэ не безвреден: пустота, “ничто” всегда загоразивает, вытесняет “что”, загоразивает живую действительность. Нет, совсем даже не безвредно водворение “банально фотогеничных” лиц на теле- и киноэкране!

На телевидении нужны *личности*, индивидуальности, через которые можно что-то узнать о времени, создавшем их. И категорически не нужны манекенщицы, точно информирующие нас о модах сезона. Не нужна безукоризненная банальность.

И снова о типизации. Вернее, о тех обстоятельствах—жизненных ли, эстетических ли,—которые обладают типизирующей силой. Юрия Гагарина, Германа Титова типизировал их подвиг. Привычна для нашего глаза газетная фраза:

“Гагарин и Титов олицетворяют собой лучшие черты советского человека”. “Олицетворяют”, то есть обобщают, воплощают в себе или собой.

На встрече с Юрием Гагариным в Центральном Доме литераторов выступали такие крупнейшие наши художники, как Константин Федин, Александр Твардовский. Они выступали искренне. Больше чем искренне—откровенно. Каждый по-своему, они искали доказательств правильности своего пути, правильности выбора ими литературных героев через сходство этих литературных героев с Юрием Гагариным. Сидящий тут же улыбающийся майор Гагарин был и для Федина и для Твардовского как бы идеально собирательным образом, как бы эталоном современного советского типажа. Твардовский увидел в нем связь с Теркиным, Федин—с персонажами своего нового романа “Костер”.

— Гагарина типизировал подвиг.

— Титова типизировал подвиг.

— Зиганшина типизировал подвиг.

— Гагарин, Титов и Зиганшин очень не похожи друг на друга. Каждый из них—индивидуальность. И вообще, за подвигом всегда стоит индивидуальность. Тот особый, единственный, неповторимый человек, которого затем все воспримут как олицетворение.

Подвиг тут—типизирующее обстоятельство. Сама жизнь создает “раму”, и сама жизнь безошибочно выбирает героя.

Но бывает и незаслуженная, случайная типизация. Типизирующим обстоятельством может оказаться обложка иллюстрированного журнала, фотовитрина на людной площади. Разве вы не заметили, что любое лицо, вынесенное на первую страницу “Огонька”, смотрится уже по-особому? Это уже не просто молодой ученый такой-то или лыжница такая-то. Это сразу в наших глазах—типаж, представитель, портрет, где за конкретным человеком стоит некая сторона жизни, понятие, мысль. Тут типизация через распространенность журнала, через тираж.

Так как же нужно помнить о “типизирующем обстоятельстве” телевизионной передачи! Какая тут ложится ответственность! И какие тут открываются возможности...

Выбор типажа. Выбор объекта. Материал для телевизионного портрета.

...Работая над своей книжкой, я вспомнил о школьной забаве—отгадывании профессии окружающих. Написав об этом, я невольно стал снова приглядываться к людям, с которыми оказываешься минуту-другую рядом в вагоне метро или всего несколько секунд на эскалаторе, на улице, в магазине.

Какие резкие, совсем “не освоенные” искусством лица! Хотел тут рассказать, какие же они, эти лица,—не так-то это просто.

Лица—биографии. Лица—судьбы. Лица—история. Так где же вы—фотография, кинематограф, телевидение? Где вы?

Я мысленно стараюсь перенести лица моих ежедневных спутников на экран, и зрелище сразу же обретает для меня глубокий и общий смысл... Это так.

Это было бы во множестве смыслов замечательно, если бы на наших телевизионных экранах прошла чередой целая галерея, лента остро увиденных современных лиц—неожиданных, смело раздвигающих наш жизненный кругозор... Телевизионный портрет— вот, пожалуй, самое драгоценное, что извлек я из почти двухлетней дружбы с телевидением. Да, портрет. Да, образ.

Не просто человек, выглядывающий в окошко “Рубина” или в форточку “КВН”. Портрет как характер. Как биография. Как синтез индивидуального и типического. Наконец, как ярко выраженное отношение к предмету изображения. Как “жанр”.

Телевизионный портрет—это как раз те счастливые мину-Портрет как жанры, мгновения, когда телевидение уже сегодня становится искусством. Не отсюда ли пролегает его дорога в будущее?

Портрет такой нельзя “остановить” (он не фотография). О нем нельзя толковать с точки зрения актерского мастерства или общепризнанной специфики средств выразительности (он не кинематограф). Тут каждый “играет” себя. А художник (оператор, режиссер) часто неизвестен—вероятно, он помог нам увидеть и почувствовать то, что мы увидели и почувствовали, а может быть, это произошло и помимо него... Конечно, одни портреты выходят удачно, а другие (большинство)—неудачно. То явная “недодержка”, камера скользнула—и все; то условия не такие, чтоб человек как-то выразил себя; то объект неинтересен, маловыразителен; нет остроты индивидуальности и “лирического” второго плана, который стоит “копнуть”; то, напротив, само телевидение испугалось интересного, нестандартного типажа, не впилось в него, не запечатлело, не раскрыло для себя и своих зрителей то, что можно в нем было бы раскрыть.

Я сказал: на телевидении каждый “играет себя”. Ну а актеры? Как быть с актерами на телевидении?

Я не удивлюсь, если со временем будет доказано, что на телевидении актерское перевоплощение в нынешнем его виде (с наклеиванием бороды!) вообще невозможно. Тут торжествует либо откровенно концертный характер исполнения, либо поразительный синтез лирики с эксцентрикой, трансформацией, гротеском (“обнажение конструкции”), либо уж такое слияние актера и образа, такая интимная отдача всего себя, что уже человеческая сущность актера—раз и навсегда—воспринимается только как конкретное наполнение данного литературного персонажа.

Итак, несколько портретов.

Или нет, еще минуту!

Когда пишешь о телевидении, то сталкиваешься с непреодолимой трудностью—приходится “рецензировать” не актерскую игру, не стихи, не живописное оформление, а, так сказать, самого человека, человека в целом—и манеру говорить, и угадываемые качества характера, и — что почему-то кажется наиболее трудным—внешний облик его.

— Оставьте в покое мой нос и мои морщинки!—в запальчивости скажет мне мой коллега-критик, выступавший с очередным литературным обзором.— Хотите спорить с моими оценками? Пожалуйста! Хотите рецензировать мои книги? Милости прошу! Спорьте со мной, поправляйте меня, если я что-нибудь не так сказал или кого-то недоупомянул. Но при чем тут выражение моих глаз?

— Разве я плохо пела?—возмущенно вздернет плечи певица.—Ну а какое на мне было платье, как я вышла на эстраду и как кланялась—право, в этом я уж и сама как-нибудь разберусь. Да и несерьезно, несолидно все это, Прошу впредь оградить меня от столь мелочных придилок. Иначе я на телевидение—ни ногой!

А ведь и правда, готов сказать я самому себе. Дает ли телевидение, появление человека на экране право на подобное рецензирование? Достало ли тому эстетических оснований? Есть ли право нравственное? Подумай о том, какие у тебя есть доказательства. Никаких! Как ты сможешь защитить свою позицию? Никак!

У тебя есть одно-единственное—впечатление. Неповторяемое. Невозобновляемое. Ты даже не можешь проверить сам себя.

Здесь, конечно, “вежливой” критике нечего делать. Но и не о смелости речь. Скорее всего, критика должна выступить здесь в некоем новом качестве. Впервые она призвана проанализировать явление, в котором *просматривается весь человек*.

Повторяю еще и еще раз. Именно человек—здесь объект любой передачи. Непреображенный человек.

Да, тут даже актеры как бы перестают быть актерами. Но ведь новое (что несет телевидение) всегда легче понять через старое. Может быть, лучше скажем, что здесь каждый становится артистом, ставит себя в положение артиста, хоть на пять минут принимает на себя бремя его ответственности и бремя его славы. Как у Шекспира: “Весь мир—театр!”

Еще по непривычке мы полагаем так: пришел на телевидение, выступил, ушел. Умешь—рассказал. Не умешь—прочел. Кто-то видел. Кто-то не видел. Мы еще не осознали, что тут (читал ты или говорил) отдаешь всего себя. Мы еще не осознали, что пять минут под телеобъективом—это, может быть, больше, чем целая роль на сцене или в кино; что остаться в эти пять минут собой, раскрыть себя, “сыграть себя”—это, может быть, труднее, чем сыграть Чацкого или Платона Кречета.

И коль уж вы согласились выступить перед телевизионной камерой, если уж то, что мог увидеть рецензент, видят одновременно миллионы людей, так уж не сетуйте на экран, а примите и эти беглые странички из записной книжки критика.

Юрий Олеша, говоря о легендарной славе Маяковского и о том, что “эта легендарность была присуща самой его личности”, замечает: “Появление его фигуры—на каком пороге она ни появилась бы—было сенсационным, несло радость,

вызывало жгучий интерес, как раскрытие занавеса в каком-то удивительном театре”\* (курсив мой.—В. С.)

До чего же хорошо сказал Олеша! Так давайте же, переходя к телевизионным портретам, повторим эти слова— ведь нет ничего интереснее, чем человеческая личность— право же, это “как раскрытие занавеса в каком-то удивительном театре”. Итак...

Обычная передача. Выступают поэты. Один. Другой. И вдруг самый крупный план—Михаил Светлов, его лицо очень близко, оно занимает весь экран. Не знаю, может быть, это вдохновение оператора, сумевшего “увидеть”, “донести”, “раскрыть”, может быть, вдохновенная минута самого поэта, но я вдруг почувствовал: что-то случилось, происходит на моих глазах, вот оно, мгновение, которое оправдывает на телевидении многие часы и дни!

Но как передать свои ощущения? Описать облик поэта, каким помог его увидеть телевизор? Описать—это остановить, превратить в фотографию. А тут все дело в том, что телевизионный экран не останавливает мгновение жизни, чтобы преобразить его в мгновение искусства. Он творит это как бы “на ходу”, и, вероятно, самое замечательное в нем—именно это живое, документальное течение жизни, которое тем не менее воспринимается вами уже по законам искусства.

И все-таки (не зная, как поступить иначе) я вынужден прибегнуть к описанию.

Лицо Светлова! Короткие и мохнатые бровки, стоящие торчком, почти под прямым углом друг к Другу, как две половинки разведенного и поднятого моста. Крючковатый нос. Рот, по-старчески втянутый внутрь. Лоб низкий, но удивительно широкий. Клоки редких волос, торчащие во все стороны,—следы еще угадываемого “поэтического зачеса”. Отведенный куда-то взгляд маленьких, невидящих и в то же время на редкость выразительных глаз...

Мой телевизор в тот вечер работал отменно. Но нет, это вовсе не была возможность лишь *рассмотреть*, натуралистически проследить подробности. На экране был *образ*. Было ощущение *нового знания*, как будто со Светлова, которого мне приходилось видеть множество раз, сделал портрет большой и пронизательный художник.

Это был портрет человека мудрого, все постигшего, все изведавшего, это был портрет скептика. Но—совершенно

\* *Олеша Ю.* Избранные сочинения. М., Гослитиздат, 1956, с. 459.

Занавес открывается

Михаил Светлов (два портрета)

неожиданно—в лице его вспыхивало нечто мальчишеское. Старик превращался в мальчишку, скептик—в романтика. Я не слушал, не разбирал его стихов, но самое это преображение, не знаю почему, было и прекрасно и драматично, оно рождало глубокое душевное волнение. Неуловимое, озорное, мальчишеское—воспринималось в этом характере как открытие. Да, это был автор “Гренады”. Возможно, он написал ее только вчера...

Я вскочил с места, мне хотелось кого-то позвать, позвонить по телефону—мне стало необходимо разделить с кем-то свое волнение. Это было волнение, которое способна родить только встреча с искусством. Искусством новым, живым, почти неуловимым и в то же время способным сказать многое. В ту минуту на этот счет сомнений у меня не было...

Как-то вечером, буквально дня через два-три после столь памятного мне (и, вероятно, многим) выступления Михаила Светлова, передавали в эфир открытие

Студенческого клуба. И вдруг объявляют: “Михаил Светлов!” Вот славно, подумал я, сразу испытал то доброе предчувствие, какое испытываешь, готовясь к новой встрече с уже знакомым произведением. Действительно, Михаил Светлов снова занимает экран. Впечатления никакого.

Оператор показал Светлова нейтральным средним планом, осветил как-то слишком в лоб: за спиной у поэта оказалось огромное декоративное панно или даже панорама—ночная Москва, высотные здания, огни, огни... Этот фон, стандартно-праздничный, уж очень не соответствовал ни тонкой и иронической улыбке поэта, ни самой интонации его стихов. А главное, у оператора, который вел передачу, не родилось мгновенного интереса: вот Михаил Светлов, разгляжу его, проникну, помогу зрителям ощутить своеобразие его личности. Куда там! Он увидел в Светлове лишь несоответствие общепринятому на телевидении типу и, вместо того чтобы выделить индивидуальное, попытался снівелировать его. В чем и преуспел. Так возник статичный общий план, прямой свет, убивающий игру лица, наконец, взятая в фокус пейзаж-панорама ночной столицы...

На этот раз я хорошо слышал (и слушал) стихи Светлова. Телевидение добросовестно выполнило свои обязанности посредника, Телевидение не стало искусством. Так ее и объявили: “Лауреат конкурса на лучшее исполнение солдатских песен”—никогда не слышал, что был такой конкурс... Вышла. Запела. Голос хрипловатый, низкий, не богат интонациями. По первому впечатлению—поет однообразно. Но постепенно вы проникаетесь доверием к этой женщине. Ей за тридцать. Красива? Скорее, сильная, ладная. Вероятно, и в самом деле солдатская или офицерская жена. Про таких говорят “хорошая баба”—и это не звучит грубо.

Не знаю, откуда что берется, но вся жизнь этой женщины предстает перед вами. Вы видите офицерский городок из новых стандартных домов и маленькую ее квартирку, где по утрам она снаряжает в школу сына, днем ждет мужа обедать, где все делает сама—сама и полы моет, не потому, что денег в обрез, а просто по привычке—дело-то женское.

По вечерам порой собираются подружки, такие же жены военнослужащих. А в воскресенье да на советский праздник приходят сослуживцы мужа с семьями. Хлебосольная хозяйка, она угощает пирогами, а потом берет гитару и без уговоров, не ломаясь, опрокинув сперва с мужчинами стопку водки, поет низким, хрипловатым голосом эти же песни...

Вот и на эстраде она ничего не играет, не наигрывает, а лишь улыбнется дорой. Вот и на эстраде она такая же, как дома. Она поет, и это *ее песни*. Нельзя представить, чтобы она запела вдруг нечто неаполитанское...

Имя запомнил—Феликс, а фамилию—не записал, забыл. Ведь нельзя же, сидя у телевизора, записывать все объявляемые фамилии—впрок. Появление Феликса на экране сразу чем-то сильно задело меня. Его облик, точнее, его человеческий тип был мне хорошо знаком. Был понятен мне. Но на экране, кажется, я встретился с ним впервые...

В этот день на Московском телевидении устроили читательскую конференцию. Обсуждалась повесть В. Солоухина “Капля росы”. Среди выступающих был и Феликс.

Феликс—юноша болезненного вида, лицо очень узкое и как-то еще заостряющееся книзу, торчащие уши, под глазами—чернота. И неожиданные на

таком узком, худом лице (про такие говорят—“один профиль”) большие, добрые, по-детски пухлые губы.

В глубоко посаженных глазах—мягкий и ласковый блеск, большой рот, на полных губах полуулыбка, четвертьулыбка. Говорит Феликс очень тихо и как-то замедленно; иногда затягивает паузу, и даже беспокоишься—что с ним? Вероятно, многие не вникли в его выступление: “Мямлит...”. Но я слушал не отрываясь. Он заставил меня слушать. Стоило только попасть в этот ритм, настроиться на эту волну—оторваться было уже невозможно.

Я понял, ощутил, как умно, ясно, убедительно он говорит. Слово освобождается у него от всяких напластований и является мне простым и наполненным.

Для меня стало чрезвычайно важно, что думает этот юноша с добрыми глазами и выпуклым лбом умницы. Да, мне это стало важно, ибо в честности, в спокойной искренности его суждений не было, не могло быть никаких сомнений. Тут к обсуждаемой книге прилагался абсолютный человеческий эталон.

В свое время я не прочел, пропустил эту повесть. С тех пор мне попадалось много рецензий—езде ее хвалили. Но тут впервые я сказал самому себе: надо прочесть! Тут впервые я забеспокоился: как же так? Что же это я до сих пор не прочел?.. И мне стало стыдно. Перед этим юношей. Перед самим собой.

Вот когда мне в первый раз и стало ясно, что телевизионный экран—уже сам по себе—обладает удивительной силой. Он “сгущает”, типизирует того, кто оказывается его героем. Я знал, встречал в жизни таких Феликсов, а тут, только тут этот образ обрел для меня значительность, оказался додуманным до конца. Я ощутил еще раз, как обидно, когда, хотя бы невольно, телевидение отдает дань принципу “банальной фотогеничности”. Как много мы все теряем от этого. И как всегда интересно, когда на авансцену выходит индивидуальность.

И вдруг этот образ связался для меня с другим. Я вспомнил своего товарища. Он был лучшим в школе математиком. Он был лучший ученик, но из тех, которых уважают даже самые упорствующие лодыри. Когда его вызывали к доске, он на секунду чуть виновато улыбался:

казалось, ему немного стыдно, что он вот так, без всяких усилий, знает все... Никогда не забуду эту его чуть виноватую улыбку и словно бы рассеянный взгляд близоруких глаз—он носил очки с каким-то чудовищным числом диоптрий.

В октябре сорок первого он ушел в ополчение. Это был поступок нелепый, бесполезный, прекрасный. Его убили в первом бою. Он не успел сделать и выстрела.

Лет ему навсегда осталось столько, сколько Феликсу теперь.

Имя его—Борис Арнштам.

...Большой театр. Концерт лучших из лучших. Пять ярусов зрителей словно пять палуб океанского парохода, готового к торжественному отплытию. А на авансцене перед спадающим тяжелыми складками занавесом— одинокий стул, и на нем—Игорь Ильинский. Он читает Льва Толстого. Это рассказ Карла Ивановича. Ильинский снимает и надевает воображаемые очки. Закрывает лицо ладонью. Смешно картавит. Живет во власти добрых и светлых чувств.

Игорь Ильинский

...Пять этажей гигантского театра, поблескивая тусклым золотом, плывут на

него. Люди выглядывают из-за колонн, тянутся с так называемых “неудобных мест”... Притих партер, насторожились ложи... Наедине с собой, со своим трогательным и старомодным героем Ильинский—чудом своего искусства—превращает нас, всех нас одним разом, в своих интимнейших собеседников.

Карл Иванович, его жизнь, его беда трогают, щемящей болью откликаются где-то внутри. Сентиментальный, смешной, с детства зачисленный нами в разряд милых чудаков, Карл Иванович Толстого и Ильинского неожиданно вырастает в характер редкой человечности. Его безответная любовь к матери оказывается вдруг самоотверженной и активной; его гнев, прорвавшийся в этом тишайшем существе, не смешон и не потешен, он героичен. Да, это особая героика—героика добра. И вся история Карла Ивановича—это история доброго человека, который единственно силой своего нравственного чувства одолел и уничтожил зло. История, которая звучит у Ильинского строго, серьезно, задушевно.

Не знаю, как в зале Большого театра, но все сидящие рядом со мной у телевизора вытирали слезы. Впечатление было огромным. Мне никогда не забыть, как Ильинский в Большом театре читал из Льва Толстого...

И вдруг—не отвлеченно, не теоретически, а вполне реально, просто и ошутимо—я представил миллионную аудиторию телевидения. Мне представилось, как в этот самый вечер, в эту самую минуту в каждом московском доме и там, где кончается необычайный город—в избах, в клубах, в окрестных и дальних деревнях,—сидят у телевизоров люди, разные люди, одинаково растроганные и радостно смущенные наплывом добрых чувств...

И еще я думал о том, что телевидение не просто и не только добавило к аудитории Большого театра тысячи и тысячи людей. Нет, оно сделало и еще что-то очень важное.

Мне не раз приходилось слушать, как Ильинский читает своего “Карла Ивановича” с эстрады. Это всегда бывает прекрасно. Но в тот вечер мое впечатление от его чтения было совсем новым. И дело вовсе не в том, что на сей раз Ильинский как-то обновил интонации, сменил трактовку, отыскал незнакомые мне детали. То новое, о чем я стараюсь здесь рассказать, шло не от чтеца. Новое давал мне телевизор. Я в этом убежден.

Раньше, слушая чтение Ильинского, я восхищался его глубиной понимания Толстого, размышлял об отличиях Ильинского-чтеца от Ильинского-актера, с острым интересом приглядывался к тем особым, очень отличным от сценических, эстрадным выразительным средствам, которыми он пользовался. Телевизор же сделал главной лирическую тему Ильинского-художника; скажу даже больше—сделал главной лирическую, затаенную тему Ильинского-человека.

И уже не только чисто художественными, чисто актерскими приметам объединились для меня создания Ильинского, его добрейший Карл Иванович и его Аким из “Власти тьмы”;

телевизор заставил меня думать об этих героях как о проявлениях душевной сути самого Ильинского. Телевизор заставил меня думать о самом Ильинском. Что это за человек. Почему для него так существен круг вопросов о глубочайших нравственных основах жизни, о силе элементарной доброты, о значимости “простых истин”, о том, чем люди живы.

Я вспомнил личные встречи с Игорем Владимировичем Ильинским. Между

Ильинским на телевизионном экране, на сцене и дома—не было противоречия...

— Вы не находите, что Гагарин похож на Вана Клиберна? Это спросила меня пожилая женщина, моя знакомая, человек высокой образованности и интеллигентности. Вопрос озадачил меня. Я не мог заподозрить, что моя собеседница находится во власти той достаточно безвкусной привычки, согласно которой всякому явлению, новому и самобытному, тотчас подыскивается аналогия из уже освоенного и привычного. “На кого это вы похожи? Не на Ивана ли Иваныча? Ах нет, скорее, на Фому Фомича!”

Сходство Юрия Гагарина и Вана Клиберна казалось мне уж слишком приблизительным, а само сопоставление— наивным. И если бы эти слова я слышал, повторяю, не из уст человека мною уважаемого (разговор этот—не литературный прием), я, право, не придал бы им значения.

Но вдруг я понял, откуда это сопоставление идет. Как и в случае с Леонтьевой, Гагарина и Клиберна неожиданно сблизило, поставило рядом телевидение! И знакомая моя невольно уже имеет в виду не просто замечательного пианиста и не просто первого космонавта, так сказать, самих по себе. Они для нее в чем-то еще и *герои телевизионного экрана*. Телевидение безгранично раздвинуло наш жизненный кругозор. Не только тем, что в течение дня с помощью хроники ведет нас по целому миру, перебрасывает с одного материка на другой. Но и тем, что вводит в наш внутренний, сердечный обиход многих интереснейших людей.

Те, о ком мы лишь читали, те, на кого мы лишь смотрели в бинокль из глубины зрительного, концертного зала, те, о ком в лучшем случае пытались составить представление по

Только человек

беглым, кем-то уже на свой лад и вкус отобранным кадрам хроники, стали вдруг нам знакомы не только с общей, представительной, официальной стороны, а всесторонне, целиком, знакомы душевно, интимно. Мы обрели с ними личный и вполне индивидуальный контакт.

Сопоставление Гагарина и Вана Клиберна как героев телевизионного экрана (мне даже хочется написать—как *положительных* героев телевизионного экрана) не включает в себе никакой натяжки. Так на телевидении начинают возникать свои герои, так начинает выстраиваться ряд, где мы встретим и писателя Корнея Ивановича Чуковского, и поэта Светлова, и артиста Игоря Ильинского, и старую коммунистку Долорес Ибаррури, и того же Феликса.

Наши философы, специалисты по эстетике, давно уже спорят о том, обладает ли сама действительность эстетическим качеством и возможно ли эстетическое восприятие жизни вне искусства. Я не решаюсь вторгнуться в эти споры, но могу только сказать, что введение телевизионного экрана как “промежуточной инстанции” между живой, движущейся действительностью и нами создает условия для уже *эстетического восприятия*.

Может быть, не стоит, рано произносить применительно к телевидению слово “искусство”; и я каждый раз с оговорками употребляю его. Но можно, повторяю, смело говорить о не житейском, не бытовом, а именно эстетическом восприятии телевизионного экрана и, более точно,—*человека на экране*. Не поэтому ли, к слову сказать, мы можем обсуждать внешность Валентины Леонтьевой; не поэтому ли можем позволить себе такие смелые и, казалось бы, далекие сопоставления, как

Ван Клиберн и Юрий Гагарин; не поэтому ли, говоря об *интимности* контактов, мы вкладываем в это слово тоже уже не житейский, не бытовой, а некий иной, высокий, очищенный смысл.

Телевизионный экран—самая видная трибуна, которую только может дать поэту, артисту, ученому, политическому деятелю современное общество. Но телевидение поворачивает, ставит совсем иод иным углом, совсем в иные отношения оратора (в широком смысле) и миллионную, несметную людскую аудиторию.

Впервые на всеобщее обозрение, “на всенародные очи” поэт выносит не только свои стихи, но и свой голос, и свое лицо, и блеск или холод глаз, и самую дальнюю свою мысль, которую и сам-то не додумал до конца, но которая чудом все-таки передалась аудитории.

Впервые на всеобщее обозрение, “на всенародные очи” артист выносит не столько образ, в который он перевоплотился и которым (как часто бывает) заслонился от нас, сколько самую свою личность, прежде всего именно ее. Поэтому здесь творчество невольно становится исповедничеством, а мастерство обнажает свои внутренние ходы, свою конструкцию. Каждая секунда пребывания артиста на нашем экране воспринимается в едином комплексе его человеческого облика и его искусства.

Впервые на всеобщее обозрение, “на всенародные очи” общественный деятель выносит не только свою речь, декларацию, свое мнение, а тоже—всего себя, свой человеческий облик, свой интеллект, свою искренность.

Все это—великая возможность.

Даже о новом искусстве сказать что-то новое—очень трудно.

Ну кого я удивлю, если стану утверждать, открою, что главным и *единственным предметом* телевидения является человек? “Везде так”,—скажут мне. И если, к примеру, живописец, презрев людей, даже отправится к безмолвию полярных пустынь и ледяных гор (как Рокуэлл Кент), то и в этом случае (разъяснят мне) он выразит себя, выразит *человеческие чувства*.

Да, конечно. Но вот что ново, вот что дается только телевидением: здесь объектом эстетического восприятия становится не “образ”, а сам человек. Такой, каков он есть. Без преобразующего художественного начала. Без грима.

Может быть (в который раз мы говорим это осторожное “может быть”), отсюда возникает новое эстетическое качество? Может быть, тут—первоэлемент телевидения как искусства? Но, во всяком случае, тут—*первоэлемент телевидения как такового*,

Международный обзор? Лекция врача? Интервью с ученым? Исполнение эстрадной песенки? Во всех без исключения случаях—*кто?* Кто это делает? Его характер? Его непосредственность? Его собственное отношение к тому, что он исполняет или от своего имени говорит?

Интервью с Германом Титовым. Передача называется “Штурм космоса”. Но объект передачи, тема передачи, идея передачи—не космос, не обстоятельства полета даже, а сам Герман Титов. Все факты, сведения, подробности, которые мы услышали от него в тот вечер, были нам, честно говоря, уже знакомы. Они обошли уже все газеты, да и вовсе не предполагалось, что Титов приберет и выложит сейчас что-то новенькое.

Да, для нас весь интерес и пафос передачи—в нем самом.

Каков ты? Что за человек? Как это тебе удалось такое? Каким для этого надо быть? Счастлив ли ты теперь? Вот что приковывало зрителей к телевизионному экрану, всех зрителей, вне зависимости от уровня и образа мыслей.

Даже в таком чрезвычайном случае, как полет в космос, на телевидении оказывается интересен прежде всего *человек*.

Итак, на телевидении все воспринимается только *через человека*.

Но порой у меня складывается впечатление, что на Московском вещании именно человека, его простых слов, его первых, непосредственных реакций как раз и побаиваются.

Были хорошие передачи, прекрасные портретные кадры;

уже начал, как мы сами же сказали, складываться ряд героев телевизионного экрана. И все-таки эта оглядка, опаска эта — существует!

Телекамера скользит, она словно торопится куда-то; словно боится задержаться на конкретном человеке—последить, понаблюдать за ним, дать зрителям составить о нем *свое* представление, дать зацепиться за что-то в человеке, обрести с ним контакт.

Фигурально выражаясь, создается впечатление, что камера движется, скачет, а жизнь стоит, остановлена, позирует;

хочется, чтобы стояла камера, а жизнь двигалась, текла мимо нее.

Если оператор на трибуне стадиона поймает характерную группу или занятую фигуру футбольного болельщика, то кадр этот продержится не более двух-трех секунд. Если девушка из зала консерватории, слушающая музыку, на наших глазах переменит позу или, не дай бог, наклонится к уху соседки, то аппарат тут же шмыг в сторону—перейдет на другое лицо, что застыло в немой неподвижности.

Телевидение еще словно бы остерегается *движения самой жизни*, оно еще не научилось наблюдать ее *процесс*; а конкретно—не научилось наблюдать, подкарауливать, высматривать и—в конечном итоге—доверять движениям человеческой души. Непосредственным. Непроизвольным. Разным.

*Разгадать* каждого человека, который попал в орбиту внимания передающих камер, в каждом увидеть *личность*, увидеть *событие*—нет, так еще не понимают операторы и режиссеры телевидения свою задачу.

Скорее уж, здесь относятся к модели, как относятся к очередному “клиенту” в хорошем фотоателье. В хорошем! На Арбате, в проезде МХАТ, а если в Ленинграде—на Невском. Да ведь и сами-то вы пришли сниматься не для паспорта. В руках у вас квитанция на дюжину “кабинеток”... И вот уже старый фотограф усаживает вас. Ладонями, словно неживой предмет, жмет и вращает вашу голову. Подсвечивает сзади— “для ореола”. Заранее успокаивает: “Будете довольны!” Маэстро знает—в каждом сидит “инстинкт лакировки”, каждый хочет получиться хоть чуточку лучше, чем на самом деле.

Сколько же приходится видеть нам таких банальных телепортретов, где все как у фотографа—и “свободная” (точно зафиксированная) поза, и неподвижный взгляд в объектив, и подсветка-ореол!

И еще. У нас на студиях телевидения есть тенденция почаще *менять* людей. Не дать зрителям к ним привыкнуть. Вероятно, на редакционных заседаниях это

называется— “давайте расширять авторский актив”.

— Белинский? Опять Белинский? Разве у нас нет других? Да и кто такой Белинский, чтобы столь часто представлять русскую литературу? Вообще, бросьте-ка изображать из себя монополиста на Пушкина!..

А на телевидении нужны именно постоянные люди, которые существовали бы здесь не как специалисты по данному вопросу, а именно как личности, как характеры. Зритель телевидения все воспринимает *эмоционально*. Он и содержание беседы, лекции (вообще-то—не телевизионные жанры!) может воспринять лишь в некоем едином эмоциональном комплексе.

Девушка-диктор, которая только что вела эстрадно-танцевальный концерт и которая минуту спустя вполне профессионально читает “Новости сельского хозяйства”, начисто проваливает для нас содержание этих новостей. Слова “трактор”, “силос”, “от каждой свиньи” звучат нарочито, искусственно. Зритель не может поверить, что вот эта милая девушка, которая только что так интимно и кокетливо нам улыбалась и которая вся еще для нас в ритмах и настроениях джазовой лирики, может вдруг серьезно интересоваться тракторами и силосом...

Здесь не время и не место обсуждать, разрабатывать методы телевизионного раскрытия человека перед объективом. Скажу только, что это могут быть:

- рассказ о себе;
- лирическое интервью;
- диспут;
- импровизация;
- игра;
- “подглядывание” (жизнь врасплох).

Это может быть обращение (для той же цели) к *посредничеству других искусств*—преимущественно к концертному творчеству.

Вероятно, это может быть и телеспектакль. Во всяком случае, нужны, требуются некие *предлагаемые обстоятельства*, которые помогли бы свободному и естественному раскрытию человека. Термин “предлагаемые обстоятельства” взят нами из арсенала системы Станиславского и возникает здесь, полагаю, вполне закономерно.

Ценность же любой передачи или серии передач, ценность, “*телегеничность*” любого утвердившегося здесь жанра и определяется в самом конечном счете способностью создать эти вот “предлагаемые обстоятельства”, служить *раскрытию человека перед телеобъективом*.

Вероятно, я бы и закончил на этом рассмотрение данного круга проблем, если бы не только что пришедшее письмо— запоздалый отклик на статью “Телевидение, 1960”. Письмо из Ленинграда. Пишет девушка, ей двадцать четыре года, имя ее—Людмила Померанц.

Вот отрывок из этого письма:

“Судя по себе и людям, меня окружающим,—пишет она,— многие ведут очень замкнутый образ жизни: работа, дом, снова работа, иногда кино, театр. А жизнь так многообразна. так быстро идет ее развитие, что многое человек упускает даже в силу недостатка времени...

Я считаю, что человек духовно обогащается не только в обществе книг, но и в общении с умными и опытными людьми. Общение это может быть путем

непосредственных встреч и бесед. Но что делать, когда тебя не окружают такие люди?

Здесь может помочь телевидение. (Если бы нам чаще устраивали встречи с такими людьми, как Чуковский, Эренбург!) Может быть, я немного покривила душой, сказав, что вокруг меня нет людей, которые бы могли духовно обогащать друг друга. Но они этого не делают, так как живут очень замкнуто, а встречаясь друг с другом, большей частью молчат...”

Письмо Людмилы Померанц для меня очень существенно. Искренностью своего тона? Да, конечно. Но и не только.

Мне кажется, Людмила почувствовала в телевидении тот *дар живых человеческих контактов*, о котором я и пытаюсь вести речь. Но она увидела в нем не “эстетическую возможность”—залог будущего развития, а нечто практическое, лично очень важное, от чего в какой-то степени зависит и ее человеческое счастье.

До сих пор я полагал, что поколение Люды (“ведь нам уже 24—28”,—читаю в письме) менее всех других связано с телевидением и, уж во всяком случае, ничего не ждет от него для себя. Ее письмо поколебало мою уверенность. Теперь вопрос этот для меня остается открытым.

Телевидение как *новая область познания* человеческой души и даже как путь к “единому человечьему общежитию” — вот, оказывается, с какой высокой надеждой включает свой голубой домашний экран двадцатичетырехлетняя ленинградка Людмила Померанц!

...Тут уж, как говорится, сам бог велел автору этих страниц сказать “аминь”, “пусть будет так” и поставить точку.

Но я почему-то—и совсем не к месту—снова вдруг вспомнил коммунальную квартиру, где девять семей и девять телевизоров; вспомнил реплики троих молодых рабочих парней, не знающих, куда девать свободный вечер, для которых уже сам телевизор стал принадлежностью обывательского мира...

Кто же прав?

Способно ли телевидение лишь зафиксировать разомкнутость контактов или может послужить и тому, чтобы цепь оказалась сомкнута и по ней прошел ток?

Не будем искать в телевидении ни причину всех бед, ни панацею от них. Пусть и этот вопрос останется для нас как вопрос...

Наш главный вывод:

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.

На вопрос—быть или не быть телевидению искусством?— я отвечаю: быть!

Быть! Ибо первоэлемент телевидения—живой человек на экране—уже несет в себе *зерно художественности*. Экран типизирует человека, экран демонстрирует его характер, экран ставит его в особые отношения со зрителем, со мной.

Но лишь только мы предположим в телевидении искусство или хотя бы *возможность искусства*, как тут же встает множество новых—еще вовсе не тронутых нами—проблем.

Но это, как писали в старых книжках, уже иная повесть.

## Записки мечтателя (Перечитывая книгу)

Телевизор у Саппакова стоял в так называемой большой комнате, между буфетом и дверью, ведущей в так называемую маленькую, или попросту—клетушку. В той жили “молодые”—Владимир Саппак и Вера Шитова; большая же, проходная, служила одновременно комнатой родителей, столовой и гостиной. Квартира в Климентовском переулке— маленькая, скромная, по сути дела неудобная—была уютной, милой, теплой.

Тогда, на рубеже 50—60-х, у многих еще не были заведены “ящики”. Друг к другу ездили смотреть, заранее договариваясь, порой на другой конец города, и трансляции концертов, и футбол или, позже, первые гастролы театра “Ла Скала” и другие сенсационные события художественной жизни.

У Саппака телевизор работал давно, казался законным и заслуженным, но, пожалуй, наименее интересным предметом. Мне, во всяком случае, казалось так. Он был бесцветным, тускло мерцающим. Вокруг же все было чарующе-ярким. Дом в Климентовском переулке остался в моей памяти обиталищем самобытного, насыщенного цвета, чего-то необыкновенного, неповторимого.

Начиналось еще с подхода к дому. Дом стоял совсем рядом, впритык, с церковью Климента, папы римского,— карминно-белой, барочной, большой и нарядной. Ее затейливая лепнина, наличники, колонны, казавшиеся ярко-белыми, четкие на красном фоне, глядели прямо в окна высокой надстройки, где и располагалась квартира. Квартира была темновата, приходилось рано зажигать электричество, но мягкий отсвет церковных стен каким-то багрянцем ложился на узорную кашмировую шаль, покрывавшую кровать. В центре комнаты, конечно, находился стол, большой, обеденный. Это был настоящий московский хлебосольный дом, всех без конца кормили. И блюда тоже были необыкновенные, ни у кого больше таких не встречалось: крымские чебуреки и особые яйца вкрутую, темные, коричневато-синеватые (их варили подолгу, в большой кастрюле, завернутыми в бумажки).

Дело в том, что у семейства **Саппаков** была редкая национальность—караимы. Александра Александровна, мать Владимира, гордилась этим, изучала труды по происхождению караимов—то ли от половцев, то ли от хазар. Сама она была яркая, с красивой сединой, румяная. И у Володи Саппака одним из симптомов его тяжелой и неизлечимой болезни был переизбыток гемоглобина. Медицински это минус, но в качестве метафоры—сами подумайте, как хорошо: полнокровие, кровяные шарики сверх нормы!

Очень темные глаза, запомнившиеся мне веселыми, черные, блестящие, прямые волосы, смешливость, безотказная доброжелательность, доверчивость, ум, сочетающийся с редкостной скромностью, открытость, и за всем этим, конечно, нечто свое, никому не доступное—таков был для меня Владимир Саппак. О том, что он безнадежно болен, я знала от других, от самых близких ему. Он о своей болезни, о самочувствии не говорил никогда. Его безмерно уважали и преданно любили очень многие. Это был один из светочей, источников света в ту эпоху на первом духовном переломе общей биографии нашего поколения—в середине 50-х годов.

Понятно, что к Саппакам все льнули, что в необыкновенный и яркий дом на Климентовском стремилось и тянулось все живое в нашей молодой театральной, критической, искусствоведческой среде. Этого прекрасного дома уже нет. После смерти Владимира Семеновича уехали и Вера Васильевна—в новый район, и Александра Александровна—к дочери в Ленинград. Дух дома, его свет, его образ жизни запечатлелись в книге “Телевидение и мы”.

Всегда, открывая эту книгу, вспоминаю я Климентовский переулок, споры за столом, милого хозяина, который был центром любого собиравшегося общества не потому, что веселил и много рассказывал: обладая живым юмором, он предпочитал слушать и смеяться. Центром притяжения Владимир Саппак был благодаря своей незаурядной натуре, способности заражать других собственной увлеченностью чем-то—явлением искусства, явлением жизни. По складу характера он был идеалист, мечтатель. Но вот парадокс: его идеально-возвышенные и даже, иной раз казалось, прекраснотушные построения оправдывались жизнью.

Имя Саппака было тогда хорошо известно в художественных кругах, при всей скромности так называемого “положения”, им занимаемого. Выпускник Литературного института имени А. М. Горького, он работал сначала в “Совинформбюро”, потом в газете “Советское искусство”, а далее и до конца своих дней—заведующим отделом критики в журнале “Те-атр”. Его слава и была славой критика.

Саппак одним из первых приветствовал ранние спектакли Г. Товстоногова, его перу принадлежит блестящий анализ актерских творений Михаила Романова. Выступал он и автором резко критических разборов. Такой была, например, рецензия на гоголевский спектакль ЦТСА, названная “Ревизор или Хлестаков?” и опубликованная в 1952 году. Молодой критик “поднял руку” на самого А. Д. Попова, патриарха тогдашнего театра. Но интересно: ни А. Д. Попов, который был, конечно, огорчен, ни Андрей Попов не обиделись на эту звонкую статью (уже в 80-х годах А. А. Попов вспоминал:

“Это было талантливо!”). К сожалению, не все театральные деятели являли подобную объективность к оценкам Саппака:

помню, какое недовольство, чуть ли не скандал, вызвала статья “Борис Равенских и его манифест”, написанная вместе с В. Шитовой. Помню жаркие дискуссии вокруг эссе 1954 года “О вкусах спорят!”—одной из первых ласточек начавшегося обновления.

Позиция Саппака всегда была неукоснительно честной, даже если он в чем-то ошибался. Доброжелательной, бережно поддерживающей все свежее в критике была и его редакторская работа, редакционная, журнальная “текучка”.

Вот какой человек оказался хронистом, наблюдателем и певцом телеэкрана.

Легенды и клише а нашем деле складываются и распространяются очень быстро, повторяясь от одного автора к другому. Так стали повторять и рассказ о том, что театральный критик Саппак, отрезанный от мира болезнью, вынужден был смотреть и смотреть на голубой экран. И не было бы счастья, да несчастье помогло, вот и родилась книжка.

Конечно, вынужденное пребывание дома (из-за тяжелой астмы он плохо чувствовал себя даже в других районах Москвы) побуждало Саппака больше и внимательнее смотреть телепередачи, чем если бы он вольно передвигался по

столице, которая в те годы после долгой казенной спячки по-весеннему оживала, манила огнями разнообразной художественной новизны. Но все же увлечения у Саппака было больше, нежели вынужденного смотрения. Новым зрелищем он горячо заинтересовался еще тогда, когда ходил в театры, мог выбирать по вкусу любой просмотр. Александр Свободин, друг Саппака со школьных лет и коллега по редакции журнала “Театр”, припомнил как-то, что они вдвоем по предложению Н. Ф. Погодина, главного редактора, написали едва ли не первую рецензию на “прямой” телевизионный спектакль: “Саппак придумал для нее замечательную форму. Он уселся перед телевизором, я же отправился в студию на Шаболовку. Мы, как говорится в детективах, сверили часы и опубликовали параллельный монтаж наших впечатлений, снабженный хронометражем”\*.

\* Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 4. М., 1984, с. 100.

Саппак занялся телевидением по зову сердца, а не по обязанности. Уже в октябрьской книге “Нового мира” за 1960 год появилась первая памятная его статья о ТВ, вызвавшая много разговоров и откликов. Напомню, что в то время мы, подслеповатые служители “старых” муз, в том числе и киноведа (хотя наша “седьмая” муза-неофитка сама-то еще существовала на Олимпе на птичьих правах), в большинстве своем не придавали телевидению никакого эстетического значения. Мы, скажем прямо, проглядели начало пути отечественного телевидения к творческой самостоятельности. А он—не проглядел.

Что есть талант? Думаю, опережение времени есть признак таланта. И пронизательность в выборе объекта для наблюдения—тоже. Может быть, никто так колоритно не высказался об этих свойствах таланта, как малоодаренный поэт Рюхин, рассуждая о судьбе Пушкина (в романе “Мастер и Маргарита” М. Булгакова): “Вот пример настоящей удачливости... какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: “Буря мглою...”? Не понимаю!.. Повезло, повезло!”

Так и в наших скромных критических делах: повезло Саппаку! “Повезло”... А в это же время одни из нас попросту отворачивались от домашнего экранчика как от игрушки мещан. Другие даже участвовали в передачах тогда, во времена “живого эфира”, дело с этим обстояло гораздо проще и демократичнее, чем потом, когда фильтровка 70-х годов отдистиллировала людской состав телекадра. Но мы не давали себе труда всерьез задуматься о свойствах нового явления, с которым столкнула нас жизнь. Это добровольно, не будучи обязанным никому ни по месту работы, ни по обязательствам заказа, сделал Владимир Саппак.

Опять скажут: он был заперт дома, сидел в четырех стенах. Да. Но у него был огромный запас наблюдений—театральных, кинематографических, всяких, и этого хватило бы на несколько книг и на мемуары. А он, торопясь, увлеченно, радуясь все новым и новым открытиям, следил за той жизнью, которая мерцала, то вспыхивала бликами, то погружалась в полумрак и снова в назначенный час загоралась на его маленьком домашнем экране. Электронный луч как бы сфокусировал для Саппака множество впечатлений и проблем—эстетических, нравственных, социальных,—связанных с живой жизнью тех дней. И все это он взволнованно, ярко, порой проработанно и чеканно, порой эскизно, в духе заметок по ходу просмотра, запечатлевал на бумаге. Его

книга, живая и горячая, в полном смысле слова *неприглаженная*, несет в себе и хранит огромное богатство, поистине кладезь мыслей, наблюдений, “заявок”.

Несколько слов о судьбе ее публикации.

После смерти Владимира Саппака в конце 1961 года осталась обширная рукопись, большая часть которой была полностью готова к передаче в издательство. Но при четкой конструкции, при внутренней стройности будущей книги существовали и лакуны в некоторых разделах (например, о месте телевидения в системе искусств), и эскизные наброски, и—главное—разные варианты текста, та “переизбыточность”, которая свойственна была натуре и работе Саппака всегда. Нужно было окончательно “сложить” книгу и из множества вариантов отобрать наилучшие. Это в героически краткий срок сделала вдова Владимира Семеновича, В. Шитова, с помощью критика И. Соловьевой, ближайшего друга семьи Саппаков. Уже в начале 1963 года появилась на прилавках и мгновенно разошлась выпущенная издательством “Искусство” книжка в голубой обложке, ныне библиографическая редкость. В 1968 году работа была переиздана.

И вот по прошествии четверти века после выхода в свет первого издания я вновь (и в который раз!) читаю “Телевидение и мы”. Открыла с некоторой опаской: ведь так много выплеснулось в наши дни новизны, прекрасной смелости, творческого блеска; не потеряется ли рядом со всем этим давняя работа критика?

Нет, не потерялась! Жив, жив курилка!—как любили воскликнуть в старину. Четко вырисовывались для меня три темы: книга “Телевидение и мы” как “ретро”, как документ своего времени—первая. Влияние работы Саппака на последующую телевизионную мысль—тема вторая. И третью можно было бы назвать “Саппак сегодня”, то есть монтажный стык двух телевизионных эпох—той и нашей.

Обаятельно, со всей свежестью и непосредственностью запечатлена на летучих страницах дневника критика пора телевизоров “Темп” и “КВН”, та наивная и трогательная пора, когда первые дикторши, молоденькие Валентина Леонтьевна или Анна Шилова, приобретали популярность неких новых то ли “звезд”, то ли “пришлиц” в наши дома. Саппак первым это заметил, описал. Но ведь и это уже было открытием! Запечатлением первоначального восприятия телевизионного зрелища. Саппак, с его утонченной интеллигентностью, не отделял себя от так называемого “простого телезрителя” в своем доброжелательном и открытом любопытстве: а что там, на экране? Его отношение к телевидению было демократично и непредвзято, а это оказалось свойственно далеко не всем в то время, да и потом.

Тут стоит еще раз напомнить, как прямо-таки в штывы приняло телевидение большинство кинематографистов. Как долго, как упорно отказывали они телевидению в какой бы то ни было эстетической самостоятельности. Как пренебрежительно относились к “малому экрану”, которому в лучшем случае была уготована роль популяризатора “готового кинопродукта” (в лучшем случае!). А вообще-то портят “малый экран” творения экрана большого... Долгое время в работах кинематографистов, в том числе серьезных теоретиков, на разные лады повторялась эта мысль. Не случайно, что в ответ формирующаяся телетеория стала выдвигать тезис о превосходстве телеэкрана, доходя до парадокса: кино не что иное, как частный случай телевидения!

Саппак, конечно, был далек и от жесткой альтернативы “или—или” и от

всякого рода предубеждений. В главках “Учиться ли у кинематографа?”, “В чем не прав М. Ромм?” и других, где возникают сравнения ТВ с кино и с театром, автор книги спокойно, разумно и убедительно показывает и точки соприкосновения, и линии сближения, и неповторимые особенности (но не превосходство!) каждого из трех видов зрелищ. А ведь даже многоопытный и умнейший Михаил Ромм выступил в ту пору с манифестом антитеатрального характера и горячо приветствовал в телевидении феномен “живого эфира”, безыскусности—пожалуй, только это!

Сапкак далек и от высокомерия кинематографистов и от прагматизма тех деятелей искусства, которые видят в ТВ лишь посредника, популяризатора и распространителя чужих эстетических ценностей. Он доверительно принимает характеристику голубого экрана как “окна в мир”. Он готов события жизни видеть сквозь это окно. Он счастлив подключиться к событиям вместе с миллионами телезрителей и ощутить в этом красоту нашего века.

Перечитайте подглавку “Счастливым день телевидения”, ее радостно-гордые строки:

“14 апреля 1961 года

...Сегодня Москва встречает Юрия Гагарина, встречает первого космонавта Земли. И рядом с чудом вторжения во Вселенную в эти дни нога в ногу идет другое чудо XX века—телевидение!

Москва встречает Гагарина. “Работают все телевизионные станции Советского Союза”. Впервые звучат с экрана эти слова. А затем к Москве подключаются Прага и Хельсинки, Берлин и Лондон, Париж и Рим—и вот уже вся Европа смотрит Москву. Чудесным образом телевизионная аудитория раздвинула свои стены, стала необозримой; по существу, сегодня весь мир—аудитория Московского телевидения!”

Но не только естественная гордость, которую мы испытывали в те незабываемые дни, и не только радость, что прорыв в космос позволил человечеству забыть обо всех людских разъединениях, водят пером этого вдохновенного свидетеля всемирно-исторических минут, этого хрониста. А еще и характерный для Саппака рывок от глобального к задушевному, человеческому, простому:

“Тут, мне кажется, всеобщая и—что очень важно— *естественно возникшая* необходимость самому понять этого человека, ухватить, прорваться в нем к чему-то внутреннему, доверительному, интимному, минуя и патетику радиодикторов, и многолюдство пресс-конференций, и аршинные портреты на первой полосе газет. Ответить на этот сложный и личный вопрос не могли ни фото, ни кино и ни радио; это могло дать—в силу самой своей природы—только телевидение!

И кажется, я вижу: добреют миллионы глаз—это увидели на своих домашних экранах Юрия Гагарина. Вот он. Здоров. Молод. Легок. Позавчера ненадолго слетал в космос и вернулся обратно. Человек, у которого все складывается как нельзя лучше. Вот он. Простой и понятный. Благополучно вывезший из космоса свое хорошее настроение и свою застенчивую улыбку”.

Думаю, что эта взволнованная зарисовка великого дня, увиденного современником *на телеэкране*, должна войти как в хронику исторических событий, так и в историю телевидения. Это ценнейшее документальное свидетельство эпохи.

Но для нас в данном случае оно еще интересно как отражение формирующихся взглядов Саппака на специфику ТВ и общих, характерных для поры “живого эфира” телевизионных представлениях и предпочтений. В торжественном, официальном ритуале встречи на Красной площади первого в мире космонавта взволнованному свидетелю Истории, замершему у телеэкрана, равно важны и масштабы события (“весь мир— аудитория...”) и застенчивая улыбка Юрия Гагарина. Это показательно.

Репортажное начало (“эффект присутствия” и сиюминутность), живое общение человека на телеэкране со зрителем, камерность (доверительность, домашность)—вот творческое кредо тон ранней телевизионной эпохи. Телевидение в контексте продолжающейся “оттепели” стало для Саппака открытием неприкрашенной правды, искомой и давно чаемой подлинности, безобманной человечности. У телевидения была выгодная позиция и в процессе обновления искусства. Оно не обросло еще ракушками казенщины, фальши и лжи. Эстетической новизной и оперативностью отклика на злобу дня оно противостояло кинематографу периода “малюкартинья”. Телевидение выполняло функцию как бы “новой волны”, омывающей экран, сгоняющей унылые штампы недавнего прошлого своим безупречным документализмом, своей сверхдостоверностью— “абсолютным слухом” на правду, по Саппаку.

В его сердечном пристрастии к этим свойствам и в убеждении, что именно они выражают природу ТВ, заключалась еще одна важная сторона дела: Саппак был среди тех, кто способствовал развитию телевизионного документализма, понятого как самобытная и многообещающая форма искусства. В саппаковских размышлениях заложено зерно той эстетики, которая впоследствии даст такие яркие всходы в фильмах И. Беляева, С. Зеликина, М. Голдовской, Д. Лунькова и других телевизионных документалистов. Речь идет именно об *искусстве* запечатления жизни, о непосредственном *источке* телевизионной выразительности, которую Саппак определил с помощью простого наблюдения и, как всегда у него, через личное, “пережитое”. “Если я наугад включил телевизор,—рассказывает он,—увидел, что идет кинофильм или театральный спектакль, я могу тотчас же, что называется, бестрепетной рукой погасить экран. Но стоит увидеть, казалось бы, столь знакомых нам дикторов, читающих новости, футбольное поле с суесящимися игроками, урок английского языка, ребят в белых рубашках и пионерских галстуках, звонкими голосами докладывающих написанные к случаю стихи,—и рука невольно задерживается на выключателе: тут уж можно смотреть с любого момента и не особенно вникая в суть дела—ну просто понаблюдать за *движением жизни...*”.

Кто для него главный противник, враг номер один? Что особенно отвращает его на голубом экране? Официозность. Подделка. Чтение по бумажке. Бессмысленное повторение затверженных слов. Для конкретных примеров “малой лжи” автор книги “Телевидение и мы” не жалеет места.

И с трепетом восторга, самыми лучшими своими словами описывает он, например, того, кого называет “великим артистом телевидения”. Главку о Ван Клиберне так или иначе упоминали все рецензенты книги, все, кто писал о Владимире Саппаке. Действительно, перед нами—образец критического портрета, сочетающего точно запечатленное мгновение жизни на телеэкране с

эмоциональным откликом человека у экрана.

Из множества зарисовок, фиксаций, портретов и силуэтов складывается живое целое, и все это вместе позволяет ныне восстановить “утраченное время” эфира, когда никто не хранил (да и как было хранить?) его, не думал о способах

хранения. Но как ни изменился с тех пор телевизионный экран, ставший цветным, изоощренным, постигший глубину кадра, вобравший в себя многие качества кино,—“основные свойства телевидения”, названные Саппаком, остаются теми же и сегодня (о том, чего Саппак не сумел предвидеть,—чуть ниже). Описания и размышления, так вольно перемежающиеся на страницах книги, при всей их привязанности к давним уже телевизионным “трусам и дням”, заключают в себе, оказывается, заряд длительного действия.

Здесь мы сталкиваемся с еще одной удивительной особенностью скромной по своему замыслу, написанной без всякой претензии на “обобщение”, а уж тем более—на “свод истин”, книги Саппака: она явилась неким конспектом, который волей-неволей, может быть, и не специально, стали разрабатывать в дальнейшем телевизионные критики и теоретики.

У социологов литературы и журналистики есть один важный критерий популярности того или иного автора:

количество упоминаний и цитат из него. В советской телевизионной литературе Вл. Саппак занимает, вероятно, первое место по данному критерию. Трудно найти хотя бы одну серьезную работу о ТВ, которая бы не коснулась тех или иных проблем, поднятых в книге-первооткрывательнице.

Поучителен с этой точки зрения изданный в 1985 году сборник статей “В зеркале критики”, где впервые прослеживается становление и эволюция телевизионных взглядов на протяжении нескольких десятилетий. К каким бы проблемам ни обращались его авторы, будь то художественные возможности ТВ, взаимоотношения документа и образа, судьба концепции “прямого эфира”, взаимодействие киноэстетики и телетеории и г. д., они то и дело отталкиваются от Саппака.

А его литературный стиль? Его крылатые образы, термины, сравнения? Его “рентген характера” на телеэкране, его “кресты антенн”, которыми телевидение метит покоренные территории! Его “дистанция доверия”, “эмоциональный подсказ” и другие метафоры? Ведь они слетели со страниц книги и пошли гулять по научным трудам и критическим статьям, по кандидатским и докторским диссертациям! Речь идет, разумеется, не о плагиате, а о неосознаваемой подчас магии первоисточника. Яркость саппаковского пера, легкость и блеск критической манеры, пожалуй, так и остались непревзойденными в вашей телелитературе.

И все же, как ни эксплуатировали разнообразными способами многие из нас первоисточник, возврат к оригиналу доставляет самую большую радость и специалисту и всякому читателю, любящему не только телевидение, но и искусство вообще.

Обычно при переизданиях давних трудов говорят о том, что в них *не* устарело, что имеет живую ценность до сего дня. Когда мы обращаемся к книге “Телевидение и *мы*”, дело обстоит по-другому. Мы отыскиваем как раз то, что устарело. Основной корпус текста—идей, проблем, доказательств—жив.

Что делать?—ошибаются все, в том числе и прозорливый Владимир Саппак.

Скажем, иные из тех, кому давал он безусловный патент на “абсолютный слух” к правде, увы, давно утратили на экране непосредственность и доверительность, которые так восхищали критика. Но это, конечно, не столь существенно, хотя и обидно.

Важнее другое: например, Саппаку не удалось предвидеть такое фундаментальное свойство телевидения, как многосерийность. А ведь это частное выражение кардинального для ТВ принципа программности. Но стоит ли сетовать на критика? Вопрос еще подлежит обсуждению. Мы сегодня можем пожалеть, что первооткрыватель телевизионных эстетических далей не разглядел преимуществ большой временной протяженности для экранных произведений “высшего качества” (термин Саппака). Но не следует забывать и того, что произведения эти далеко не всегда радуют зрителя. Многие ли сериалы могут быть сочтены подлинными творениями искусства? А ведь Саппак вел отсчет именно от художественности. Потому, наверное, он и не мог вообразить, что бесконечные унылые ленты, где, скажем, закуривание сигареты или проход по коридору воссоздаются с бессмысленной обстоятельностью (пародия на “жизненность”), или те самые хитросплетения искусственных сюжетов, над которыми он потешался в своих театральных рецензиях, займут драгоценное эфирное время, будучи удлинненными втрое, в семь, в двенадцать раз по сравнению со спектаклем, с кинофильмом!

В том-то и дело, что к телевидению его первый и верный рыцарь относился с тем пиететом и верой, каковые, к сожалению, не всегда оправдывались в неведомом Саппаку будущем.

Транслированный миг, спроецированное на домашний экран движение жизни—символ веры Саппака, символ веры “живого эфира”. Саппак был противником телефиксации. И это естественно для той поры. Но я нисколько не сомневаюсь, что он, с широтой своих взглядов, умом и объективностью, в последующий период развития телевизионной техники не стал бы отрицать видеозапись как таковую. Уж кто-кто, а Владимир Саппак отлично понял бы, что все дело в том, как она используется—для повышения эстетического качества передач или для унылой “правки” жизни.

Впрочем, так ли уж недалновиден был этот поэт прямого эфира? Сегодняшняя практика ТВ дает все больше оснований думать, что время “живого” вещания—не только в прошлом, но и в будущем.

Новорожденное, еще не вполне узаконенное близ Парнаса, мерцающее на домашнем экране зрелище Владимир Саппак доверчиво и смело связал с далеким и памятным “Броненосцем “Потемкин”, со спектаклями МХАТа той поры, когда у театра стояли ночные очереди, а на сцене играли Качалов и Москвин. Связал своей личностью, своим даром критика. Он ввел нарождающееся искусство телевидения в исторический культурный контекст, в непрерываемость высокой художественной традиции.

В свое время Ю. Трифонов, а недавно в фильме “Соло трубы” кинодокументалисты А. Иванкин и Л. Рошаль воскресили образ и судьбу Левы Федотова, двадцатилетнего юноши, погибшего в боях 1943 года, наделенного многими талантами, удивительным умом и, главное, душой, распахнутой навстречу всему прекрасному в жизни и искусстве. Владимир Саппак принадлежал к тому же

поколению и к тому же *типу*— человеческому, творческому. Может быть, он знал Леву Федотова—пути-дороги московских школьников сплетались, пересекались. Юрий Трифонов, в своем романе назвавший Леву (он там Антон Овчинников) “Леонардо да Винчи” с Кадашевской набережной, был однокурсником Саппака по Литературному институту. Все очень близко!

“Белобилетник” Володя Саппак во время войны вместе с родителями оставался в прифронтовой Москве, взяв на себя функцию связного для своих товарищей, ушедших на фронт. На его адрес приходили треугольники полевой почты. На его адрес пришло и извещение о гибели в бою Володиного одноклассника и друга, талантливого Всеволода Багрицкого. Долг перед невозвратившимися, святая память, постоянное ощущение жизни как подарка, который следует оправдать,— все это было духовным климатом послевоенных лет для тех людей из поколения Севы Багрицкого, Левы Федотова, Володи Саппака, кому довелось участвовать в дальнейшем движении страны. В атмосферу времени обновления органично вписалась деятельность критика Владимира Саппака и книга “Телевидение и мы”, оставшаяся единственной и такой счастливой его книгой.

Я. Зоркая