

Р. А. Борецкий

**БЕСЕДЫ
ОБ ИСТОРИИ
ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

**Лекции, прочитанные
на факультете журналистики МГУ
в феврале – мае 2010 г.**

Москва – 2011

УДК 070
ББК 76.032
Б 821

Борецкий Р.А.

Б 821 Беседы об истории телевидения. Лекции, прочитанные на факультете журналистики МГУ в феврале – мае 2010 г. [Текст]. / Р.А. Борецкий. — М.: Издательство Икар, 2011. — 178 с.

ISBN 978-5-7974-0244-2

Лекции проф. Р.А. Борецкого по истории отечественного и зарубежного телевидения адресованы студентам факультета журналистики, специальность: тележурналистика.

УДК 070
ББК 76.032

ISBN 978-5-7974-0244-2

© Борецкий Р.А., 2011
© Оформление.
ЗАО «Издательство Икар», 2011

От автора

Необходимость включения в учебный план отделения телевидения курса истории представляется вполне объективной. Разработанный в общих чертах и предложенный автором, этот новый курс преподается три последние года: 2008-2010 гг.

Слово «новый» нуждается в пояснении. После выхода в 1966-м году первого в стране учебника «Основы телевизионной журналистики» обзорам истории, конечно, уделялось внимание (см. главы в указанном и последующих изданиях учебника). В 1975-м профессор А. Я. Юровский опубликовал обширную монографию «Телевидение: поиски и решения». К вопросам истории отдельных периодов ТВ обращались В. В. Егоров, С. А. Муратов, В. Л. Цвик. Исследователь телеиндустрии А. Г. Качкаева прослеживает трансформацию телеэкрана в новейшей истории.

Тем не менее не только объективная потребность, но университетская традиция требуют создания целостного, логически выстроенного курса, в котором был бы прослежен долгий путь к наиболее совершенному и полному отображению реальности.

Телевидение не может рассматриваться обособленно, вне множества связей и зависимостей – политических, экономических, социокультурных и т. д. Вот это, едва ли не ключевое, обстоятельство находилось в тени (если не сказать, под запретом) вплоть до 90-х гг. прошлого столетия. Поэтому значительная часть публикаций советского периода концентрировалась вокруг фактов, событий, процессов, происходящих внутри самого ТВ. Важнейший социальный институт был вынужденно выведен из исторического контекста, изолирован от тех факторов, которые определяли его реальный облик и причины происходящих в его программной политике изменений.

Если бы не академические каноны, я бы назвал ниже следующий текст «В поисках истории ТВ». Она сложна,

многопланова, ибо телевидение – продукт социокультурного, политико-экономического, научно-технического развития. Как результат – средство массовой информации, отчасти искусства, просвещения, развлечения и т. п. И, значит, предмет комплексного изучения не только теории журналистики, но и политологии, психологии, социологии, искусствоведения, даже некоторых аспектов экономического знания.

Расшифрованная и отредактированная магнитофонная запись лекций, прочитанных 1 курсу тележурналистов – это, как полагает автор, первая проба того историко-политологического анализа, который будет дополнен, исправлен, усовершенствован учениками и последователями. Начало всегда не просто, не полно и не бесспорно. Но без начала ведь нет и продолжения.

* * *

Тот, кто пишет или говорит, так или иначе предполагает того (тех), к кому обращается. Любой монолог, по природе своей, диалогичен. Исходными для отправителя информации всегда были и будут, по меньшей мере, две предпосылки: во-первых, возможно полное представление аудитории об источнике; во-вторых, его собственное представление об адресате.

Все эти прописные соображения я привел, чтобы пояснить и оправдать свое поведение на первой же встрече со студентами. Сначала сообщаю сведения о себе, соглашаясь с известной в социопсихологии закономерностью: достоверность воспринятой информации пропорциональна полноте знания аудитории об источнике.

Затем пытаюсь выяснить, кто же находится передо мной, каков их уровень знаний, на которые предстоит опереться в последующем разговоре. Обычно задаю несколько вопросов, преимущественно об историческом фоне будущих лекций. Вопросы, как правило, простейшие. Ответ

на них, казалось бы, не может не знать человек общеобразовательной подготовки. И вот результаты. Спрашиваю: «Чем знаменателен для нашей страны 1956 год?». В аудитории – с полсотни напряженно молчащих недавних выпускников школы. Робко приподнимается одна рука. Полуответ-полувопрос: «Умер Сталин?» – «А что произошло в 1968-м году?» – спрашиваю. После томительной паузы кто-то невнятно: «Сняли Хрущева?»...

Эту занятную игру можно было бы продолжить. Но все попытки, из года в год – однотипны.

Теперь – о самом тексте. Учитывая реальный характер аудитории, запас ее осведомленности, представлений и уровень понимания, я пытался популяризировать – не упростить, но именно перевести в плоскость понимания, а иногда и беллитризовать рассказ. Имея в виду весьма солидный объем опубликованного фактологического материала – опускать, по мере возможности, ответы на вопросы «что было», сосредоточиваясь на объяснении «почему было именно так».

Итак, предлагается вариант изложения исторической эволюции телевидения тому слушателю, которому предстоит в последующие 4 года углубленное и разноплановое его изучение.

Выражаю искреннюю благодарность тем, кто взял на себя добровольный труд в расшифровке наговоренных, в основе своих импровизированных текстов: Михаилу Найдену, Галине Перипечинной, Юлии Долговой. Особая признательность – моему бессменному редактору Инне Пименовой.

Наконец, последнее. Размышления о двух разных способах общения – речи устной и письменной – со всей полнотой прочувствовал и, кажется, понял на практике. Общими усилиями, как мне представляется, сохранена манера, возможно и стиль прямого разговора со студентами: беседа, а не статьи, курс лекций, а не книга.

Лекция 1

Кто знает, кто такой Норберт Винер? Ведь все, что вы сейчас имеете вокруг себя, для вас привычно, а для человека старшего поколения было удивительно и сказочно. Я имею в виду взлет радиоэлектроники, компьютер, Интернет, всемирную систему связи и информации. И все это так или иначе связано с именем американца Норберта Винера (предки которого, кстати – выходцы из России).

Во время Второй мировой войны Винер работал с радиолокацией, но, будучи человеком нестандартно мыслящим, сделал из своих инженерных наблюдений далеко идущие философские выводы. Это я к тому, чтобы было понятно, как техника и технология могут стать фундаментом для целого ряда нетехнологичных дисциплин, корни которых связаны с культурой, с массовой информацией в том числе.

Винер ввел в научный оборот понятие прямой и обратной связи. Показал универсальность их взаимодействия в живой и неживой природе, в механике и человеческом обществе. Скажем, луч радиолокатора, посланный в пространство – прямая связь. Отражение от встреченного им предмета (самолета, ракеты и т. п.) – связь обратная. И так повсюду. От одноклеточного организма до человека и социума. Этот постоянный обмен, обеспечивающий относительное равновесие, и есть информация в самом широком смысле. А СМИ, в том числе телевидение – частный случай, постоянный процесс отправления сообщений аудитории и ее ответная реакция, а затем и глубинные изменения, происходящие в ее настроении, мнении, сознании и поведении.

Будучи инженером и физиком, Винер опубликовал одну из великих книг XX века «Кибернетика и общество», которая уже непосредственного отношения к технике не имела. Один из главных тезисов книги: кто владеет ин-

формацией, тот владеет миром. Винер возвел информацию в абсолют. Возвысив это, в общем обиходное, слово, поставил его на почву науки. И вряд ли стоит сейчас, в пору информационного взрыва, отмахиваться от его знаменитой максимы. Да, теперь каждый, нырнув в океан Интернета, может ощутить себя владельцем сведений о мире (не только знаний, но и бесполезных слухов, сплетен и прочего треша). Но «отец кибернетики» имел в виду, по-видимому, нечто иное: ту закрытую информацию, которую создают, оберегают и владеют которой власти держащие. Так что суждения ученых о том, что владеет миром тот, кто владеет *такой* информацией, думаю, игнорировать не стоит. Кроме того, надо помнить, речь ведь идет о 40-50-х гг. XX века и о том огромном значении, какое имела информация уже в то время. Это послевоенные годы, а война, помимо всего прочего, есть концентрация всех интеллектуальных ресурсов человечества, она породила массу интересных открытий. В том числе и то, что называется кибернетикой.

Сначала главный ее практический результат – электронно-вычислительные машины (ЭВМ) выглядели как огромные шкафы, потом их стали называть компьютеры, потом появились персональные компьютеры, портативные ноутбуки, родился Интернет и все то, что мы сегодня имеем. Это один корень, одна линия. Вторая же обращена к роли информации в социуме. По сути, как только возникают человеческие сообщества, скажем, первобытнообщинный строй, племенные объединения, уже тогда появляется потребность быть информированным, знать что-то о мире, о людях, которые тебя окружают, о природе, в которой ты живешь.

Именно тогда возникли два способа информирования – звуковая, или аудиоинформация, и зрелищная, или видеоинформация. Звук сигнальных барабанов, разносившийся на большие расстояния, с помощью определенных «шифров» передавал нужные сообщения. Или костры, благода-

ря разному цвету дыма в которых тоже была зашифрована необходимая информация.

О чем же она была? Об удачной или неудачной охоте, о стадах животных, о приближении врага, об опасности и так далее. То есть это набор сведений, который помогал людям выживать, находить баланс с окружающей средой. Уже тогда было понятно, что без информации человек не живет. Иными словами, сколько живет человечество, столько оно опирается на состояние информированности.

Пройдемся очень быстро по основным вехам развития истории человечества для того, чтобы выйти на интересующие нас явления. Вспомним, что с возникновением городов появились глашатаи, которые собирали людей на площадях и сообщали им важные новости, появились гонцы, которые осуществляли связь между тогдашними правителями, потом – рукописные листки, содержавшие нужные для тех сообществ сведения. Все это были средства локальной информации.

Позднее носителем текста становится книга – сначала литература религиозного содержания. В те времена существовали артели монахов-переписчиков, в основном в монастырях, которые буква за буквой, каллиграфически переписывали религиозные тексты, затем они переплетались и выходили малыми тиражами. Это и было основой «издательской» деятельности. Труд был, надо заметить, адский. Сохранившиеся экземпляры рукописного творчества, иначе не скажешь, представляют собой удивительные произведения издательского и каллиграфического мастерства. Посмотрели бы вы на них и удивились бы кружевной вязи прописных букв, с которых начинались абзацы. Прямо-таки художественные миниатюры!

И вот один из монахов понял, наконец, что этот малопроизводительный и изнурительный труд можно радикально облегчить. Когда человек сосредоточен на идее, то стоит ему случайно бросить взгляд на какой-то предмет,

на какой-то сюжет или услышать какие-то слова, они могут подсказать ему нужное решение. Монах увидел, как давят виноград: чан заполняют виноградными гроздьями, сверху такая дощатая пластина и ворот, который крутят, пластина опускается все ниже и ниже, прессует ягоды, и вытекает сок. Казалось бы, испокон века это видели люди, а вот его осенило: а если на доску и пластину прикрепить буквы, предварительно вырезанные, скажем, из твердого дерева, смазать эти буквы краской, положить бумагу вместо винограда, этим воротом прижать буквы и сразу освободить? Ведь может получиться целая страница или разворот книги. И можно за одну минуту сделать то, над чем целый день будет трудиться переписчик. Казалось бы, простенькая вещь, но вслед за этим началась новая эра, которую называют эрой книгопечатания, или, по имени этого человека, эрой Иоганна Гутенберга. Так он неожиданно-негаданно стал творцом новой революции в культуре. Это случилось на юге Германии, в городе Майнце, в середине XV века. Оттуда же пошло всем нам известное слово «пресса».

Во времена Средневековья, когда началось книгопечатание, господствовала католическая церковь. Церковь такой своеобразной шапкой была надета на всю Европу. Имела власть, инквизицию, которая следила за тем, чтобы все жили согласно церковным догматам. И изобретение Гутенберга использовалось именно для распространения религиозных изданий. Книгопечатание увеличило тиражи и сняло тяжкое бремя труда переписчиков.

Самой могучей державой к концу Средневековья становится Ватикан – соединение церковной и светской власти. Был такой «наместник Бога на земле» Григорий XV, который первым решил распространить идею католицизма на весь мир. Им было создано в 1622-м ведомство, прообраз будущих министерств, которое называлось «Congregatio de Propaganda Fide» («Конгрегация пропаганды веры»). Вот так впервые появилось это слово «пропаганда», до сих

пор шествующее по миру, которое и сейчас в значительной мере присуще деятельности, называемой журналистикой. Ведь все эти современные пиары, промоушн, имиджмейкерство и т. д., то есть разделение на специализации – все это виды той же пропаганды. Пропаганда – родовое понятие, а все остальное, заканчивая манипулятивными технологиями, все это выросло именно из нее. (Первоначально это слово никакой коннотации в себе не содержало: по-латински *propagare* – всего лишь распространение).

Теперь от изобретения Гутенберга сделаем скачок на 200 лет вперед. То есть в середину XVII столетия, точнее в 1630-1633 гг. Почему? Потому что только тогда общество, выходя из-под давления церкви, избавляясь от всевидящего ока иезуитов, стало чувствовать себя свободней. Сформировались города, а в городах мануфактуры, развивалась торговля. Появилась потребность знать не только о своем узком окружении, не только о том, с кем ты рядом живешь или работаешь, не о своем только маленьком мирке, а знать о городе, в котором ты обитаешь, что там происходит, знать о стране, в которой ты живешь. Вот из этой потребности выросло то, что, в конце концов, стало называться журналистикой.

Почему я говорю о том, что это новое стало называться журналистикой? Чтобы называться новой профессией, нужен не только определенный набор умений, не только сосредоточенность на каком-то из действий, но и чтобы эти действия, эти умения тебя элементарно кормили. Чтобы эта профессия была для человека источником и смыслом его существования. Но изначально профессия должна быть затребована обществом.

И вот впервые, во Франции, в 30-е гг. XVII столетия появляется то первое, что мы стали называть газетой. Человека по имени Теофраст Рендо, как и Гутенберга в свое время, осенило, что можно сделать печатный листок, издавать его определенным тиражом и продавать как товар. А на вырученные деньги оплачивать существование этих

новых профессионалов – тех, кто будет добывать общественно значимую информацию. Появилось издание под названием «Ля газетт», а само слово «газета» возникло случайно, как это часто бывает. В Генуе (Италия) была маленькая такая монетка «газетта» (у нас в России тоже, кстати, потом была очень популярная газета «Копейка»). Когда-то за эту монетку можно было купить рукописный листок с новостями. Оттуда и пошло это название.

Конечно, чтобы определить сколько-нибудь точную дату возникновения журнализма, нужно проявить особую смелость либо некоторый авантюризм. Вот вам пример. Роясь в запасниках Лувра, ученые набрали на какой-то свиток-рулон, который оказался древнеегипетским папирусом. Установили, что относится он к эпохе фараона Рамзеса II. А это – 2 с лишним тысячи лет до нашей эры. Папирус представлял собой некое подобие стенной газеты. Именно газеты с присущей ей содержательной структурой: вначале – светская хроника, сообщения о жизни двора и его обитателей. Затем о товарах, торговле и т. п. А завершалось всё «страничкой», или «рубрикой» сатиры и юмора, где высмеивались личности неких придворных. Так что же это, как не прообраз журналистики, не подтверждение высказанной в самом начале мысли об органически присущей человеку потребности информировать и быть информированным. Так что говорить о сколько-нибудь точной дате появления нашей профессии воздержимся. Быть может, обидная метафора о журналистике как о «второй древнейшей» профессии не так уж метафорична?..

Итак, прошло 200 лет от изобретения печатного станка до первой профессиональной газеты. Образно говоря, появился некий праотец журналистики, который не только создал орган массовой информации, но и собрал вокруг себя цех специалистов, добывавших новости, их обрабатывавших, располагавших на газетной полосе определенным образом.

Следующий скачок мы делаем на столетие вперед. Локальная печать постепенно становится общенациональной, государственной. Например, в России многое зарождалось в петровские времена. Можно утверждать, что нам тогда повезло на монарха, который был открыт для восприятия новых идей. И у нас тоже не очень поздно (немногим более полу столетия после «Ля газетт»), в 1702 году появилась первая газета «Ведомости».

В дальнейшем стало очевидно, как действительно способствует информация интеграции страны. В результате возникает общность интересов и культуры, которая со временем превращается в общенациональную. Вызревало понимание, что сообщения, планомерно и систематически распространяемые, могут влиять на общественное мнение и, в конце концов, на поведение масс. Журналистика постепенно становится неким средством управления обществом и, значит, неким подобием власти.

Во времена Великой французской революции (1795-ый, когда Франция покончила с властью королей, когда отшумела революция) пресса обретает особую роль. И тогда наше ремесло стали называть четвертой властью всерьез. Вообще-то эта метафора появилась не во Франции, а в Англии. Но она там скорее обозначала некое нейтральное явление, для выделения некой части парламентской жизни, которая относилась к журналистам. Дело в том, что в 4-й ярус парламентского зала заседаний пускали только их и только туда. Но подобием власти журналистика стала именно во времена Французской революции, когда уже было очевидно, что газета может служить политической трибуной. Когда стало ясно, что публицист, выступающий в газете, которого читают одновременно тысячи, многие тысячи людей, может быть властителем дум и повести за собой массы.

После распада авторитарной монархии возникает разделение властей. Такая идея витала давно, а именно: существует власть законодательная (парламент), исполни-

тельная (правительство) и судебная. В качестве главного принципа провозглашается независимость этих властей друг от друга. И вот тогда возникает некая метафора: журналистика как четвертая власть. Это, конечно, иносказание, но порой журналистика действительно бывает важнее, чем три вышеназванные власти, вместе взятые.

Движение, развитие журналистики, массовой информации шло не только по пути поиска места, роли, значения в обществе, но и по пути поиска адекватных средств выражения.

Снова сделаем скачок на два столетия, потому что с середины XVII до середины XIX века были долгие 200 лет безраздельного господств печатного слова. Что это значит? Это значит, что публика должна была (что воспитывалось из поколения в поколение) верить печатному слову, верить тому изданию, которое опубликовало тот или иной текст. Иного выхода не было, не было никакой альтернативы. И за два столетия выработалась некая привычка к такого рода восприятию. Однако потребности и интересы человека шли дальше. Хотелось не только из слов черпать информацию, но и видеть, что этот информатор сообщает. И вот в начале XIX столетия (1829) все в той же Франции некто Нисефер Ньепс изобрел способ фиксации – сначала на пластину – реальной жизни. Получил изображение того, что видит объектив камеры. Не случайно «объектив» – что есть, то и видит (объективно то есть). И вот что прослеживается на всем протяжении великих открытий великих изобретателей. Гениальный ум не всегда в состоянии оценить истинный смысл своего открытия. Так же не понимал, что сотворил, Иоганн Гутенберг. Он исходил из простых побуждений, а совершил переворот в человеческой культуре. Не понимал своей роли, видимо, и первый журналист, создатель первой газеты, зарабатывая на любопытстве своих сограждан. И совершенно очевидно не понимал и создатель первой фотографии (фотос-свет, графос-пишу, то есть светопись), что же он

придумал. Когда его спросили, а зачем она, когда у нас есть великолепная живопись, мы имеем и пейзажи, и портреты, он сказал примерно следующее: поколения уходят, а наши дети забывают родителей, внуки зачастую вообще не знают своих бабушек и дедушек. А вот благодаря тому, что я изобрел, будут создаваться альбомы с семейными фотографиями.

Буквально через год человек, с которым Ньепс сотрудничал, тоже француз – фамилия его должна быть вам знакома – Дагерр (то был 1831-й г.), придумал способ многократного печатания фотоизображения благодаря металлической пластинке. Она вытравливалась особым способом, и оставался абрис изображения. Его можно было поместить в печатную машину и сохранять для всего тиража издания. Следует считать, что с изобретения дагерротипии начинается вторая журналистика, а именно фотожурналистика. После того, как был изобретен этот способ, фотография стала как бы печатью, удостоверяющей подлинность написанного текста. Постепенно в журналистике, наряду с печатными репортажами, стали появляться конкурирующие с ними фоторепортажи. А кроме того, возникла художественная фотография, и это направление стало также интенсивно развиваться.

Первый раз я увидел содержательные фотоснимки, которые относились к нашей печально закончившейся Крымской войне. Там были и оборона Севастополя, и наступление войск, и англичане, и французы. Это снимки относившиеся к 50-м гг. XIX столетия, были уже настоящей репортажной журналистикой: снимки с поля боя, из горячих точек той войны. (Кстати, есть уникальный архив в подмосковном Красногорске – Всероссийский архив кинофонофото документов, который возьмите на заметку, когда будете работать профессионально).

Далее мне хотелось бы внести маленькую поправку. Если я спрошу, как впервые возникла движущая фотография (было много попыток придать фотографии движение,

потому что реальная жизнь – это движение), то вы мне назовете братьев Люмьеров. Но дело в том, что кино, движущуюся и ожившую фотографию, технологию съемки, фиксации и затем показа сделал совсем другой человек, которого в шутку называли «изобретатель всего». У него было более 1000 патентов. И это был американец Томас Алва Эдисон. Из огромного количества его изобретений нас должны интересовать, по меньшей мере, два. В 1877 году он придумывает способ фиксации и консервации звука, но звука в движении. Не просто отдельного застывшего звука, а человеческой речи. Он придумал, как ее законсервировать, сохранить, а потом воспроизвести. Аппарат, позволяющий это сделать, он назвал фонограф. Обычно термины уходят корнями в древнегреческий: фонос – звук, графос – пишу. Это некий восковой вращающийся валик, на него опускается гребенка очень чувствительных тонких пластиночек, как правило стальных, которые начинают колебаться от того, как человек говорит в такой раструб, и записывают эти колебания на восковой валик. Потом этот валик можно отлить в более твердом материале, поставить, нажать кнопку и он воспроизводит записанную речь. Когда Эдисона спросили о смысле его изобретения, он ответил: оно сыграет важную роль в истории человечества. Существует огромное количество спорных завещаний, когда подделывают подписи. Каждый, кто хочет оставить завещание, наговаривает текст на этот валик, он хранится, и когда возникает спор при дележе наследства, служит неоспоримым вещественным доказательством. Вот как понял Эдисон свое открытие. А потом от него пошли винил, аудиокассеты, современные диски и т. д. Возникла целая индустрия. Вот что на самом деле придумал Эдисон.

Второе его изобретение для нас еще более существенно. Эдисон придумал на базе фотоаппарата камеру с движущейся целлулоидной пленкой. Назвал ее кинетоскоп (от греческого кинео – движение, скопео – смотрю, вижу). Фактически первым в мире он фиксировал и показывал

людям движущиеся картинки. Будучи практичным американцем, Эдисон думал, в первую очередь, о том, как получить за изобретение прибыль. Но в области социокультурной он был недостаточно сведущ. Изобрести-то он изобрел, но как понял? Как реализовал свою идею? Он снял заброшенный ангар, отремонтировал его и поставил кабинки. В каждой кабинке установил аппарат с небольшим экраном. Если в кассовую щель бросить монетку в 10 центов, при ударе по клавише включался рычажок, и на экране появлялось изображение.

Какие это были изображения? В основном, движущиеся фрагменты жизни: конные скачки, соревнования по бегу, смешные фрагменты, связанные с детьми и животными. Народ повалил к нему валом, потому что движение можно было увидеть либо в жизни, либо у Эдисона в кабинках. Люди ходили толпами, бросали деньги в аппарат, а в конце дня приезжали инкассаторы и вынимали коробочки с ручкой.

А в чем тогда величие братьев Люмьер? Говорят: изобрели кино. Но на этот факт можно посмотреть с разных сторон. Если говорить о технике киносъемки, то они просто внесли какие-то усовершенствования. Например, у Эдисона не было грейферной вилки. Целлулоидная лента слева и справа имеет перфорацию, и для того, чтобы она не плавала при съемке и воспроизведении, придумали такую грейферную вилку, которая четко продвигает её к окошечку. В эдисоновской технологии этого не было. Впрочем, я не думаю, что это могли сделать Люмьеры, скорее, это изобрел какой-нибудь инженер, которого они привлекли (сами Огюст и Луи были предпринимателями, владели ткацкой фабрикой). Люмьеры осознали главное, они поняли то, до чего не додумался великий Эдисон: его изобретение есть прежде всего коллективное зрелище. И первое, что братья сделали – подготовили два фильма. Затем сняли зал – «Гранд кафе» на бульваре Капуцинов (в Париже это место сохранилось), установили кинопро-

ектор, продали билеты. В декабре 1895-го года, устроив первые киносеансы, Огюст и Луи Люмьеры тем самым дали старт новой эре кинематографа. Иначе говоря, они придумали форму бытия этого нового технического изобретения. 1895 год вообще был удивительным – это и год Всемирной выставки в Париже, и год появления Эйфелевой башни, и год изобретения радио.

Итак, возникла новая техническая новинка. Что здесь было, пожалуй, самым любопытным? Что до сих пор отмечается и историками, и психологами, занимающимися изучением культуры?

Произошло следующее. Первый фильм Люмьеров назывался «Прибытие поезда». Многие из вас, возможно, его видели. Стояла на треноге недвижимая камера, выбран определенный ракурс, определенное поле зрения: часть перрона и колея, уходящая куда-то вдаль. По перрону расхаживают люди, ожидают прибытия поезда. И вот на горизонте показывался паровоз, окутанный клубами пара, он все приближается, приближается и накатывает на зал. И тут начиналось то, чего никто не мог предвидеть: в зале вспыхивала паника, люди вскакивали с мест, у выходов образовалась давка. Особенно нервничали те, кто сидел в первых рядах. В ужасе бросались прочь от экрана, давили на задние ряды. Возникло явление, названное потом «эффектом присутствия», то есть перенос сознания, восприятия аудитории во вторичную псевдореальность, которая разворачивалась на экране.

Люди были настолько поглощены зрелищем, что им казалось временами, что их поезд сейчас раздавит, хотя это была всего лишь картинка на белом полотне. Вполне вероятно, что это самоотожествление с экранным действием, сопереживание ему и стало самым любопытным открытием, особенно для будущего телевидения.

Если же говорить о содержательной стороне того, что произошло в 1895-м году, то на экране не показывалось ничего, кроме абстрактного кусочка жизни.

Второй фильм назывался «Выход рабочих с ткацкой фабрики». Снова была поставлена неподвижная камера на треногу. Когда заканчивалась смена, оператор включал камеру, улавливал людей, идущих к выходу. Ворота распахивались, и на камеру шли люди, только что закончившие смену. Ни тот, ни другой фильм не несли ни информационного (то, что является содержанием журналистики), ни, тем более, эстетического содержания. То, что Люмьеры придумали и показывали, иначе как аттракционом, не назовешь. Приведу вам такой пример. Спустя всего год мы у себя в России показывали французские диковинки на Нижегородской ярмарке. Примечательно, что павильон «Синемá» (сначала не было такого слова «кинематограф», это называлось «синемá») установили рядом с цирком «шапито». Тут же на помосте кувыркались карлики, силачи гнули на груди железные прутья, выступала бородатая женщина, рядом стоял кукольный театр. Вот там, на площади аттракционов нашлось место и первым киносеансам. Не без логики, потому что ничего содержательного, кроме самой возможности фиксации и показа движения на экране, они не несли.

Возможно, в публике очень быстро угас бы интерес к этому зрелищу. Действительно, насмотрелись бы, как кто-то там бежит, прыгает или танцует. Вряд ли это было бы востребовано – ведь прыгала бы некая абстрактная, никому не интересная фигурка. Привлекало только движение.

В следующие годы развились два направления, которые выросли из этих великих открытий – сначала Эдисона, а затем Люмьеров: документальное направление, которое сделало кинематограф продолжателем журналистики, и художественно-игровое кино, которое в конце концов, сделало кинематограф явлением искусства.

Здесь напрашивается ассоциация, вам она тоже может показаться оправданной. Вспомним первобытного человека, нашедшего не только способ взаимоинформирования, зрелищный и звуковой, но и открывшего в себе начала ху-

дожника. Вспомним наскальную живопись, фрески эпохи палеолита. В них можно увидеть не только информационное начало, не столько сообщение, но и понять, как человек-художник представлял себе окружающий его мир. Возможно, эти два качества были извечно заложены в человеческой природе: информационное и художественное. Первое – по адекватному отражению реальности. И второе – эстетического освоения реальности, индивидуального восприятия и творческой его переработки. Вот эти два вектора отображения действительности обнаружались предметно и одновременно на сломе XIX и XX веков. Более подробно мы будем говорить о них в следующий раз. Будем рассуждать о нашем предшественнике и учителе – о кинематографе, имея в виду не столько электронную технику, сколько именно его информационную и эстетическую природу.

Лекция 2

Итак, 1895-й год. Это, во-первых, был год появления кинематографа в том виде, в котором он существует и поныне (я имею в виду только форму), и, во-вторых, изобретение радио. Вот эти два открытия совпали и положили конец монополии (более чем 200-летней) слова, когда отображение реального мира, в основном, осуществлялась автором через собирательство слов. Начиналась эпоха собирания зримых, а позднее и озвученных изображений.

Роясь в энциклопедиях, я наткнулся на такую фразу в Большом кинематографическом словаре, что-де не только игровой кинематограф, но и документальное кино, т. е. экранная журналистика начинается с братьев Люмьер. Но это абсолютно неверно! Да, в 1895-м году произошла сенсация, Люмьеры показали первые киносеансы, но они ничего, кроме воспроизведенного на полотне движения, в себе не содержали и изумляли только самим фактом появления такой новинки. Они не были информацией, поскольку информация должна иметь какое-то социальное значение, в них отсутствовал даже намек на искусство. Так чаще всего и бывает в истории, когда нечто новое таит в себе неизведанные возможности. Пытливый человеческий ум не дает ему умереть, не будучи замеченными и не будучи обнаруженными.

И очень быстро, буквально в течение нескольких лет, в новом феномене, которое уже называлось синемá, обнаружили те самые два направления, заложенные в природе человека. Напомню, что информационный обмен возник уже в первобытнообщинном строе, и тогда же возникла некая реализация человека-творца, о которой свидетельствует наскальная живопись. Такую длинную, через века, столетия и тысячелетия мы можем провести линию и, остановившись на конце XIX столетия, обнаружить, что и в кино были замечены два вектора развития. Первым увидел эти, заложенные в воспроизведении движущихся изо-

бражений, явления тоже француз, театральный режиссер Жорж Мельес.

Тут небольшая ремарка: обычно говорят – художественное, документальное кино, давайте от этого как-то отвыкнем и будем делить на игровое и неигровое, на игровое и документальное. Ибо, тем самым, мы отказываем документалистике в праве применять на документальном материале некие художественные средства. Так вот Жорж Мельес стал одной из главных фигур игрового направления.

Через год-полтора после того, как были показаны первые сеансы, он начал творить чудеса. С помощью киносъемки создавал по тем временам совершенно невероятные фильмы-сказки. Как это все выглядело в реальности? Камера походила на громозкий ящик или «чемодан», установленный на треноге. Это было нечто огромное, неподъемное, неподвижное. Попробуем воспроизвести ход мыслей человека, которого можем назвать первым режиссером в кинематографе. Видимо, он ассоциировал камеру со зрителем. Располагал камеру так, как сидит удобно зритель, где-то на уровне 4-го, 5-го, 6-го рядов. В объектив был виден определенный сектор пространства. Этот сектор очерчивался, в нем происходили какие-то придуманные эпизоды, аттракционы. Вероятно, этот сектор либо огораживался какими-то канатами, либо вычерчивались линии на полу. Все актеры, которые играли предложенные обстоятельства, были обращены лицом, конечно, к зрителю, т. е. действие разворачивалось фронтально, и беспристрастная камера фиксировала «увиденное».

Понимая ограниченность такой съемки, режиссер стал изобретать различные трюки. Например, персонаж, уходя из поля зрения камеры, исчезал. Если сделать какой-нибудь люк, то этот персонаж тоже мог провалиться, если же его подвесить на невидимые тросы, то он может летать. Примерно таков был круг представлений о том, что можно делать в этом первоначальном, нащупывающем себя, сочиненном действии перед кинообъективом.

Почему я так подробно об этом рассказываю? Потому что, когда возникли те фильмы (а они пользовались огромным успехом, потому что, действительно, такого никто не видел раньше), они преодолевали отрыв дорогостоящего элитарного искусства (каким был, например, театр) от народа.

Вот тут я несколько отвлекусь и верну вас в историю, предшествовавшую появлению кинематографа. Уже давно произошло расслоение искусства: ведь раньше оно было площадным, рассчитанным на большое собрание людей. Потом оно перешло в такие огромные помещения, как Колизей в Древнем Риме, куда вмещалось фактически все население полиса. Это было, так сказать, искусство для всех. Позже постепенно стало происходить его размежевание: оставалось искусство площадное, бродячие актеры, бродячие фокусники, дрессировщики, циркачи, которые разбивали шатры «шапито», кто побогаче, или просто бродили по дворам, кто победнее. А вот искусство иного характера стало постепенно уходить и замыкаться во все более роскошных залах, где были и хрусталь, и бронза, и бархатные кресла, и расписные занавесы. И стоимость проникновения туда все время росла. Для огромного количества людей она была недоступной. Это искусство постепенно становилось элитарным, которое и по рыночным соображениям не могло быть общедоступным. А кинематограф с самого начала занял промежуточное место, постепенно уходя от балагана в зрительные залы, но, в отличие от театра, поскольку стоимость билета была многократно ниже, кино по определению становилось демократичнее. И вот здесь все более заметную роль стала играть экономика, желание вписаться в рынок, получить прибыль на затраченный капитал. Все то, с чего начинал Эдисон со своими кабинками, стало характерно и для последующих этапов развития кинематографа (телевидение, заметим попутно, довело этот процесс до общедоступности абсолютной).

Одновременно критики, пытаясь определить это новое явление, сначала несколько презрительно, хотя и достаточно точно, называли его «сфотографированным театром», а кто и «театром для бедных». Для того, чтобы быть причисленным к высокому лику искусства, нужно было обладать несколькими фундаментальными качествами. Первое – это так называемое эстетическое освоение реальности, или образное воплощение авторского замысла, здесь – в серии сменяющих друг друга картинок. Второе – более очевидное качество, его можно прямо обозначить: каждое из искусств должно обладать своим языком выражения и изображения, или своими изобразительно-выразительными средствами.

Литература – это слово и различные композиции слов. Живопись – это линия, перспектива, цвет. Музыка – гармония звуков, это всего семь нот, но эти ноты создают одно из самых великих искусств, одно из самых чистых искусств, которое порождает огромный разброс эмоций, ассоциаций и т. д. Каждое из искусств так или иначе обладает своим набором средств ведения рассказа. В «сфотографированном театре» ничего этого не было, это были некие подражательные действия.

Почти одновременно (я имею в виду 1902-й год) возникает другое направление, о котором я вам говорил. Оно по определению не имеет отношения к искусству, к стремлению эстетического освоения, к созданию художественных образов – направление кинодокументалистики.

Тоже французы, братья Патэ (кстати, они еще и патефон изобрели), видимо, понимая, что с помощью кинокамеры можно запечатлеть течение жизни, превращают кино в средство массовой информации. Не Люмьеры, а именно братья Патэ создают аналогичную с известными уже формами массовой информации, такими как газета или журнал – экранную газету «Патэ-журналь». В ней сменяли друг друга несколько сюжетов, а общая продолжительность не превышала 10 минут. Камера фиксировала встре-

чу высокого гостя, спуск на воду нового судна, спортивные соревнования, установление рекорда и т. д., и т. п.

Замысел оказался фантастически конструктивным, охватившим постепенно практически весь мир. «Патэ-журналь» задал эталонную форму для аналогичных выпусков повсюду, включая потом и наши «Новости дня», которыми открывался каждый киносеанс. Зрители за долгие годы привыкли к тому, что вот погаснет свет, зазвучит знакомая музыка, затем появится на экране Спасская башня, лучи, от нее идущие, и начнется киножурнал. Та же структура, те же полтора десятка сюжетов, те же 10 минут.

Понимая, что ограничиться только национальными рамками – значит не развиваться, братья Патэ создают сначала подвижные корреспондентские группы, которые ездят по миру и снимают события, представляющие, с их точки зрения, интерес и могут быть показаны публике с успехом. Все это было необычайно дорого и долго. Вспомним, каковы были средства передвижения в начале века. Авиация только начиналась и была уделом нескольких спортивных клубов. Поэтому братья Патэ создают целый ряд корреспондентских пунктов-филиалов в крупнейших странах мира.

Это событие имело, на мой взгляд, двойное значение. Во-первых, появилась возможность для сбора и фиксации материала. С другой стороны, когда возникали корреспондентские пункты, в большинстве из них появлялась своеобразная школа формирования журналистского направления кинематографа, воспитание корреспондентов, операторов. Обычно они рекрутировались из журналистов-фотографов, которые обучались киносъемке. И такая школа, между прочим, сыграла большую роль и в нашей стране.

Вы представляете себе перекресток Пушкинской площади и Тверской? Там стоял четырехэтажный дом старой архитектуры, в нем на первом этаже был кинотеатр, и в этом доме появился первый в нашей стране расширен-

ный корпункт фирмы Патэ. Оттуда пошли замечательные наши кинооператоры, в частности, Левицкий, Тиссе, с которым потом работал Эйзенштейн, и многие другие. Это была серьезная фабрика кинодокументалистики. Благодаря работе филиала Патэ мы имеем сегодня уникальные, богатейшие архивы. Зрелищные, воспроизводящие жизнь с начала прошлого столетия.

Со временем оказалось, что сам по себе кинематограф, как возможность фиксировать происходящее перед глазами камеры, неисчерпаем. Находились удивительные люди, которые пытались нащупывать нечто новое. Я уже упомянул выше: для того, чтобы быть искусством, надо обладать собственным языком. А пока этого не случилось, о кино строили самые невероятные предположения. Один только пример приведу (хотя это направление, в конце концов, забрело в тупик). Во все времена просвещенные люди мечтали, чтобы мир, разделенный множеством языков и множеством культур, нашел какое-то средство объединения, взаимопонимания, взаимообщения. Начали изобретать искусственные языки. Был придуман язык, который назывался «идо». Был придуман язык, который назывался «воляпук». Было придумано самое совершенное в этой области – язык под названием «эсперанто». Но так или иначе получалось, что они охватывали не больше нескольких тысяч человек. До сих пор существуют клубы эсперантистов, где даже стихи пишут на эсперанто. Но это оказалось маленьким, крошечным миром в масштабах планеты. Крошечным кругом людей, которые считают, что у этого искусственного языка есть некое будущее. Хотя, как показало время, будущего не получилось.

В тот самый период, когда поиск создания искусственных средств межнационального общения продолжался, возник кинематограф. Появились энтузиасты, которые вполне всерьез утверждали: «Наконец! Найдено то, что позволит объединить народы, нации и создать единую планету людей взаимопонимающих, общающихся друг с

другом. Исчезнут противоречия, войны, непонимание». Итальянский социолог Гуидо Гуардо (об этом пишет в своей книге «История теорий кино» Гуидо Аристарко) как раз и занимался фантазиями на тему возникновения средства, которое станет всемирным языком.

Почему из этого ничего не вышло? Была масса несовпадений: существуют национальная ментальность и национальная условность. Вот вам пример. Когда у нас горе – мы плачем. Можем положить голову на плечо друга, выплакаться у кого-то на груди. У китайцев это считается грехом. Китаец, похоронивший близкого человека и встретивший кого-то из знакомых, будет улыбаться, чтобы не ранить и не перенести на него свою беду. Когда советский писатель Илья Эренбург приехал в Китай, ему сказали, что человек, с которым он должен встретиться, опоздает. Эренбург стал допытываться, что с ним случилось. Оказалось, что тот только что похоронил жену и едет с кладбища. Вошел в комнату улыбающийся человек, тогда как Эренбург приготовился встречать его словами сочувствия. Или, например, изображение черепа и костей. Что это значит? «Не прикасайся – убьет»: такую табличку у нас на трансформаторной будке помещают. Такую штуку в Африке повесили где-то, где проходил ток. Были там киношники, снимали как раз репортаж об электростанции. Когда они повесили этот щит, все близлежащее селение в панике бежало прочь. Оказывается, это знак проклятья, которое насылается на народ. Иначе говоря, те люди, которые пытались создавать нечто из кинематографа общечеловеческое, натыкались сплошь и рядом на такого рода препятствие, не дававшее основания считать, что один и тот же фильм адекватно может быть воспринят повсюду.

Когда китайцы купили фильм «Анна Каренина», они вырезали из него треть эпизодов. В 20-е годы присылали в некоторые мусульманские страны фильмы, где их либо вовсе не показывали, либо изымали огромное количество сцен, что нарушало целостность произведения. Факт та-

ков, что не получалось из кинематографа языка всемирного общения.

Но важнее другое. Что есть кино? Что такое литература, театр и т. д.? Так или иначе, это способ рассказать о чем-то, о каком-то событии, о судьбе человека. Способ ведения повествования, рассказа. Стало постепенно понятно, что неподвижная, как сидящий в кресле зритель, камера не дает возможность реализовать все то, что заложено в природе экрана.

Почему я сейчас и некоторое время еще буду подробно говорить о кинематографе? Потому что и телевидение, и кино – экранные явления. Экран здесь – родовое понятие, а кино и ТВ – его разновидности. Поэтому больше всего мы должны опираться именно на нашего первоучителя и главного учителя. Потому как именно там было создано и перенесено на телевизионный экран то, что и называется языком экранного общения с аудиторией.

Первым человеком, который может считаться родоначальником искусства экрана, был американец Дэвид Уорк Гриффит. Мы много говорили о Франции (я еще мог бы упомянуть Германию, потому что в Германии параллельно создавалась одна из крупнейших тогда студий в мире «Универсум-УФА», потом стала «Дефа»). Но как это чаще всего случается с Америкой, она может по времени притормозить, приглядываться, прикидывать, насколько рентабельно, прибыльно, а потом наступает взрыв. Вот таким взрывом в кино явилось создание Голливуда. Очень быстро он стал значительно и мощнее европейского родоначальника.

Дэвид Уорк Гриффит был пишущим журналистом, фотожурналистом, фотографом. В те времена не существовало школы киноискусства, тогда все были дилетанты. Все были самоучками. А Голливуд уже тогда был процветающей площадкой, приносящей огромные деньги: на каждый вложенный доллар можно было получить и 100, а при удачном стечении обстоятельств, как утверждают иссле-

дователи, и 1000 процентов прибыли, если, скажем, фильм был востребован за рубежом. Дэвид Гриффит быстро стал тем человеком, который не должен быть забыт историей экранного искусства, даже в эпоху телевидения и Интернета. Так же, как и для таланта не имеет никого значения, гусиным ли пером написан его шедевр, авторучкой или набран на компьютере. При огромном количестве одаренных режиссеров, замечательных кинодеятелей того времени, именно Гриффит стал первотворцом того, что вознесло кинематограф на Парнас. Гриффит первым понял, что камера может и не быть стационарной, что она сродни человеческому глазу. Глаз может выделить человека из толпы, лицо чье-то разглядеть. Может скокнуться в сторону, скользнуть по объекту, может смотреть сверху, снизу и т. д. То есть глаз человека – это великолепный универсальный инструмент восприятия. И вот Гриффит впервые осмысленно сделал камеру неким подобием глаза, сдвинув ее с места. Камера перестала стоять на мертвой треноге, ожила, задвигалась.

Предположим, стоит перед вами камера. Вот она видит вас всех. Когда вы двигаете камеру вперед, постепенно в поле зрения остается один герой, который будет занимать центральное место в повествовании. Можно, двигая камеру, из огромной группы людей выделить главного героя. Так появился первый и, может быть, ведущий, элемент языка киноискусства, который называется «крупным планом». А ведь до этого показывали общую площадку, общий вид – значит, существовал и «общий план». Следовательно, может существовать общий план, крупный план, а между ними еще средний план.

Что такое средний план? Для чего он мог понадобиться? Если мы показываем только лицо, мы не увидим, что это, скажем, офицер сидит перед нами. А на среднем плане видим его погоны, ордена, портупею, оружие и т. д. Средний план есть информационный план, который позволяет показать принадлежность персонажа. Так у Гриффита

появились разные осмысленные крупности показа, и это оказалось чрезвычайно важно.

Главным, как я уже сказал, стал крупный план. Почему? Потому что на общем фронтальном действии очень трудно было выделить героев, обособить носителя главной информации в эпизоде, и самое существенное – показать психологическое состояние персонажа.

На крупном плане, когда весь экран занимает лицо человека, можно прочесть через мимику целую гамму переживаний: не только наполненные слезами глаза, не только гримасу боли, не только светлую улыбку радости и т. д. Так впервые актер стал играть. Впервые актер, а затем и документальная личность могли проявить себя и показать зрителю: кто он, в каком он состоянии. Крупный план стал главным психологическим элементом. А общий план, показ общей площадки, там, где происходит действие – это основной информационный элемент, т. е. информирует о том месте, где происходит действие, нас интересующее.

Давайте упорядочим, с чего начинается язык изображения. Первое – это положение камеры по отношению к снимаемому или показываемому объекту. Иначе это называется «ракурс». Он может быть разный и, как потом выяснилось, – играет не только информационную, но и драматургическую роль. Можно человека или предмет показать сверху, тогда он будет прижат к земле, он будет маленький и жалкий. Можно показать его снизу, тогда он оторвется от фона, будет, наоборот, высоким, возносящимся, гораздо больше, чем есть в реальности. И этим можно подчеркнуть величие снимаемого объекта. Специально так снимают невысоких VIP-персон. И человек, который часто мелькает на экране, уже сам знает, как его показывать. Ракурс – очень хитрая штука. Ракурс оказался далеко не только техническим приемом, но и приемом оценочным. (Приведу пример: в одном из лучших фильмов немого кино «Земля» Александра Довженко главного персонажа

камера все время снимала с нижней точки. Он казался героем, как бы парящим над землей).

Итак, первое – это положение камеры по отношению к снимаемому объекту. Есть такое научное определение ракурса. Операторов учат во ВГИКе: ракурс – это угол, образуемый воображаемой осью, проведенной через центр объектива, и плоскостью отображаемого объекта. Ничего сложного здесь нет. Через центр объектива вы проводите вот такой воображаемый лучик.

Второе – это крупность изображения. Я вам говорил о крупном, общем и среднем плане, но Гриффит пошел дальше. Он не ограничился только этими тремя планами, но ввел и такой элемент языка как макроплан, а проще сказать – деталь. И этого довольно много в его фильмах. Крупно глаза во весь экран, налитые слезами. Рука, сжатая в кулак, ногти так впились в кожу, что выступили капельки крови. Лицо спокойное и человек, переживающий некое эмоциональное напряжение, чтобы не выдать себя, сжимает кулак. Множество таких вот планов, которые рассказывают о психологическом состоянии человека.

И, наконец, третье, и самое главное в структуре киноязыка – складывание планов в логической последовательности, восходящее к эстетике и философии экранного действия. Давайте только попутно уточним: есть два понятия – кадр и план. Когда мы говорим «крупный план», «средний план» – мы говорим о масштабе изображения. А когда говорим о кадре, как правило, имеется в виду единица, т. е. то конкретное изображение, которое заключено в рамку экрана в данный момент. Потому что план может быть по времени продолжительным, может быть долгим, а кадр – это как бы вырезанная единичная картинка.

Третье, как я сказал, это соединение, сочленение, взаимодействие, столкновение, как угодно назовите, кадров между собой. Или иначе на киноязыке – монтаж. До Гриффита осмысленного монтажа не было.

Помните, «Патэ-журналь», как правило, ограничивался 10-ю минутами? Вы, наверное, видели металлические коробки размером с большую сковородку, в этих металлических коробках лежит пленка. Коробка с кругом пленки называется частью. Каждая часть – рулон пленки в 300 метров, которые равны примерно 10 минутам показа. И вот когда заканчивалась пленка в камере, куда можно было зарядить 300 метров, нужно было зарядить следующую и снимать дальше. Когда пленку получали из проявки, то невозможно было логически состыковать между собой конец той и начало этой, случался неожиданный скачок, рывок. Возникла техническая необходимость как-то их состыковать. Вот так возник технический монтаж. А Гриффит ввел монтаж как логически последовательное действие, как способ ведения рассказа со сменой внутри монтажа и ракурсов, и планов. Затем он понял, что монтаж может быть еще и средством художественным, эстетическим.

Вместе с тем главное, что в этой области сделал Гриффит: создал то, что называется параллельным и перекрестным монтажом, то, без чего не обходится ни один фильм, особенно фильмы детективного характера, фильмы эмоционально напряженного и непрерывного действия, столкновение эпизодов. Ни один боевик (то, что на современном языке называется «экшн») без этого не обходится, все они строятся по принципу, открытому Гриффитом.

Назову только два его шедевра. В 1915 году он снял фильм «Рождение нации». Фильм о том, как зарождалась американская нация. Фильм насквозь расистский и, с точки зрения политической, отвратительный. Фильм, который фактически оправдывал создание Ку-клукс-клана. К сожалению, это был заказной фильм. Но поскольку нас интересует сейчас не идейная направленность кино, а техника, технология и эстетика создания того или иного произведения, то именно в этом фильме был представлен настоящий монтаж.

Маленький пример из фильма. Домик на опушке леса, в котором живет американская семья. Ребенок, мама, папа. Близится праздник. Отец едет в город за подарками, за покупками. В доме остаются мама и ребенок. Откуда-то из тюрьмы бежал индеец-убийца. Мама готовит пирог, семейная идиллия. Отец в городе ищет подарки. Индеец пробирается сквозь чащу леса. Одно действие, второе, третье. Индеец, оборванный и голодный, выбирается на опушку. Мама печет пироги. Отец с подарками уже сидит в поезде, едет домой. Индеец видит вдали дом, отец уже подъезжает. Чем это закончится? Что будет, в конце концов? Зритель напряжен до предела. Убийца ворвется в дом, ограбит его, убьет женщину? Или отец, бывший ковбой, атлетически сложенный американец успеет прийти домой? На этом переплетении построено все действие. Зал сидит не дыша. Вот это и есть принцип параллельного монтажа. Персонажи ничего не знают друг о друге, а зритель знает все, кроме финала. И стали это потом называть «развязкой, или спасением в последний момент».

В 1916 году Гриффит снял самый великий свой фильм, который называется «Нетерпимость». Я вам не буду о нем рассказывать, это первый фильм-колосс, вы его увидите в курсе по истории кино. Фильм, в котором принимало участие несколько тысяч статистов. Тогда впервые Гриффит применил миниатюрные камеры. Они были сделаны специально по его заказу, позволяли показывать мельчайшие детали действия. Классический пример параллельного монтажа. Три новеллы. В последней новелле они сюжетно переплетаются между собой.

Фильм – о нетерпимости как об одном из самых больших грехов человека. Пример: приговоренный к казни герой сидит в камере смертников. К нему приходит священник. Второе действие – на площади строят виселицу, расхаживает палач. Присматривается, проверяет на прочность петлю. Третье действие: жена героя обнаруживает документ, который свидетельствует о его полной невиновности.

сти. Она в состоянии невероятного нервного напряжения спешит к губернатору штата. В это время героя уже при-
частили, и он идет по коридору к виселице. Палач мылит
веревку. Женщина бросается к губернатору, тот видит, что
герой действительно не виноват, и подписывает помило-
вание. Героя выводят во двор, подводят к виселице. Жена
сломя голову спешит с адвокатом в автомобиле к тюрьме.
Она везет помилование. Палач проверяет веревку, намы-
ливает петлю. Героя подводят к виселице, он уже ставит
ногу на лестницу, чтобы подняться на помост. Машина ле-
тит в клубах пыли и дыма. Она может въехать туда с поми-
лованием, а несчастный уже болтается в петле. Или этого
не произойдет? И вот последний момент, действительно,
принцип Голливуда. Обратите внимание на голливудские
фильмы. Почти всегда в них, несмотря на дикие трагедии,
хэпи-энд все равно будет. Автомобиль врывается во двор,
а смертник уже стоит с петлей на шее, и осталось только
выбить из-под его ног скамейку. В последнюю секунду
жена его спасает.

Гриффит был безусловно велик, а умер в доме престарелых в 1948-м году почти в полной неизвестности. Когда незадолго до смерти журналист из «Нью-Йорк таймс» приехал к нему брать интервью, тот с горечью заметил: «Если бы я был человеком практичным, я бы запатентовал одно только затемнение (кадр уходит в затемнение и из затемнения начинается следующий, это временная отбивка – Р. Б.), я был бы богаче Рокфеллера». Подумали, посчитали и решили, что, возможно, это так могло бы и быть: ведь ни один фильм без ЗТМ не обходится.

Наша советская киношкола подняла начинание великого американца на новую высоту. Сергей Михайлович Эйзенштейн и его современники создали интеллектуальный монтаж, монтаж ассоциаций. Я упоминаю об этом лишь для того, чтобы у вас не сложилось впечатление, будто Гриффит – это пик философии монтажного искусства. В дальнейшем вам расскажут об этом подробнее. А тех, кто

заинтересуется, могу адресовать к трудам Эйзенштейна, и прежде всего к его статье «Диккенс, Гриффит и мы», где вы прочтете и о сопоставлении американской киношколы, созданной Гриффитом, с нашей, об ассоциативном монтаже, действительно его вершине, о родстве двух великих искусств – кино и литературы и о многом другом.

На этом я закончу. А в следующей лекции поговорим уже о том, что более всего нас интересует – об экранной документалистике.

Лекция 3

Сегодня мы будем говорить, прежде всего, о новой эре кинематографа, которая ознаменовала собой начало всей экранной журналистики, в том числе и телевизионной. Так вот, следующий скачок из одного состояния журналистики в другое произошел, скажем так, примерно 10 лет спустя после появления экранной периодики (событийной информации). Американскому фотографу и оператору-любителю Роберту Флаэрти некая пушная компания заказала снять рекламную ленту о том, как тяжело добываются серебристые меха. И должен был он это сделать в канун пушного аукциона для того, чтобы несколько поднять цены. Чтобы показать, что это не с барана содрали кожу и сделали из него кожух, что это напряженный мир борьбы с природой, полной опасности. И вот Роберт Флаэрти с кинотехникой отправился во льды к этим, как их называли, эскимосам. Будучи, видимо, по натуре художником, Флаэрти снял фильм героический, если не сказать – трагедийный. Он снял фильм о том, как человек противостоит природе и стремится выжить. Когда вам предложат похожее задание, очень важно найти точку опоры. Такой точкой опоры можно выбрать героя и через него, через его судьбу, поступки, поведение и т. д. построить экранный рассказ. Героем Флаэрти стал эскимос-охотник по имени Нанук. Мировая премьера состоялась в 1922-м году в Париже. И вот что удивительно: уже всюю шли игровые фильмы, и было построено довольно много кинотеатров, а эта неигровая лента, говоря сегодняшним языком, по рейтингу обогнала всю идущую параллельно кинопродукцию. «Нанук с Севера» – первый документальный фильм. В полном смысле этого слова. Не сюжет, не набор сюжетов, а именно фильм, в котором была своя драматургия. Огромные толпы народу стремились попасть на сеанс, билет достать было трудно. Я вам такой маленький пример приведу. На небывалом успехе «Нанука» многие хотели заработать,

выпускали такие сопутствующие товары, как эскимосские шапки, меховые накидки и т. д. Тогда же появилось мороженое на палочке, политое шоколадом, его продавали публике в кинотеатрах. Оно и сейчас называется «эскимо».

Судьба Роберта Флаэрти сложилась неоднозначно. Начинал он с честной документалистики, а в конце пришел к обманным, инсценированным, псевдодокументальным съемкам, прославлявшим сверхчеловека, его господство над природой. Оказалось это эффективней. Оказалось это денежней. И оказалось, это легче. Легче взять дрессированного тигра, запустить его в оцепленный участок джунглей, чем искать в зарослях дикого тигра, который может тебя и разорвать. Вряд ли случайно поздние работы Флаэрти пришлись по душе диктаторам: Муссолини приветствовал его на Первом международном фестивале в Венеции (1932), а доктор Йозеф Геббельс даже сподобился на факсимильное предисловие к его фильму «Человек из Арана» (1934).

Но вернемся в 20-е годы. После первых проб преодоления ограниченности экранной информации, после удачной, поразившей мир первой публицистической документальной киноленты Роберта Флаэрти в кинопространстве мира наступила пауза. В нашей же стране и намек на затишье не наблюдалось. Конец Первой мировой войны, революция, гражданская война. Это было время, когда люди, осуществившие революционный слом в обществе, свято верили в то, что делают благое дело, что они мыслят, действуют, умирают, жертвуют собой ради великих целей. В большинстве своем эти энтузиасты были очень молоды и не несли на себе груз прежней культуры. Им был свойствен максимализм, но их всех объединяло взлетное, духовное озарение. (Достаточно вспомнить о расцвете авангардной поэзии, живописи, театра в послереволюционной России).

В революции всегда есть романтики. Одним из них был тот, которому мы обязаны переворотом, происходившим

в те годы и в нашей профессии. Суть переворота состояла в переходе от информационной журналистики к тому, что стало называться публицистикой. Позже это явление обозначили как образную публицистику экрана: прежде всего из-за того, что эта ветвь журналистики анализирует, поэтизирует, создает образы, образы документальные, но художественными средствами. Этот новый киноязык возник именно в 20-е годы прошлого века, и творцом его стал наш соотечественник Дзига Вертов. (В то время были в моде псевдонимы. Настоящее его имя – Денис Аркадьевич Кауфман).

Работал Вертов в монтажном цехе, в подвале, потом в Лиховом переулке в здании, где разместилась впоследствии орденосная, известная всему киномиру Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ). В то время еще полыхала гражданская война на окраинах страны. Десятки операторов привозили с фронтов рулоны пленки. А вот соединить ее в логически выстроенный рассказ было трудно, порой и невозможно. Вертов понял, что из беспорядочно снятых кусков нельзя склеить последовательное, связанное изображение. Вам придется не раз слышать в адрес оператора: «Ты привез немонтажный материал».

Вертов предложил идею монтажа не за монтажным столом, не как результата после съемки, а досъемочного монтажа. Он говорил, что монтаж должен сложиться сначала в голове. Вот это надо снять крупным планом, это – общим, потом – переход, панорама. В итоге возникает монтажная концепция. Это не может сделать один оператор. Рядом должен быть журналист. Вертов и считал себя экранным журналистом. Он выезжает с оператором на съемки, и тот материал, который они привозят, уже становится монтажным, логически выстроенным.

Мы посмотрим фильм-монографию, которая расскажет о жизненном пути и творчестве Вертова. Фильм будет продолжаться час, но я должен предварить его некото-

рыми, как мне кажется важными, соображениями. Кредо этого человека – показ «жизни такой, как она есть», или, по определению Вертова – «киноправда». А средством в создании киноправды служило следующее выражение – и эти слова тоже ему принадлежат: «жизнь врасплох».

Что это значит, если говорить проще? Вертов понял, что приближаясь к человеку с камерой, вы вызываете у него психологический стресс, и он так или иначе меняется. Может быть испуган, у него может случиться ступор, он может стать развязным и хамоватым и т. д. Он может постараться выглядеть лучше, чем есть, т. е. на дилетантском уровне актерствовать перед камерой. Вторжение в жизнь с камерой деформирует ее, изменяет ее ход, поэтому Вертов и назвал свой подход к объектам «жизнью врасплох» и разработал целую систему методов. За это мы должны быть ему благодарны, потому что снимаем по этим методам и сегодня.

Например, он предложил такой способ съемки, как «привычная камера», т. е. когда вы ставите камеру (в цеху, в театре и пр.) и те, кого вы будете снимать, к этой камере привыкают. И как только вы замечаете, что люди перестали обращать на нее внимание, камера включается. (Хочу предупредить, что у Вертова были свои определения, нуждающиеся в расшифровке. Камеру она называл «киноглаз», съемку по методу «жизнь врасплох» обозначал как «киноглаз и пожар» и т. п.).

Еще один прием – так называемое «длительное наблюдение» – это когда журналисты, снимающие какой-то объект, с ним сливаются, живут его жизнью. Замечательный польский режиссер и автор фильма «Цыгане» Казимеж Карабаш жил практически полгода вместе с цыганским табором, ездил вместе с ними, снимал их. Режиссер получил за этот фильм массу призов на международных фестивалях. Если помните, так же работал и Роберт Флаэрти. Он долгое время жил рядом с эскимосами. Они к нему привыкли, и для них он и кинокамера стали просто

частью их быта, они просто перестали обращать на это внимание.

Вертовым был предложен также метод, который позже стал называться «журналист меняет профессию», т. е. когда журналист преобразует себя в продавца, пожарного, учителя, сливается с той аудиторией, которая его интересует, и он становится ее частью. В конце концов, благодаря слиянию со средой появляется тот драгоценный элемент правды, о котором писал Вертов.

Наконец, и это для нас особенно важно, Вертов был первым кинематографистом-журналистом, кто целью своей профессии определил человека. Поставил человека в центр внимания, его лицо, жесты, мимику. Посмотрите на современные телепередачи: один из главных составляющих элементов – разговаривающий человек. Вертов был первым в истории кинематографа, кто снял разговаривающих людей. Говоря иначе, Вертов первым в мире снял экранное интервью.

Судьба Вертова отразила, в значительной мере, судьбу многих творческих людей того времени. На первых порах он был превознесен как первооткрыватель, награждался, и в некоторых его фильмах даже значилось в титрах: «Дзига Вертов – режиссер-орденоносец», что было весьма почетно. Он снимал фильмы, с одной стороны, новаторские, а с другой – они были еще и угодны режиму. Например, Вертов создал знаменитую киноленту «Три песни о Ленине» после смерти вождя, поэтическую, во многом преукрашенную, но, поймите, он свято верил в то, что делал.

Далее, он организовал выпуски (как бы в продолжение «Патэ-журнала») кинематографической газеты, альманаха (можно и так), которую назвал «Киноправда». В этом названии крылись два смысла. Первый – на ладони лежит. «Правда – это ведущая газета нашей страны, главный орган информации и пропаганды. То есть Вертов как бы создавал экранный эквивалент газеты «Правда». Но он реализовывал и свою профессиональную идею, о чем мы уже

упоминали: кино должно рассказывать правду о жизни, и те методы, которые я называл (и многие другие) обязаны были служить достижению этой правды.

Последний большой фильм Вертова был снят в 1937 году, в прокат вышел в 1938-м, назывался он «Колыбельная». Позже, вплоть до своей кончины, а умер Вертов в 1954-м, всего 58-ми лет от роду, он не снял ни одного фильма. Продолжал числиться в штате, получал зарплату, ему давали монтировать «Новости дня», военную хронику. Но ничего значительного он уже не сделал. В течение 16-ти лет вынужденного простоя Вертов работал, что называется, в стол. Писал сценарии, проспекты, но его «киноправда» была уже никому не нужна. Его не репрессировали: слишком был известен во всем мире. Его просто отправили в забвение.

Мы с вами посмотрим фильм «Мир без игры», сценарий к которому написал мой давний друг Сергей Владимирович Дробашенко, профессор ВГИКа и нашей кафедры. Благодаря, в первую очередь, Сергею Владимировичу, наследие Вертова было легализовано. Дробашенко издал книгу «Дзига Вертов: статьи, дневники, замыслы», в ней есть вступительная статья самого Сергея Владимировича, где подробно и систематизированно изложены методы работы великого мастера и его концепция. А вся книга составлена из архива, найденного после смерти Вертова и воскрешенного из небытия: тут и заявки, и сценарии, и письма, и манифесты Вертова.

Дзига Вертов был «крестником» Маяковского. Владимир Маяковский рекомендовал его в кино, и, поработав сначала монтажером, Вертов вырос во всемирно известного и почитаемого режиссера. Еще одна книга издана благодаря С. В. Дробашенко и тоже издательством «Искусство»: «Правда кино и “киноправда”» – о всемирной славе Дзиги Вертова. Во Франции в 50-е годы прошлого века, когда в СССР уже забыли самое имя Вертова, возникла ведущая в Европе школа документалистов, режис-

серов и журналистов экрана, которая так и называлась «Синемá веритé», т. е. «Киноправда» – в память о Вертове. Это калька. Так переводится на французский язык слово «киноправда»: то, чем всю свою жизнь был болен Дзига Вертов. То же самое возникает в Англии, так называемое направление «прямого кино». В Польше, в Америке – целый ряд школ и направлений, посвященных и благодарных этому высокому имени. В США, например, режиссер Ричард Ликок, развивая идеи Вертова, уже работал для телевидения.

По сути дела, из киноязыка Дзиги Вертова выросла экранная журналистика. И дело даже не в том, что он снял – сегодня его фильмы могут показаться кому-то наивными, нарочитыми, пафосными. Главное, что идеи Дзиги Вертова, его мысли, которые он сформулировал в записках, тетрадках и которые потом опубликовали, стали началом и основой также и нашей с вами профессии. Профессии тележурналиста.

Кроме вышеназванных, рекомендую вам работы С. А. Муратова, особенно его книгу «Телефильм. Незаконченная биография», вышедшую в 2009 году.

(Следует просмотр фильма о Вертове «Мир без игры», хр. 60 мин.).

Лекция 4

В прошлый раз мы прикоснулись к творчеству Дзиги Вертова, который много сделал для экранной журналистики, а по сути был одним из главных ее создателей.

В подвале монтажного цеха рядом с ним работала маленькая малозаметная женщина, которой пришла в голову еще одна конструктивная идея. Звали ее Эсфирь Ильинична Шуб. Можно с полным правом утверждать, что ее имя стоит рядом с Вертовым, потому что развитие экранной документалистики пошло по двум ветвям.

Прежде всего Эсфирь Ильинична обратила внимание на то, что казалось в те времена абсолютно отработанным и ненужным материалом. Я имею в виду накопленные в архивах сотни тысяч метров пленки. В стране эти архивы считались бесполезными. Проводились аналогии с газетными подшивками – дескать, статьи живут день-два и не более. То же самое с пленками: считалось, что отработанный и показанный однажды событийный материал уже утратил свой смысл. Рассматривая пленки, Эсфирь Шуб догадалась, что материалы можно по-разному соединять, комбинировать и в результате получить на экране то, что называют нынче разновидностью аналитической публицистики. Сопоставляя, сталкивая, определенным образом монтируя хроникальные кадры, можно не просто конструировать исторические реминисценции, фильмы-воспоминания, а делать из них настоящую документально-художественную публицистику.

Поначалу к этому отнеслись скептически. И благодаря опять-таки таким людям, далеко видящим и глубоко мыслящим, как В. В. Маяковский (вы не думайте, что он был только «горланом и главарем, революцией мобилизованным и призванным», это был тонкий поэт, раннюю лирику почитайте, кто поэзией увлекается, вы увидите, какой он разный), так вот он тоже поддержал эту идею. И не только он.

В 1927-м году Шуб создала свой первый фильм «Падение династии Романовых», приуроченный к 10-летию революции в России. Он был собран исключительно из материалов киноархива. Лента была построена на контрасте – кадры съемок 300-летия дома Романовых соединялись с эпизодами жизни низших классов общества, съемками Первой мировой войны, революции и т. д.

В том же 1927-м Шуб монтирует фильм «Россия Николая II и Лев Толстой». Дело в том, что Льва Толстого много снимали, а царской хроники было еще больше. Фильм был тоже построен на контрасте неоднородной страны: Россия капитализма и царского дворянства – угнетенный рабочий класс и нищее крестьянство. В этом фильме Эсфирь Шуб прибегала к приемам, которые стали универсальными и для сегодняшнего дня, и, думаю, для будущего документалистики. Хрестоматийный пример: на императорской яхте идет бал, роскошные дамы в вечерних платьях, молодые люди, одетые по моде, блистательные офицеры, гусары. Звучит музыка, танцуют мазурку. Дамы батистовыми платочками промокают пот. Внизу идет титр: «До поту...». С многоточием, т. е. пляшут, гуляют «до поту». Следующий эпизод: огромное русское поле, тощая лошаденка, за ней, налегая на соху, бредет мужик, всклокоченный, изможденный. Холщевая рубаха черна от поту. Внизу тот же титр: «До поту», крупными буквами. Фраза экранной журналистики абсолютно понятна, не нуждается в особых комментариях. Вот вам один мир, который до поту веселится, и другой мир, который кормит этих, кто там пляшет, тоже изнемогая до поту. Такие монтажные противопоставления стали типичными для пионерского творчества Шуб, а вот это жанровое направление, такие фильмы называют по-разному: историко-архивный, историко-монтажный, просто монтажный. Сегодня их аналоги оживают на телеэкранах едва ли не ежедневно. Вспомните хотя бы исторические хроники Е. Киселева, Л. Млечина, Л. Парфенова, Н. Сванидзе. А уж 50-серийная летопись полувека (1967)

и продолжившая ее традицию 60-серийная «Наша биография» (1976-1977), посвященные юбилеям советской власти, наверняка войдут в хрестоматии по истории отечественного телевидения.

В завершение темы мы будем смотреть фильм, который развивает в документалистике оба направления, возникшие в 20-х годах прошлого века в России и признанные во всем мире. Я имею в виду направление «киноправды», родившееся из идеи Дзиги Вертова, и историко-архивного фильма, автором которого была Эсфирь Шуб.

Фильм «Обыкновенный фашизм» создан в 1966-м году. Его режиссер, без преувеличения скажу – великий кинематографист, наш соотечественник Михаил Ильич Ромм. Он известен и знаменит тем, что снимал игровое кино, но фильм, который вы будете смотреть – документальный и не характерен для его творчества. Фильм не только продолжает высокие традиции российской экранной публицистики, но и, как я убежден, является вершиной экранного документализма. Особенно важно, что здесь создана и сохранена стилистика, не характерная для экранной документалистики, но абсолютно органичная для телевидения.

Мне довелось дважды встречаться с Михаилом Ильичом Роммом. Первая встреча состоялась у него дома в 1957-м году. Уже тогда он увлеченно говорил о телевидении, о его всеохватной силе и особенно о его перспективах. Вторая встреча случилась в Германии во время Всемирного фестиваля документального кино в 1968-м, когда фильм «Обыкновенный фашизм» был удостоен Гран-при, т. е. получил мировое признание. В узком кругу советской делегации, праздновавшей победу на фестивале, Михаил Ильич высказал очень интересную мысль. Он рассказал о мечте сделать на базе фильма документальный сериал для телевидения. Ромм предлагал продолжить разговор с телезрителем в 12-15-ти сериях. Продолжить разговор не со случайно собравшимися людьми для разового просмо-

тра, а со стабильной, ежевечерней, ежедневной аудиторией зрителей.

Хотелось бы, чтобы при просмотре фильма вы обратили особое внимание на его начало. Он начинается с документальных наблюдений, где автор сосредоточивается на том, какие мы люди разные. Затем – резкий переход к главной теме киноленты – фашизму. Я хотел бы, чтобы вы восприняли его наблюдения не столько эмоционально, сколько профессионально. Подумайте об этом с позиции профессионального критика. И предлагаю поразмыслить на тему кинематографичности и телевизионности самого этого произведения. Подскажу: собственно телевизионность фильма – в интонации автора, в его комментарии, в его голосе, в тембре голоса, во внимательном, неторопливом рассмотрении того, что вы видите на экране, в способе общения со зрителем: он будто сидит с вами рядом, а не вещает в пространство большого зала.

Почему фильм назван «Обыкновенный фашизм»? Прежде всего потому, что авторы хотели показать: человек, становясь зверем, нелюдью, воспринимает это состояние как обыденность, как образ жизни. И еще потому, что в середине 60-х годов прошлого века, когда о Великой отечественной войне было сказано много гневных и пафосных слов, Михаил Ильич Ромм предложил своим названием интонацию спокойного размышления. Позиция автора в фильме такова: смотрите документы и факты, выносите свои оценки. Автор всего лишь комментирует тему разговора, предлагая вам свою точку зрения.

Фильм «Обыкновенный фашизм» имел несчастливую судьбу. После просмотра в пропагандистских органах ЦК КПСС последовала команда напечатать незначительное количество копий и показывать только специализированной аудитории: в Доме кино, в Доме журналиста, Доме архитектора и т. д. Ограничить доступ к массовому зрителю. Почему так произошло? Прежде всего потому, что пропагандисты испугались, что массовый зритель сделает

сопоставление, сравнение с советским режимом. Испугались аналогии.

К слову сказать, неверным считаю ставить знак равенства между фашизмом и сталинизмом, между Гитлером и Сталиным. Природа их преступлений разная, и место их в истории тоже не одинаково. Вскоре после выхода на экран «Обыкновенного фашизма» в 1968-м году советские войска вошли в Прагу. В условиях господства цензуры фильму уже было не суждено выйти на широкий экран. Об идее выпуска документального телесериала пришлось забыть. Через три года после получения Гран-при на Всемирном фестивале документального кино Михаил Ильич Ромм скончался.

(Следует просмотр фильма «Обыкновенный фашизм», хр. 100 мин.)

Лекция 5

Вам знакомо такое словосочетание «Великий немой»? Эти слова признания, сказанные в адрес кинематографа и ставшие крылатыми, принадлежат Льву Николаевичу Толстому. Наш знаменитый соотечественник тем самым отдал должное стремительно расширяющему свое влияние «синемá». А было это в первом десятилетии XX века.

Так уж удачно история распорядилась, что сначала появился немой фильм. Но без него не было бы ни экранного языка, придуманного Гриффитом (помните? ракурс, план, монтаж), ни творческих начинаний Вертова, Шуб и многих других подвижников-первопроходцев.

Представим себе, что случилось бы, если бы звук появился одновременно с возможностью съемки. Как можно предположить, отпала бы потребность в создании пластического языка кино, о котором мы говорили: смена крупности плана, смена ракурсов. А главное, звук убил бы монтаж, потому что слова в немом фильме заменяли монтажными решениями. Тем, кто особо интересуется историей кинематографа, рекомендовал бы прочесть статью «Заявка, или будущее звуковой фильмы». Текст написал Сергей Михайлович Эйзенштейн, и подписан он был еще двумя его соратниками Всеволодом Илларионовичем Пудовкиным и Григорием Васильевичем Александровым, который долгое время ассистировал Эйзенштейну, а впоследствии стал автором первых российских фильмов-мюзиклов.

В чем смысл статьи? Считаю, что ее можно в полной мере назвать манифестом. Это было своего рода предупреждение кинематографистам, чтобы они осторожно относились к внедрению звука в фильм. Реалистический звук, который был принят тогда в театре (разговаривающий герой заменял движение, пластику), не может быть допустим в кинематографе, считали авторы. Звук, по их мнению, должен развиваться на контрасте с изображением. Скажем, такой план: из туннеля вырывается гудящий

поезд (как всегда положено в туннеле); следующий план – женщина в диком горе рвет на себе волосы, из ее горла вырывается стон, как бы гудок паровоза. Звук, таким образом, соединяет два кадра.

Авторы манифеста опасались появления в кино реального звука. К звуку настороженно относились не только российские режиссеры. Резко против звукового кино выступил всемирно известный Чарльз Спенсер Чаплин. Он аргументировал неприятие звуковых фильмов тем, что если герои немого кино заговорят, то они станут слишком реальными людьми, обываются и перестанут быть интересны. Чаплин очень боялся заговорить в кино. Возможно, он был прав. Если вы посмотрите такие его замечательные немые фильмы, как «Огни большого города», «Новые времена», «Малыш», «Золотая лихорадка», а потом, например, его звуковой фильм «Графиня из Гонконга», то вы увидите два совершенно разных уровня в творчестве одного и того же мастера.

Но боязнь звукового кино художников-режиссеров и актеров немого кинематографа были мелочью по сравнению с опасениями, которые высказывали хозяева кинематографического бизнеса. В то время Голливуд уже господствовал в мире. Время первооткрытий в кинематографе и господство европейского, прежде всего французского и немецкого кино, закончилось. Голливуд взорвал кинорынок, буквально залив его своей продукцией (это вообще характерно для Америки). Здесь были сосредоточены конкурирующие между собой мощные корпорации: Уорнер Бразерс, Метро Голдвин Майер, Коламбия Пикчерз, XX век Фокс.

Проблема синхронизации звука и изображения к середине 20-х годов прошлого века была технически решена, а хозяева Голливуда тем временем рассуждали следующим образом: немой фильм – в высшей степени процветающий бизнес, немые картины продаются во всем мире, найден способ рассказа на экране благодаря замечательному язы-

ку кино. Дополнением могут служить субтитры. Переписать субтитры на любом языке достаточно просто. Фильм, таким образом, доступен любой аудитории. Если же мы пустим звук на экран, то как отнесется к нему разноязыкий зритель мира? Убытки, полагали они, тут неизбежны.

Любопытно, что в «Заявке» Эйзенштейна нет категорического отрицания звукового кино. А вот бизнесмены решительно отвергали эту возможность: если мы выпустим на экран говорящие фильмы, вероятно, думали они, то рынок упадет. К тому же возможен рост национального кино, говорящего на языке отдельного народа, в каждой стране расцветут свои национальные рынки, а голливудский, значит, потерпит крах.

Продолжение истории звукового кино и комично, и драматично. Одна из кинокорпораций (Уорнер Бразерс) в результате цепи неудач почти обанкротилась. На совете директоров корпорации было принято, как тогда казалось, авантюрное решение: взять кредит и снять звуковой фильм. Этот фильм был очень прост с точки зрения сценария – один из вариантов схемы «золушка». Афроамериканец, чистильщик обуви, работая, что-то напевает под нос. В кадре нога, он наводит блеск на ботинок, потом камера поднимается и показывает заинтересованного господина. Тот дает чистильщику свою визитную карточку. Господин оказывается продюсером, который потом его прослушивает, у парня обнаруживаются хорошие вокальные данные. Концовка фильма вполне голливудская: полный триумф героя, вполне в конвенции «фабрики грез». Название фильма бесхитростно – «Певец джаза». На главную роль был взят средней руки актер. Реклама гласила: «"Певец джаза" – впервые на экране говорящий, поющий и играющий фильм».

Мало сказать, что фильм вызвал ажиотаж среди публики. «Певец джаза» заполнил все кинотеатры, принес корпорации огромную славу и прибыль. Главное, он ознаменовал собой революционный скачок в развитии экрана:

появление звука. Все это случилось в 1927 году, когда на экранах России показывали знаменитый «Броненосец «Потемкин»». Тогда же, если помните, появился первый историко-монтажный фильм Эсфири Шуб. Они как бы подвели черту под историей «Великого немого».

Несколько раньше я упомянул тот факт, что еще за много лет до 1927-го года метод соединения изображения и звука на одной пленке был уже возможен в России. Печальное обыкновение нашей страны: мы придумываем, изобретаем массу интереснейших вещей (что происходит и сейчас), но, в конце концов, большинство этих изобретений внедряются на Западе. В России звуковые фильмы появились в 1931-м году, согласно истории кино первым из них считается «Путевка в жизнь». Это не совсем так. Первым рискнул снять звучащий фильм все тот же Дзига Вертов. Он создал в 1930-м году документальную эпопею «Симфония Донбаса» (Вертов был противником игрового кино. Можно вспомнить название фильмов того времени – «Прекрасная отравительница», «Гадалка на все времена», «Любовница падишаха» и пр. Эта киномуть вызывала у Вертова резкое раздражение. Потому он и провозгласил лозунг «Долой фильмы-сказки, да здравствует правда жизни»). «Симфония Донбаса» – фильм монтажный, посвящен труду, там рокочут машины, стучат отбойные молотки, льется расплавленный металл. Великий Чаплин написал автору, что он в восторге от фильма и что профессорам следует поучиться у Вертова.

Завершая тему разговора, хотел бы подвести итоги. К концу 20 – началу 30-х годов окончательно сформировались главные изобразительно-выразительные возможности экрана. С появлением звука открылось одно из основополагающих для телевидения выразительных средств: воспроизведение человеческой речи. Когда мы произносим слово «звук», мы понимаем разные смыслы, заложенные в нем: речь, музыку и важную составляющую экранного языка – шумы. Иногда шумы заменяют целые

монтажные эпизоды. Сидит человек в напряженном ожидании, в тишине. Слышит шаги, скрип двери, цокот каблучков. У него меняется лицо. Оно может быть радостным: наконец-то дождался. Может отражать состояние ужаса. Зритель не видит, что произошло, слышен только шум подъезжающей машины, хлопанье дверцы, пение птицы, крики, выстрелы и т. д. – все играет содержательную роль в экранном повествовании. Профессионалы называют это звуковой декорацией.

К звуку надо относиться бережно, внимательно. Иной раз следует заменить целый эпизод сценария каким-то шумом, звуками, чтобы дать понять зрителю, что происходит на экране. Для современного телевидения звук – один из важнейших элементов языка.

В своем рассказе я не упомянул цвет. По моему мнению, увлечение цветом, появившееся тоже в 30-х годах прошлого века, не изменило радикально драматургию экрана. Многие из режиссеров злоупотребляли цветом. Другие избегали цвета, считая, что он отвлекает от содержания. Если вы посетите любую фотовыставку, то увидите, как много там черно-белых фотографий, особенно портретных. Черно-белая фотография психологична. Она обнажает психологию человека, а цвет отвлекает, неизбежно вызывает в зрителе потребность разглядывать цветовую гамму. В первом российском цветном фильме «Груня Корнакова, или Соловей-соловушка» есть эпизод, когда во время забастовки пуля попадает в героиню. Груня одета, словно нарочно, в белую кофту, на которой расплывается алое кровавое пятно. Героиня прижимает руку к ране, пятно расплывается. Долго-долго зритель видит этот кадр на экране. Многие из режиссеров увлекались цветом, а потом осознали, что иногда он помогает (например, в развлекательных программах, в мюзиклах), а иногда мешает.

А теперь мы поговорим о другой форме бытования звука. Если в кино он лишь одно из средств экранного языка, то здесь звук есть сам язык изображения и выражения.

Я имею в виду, конечно же, радио. Замечу сразу, как показала биография телевидения, что радио не менее близко к природе ТВ, чем к кино.

Первое упоминание об овладении человека звуком, о его фиксации связано, как вы помните, с фонографом Эдисона, но это изобретение позволяло лишь запечатлеть звук, а потом многократно его воспроизводить. Отсюда развилась огромная индустрия – сначала появились граммофоны, патефоны и виниловые пластинки, потом ферромагнитная пленка и магнитофоны, затем CD-диски и плейеры. Вот какие богатые последствия были у этого изобретения.

И все же это боковая ветвь, а другая, нас интересующая, берет свое начало в том же году, когда и появился кинематограф. В 1895-м было изобретено радио, т. е. сигнал можно было передать на расстояние без использования проводов. История этого открытия весьма драматична, если не трагична. Дело в том, что если вы спросите любого иностранца о человеке, который изобрел радио, вам назовут Маркони. Этот удачливый итальянец большую часть жизни провел в Англии, где у его семьи был семейный бизнес. В 1895-ом Маркони был студентом инженерного факультета. В этом же году наш соотечественник Александр Степанович Попов продемонстрировал аппарат, он назвал его «грозоотметчик», с помощью которого информация могла передаваться без проводов. Предполагаю не без основания, что произошло следующее: Попов опубликовал в научном журнале статью с чертежами и схемами своего аппарата. В архиве Маркони совсем недавно нашли эту публикацию, ее перевод и перерисованные схемы. В 1897-м году Маркони быстро патентует изобретение передачи сигнала на расстояние. Ходят слухи, что за патент заплатил состоятельный папаша сына-студента.

Что же произошло с нашим соотечественником? Попову было в то время 35 лет, он преподавал технические дисциплины в Военно-инженерной школе в Петербурге.

Он долго совершенствовал аппарат, который сначала передавал сигнал на пару десятков метров. Через несколько лет его изобретение спасло крейсер. Огромный корабль «Генерал-адмирал Апраксин» сел на рифы, но благодаря радиосвязи экипаж был спасен. Тогда впервые в истории в эфире была передана и принята команда «SOS».

Почему, на мой взгляд, эта история не только драматична, но и трагична? Видимо, существует в России тяжкая, непреодолимая традиция, когда рядовой чиновник становится вершителем вашей судьбы. Он всегда стоит над просителем. Вероятно, в роли такого просителя однажды выступил и Александр Степанович Попов. Принес заявку на изобретение. Недоумок-чинуша, имени которого никто не знает, бумажку прочел, ничего не понял и сунул в папку. Справлялся Попов раз, два, писал письма, но открытие мирового уровня так и не было зарегистрировано. Его ждал еще один удар: в 1906-м году Маркони был удостоен Нобелевской премии, и это совпало с уходом нашего великого соотечественника из жизни.

Умер Попов на 46-м году, в самом расцвете сил. Есть основания полагать, что победила наша российская пагубная страсть, особенно когда человек впадает в тоску. А открытие его по всему миру приписывается Маркони. В настоящее время, правда, считается, что радио изобрели и Маркони, и Попов. Но патент – все же у Гульельми Маркони.

Что же изобрели Попов и Маркони? Они открыли способ передачи потока сигналов на расстояние так называемой азбукой Морзе. Коль скоро появился такой способ мгновенной связи отправителя информации с получателем, то впоследствии он и станет основой того, что мы называем сейчас радиовещанием. В годы Первой мировой войны это было единственное средство дальней связи.

В 1906-м году американский инженер Ли де Форест сделал одно из самых существенных дополнений к схеме Попова – изобрел радиолампу. Поставленная определен-

ным способом в схему, радиолампа дала толчок появлению радиопередатчика и уже не в форме абстрактных сигналов, но реального звука: человеческой речи и музыки. Радиолампы существовали довольно долго, вплоть до появления транзисторов. Прекрасно помню замечательные всеволновые радиоприемники, которые работали на радиолампах.

Рекламируя свое открытие, Форест настаивал на том, что создал способ распространения музыкальной культуры в массах и тем самым содействовал ее демократизации. Он рассуждал, по-видимому, так: есть площадное, дешевое искусство и есть искусство элитарное, которое замкнулось в роскошных интерьерах, туда приходит публика за деньги, недоступные плебсу, и т. д. Произошел культурный разлом. И вот я придумал способ, который позволит этот разлом свести к минимуму. Если мы поставим микрофоны, скажем, в Ковент-Гардене в Лондоне, или в Гранд-опера в Париже, или в Карнеги-холл в Нью-Йорке, то звучание театрального спектакля, музыкального произведения станет общедоступным. Отныне человек, который никогда не смог бы посетить концертный зал, может услышать высокое искусство по радио (что и случилось впервые в 1911-м году).

В нашей стране вызревала иная концепция. В 20-е годы прошлого века Россия лежала в руинах, голодала. Огромное государство, раскинувшееся на тысячи километров с запада на восток, было разорвано на не соединяющиеся между собой островки. Не было единой системы коммуникаций, которая объединяла бы страну. Тогда в Нижнем Новгороде была создана знаменитая радиолаборатория, возглавленная одним из братьев Бонч-Бруевичей. При его участии в Москве была построена самая мощная в Европе радиостанция имени Коминтерна. Радиостанция вещала благодаря знаменитой Шуховской башне на Шаболовке, где были установлены антенны. Радиостанция была длинноволновая и покрывала собой всю территорию страны и Европе.

А еще раньше, в 1918-м году Владимир Ильич Ленин, одержимый идеей мировой революции, использовал радио как некий провозвестник средства массовой информации. Тогда в Германии и Венгрии началось революционное брожение, и полетели из Питера точки-тире азбуки Морзе с большевистскими призывами, лозунгами, инструкциями вождя мирового пролетариата.

Революции захлебнулись, но сам факт использования радио в целях политических – состоялся. (Интересующимся могу порекомендовать работы профессора нашей кафедры В. Н. Ружникова).

Оценив могучий потенциал радио, Ленин назвал его «газетой без бумаги и без расстояний». Это, конечно, метафора. Можно ее расшифровать как указание на средство печати и новой коммуникации – функциональное, т. е. по их назначению в социуме. А можно и ситуативно понять, что, мне кажется, вернее: как указание на радио, призванное дополнить или даже заменить печать в условиях разрухи – острой нехватки бумаги для газет и бездорожья.

Для нас же, т. е. для понимания природы телевидения, радио ценно прежде всего как способ прямого межчеловеческого общения, когда практически совпадают передача сообщения и его прием аудиторией.

Но об этом поговорим позже.

Лекция 6

Все, о чем мы до сих пор говорили – предыстория телевидения. У самого телевидения, я бы сказал, три истории, или три взаимосвязанных этапа. Первый – изобретение самого факта передачи изображения на расстояние. Второй – экспериментальное утверждение явления, которому сопутствовало и заблуждение, и борьба между различными позициями, точками зрения, группами ученых. И, наконец, рождение собственно телевидения как средства массовой информации и как феномена культуры.

Предыстория техническая, научно-техническая у телевидения огромна. Если вы захотите подробно познакомиться с деталями, вы можете обратиться к учебнику или, еще лучше, к книге Александра Яковлевича Юровского «Телевидение – поиски и решения» (там фактологическая сторона изложена скрупулезно). Вы поймете, что появление телевидения связано и с учением знаменитого немецкого исследователя Генриха Герца об электромагнитных колебаниях (замечу, что сам Герц высказался скептически о своем открытии: что, дескать, практическое применение оно вряд ли найдет или не найдет вовсе). Кстати, что для нас особенно важно, он экспериментально установил идентичность электромагнитных колебаний и световых волн. В книге А. Я. Юровского вы найдете информацию о вкладах и русских ученых, в частности, о знаменитом нашем физике А. Г. Столетову, который придумал фотоэлемент. Не хочу вас углублять в технические термины. Назову несколько имен, которые непосредственно связаны с появлением на свет телевидения – их не так много. Первым, если говорить о хронологии, а не о значении, следует назвать немца Пауля Нипкова (у него такая вроде бы русская фамилия, которая многих сбивает с толку). Думая над этой проблемой, он пришел к выводу, что световой луч, о котором говорил Герц, можно передавать на расстояние, только вот как его сделать движущимся и

пишущим изображение? И вот он придумал и изобрел некий элемент, который потом стали называть диском Нипкова. Придумал он свой прибор в 1884 году, но движения дальше не последовало. Никаких телевизоров тогда и в помине не было.

Диск представлял собой вращающийся круг, в котором было тридцать спиралевидно расположенных отверстий, куда попадает луч. И поскольку круг этот вращается, то луч как бы пишет на светочувствительном слое (люминофоре) 30-строчное изображение. Так оформился первый достаточно примитивный подход к проблеме, и его потом стали называть «механическим», конечно «механическим» в кавычках, потому что в этой, по существу электронной, системе приема и передачи изображения диск был единственным механическим элементом.

Несколько позднее, в 1907-м году наш соотечественник Борис Львович Розинг (из обрусевших немцев), профессор Политехнического института в Санкт-Петербурге, пошел по иному пути. Он придумал целиком электронную схему. В отличие от своего великого земляка Александра Степановича Попова, то ли благодаря своему немецкому упорству, то ли благодаря стечению обстоятельств, то ли благодаря тому, что его заявка на патент попала к более разумному чиновнику, но, так или иначе, он свое изобретение запатентовал. Таким образом, мы можем говорить совершенно точно, что патент на электронное телевидение получен нашим русским профессором. Потом он был оформлен и как международный патент. Вслед за этим Розинг собственноручно, со своими учениками разумеется, создает и сам аппарат, который позволяет передать изображение на некоторое расстояние. Для того, чтобы продемонстрировать появление самого этого факта, он приглашает заинтересованных в проблеме ученых: физиков, тех, кто занимался электроникой, оптиков и других. Розинг демонстрирует передачу изображения из одной аудитории института в другую, где оно было принято. Картинка пред-

ставляла собой просто разлинованный черной тушью лист бумаги, а затем ему удалось передать и некое движение изображения. Он просто поставил перед тем, что позже будет называться камерой, руку и стал двигать пальцами, и это видели коллеги в другом помещении. Принималось изображение на рентгеновскую трубку, так называемую трубку Брауна, изнутри покрытую люминофором. Это событие происходило в 1911-м году. Можно сказать, что в 1907-м была утверждена идея, а в 1911-м реализована. Тогда же Розинг получил патент на первый в мире электронный телевизор, так называемую «привилегию № 18076».

Итак, запомните некий треугольник, вершины которого: Герц, Нипков, Розинг. Ученые в разных странах искали тот оптимальный путь, по которому должно развиваться телевидение. В итоге оформились две концепции, два подхода – направление механического телевидения и направление электронного, столкновение, противоборство между которыми продолжалось довольно долго. Оно началось где-то в 10-е годы XX века, закончилось только в середине 30-х.

Возможно, если бы не было этого противостояния, то все бы произошло раньше. Но надо учесть, что в 1914-м году началась Первая мировая война и, как всегда, все, что не работает на войну, отодвигается на задний план. По окончании войны исследования в области ТВ возобновились с новой силой. Почему, собственно, возникло противостояние? Потому что у каждого из двух методов были свои достоинства и свои недостатки. Почему так привлекало механическое телевидение, особенно в нашей стране? По весьма простой и отнюдь не научно-технической причине. Никогда не надо забывать об историческом контексте, чем обусловлены те или иные события, где и почему именно так они происходят. Я хочу вас вернуть к тому времени, а это послереволюционные и послевоенные годы, годы разрухи, нищеты, раздробленности. Перед страной и перед ее правительством стояла

очень острая проблема, как собрать государство, как его консолидировать, какие средства могут этому способствовать.

Первое дело, понятно, – радио. Я уже говорил, что радио в нашей стране уделялось в высшей степени серьезное внимание. А тут рядом появилось какое-то, как казалось, ответвление от него, или следующий шаг на пути развития радио, как бы его продолжение. Вот есть звук, можно оперировать различными звуками, но можно еще и добавить к нему изображение.

Сигналы механического телевидения распространялись на длинных и иногда на средних волнах, а свойства этих волн состоят в том, что они, во-первых, охватывают большие территории, и, во-вторых, они огибают препятствия (как говорят в точных науках, огибают кривизну земной поверхности). И вот начала поступать информация, что радиолюбители принимают сигналы механического телевидения в Свердловске и Новосибирске, даже в Хабаровске. В центре решили: вот это как раз то, что нам нужно. Надо развивать это направление, ибо оно позволит охватить информацией всю страну.

В то же время группа ученых продолжала работать над электронным телевидением, у которого тоже были свои преимущества: оно давало возможность увеличивать количество строк и тем самым улучшать качество изображения.

Вы это знаете: изображение, оно же – строчное, вот если вы присмотритесь, сядете поближе к телевизору, будете вглядываться в экран, вы увидите точки и строчки. Чем больше строк, чем плотнее они расположены, тем качественнее картинка. А у механического телевидения строчность зависела от количества отверстий в диске Нипкова. Отверстий было 30 – значит, было 30 строк.

Сделали опытный образец телевизора. Он представлял собой солидный ящик высотой сантиметров 70 и шириной сантиметров 40. Почему такой огромный? Потому что у

него внутри вписан тот самый диск Нипкова. Экран же у такого телевизора был всего размером со спичечный коробок, то есть на него трудилась вся машина. Пробовали увеличивать экран, в результате увеличивалось расстояние между строками, а изображение размывалось. Единственный путь – увеличить диск Нипкова, увеличив в нем количество отверстий. Но будете увеличивать диск, будет увеличиваться и шкаф-телевизор. Для того, чтобы получить сносное изображение, ну хотя бы такое, как открытка 9x12, нужно было соорудить громадный шкаф, который бы занимал половину комнаты. Стало понятно, что это путь, который ведет практически в никуда.

Что с электронным телевидением? Почему было все-таки достаточно много сторонников «механического»? Причины, которыми руководствовались его адепты в нашей стране, я вам объяснил. Однако приверженцы этого вида телевидения были и за рубежом. Дело в том, что при всех радужных перспективах на создание качественного изображения и возможностях увеличивать экран, электронное телевидение распространялось на ультракоротких волнах, а это очень капризный диапазон, как метровый, так впоследствии и дециметровый. Ультракороткие волны обладают одним неустранимым недостатком: они распространяются только в пределах прямой видимости, или, как говорят ученые, не огибают кривизну земной поверхности. Земля, как известно, круглая, и когда вы посылаете пучок сигналов, то, задевая какой-то участок поверхности, эти лучи просто уходят в пространство. Они ограничены в своем распространении, и многие у нас в стране, прежде всего из политических соображений, отдавали предпочтение механическому ТВ.

Так эти две технологии и существовали, с переменным успехом развиваясь в основном в лабораторных условиях. В 1931-м году были завершены эксперименты с механическим телевидением, и было объявлено, что начинается регулярное телевизионное вещание. Давайте попытаемся

с перспективы времени и здравого смысла оценить, что это было за вещание. Была поставлена аппаратура, было создано около 1000 телевизионных приемников. Эти приемники стояли в Кремле, в правительственном Доме на набережной, еще кое-где в гостиницах. Они принимали, как я уже говорил, крошечную картинку. И назвать эту дату днем, месяцем или годом рождения телевидения я не отважусь.

Сказать о том, что в 1931-м году у нас возникло телевидение, можно с огромной натяжкой, но сказав так, внесем существенную поправку: завершился экспериментальный этап (я его назвал вторым: первый – изобретение, второй – экспериментальный), который практически подвел черту под механическим телевидением.

Что происходило в это время в мире? А происходили крайне интересные истории, и связаны они в основном с двумя странами. Вокруг Бориса Львовича Розинга создавалась школа из его учеников, студентов старших курсов, аспирантов, лаборантов, сотрудников. Одним из самых любимых был Василий Козьмич Зворыкин. Отец его был купцом первой гильдии, это были достаточно состоятельные люди. Зворыкин был обеспечен вполне, учился, потом стал заниматься исследовательской работой вместе с Розингом. Когда грянула революция, он не принял новое время, не принял советскую власть и оказался в стане белых, а потом, в конце концов, ища себе место в этом мире, очутился в Соединенных Штатах Америки. Поскольку телевидение стало делом его жизни, он с ничтожными материальными средствами все же продолжил эти работы. Надо было, конечно, произойти такому счастливому случаю: на него набрел или он набрел на другого нашего соотечественника, который стал, говоря современным языком, продюсером и промоутером тех изобретений, которые одно за другим выдавал науке и затем и практике телевидения замечательный инженер-физик Зворыкин, ученик Розинга. Звали его покровителя Дэвид Сарнов. Интереснейшая фигура,

между прочим. Руководитель Радиокорпорации Америки (RSA), один из создателей крупнейшей радиотелевизионной сети Эн-би-си. Во время войны стал даже бригадным генералом, занимался военной спецпропагандой.

Дуэт Зворыкин – Сарнов оказался в высшей степени продуктивным. В 1929 году Зворыкин изобретает собственно телевизионный кинескоп-экран. Потом он сделал главное свое открытие – иконоскоп, сердце телевизионного приемника и передатчика. Это был уже 1931-й год и тогда же он подводит черту под изобретением и созданием экспериментальных образцов собственно электронного телевидения. Позже будет цветное телевидение, тоже детище Зворыкина, и многое другое.

В то же время интенсивные работы ведутся над электронным телевидением в Германии. От механического телевидения отвернулись тогда все, кроме нас, потому что, я вам говорил, подогревала идею этого телевидения геополитическая ситуация в стране: ее размах на 12 тысяч километров, ее расчлененность, невозможность поддерживать страну в едином информационном пространстве.

В Германии был замечательный немецкий ученый фон Америконген, он тоже в 1931-м году, независимо от Зворыкина, создает примерно то же самое – первую электронную систему телевидения. Германия через какие-то неполные два года, даже меньше (потому что это был конец 1931-го, а речь идет о январе 1933-го), превращается в нацистское государство: 30 января 1933-го года на выборах вполне легитимно победила национал-социалистическая рабочая партия.

Верно понять причины и следствия практически почти любого явления, нас с вами интересующего, повторю еще и еще раз, можно только в историческом контексте того времени, в которое оно родилось и развивалось.

Германия сделала огромный скачок в эволюции телевидения, уникальный, ни на кого, ни на одну страну не похожий в то время. Я бы сказал так: как это ни парадоксально,

но тоталитарный режим, стратегически неконструктивный, на тактическом уровне может иногда оставлять далеко позади (в каких-то социальных процессах, в науке, технике и т. п.) страны с устойчивой демократией.

Это объясняется очень просто. В демократической стране существует конкуренция, существует плюрализм мнений, поиски, дискуссии и т. д., которые могут сдерживать развитие. А в тоталитарном обществе достаточно команды сверху и сосредоточения на том или ином направлении всех возможных сил, мобилизации необходимых ресурсов.

Мы говорим сейчас об Америке и Германии. Америка – страна коммерческая, рыночная. Там, если появляется какое-то новшество, с самого начала прикидывают, как оно окупится. Эти рыночные подходы бывают и хороши, и плохи, но они, в любом случае, регулируют некое оптимальное развитие. Иными словами, за океаном во главу угла была поставлена прибыль. А в нацистской Германии – идеология и обслуживающая ее пропаганда. Шефом и вдохновителем в этой области был доктор Йозеф Геббельс, фигура злоедающая, но далеко не бесталанная. (Вспомните, что они сделали с народом, что они сделали с людьми, мы это видели с вами всего неделю назад, когда смотрели киношедевр Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм»).

Геббельс возглавлял Министерство пропаганды и народного образования. Немножко журналист, немножко драматург, немножко писатель. Он очень хорошо понимал, что для успешного ведения пропаганды, т. е. целенаправленного воздействия на широкие массы, нужны самые современные технические средства. Он даже где-то в своем дневнике записал, что без радио и самолетов «наша революция (так он называл нацистский переворот. – Р.Б.) была бы невозможна». Иными словами: без этой всеохватывающей радиопропаганды и мобильности, которую обеспечила их победа авиация.

Самое пристальное внимание уделяется кино. Как-то роюсь в немецких архивах и перечитывая различные сте-

нограммы, я набрел на выступление Гитлера на съезде кинематографистов. В Германии особое место отводилось документальному кино. Если мне память не изменяет, то к началу войны Геббельс сумел создать 130 мобильных киножурналистских групп, которые работали на фронтах. Так вот, в том гитлеровском докладе я нашел такую фразу, которая тоже вам покажется знакомой: «Кино для нас, для национал-социалистической партии, пожалуй, является самым важным». Это напрямую перекликается с высказыванием Ленина, которое вывешивали у нас почти в каждом кинотеатре: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Аналогия практически полная. Никто ни у кого ничего не заимствовал. Ленин эти слова Луначарскому сказал лет на 10 раньше. Думаю, что Гитлер их не читал, да и не мог, потому что они были опубликованы позднее, эти записи бесед Луначарского с Лениным. Но объективная ситуация была весьма сходная.

Еще раз объясню, почему мы начали так издалека и почему так медленно и постепенно подходим к телевидению. Потому что на протяжении множества веков человечество шло к осознанию необходимости быть информированным и посылать информацию, к пониманию, что без информации жить в этом мире невозможно. Человечество искало способ все более полного и адекватного отражения реального объекта.

Итак, еще в 1931-м году электронные основы телевидения в Германии были изобретены фон Амеронгеном, а с 1933–34-го начинается интенсивная их разработка. В планы нацистов входило создание, вслед за иновещанием радио, еще и телевизионного иновещания. Есть свидетельства, что они хотели поставить телевизионные передатчики по границам рейха для распространения телесигнала на сопредельные страны.

Что им реально удалось сделать? Почему так стремительно началась работа, о которой до сих пор мало что известно? Стимулом послужила Олимпиада 1936 года. Нем-

цы расценивали ее как большую удачу. Готовясь к войне и полегонечку нарушая все соглашения, которые были подписаны Веймарской республикой, они хотели, организовав у себя Олимпиаду, показать всему миру новую Германию: как она вышла из кризиса, какая она цветущая, полное отсутствие безработицы. Мирная страна, которая стремительно развивается. Короче, готовилась огромная пропагандистская акция. И на это были брошены все средства. В частности, и телевидению был выделен определенный сегмент, в котором оно должно было работать.

Был объявлен конкурс на лучший способ комплексной системы приема и передачи телевизионного изображения. Конкурс выигрывает фирма «Телефункен». В Берлине создается студия телевидения (имени Нипкова, конечно). Из всех возможных вариантов передачи телесигнала немцы останавливаются на кабельной связи. Они использовали кабель военной связи протяженностью более 4-х тысяч километров, соединив Берлин с Гамбургом на севере, с Лейпцигом и Дрезденом на юге, с Мюнхеном на юго-западе.

Помимо студийного оборудования были созданы передвижные телевизионные станции (ПТС). У нас они появились только в начале 50-х, а речь идет о 1934-36 гг. в Германии. Помимо операторов и режиссеров, создавался штаб телевизионных дикторов, и, конечно, телевизионных журналистов. Получилось так, что немцы, сосредоточившись на своей цели, сконцентрировав внимание на пропагандистском обеспечении скрытой политики подготовки к войне, обогнали остальные державы и реализовали идею электронного телевидения практически в масштабах всей страны.

Поскольку первые приемники с электронным экраном около 25 сантиметров по диагонали и линзой стоили непомерно дорого, ставка была сделана на коллективные просмотры. И вся страна, можно сказать, была под это приспособлена. Телевизорами были оборудованы операционные залы почт, где собирается народ, вокзалы, вестибюли

гостиниц, но самое главное – была учтена особенность проведения досуга немцами, которые коротают время за кружкой пива в огромных пивных залах – бирхалле. В Германии пивные залы – это огромные помещения на пару тысяч человек, со столами, лавками, где немцы собираются большими компаниями. Там тоже были установлены телевизионные экраны для просмотра. В люксовых номерах гостиниц также. Факт таков, что уже тогда, и это очень важно, при технических возможностях была создана адекватная им, этим возможностям, аудитория. Можно, основываясь на этом примере, заключить, что к 1936-му году телевидение оформилось как средство массовой информации и пропаганды.

Что же происходило в Соединенных Штатах Америки? Там, как я уже говорил, в принципе была завершена разработка системы электронного ТВ. Потом появились первые телевизоры, тоже авторства Зворыкина. Но массовым явлением телевидение тогда не стало. По очень простой причине. Никак не могли нащупать реальную отдачу: какой же это бизнес, если нельзя прогнозировать прибыль, которую мы можем от него получить. И вообще, зачем нам оно, это самое телевидение, когда есть замечательно развитая огромная сеть кино. Есть Голливуд, кинозалы на каждом углу. Как видите, в США был один подход, в Германии другой.

Так или иначе, но с 1939-го до 1941-го и вплоть до конца 45-го года, неформального конца войны (потому что была еще и победа над Японией в сентябре, а еще и переориентация на новую, мирную жизнь), трудно себе представить, чтобы в этот период возобновились какие-то серьезные работы над телевидением. Но об одном любопытном эпизоде я вам все же расскажу. Мудрому президенту Рузвельту после длительного сопротивления парламента удалось все-таки убедить его членов проголосовать за вступление в войну. Злые языки говорят разное, что-де случилось это только после Перл-Харбора, когда японцы тихо подкра-

лись и разбомбили стоявшие в бухте острова тихоокеанский флот США. Будто бы разведка сообщила президенту о готовящейся кровавой акции, и он, тем не менее, не дал ход информации, не оповестил, не нажал тревожную кнопку. Он понимал, что тем самым сдвинет с места нерешительность американских конгрессменов и не только. В США была немалая пронацистская пятая колонна. Но когда произошла трагедия Перл-Харбора, у Рузвельта появился очень сильный аргумент за вступление Америки в войну.

Вернулись очевидцы из Перл-Харбора, пережившие бомбежку, привезли много иконографического материала: фотографии, любительские съемки, плюс к этому свои впечатления. Кому-то очень толковому, настоящему провидцу пришла в голову мысль: нет другого инструмента, с помощью которого немедленно можно было бы все это обнародовать. И вот этих людей с их фотографиями, с фрагментами киноплёнки, снятыми на любительские кинокамеры, собрали в телевизионной студии, и прошла беспрецедентная, уже не экспериментальная, а настоящая журналистская передача, которая продолжалась в течение 8-ми часов. Никакое другое средство, кроме прямого телевидения, такого резонанса в обществе не имело бы.

А дальше была война...

Лекция 7

В прошлый раз мы говорили о первом и втором этапе развития телевидения: о самом факте изобретения телевидения и об этапе его экспериментальной разработки. Сегодня речь пойдет о третьем этапе. О начале реального телевидения, или, как говорят в науке, о выходе телевидения из лаборатории в поле.

50-е годы, время для нас в высшей степени судьбоносное, время бурное. Конец одной политической эпохи и начало новой, пока весьма неопределенной. Последние годы жизни Сталина, практически единолично правившего страной несколько десятилетий после смерти Ленина и до начала 1953-го.

Первые шаги массового телевидения как раз совпали с уходом диктатора и с развернувшейся борьбой за власть, с восстановлением разрушенной экономики, с развитием техники, внедрением новых технологий. И это помогло, несомненно, телевидению обрести себя. Еще одно немаловажное обстоятельство: послевоенный период был сопряжен с различными репарациями – с вывозом из побежденной Германии технического оснащения, готовой продукции, целых индустриальных комплексов. А если иметь в виду достижения немцев в области телевидения, то станет понятно, что собственно технология создания телевизионного продукта, я говорю исключительно о технике, была достаточно на высоком уровне именно в Германии.

Как одна из первопричин возникновения массовой аудитории у нас в стране, на рубеже 50-х появляется доступный телевизионный приемник, он назывался КВН-49 (эти три буквы – инициалы трех его конструкторов). Практически одновременно поступил в продажу комбинированный всеволновый радиоприемник, в который был встроен телевизор. Назывался он «Рембрандт» и был сконструирован на базе немецких технологий.

Таким образом, к 1950-му году у нас появляется одно из тех звеньев, без которых не существует никакое средство массовой информации. То есть то средство, вокруг которого формируется массовая аудитория. На мой взгляд, этот период незаслуженно забыт. Он обойден, о нем упоминается, конечно, но без какого-либо серьезного анализа. Интересуясь этим периодом, можно набрести просто на перечисление фактов. Он был характерен именно тем, что, во-первых, было создано реальное телевидение, во-вторых, возникла база для его роста благодаря телевизионным приемникам, которые были доступны практически каждой семье. В-третьих, и это очень важно, начался период наполнения телевидения неким содержанием. Это очень существенно, потому что одно дело – иметь потенциальную аудиторию, а другое – знать, как реально с ней работать, что ей отсылать. Это как оружие, которое может действовать, но его нужно зарядить, нажать на спусковой крючок и куда-то выпустить заряд. Куда? Кому и что этот заряд должен нести? Ниже я вам расскажу, как по-разному формировалось в эти годы телевидение в разных обществах, в государствах различного социально-политического устройства.

Наше телевидение поначалу вряд ли понятно было тем, кто определял судьбу страны. Не очень представляли себе, куда, собственно, приткнуться это новшество. К тому времени уже был создан телевизионный комплекс, его развитие, если помните, началось с 1938-го года, но потом война приостановила все работы. Был построен телевизионный передатчик, который формировал сигнал, была построена студия телевизионных программ, где формировался контент, существовала ажурная красавица Шуховская башня (она была построена, если мне память не изменяет, еще в 1926-м году инженером Владимиром Шуховым для радиостанции имени Коминтерна). Теперь было решено, что она будет служить и телевидению. Но вот куда, как отнести и чем наполнить работу этого комплекса, ни-

кто толком не знал. Кто его возглавить должен, кто здесь главный, кто определяющий, тоже никто не понимал. Вот вам пример, иллюстрирующий непонимание того, что оказалось в руках государства. Руководителем программного комплекса был назначен главный инженер передатчика, который совершенно не касался вопросов содержания. Его задача заключалась только в том, чтобы засветились экраны телевизоров. А что, какое содержание они будут нести, просто было вне его компетенции. Возникшее взаимонепонимание, переходящее порой в конфликты, между теми, кто делал передачи, и инженерами длилось довольно долго. Любой начальник смены себя считал главным. На лицах инженеров, которые нас обслуживали, присутствовала высокомерная улыбка презрения. Но не это, конечно, главное. Важно то, что уже в начале 50-х годов были проданы многие тысячи телевизоров, и телевизионная аудитория постепенно догоняла аудиторию газет, журналов, кинематографа. И это была особая аудитория. Представим себе, что какой-то человек читает газету, читает с первой полосы политический комментарий. Другой в это же время может читать другую газету или эту же, но новости о спорте и т. д. Не было единства. То же самое в кино: оно было раздроблено на киносеансы. Во-первых, шли разные фильмы, во-вторых, киносеансы собирали по несколько сот человек и тоже были по стране разбросаны. Телевидение обладало тем качеством (как и радио, между прочим), что собирало аудиторию здесь и сейчас сиюминутно. А поскольку это было прежде всего прямое телевидение, то все время увеличивающаяся аудитория могла прикасаться к «реальному» течению жизни. Слово «реальный» можно взять в кавычки, потому что речь, безусловно, идет о том фрагменте жизни, который сочли нужным или возможным показать создатели телевизионной программы.

Итак, первое время главенствовали инженеры, а те немногочисленные работники, совершенно случайно собранные на Шаболовке, которые делали первые програм-

мы, обслуживали технику, «затыкали» этот самый пустой экран какой-то картинкой. Потом все стало постепенно меняться. В 1951-м году на базе Шаболовского комплекса была создана Центральная студия телевидения (ЦСТ). Не берусь утверждать, но факты подсказывают, что телевидение на первых порах начало осознаваться властью как средство популяризации культуры в массах. ТВ было отнесено структурно к Министерству культуры. Руководителем ЦСТ была назначена дама из министерского управления кадров. Были изданы распоряжения, что тоже любопытно, которые обязывали кинематографистов отдавать каждую премьеру кино на ЦСТ для демонстрации по телевизору. Премьеру! Сразу! Руководителям театров также вменялось в обязанность беспрепятственно допускать телевизионную аппаратуру (ПТС) к себе в зал для трансляции спектаклей, включая премьерные показы. Сегодня, в условиях рынка, такие распоряжения могут показаться нелепостью, как преднамеренный подрыв экономики смежных искусств. Но тогда существовала иная философия: культуру – в массы!

В 1955-м году выходит новое распоряжение правительства о переходе телевидения на ежедневный режим работы. С этого времени начинается, по существу, то телевидение, которое и должно быть: начинается ежедневное вещание. Тогда в стране уже насчитывалось около миллиона телевизоров и, если считать, что у каждого экрана собирались группы зрителей, то аудитория ТВ, можно предположить, превосходила аудиторию и других средств массовой коммуникации, и иных видов искусства.

Вспоминаю, как телевизор появился в нашей семье. Я тогда был студентом, мы с отцом записались в очередь на его покупку. Это был декабрь 1950-го года. Лютая зима. Ночь. Мороз далеко за 20. Грелись в парадных, прижимаясь к теплым батареям. Отстояв очередь, мы, два абсолютно счастливых человека, получили большую коробку с телевизором где-то на исходе вторых суток. Тогда страна была

страной коммуналок, больших коммунальных квартир, где жили по 5-6 семей и больше. Я говорю об этом для того, чтобы вы воспринимали мой рассказ как типичную модель того времени. У нас была достаточно просторная комната в старом доме. В коридоре еще 5 комнат, еще 5 соседских семей. Жили дружно. Наш телевизор в коммуналке оказался первым, новый обитатель семьи занял торжественно свое место на красивой тумбочке, но оказалось, что он отнюдь не обитатель только нашей семьи. Потянулись соседи к нам. Каждый вечер с табуреточками, со стульчиками, ставили ровненько ряды, как в кинозале: один за другим. Наступала полная тишина, появлялся на экране диктор, и начинался просмотр на несколько часов. Мама готовила чай, и этот ритуал продолжался не один год.

Говорить о том, что через число телевизоров в то время могла быть определена аудитория в стране, было бы неверно. В нашем «просмотровом зале» количество зрителей доходило до 15-17 человек. Такие же квартиры были рядом. Аудитория уже была беспрецедентно большой, и сравниться с ней, как я уже говорил, ни кинематограф, ни газеты, ни журналы не могли.

Я пришел на телевидение осенью 1955-го. На повестку дня выдвигалась уже не техническая сторона проблемы, а содержательное наполнение. Помимо художественного сектора, назовем его так условно, появилась идея, мне кажется, очень конструктивная, что коль скоро у нас из вечера в вечер одна и та же аудитория (во всяком случае, ядро ее относительно постоянное), то нужно создавать какие-то периодические программы: ежемесячные, еженедельные. Таким образом, люди смогут выбирать, зная наперед, что будут смотреть. Так наметилась идея программирования, которая стала очень важной для всех последующих лет.

Организующей программной формой становятся телевизионные журналы (так мы их называли), отчасти повторяя опыт печатной периодики. Первый из них – журнал для детей «Юный пионер», куда собирались все детские

передачи. Там были и воспитательные, и развлекательные, и познавательные «страницы», и игры, и мультфильмы, фрагменты и целиком. Делали журнал талантливые люди, его создателем и режиссером был выпускник ВГИКа Авенир Григорьевич Зак.

Вслед за «Юным пионером» создается журнал «Искусство» – одно из лучших произведений тогдашнего ТВ. Режиссером его был выходец из Малого театра, заслуженный деятель искусств Сергей Петрович Алексеев. А редактором – выпускник искусствоведческого факультета ГИТИСа, великолепный, умный, эрудированный, глубоко интеллигентный человек – Андрей Донатов. В гостях у журнала бывали лучшие наши актеры и зарубежные коллективы. «Искусство» было, действительно, прожектором, направленным на самые значительные события в художественной культуре. Масштаб личности А. Донатова подтверждается тем, что впоследствии он стал одним из создателей и руководителей объединения «Телефильм» на Мосфильме. Главным режиссером объединения была не менее значительная фигура – Сергей Колосов.

Зимой 1956-го года выходит научно-познавательный журнал «Знание», сначала ежемесячный, позднее еженедельный. Его придумали Арнольд Григорян и Рудольф Борецкий. Журнал в занимательной форме рассказывал о новинках науки и техники, и не только у нас в стране. К примеру, одним из первых в нашей периодике о путешествии Тура Хейердала рассказал и показал на слайдах именно наш журнал. Материалы «Знания» имели выход в практику. По некоторым из них принимались даже правительственные решения. На «Знание» обратили внимание Киностудия научно-популярных фильмов, журналы «Юный техник», «Техника – молодежи», в содружестве с которыми мы успешно работали.

Позднее появились журналы для женщин, для жителей села, медицинские и другие тематические телеиздания. К этому времени телевизионное вещание структурируется:

дифференцируется тематически и адресно. Уже существовала литературно-драматическая, детская, музыкальная редакции. Позднее – общественно-политическая, затем научно-познавательная, спортивная и др. Соответственно этому выстраивалась и структура телевизионной программы. Телевидение тогда в большей мере опиралось на опыт радио и печати, что проявлялось, в частности, в переносе на экран сложившихся журналистских жанров. Конечно же, неизбежным была их трансформация, приспособление к особенностям экрана.

Что же происходило в эти годы на Западе? Формально считается, что первой в Европе после войны начала работу Шаболовская студия. Массовых телевизоров еще не было, массовой аудитории тоже, но, тем не менее, факт таков, что в 1946-м году Шуховская башня уже посылала телесигнал.

А в США это выглядело принципиально иначе. У нас все регулировалось властью, все контролировалось партией, все управлялось различными постановлениями и распоряжениями сверху вниз, то есть по вертикали. В обществе рыночном, капиталистическом отношения строятся, напротив, по горизонтали. Телевидение возникло как факт, но вопрос о его судьбе решал рынок: насколько оно рентабельно, насколько прибыльно. На рубеже 50-х годов в Америке уже было продано около 2 млн телевизоров. Значит, возникла и массовая аудитория. Начинать работать студии, их было сначала полтора десятка, потом полсотни, потом еще больше – небольшие местные студии. Они производили свою продукцию, потом стали объединяться в сети. В США образовались три таких кита, на которых стоит все американское телевидение и поныне. Это прежде всего Эн-би-си и Си-би-эс. Обе сети выросли из радиокорпораций. И, наконец, возникла собственно телевизионная корпорация Эй-би-си. Этот триумvirат стал под себя подминать мелкие студии. В итоге был принят антимонопольный закон о том, что каждая

из крупных корпораций не может иметь более пяти дочерних филиалов. На деле закон легко обходили. Реально вокруг каждой корпорации группировались сначала по сто с лишним, потом и более двухсот студий, которые ими контролировались. Филиалы распространяли в основном программы головных студий и производили свой незначительный контент, скажем, сообщая новости федеральные и добавляя к ним местную информацию. Все то, о чем я говорю, вы так или иначе нащупаете сегодня и у нас: например, после «Вестей» по каналу Россия-1 впритык идут по стране местные «Вести».

Сам факт возникновения американского ТВ как явления массового имеет весьма любопытную предысторию. Было замечено, что производимая в стране кинолента стала гораздо активнее потребляться телевидением, чем киноиндустрией. К середине 50-х годов ТВ по потреблению этого материала уже стремительно обгоняет Голливуд, что всполошило законодателей экранной моды в США. Второе обстоятельство. Когда появилось телевидение, и туда начали уходить на подработки сценаристы, актеры, режиссеры, операторы, оказавшиеся в простое, голливудские компании поначалу выпустили строгий запрет всем, кто с ними связан, сотрудничать с телевидением. Однако он был очень скоро проигнорирован, и кинобоссам пришлось постепенно с этим смириться, а потом и задуматься, стоит ли упускать из виду это новшество? А может быть, лучше с ним сотрудничать? И вот начинается пора, если не взаимной любви, то наметившегося альянса двух экранных искусств. На базе голливудских гигантов стали производиться телевизионные фильмы по заказу телекомпаний. Нечто такое происходило и у нас, только несколько позднее.

Еще одно важное обстоятельство: становилось все более заметным, что некогда переполненные кинозалы, многие из которых принадлежат голливудским компаниям, прямо или косвенно контролируются ими, вдруг начина-

ют пустеть. Кинотеатры постепенно начинают прогорать. Их вынуждены закрывать, и все это также подстегивало наметившийся альянс кино и телевидения.

А что еще существеннее, Голливуду надо было пере-страиваться не только в своей организационной тактике, но и в концепции самого содержания и направленности продукции, которую он выпускал. Прежний Голливуд – ослепительный, блистательный, роскошный – предлагал зрителю фильмы-сказки. Недаром он был назван «фабрикой грез». Это были перепевы сюжета «золушки», это были истории всяких принцев, миллионеров, истории «блеска и нищеты» высшего слоя американского общества. Телевидение же с самого начала стало ориентироваться на среднего американца, быть в кругу его интересов. Это предметно подтвердилось, когда стали изучать телеаудиторию, и было обнаружено, что интерес к телевидению и количество телевизоров растет, в основном, в среднем ее секторе, а затем начинает подтягиваться к нему и нижний сектор, самый бедный. Когда только начинались эти исследования, телевизор смотрели около 16% зрителей из бедных слоев, более 50% – из средних и около 30% – из состоятельных. Потом очень быстро показатели в среднем и низшем сегментах аудитории стали расти, потому что ориентир был на них, телевидение разговаривало именно с ними. Героями ТВ стали банковские клерки, продавщицы, врачи в клиниках, полицейские, преподаватели, рабочие и т. д. Массовое ядро общества. Голливуд тоже спешно стал менять содержание своей продукции, вместо миллиардеров, принцев и принцесс стал вводить людей из среднего класса. Но Голливуд менее подвижен, ему ведь надо пере-страиваться, заказывать новые сценарии. А телевидение более мобильно. Там уже тогда стали появляться фильмы, которые делались буквально за пару дней. Очень скоро на телеэкране обрели популярность ток-шоу, разговорные программы с постоянным ведущим и активно участвующей публикой. Одно из первых шоу под названием «Я лю-

блю Люси» шло на экране долгие годы, из недели в неделю. С этой Люси происходили различные истории, взятые из жизни рядовых американцев. Тогда был нащупан еще один феномен, с которым и нам предстояло потом познакомиться: появление на экране человека, пусть не ахти какого яркого, не красавца, такие часто раздражают среднего зрителя, пусть в очках, с лысинкой, т. е. одного из толпы. Этот персонаж, регулярно возникая на экране, постепенно становился психологически близким, как те знакомые или друзья, которые приходят к нам в семью. Он смотрит тебе в глаза, он с тобой беседует, о чем-то тебе доверительно сообщает. Особенно быстро чувство близости с этим экранным героем возникает у одиноких людей. Таким образом, появляется удивительное средство коммуникации с человеком «за стеклом», не на интеллектуальном, а на эмоциональном, подсознательном уровне. Психологам известен механизм так называемой идентификации, т. е. отождествления воспринимающего субъекта с объектом восприятия. Иначе говоря, погружения зрителя в среду предлагаемого ему действия, когда он ставит себя на место героя, сопереживает ему или отторгает его и пр. Это психологическое состояние знакомо и при просмотре кинофильма, театрального спектакля. Оно может присутствовать в любом искусстве или шире – коммуникации, а для телевидения стало одной из важных составляющих самой его природы. Отсюда, скажем, популярность дикторов, а потом и постоянных телеведущих.

В середине 50-х годов уже пришло понимание, что же нужно людям от телеэкрана. Американцы это поняли, наверное, раньше других. Поскольку это нация трудоголиков, много работающих людей, был выстроен образ потребителя программ, который, отработав напряженно день у себя в бюро, на заводе, на ферме, приходит домой, надевает халат, снимает башмаки, влезает в тапочки, берет колу или наливает себе виски, плюхается в кресло, затем включает телевизор. Он хочет уйти в некий иной мир, от-

влекающий его от повседневных забот, тягот, нервотрепки. Это явление отвлечения или переноса в иную реальность с помощью средств искусства, массовой коммуникации в социологии называют «эскапизм» (от английского слова escape – убежать). Человеку предлагают «убежать» от того, что ему неприятно, от чего он устал, чем занята его голова. Это социально-психологическое понятие стало одним из основных для телевидения в условиях рыночной экономики, главным образом – для понимания его социально-политической роли.

В продолжение истории американского телевидения назову вам год, который стал, в известной степени, для него переломным, 1960-й – год выборов президента. Предварительно, по оценке экспертов, исход выборов был практически предрешен. Один из кандидатов – известнейший политик, юрист по образованию, имел свое адвокатское бюро, имел большой опыт политической деятельности, и более того, уже побывал вице-президентом Соединенных Штатов. Ричард Никсон. Ему прочили безоговорочную победу. Рядом с ним – молодой, для политики это не возраст, 40 с небольшим, если мне память не изменяет, ему шел 42-й год, малоизвестный сенатор от штата Массачусетс. Джон Фицджеральд Кеннеди. Но в 1960-м году телевидение уже стало тем глазом общества, который внимательно следил за тем, что для этого общества важно, а что могло быть важнее для США, страны действительно демократической, чем та личность, которая на очередные четыре года станет первой и главной в государстве. Та личность, которая в ближайшее время будет определять и внутреннюю, и внешнюю политику. Операторы снимали Никсона и Кеннеди во всех их предвыборных поездках, показывали различные репортажи. Уже существовали социологические службы, которые замеряли реакцию аудитории. А она склонялась больше к Никсону. Но вот в один прекрасный момент начались теледебаты. То, чего у нас нет, у нас от теледебатов при-

нято отказываться. (Первым человеком, который категорически отказался от дискуссий на телеэкране и пытался даже высмеять их, был Ельцин).

В студии сидят два противника, представляющие свои программы, рядом круг очень «кусучих», завязтых журналистов, задающих нелюбезные вопросы, от зрителей вопросы передаются в студию по телефону. Что же произошло? Конечно, Никсон разговаривал с высоты положения, как бы несколько снисходительно, как бы с полуулыбкой. Все это в прямом эфире передавалось телевидением на всю страну, а экран телевизора – совсем не то, что печатный текст. Он, как рентгеновский аппарат, просвечивает человека.

Напротив Никсона – оппонент, обаятельный, романтический, чуть-чуть проскальзывает подкупающее волнение, относится он к дебатам не так вот лениво, сверху вниз, а наоборот, как к событию в своей жизни. Поэтому взволнован. И, кроме того, он хорош собой, строен, с лучистыми глазами, просто интересный и относительно молодой человек. И значительная часть аудитории уже не особо вникает в содержание того, что говорится. Только высоколобые, какой-то малый процент, обращают внимание на содержание речи, размышляют над аргументами и их разумностью.

Существенную часть публики составляют женщины, а в их восприятии, как известно, преобладают эмоции. И Кеннеди в сравнении с его собеседником, не очень привлекательным внешне и несколько чванливым, у этого электората быстро набирает очки.

Пришло время выборов. При том, что лидером, безусловно, был признан Никсон, все же с незначительным перевесом побеждает Кеннеди. Буквально пара сот тысяч голосов. Это было для многих специалистов, экспертов, политологов и психологов полной неожиданностью. Потом, когда итоги выборов стали анализировать, обнаружилось, что перевес дала именно женская аудитория: в

балансе голосов, отданных за Кеннеди, было, насколько помню, более 60% «женских» и около 40% – «мужских».

Замечу попутно, что пропаганда против Кеннеди работала весьма энергично. Намеряли на связи клана Кеннеди с чикагской мафией, на сомнительную репутацию главы семьи Джозефа Кеннеди, который, будучи до войны послом в Германии, очень симпатизировал Гитлеру и категорически возражал против вступления Америки в войну. Но все это не смогло повредить той симпатии, которая возникла в ходе теледебатов к экранному образу молодого сенатора.

Какие были сделаны выводы? Прежде всего стали уделять гораздо большее внимание новостным и общественно-политическим программам, таким, например, как популярная «Лицом к лицу с нацией». И стало понятно, что телевидение – один из мощнейших каналов, которому дано управлять мнением и даже поведением массовой аудитории. Далее, мощный импульс получила эмпирическая социология, ее, так сказать, рейтинговая ветвь: систематическое выявление иерархии зрительских предпочтений относительно программы в целом, отдельных ее компонентов – передач, экранных личностей и пр. Тогда во всю заработала знаменитая социологическая служба Гэллапа, которая теперь перекинулась практически целиком и полностью на телевидение. (Служба и по сей день функционирует, одно из ее отделений работает сегодня и в России).

Но главным здесь – сверхзадачей всей этой кропотливой и весьма дорогостоящей деятельности была и остается реклама. Ведь американское телевидение, вы помните, по сути своей коммерческое. Продолжая и развивая опыт радиовещания, оно функционирует за счет поступлений от рекламодателя, а количество таких поступлений зависит от размера аудитории, от роста ее массовости. Чем больше аудитория, тем больше у телевидения прибыли. Ориентация на среднего американца – в обойме этих аргументов.

Реклама поначалу существовала в таком наивном, с нашей точки зрения, виде. Предположим, выходила в эфир программа, в начале которой сообщалось, что создана она на средства производителей сигарет «Кэмел». В конце программы выражалась сердечная благодарность производителям сигарет за то, что эта программа состоялась и была показана на экране. Потом стали появляться, прерывая ее уже внутри программы, рекламные сюжеты. Если это были сигареты, то в рекламе было показано, какие прекрасные, какие мужественные люди их курят. Вспомните хотя бы пачку «Мальборо». Лицо «Мальборо». Этаким американский ковбой, 50-летний суровый мужик, который, кажется, через все прошел в своей жизни.

Затем постепенно была создана огромная индустрия рекламы, которая стала главной для коммерческого телевидения США. В итоге оказалось, что ведущую роль играет не программа, спонсируемая рекламодателем, а сама реклама. Такое вот сравнение пришло в голову: конфета – это реклама, а программа, в которую она включена – это фантик, обертка. Красиво раскрашенный пестрый фантик, обертка, обязанный привлечь как можно больше зрителей.

Итак, к середине 50-х годов стало понятно, что в разных странах телевидение может иметь разный статус и может быть организовано совершенно по-разному. Один подход к ТВ мы уже назвали: это американский, преимущественно коммерческий. Второй мы назовем европейским. Сформировался и третий подход, главным образом у нас в СССР, но не только, он существовал и во многих других странах, в том числе и капиталистических, т. е. с рыночной экономикой. Три этих подхода к телевидению оформили три разные его статусные формы: телевидение коммерческое, телевидение общественное, телевидение государственное. В тех или иных модификациях они существуют в мире и сегодня.

Лекция 8

Общая тема наших бесед продолжается сегодня, а ее можно обозначить как процесс познания и самопознания телевидения как средства массовой информации и феномена культуры.

Вы уже должны были внутренне для себя задать вопрос: почему идет разговор не только о том, что было, а и о том, почему было так, а не иначе. В уже упоминавшейся монографии Александра Яковлевича Юровского «Телевидение – поиски и решения» как раз по преимуществу изложено «что», т. е. известная хронология, череда появления новых программ, их исчезновение, замещение другими и т. д. Вы ее прочтете, поэтому мне нет нужды повторяться. К тому же она писалась тогда, когда далеко не обо всем можно было говорить прямо. Например, почему возникли именно такие формы существования телевидения (я имею в виду государственную, коммерческую и общественную), почему они возникали в разных местах по-разному, чем это обусловлено и какую закономерность можно здесь ухватить. Потому она и закономерность, что не ситуативно характеризует данную конкретную обстановку, а обозначает некий процесс. Кое-где он остановился, кое-где трансформировался, но продолжается.

Каковы же эти закономерности? Наверное, каждый из вас скажет, что существование или господство той или иной формы телевидения зависит от социально-политического строя государства, от социально-экономического уклада. Это верно, но ограничиться только этим не позволяет сама реальность. То, что происходит в живой жизни. Потому что, скажем, строй Соединенных Штатов Америки, Англии, ряда других государств, в принципе, один и тот же, я имею в виду капиталистический строй, рыночную экономику, гражданское общество и т. д. И, тем не менее, там возникали разные концепции телевидения.

Я много раз повторял, что телевидение – это средство. И все зависит от того, в чьих руках, под чьим контролем оно оказалось: в руках государства, группы лиц, в руках бизнеса, скажем, или, что не очень нам понятно, в руках общества. Именно общества, а не того государства, в котором это общество функционирует.

Второе обстоятельство – социокультурные традиции данного социума. Тут уже проще обнаружить разницу, например, между той же Америкой и Англией. Американский социум – общество молодое, на первых порах собравшее самых разных людей со всех концов света, разных национальностей, разных вероисповеданий, разного культурного уровня. И этот конгломерат постепенно сплавился в единую нацию. Известное выражение «Америка – плавильный котел» нельзя понимать буквально. Это, конечно же, метафора, но схвачено верно. Одновременно в этом «котле» взращивалась главная идеологема молодой нации: трудиться, трудиться – зарабатывать – процветать. Поэтому естественно, что телевидение с самого начала было включено в бизнес-поле Соединенных Штатов Америки.

В Европе другое. Старая добрая Европа вырабатывала свои традиции столетиями. И постепенно сформировался такой тип среднего европейца, человека воспитанного, обремененного, можно сказать, даже несколько излишне, куртуазностью, человека, который не только живет по 10-ти библейским заповедям, но и по законам сформировавшихся общественно-культурных отношений и т. д. В этой структуре Англия была передовой страной. Вполне естественно, что именно она задавала тон в Старом свете. Почему? Англия – самая старая европейская демократия. Англия была той страной, где раньше других возникли серьезные народные движения, революции, определившие ее демократический уклад. В Англии возник первый парламент, некое народовластие, с поправкой на время, конечно. Поэтому в Англии во главу угла всегда ставились

интересы общества, и возникновение там общественного телевидения тоже было вполне логичным.

Анализ конкретных моделей ТВ мы начинали на предыдущей лекции с рассмотрения телевидения США. Главное, что вы должны были усвоить: Америка самоопределилась как держава телевидения коммерческого. Многие страны отказывались переносить на свою почву тот опыт, но концепция коммерческого телевидения так или иначе, в той или иной степени получила широкое распространение в мире. В дополнение напомню, что телевидение превратилось не только в способ заполнения досуга массовой аудитории, не только в канал информирования и развлечения, но и в способ зарабатывания все больших и больших денег за счет рекламы.

Что такое телевидение, ориентированное на максимальную аудиторию? В основе взаимоотношений между телевидением и рекламодателем, от которого шли деньги, и зрителем, в основе отношений внутри этого треугольника стали господствовать рейтинги, т. е. уровень популярности той или иной программы, той или иной личности на экране, и доли, т. е. процента реальной аудитории, смотрящей тот или иной канал, ту или иную программу в данный момент. Вот эти чисто статистические, порожденные социологией рекламы параметры, стали обязывающими и для ТВ. Не важно (механизм работал абсолютно одинаково), телевизионная программа это, сосиски ли это, шампунь или что-нибудь другое. Это товар.

Нельзя сказать, что вся аудитория Соединенных Штатов приняла безоговорочно такую форму телевидения. В то время обнаружили и симптомы общественного противостояния этому. Различные общественные советы протестовали против снижения интеллектуального уровня ТВ, против пустопорожних развлекательных программ и т. д., что имело свой реальный выход: в Америке появилось так называемое «Паблик телевижн» (Пи-би-эс), или общественное телевидение, где не было рекламы. Оно

существует на пожертвования от различных благотворительных фондов, а также непосредственно от телезрителей, которые могли свой доллар прислать в фонд общественного ТВ. Надо сразу сказать, что общественное ТВ несопоставимо с мощностью бизнес-гигантов коммерческого ТВ даже внешне. Я побывал в их огромных небоскребах на Мэдиссон авеню, где расположены офисы трех китов, и на студиях Пи-би-эс в Чикаго и в Вашингтоне. Небольшие домишки их выглядели, как шлюпки рядом с «Титаником».

В Америке есть еще так называемое университетское телевидение, которое, в основном, занято учебными и познавательными программами. Но это телевидение локальное, распространяется вокруг университетских городов. А в Америке существует такая традиция, что не только столицы штатов, как правило, в небольших городах, но и университетские кампусы чаще расположены в малых анклавах.

Конечно, ждать высокого качества от коммерческого телевидения, ориентированного на недифференцированную массу, можно лишь эпизодически. Но я говорю сейчас о первых годах формирования массового ТВ, хотя и тогда Америка сделала немало любопытного. Например, создало замечательную экранную драматургию. Был такой первооткрыватель в этой области Пэдди Чаевский, видимо, поляк где-то в корнях своих. Он написал телевизионные пьесы, совершенно потрясшие мир (не столько содержанием, сколько необычной своей формой), которые потом были сняты на пленку и распространялись в разных странах. Почему я о них вспоминаю, вы сейчас поймете. Одна из них – «12 разгневанных мужчин», ремейк которой полстолетия спустя снял Никита Михалков («12»). Так вот, лишенное какой-либо условности действие пьесы разворачивалось в реальном времени и пространстве, т. е. подобно телетрансляции подсмотренной жизни. В другой телепьесе «Марти» героем явился некий неудачник, се-

рый человек из толпы. В этом была тоже часть концепции коммерческого американского телевидения – приблизить экран к его рядовому зрителю. Впрочем, мы об этом уже говорили.

При всей свободе функционирования коммерческих каналов, в США существовал, и существует по сей день, институт контроля, который все же слеживает за ними – Федеральная комиссия связи (ФКС). Она, правда, не имеет ни реальных прав, ни возможностей радикально вмешиваться в политику ТВ, но все же, если случаются особо шокирующие публику эпизоды на экране, она может даже лишить канал лицензии. Один из первых руководителей ФКС Ньютон Майноу вошел в историю своим нелюбимым отношением к уровню коммерческих программ, которые он назвал «огромной интеллектуальной пустыней». Тогда же появилось немало обидных кличек американского телепродукта: «жевательная резинка для глаз», «ящик для идиотов» и т. п. Другое дело, что боссы телебизнеса с легкостью от этих ярлыков отмахиваются и продолжают благополучно существовать.

Европа к телевидению отнеслась строже, многозначнее, и результаты были, во всяком случае поначалу, иные, нежели в Америке. И тон здесь задавали англичане. Дело в том, что там, как и в большинстве стран мира, с середины 20-х годов господствовало радио. И статус радио был определен достаточно четко Королевской хартией, или Уставом радиовещания. Помнится, он был принят в 1926-м году. Там было определено, что мощное средство информации, распространения культуры и т. д. не может служить какой-то отдельной политической группе. Не может быть, следовательно, инструментом в руках власти, должно служить всему обществу.

Радиокорпорация была названа Би-би-си, т. е. Британская вещательная корпорация, потому что в английском языке слово broadcasting означает и телевидение и радио, вообще вещание. Так вот, этот инструмент по Уставу дол-

жен принадлежать всем гражданам, не ориентируясь на какую-то властную группировку, вплоть до правительства. Когда в 1939-м году появилось телевидение, а Би-би-си стало радиотелевизионной корпорацией, все эти положения были распространены и на практику ТВ.

Какой смысл содержится в понятии «общественное» телевидение, что это значит? Это значит, что если коммерческое телевидение бесплатно для аудитории, но в нем крутятся огромные массивы денег рекламодателей, то общественное телевидение, поскольку служит обществу, должно и содержаться самим обществом. Была разработана система так называемых абонентных плат. Право на просмотр программ дают покупаемые на определенный срок абонементы. Абонементы эти были и есть абсолютно доступны с точки зрения их стоимости. Платит же человек за воду, за свет, за вывоз мусора и т. п., платит он и за телевидение. Из этих средств формируется бюджет ТВ, в этом формировании также принимают участие различные благотворительные фонды. Принято решение с 2013 года распространить абонентную плату на всех граждан страны, даже тех, кто телевидением не пользуется.

На независимость Би-би-си от властных структур серьезно покушались по меньшей мере дважды. Первый раз это был Уинстон Черчилль. Во время всеобщей забастовки в Англии он хотел использовать Би-би-си как рычаг для подавления социального протеста. Не вышло. Королевская хартия и суды не дали возможность это сделать. И второй раз – премьер-министр сэр Энтони Иден. Когда в 1967-м году Египет перекрыл Суэцкий канал, когда назревал конфликт мирового масштаба, он тоже попытался британское телевидение и радио подмять под себя. И второй раз не получилось.

Во главе корпорации стоит Совет директоров из 12 избираемых авторитетных общественных деятелей. Они наблюдают за содержанием программ, за реализацией программной политики, за обязательным присутствием в про-

граммных структурах передач познавательных, детских и т. п. Кроме того, следят за сохранением равного времени на экране для политических партий.

Каждодневным руководством корпорации занимается генеральный директор. Одного из них, говорят, журналисты как-то выследили выходящим из штаб-квартиры премьера. Разразился скандал на всю страну, дескать, директор Би-би-си ходит на поклон к премьер-министру. (Это как если бы шеф какого-нибудь нашего канала ходил советоваться в Кремль). Короче, лишился этот генеральный директор своего кресла. Так что Би-би-си – это такая «священная корова», там много возникало всяких разных подводных течений, но, тем не менее, есть чем гордиться.

Итак, европейское понимание сформировалось преимущественно в Англии, оно изначально состояло в том, что телевидение не включено в структуру бизнеса, а тактическим, каждодневным и стратегическим смыслом существования ТВ является служение обществу. Отсюда и закон о пропорциональности программ, о том, что в них должно присутствовать, невзирая на рейтинги, «всего понемножку», что оно должно ориентироваться на дифференцированную аудиторию, заниматься познавательной деятельностью, повышать общекультурный уровень зрителя и т. д. Обратите внимание любопытства ради, по «Культуре» и по другим нашим каналам идут исторические фильмы-реконструкции, познавательные циклы, рассказывающие об истории человечества, о жизни человека в природе, о животном мире, о научных открытиях и пр. Так вот, когда побегут титры, вы эти три буквы – ВВС – увидите почти в каждом из этих фильмов, потому что Би-би-си – мировой лидер в области экранных познавательных программ. И мы вынуждены закупать их в огромных количествах, чтобы хоть как-то закрыть образовавшуюся в нашем современном ТВ брешь.

А дальше случилось вот что. В околотелевизионных кругах все громче звучали голоса, что существует и ком-

мерческое телевидение, что в Америке, например, оно успешно развивается, что неплохо было бы и нам, англичанам, попробовать нечто подобное. Эти разговоры были перенесены в парламент. И не удивляйтесь: изучение вопроса, возможно ли в Великобритании коммерческое ТВ, продолжалось целых 4 года. Привлекались самые разные эксперты: и культурологи, и социопсихологи, и бизнесмены. В итоге, в 1954-м году парламент принял решение о создании, рядом с Би-би-си, коммерческой сети Ай-ти-ви, т. е. Независимого телевидения. По-нашему, НТВ. Почему независимое? Его адепты всегда утверждают, что оно независимо и от властей, и от общества. Только, как правило, умалчивают, от чего же оно зависит. А зависит оно, конечно же, от рекламного бизнеса.

На первых порах Ай-ти-ви вызвало, как и всякая новинка, большой интерес у аудитории, особенно молодежной. Там была масса развлекательных, юмористических программ, современной музыки, и некогда единая масса зрителей теперь стала дробиться, и не в пользу Би-би-си. В сторону Ай-ти-ви стало уходить все больше публики, и когда число зрителей перевалило за 60%, на Би-би-си задумались. Там тоже стали создавать больше программ развлекательного характера. Изменилась и научная популяризация. Исторические реконструкции, рассказ о научных открытиях и т. д. англичане первыми стали делать как документальную драму. Если раньше это был рассказ ученых, суховатый, местами натянутый, то теперь такие передачи обрели сюжетность, драматургическое построение.

Конкуренция – великая вещь, если это честная конкуренция. Она заставляет критически посмотреть на себя со стороны, что-то изменить, что-то улучшить, что-то добавить и т. д. В итоге противостояния общественного и коммерческого ТВ в Англии возник баланс: аудитория поделилась примерно поровну. Тем самым был создан прецедент параллельного и равноправного сосуществования антагонистов: ТВ как общественного института и ТВ как

бизнеса. Сейчас ситуация в мире радикально изменилась с появлением кабельного и спутникового телевидения (мы потом поговорим об этом), но на тот момент, я говорю о первых годах развития массового телевидения, ситуация в Европе стабилизировалась.

Крупнейшие страны Старого света делают ставку на различные варианты общественного телевидения. Но не только. Великобритания для них стала, по-видимому, толчком к созданию комбинированных моделей ТВ. В скандинавских странах, к примеру, ядром телевидения становится общественно-государственная система. Это телевидение общественное, но в нем так или иначе присутствует государство. Это не значит, что телевидение ориентировано на власть, исключительно на поддержание государственной политики. Там существует такой порядок: если на выборах побеждает определенная партия, то она и назначает генерального директора ТВ, т. е. исполнительного руководителя. Над ним стоит общественный наблюдательный совет, в который входят представители крупнейших политических партий и общественных объединений. Нечто подобное произошло, скажем, в Италии, где формально главное место занимает государственно-общественное РАИ (Радиотелевизионная организация). Но вот уже четвертый десяток лет ему противостоят каналы коммерческого телевидения, полновластный хозяин которых – Сильвио Берлускони. Я как-то был в группе журналистов в Италии и в беседе с программным директором РАИ услышал от него, когда речь зашла о конкуренции с каналами Берлускони: «Он ничем не связан! Я связан уставами, законами, мне шаг влево, шаг вправо – и все рухнет. А он может (я извиняюсь, просто цитирую. – Р.Б.) голых баб показывать с утра до вечера – и ничего! А попробуй я, на следующий день меня здесь не будет».

В послевоенной Федеративной Республике Германии телевидение оформилось в 1950-м году и получило название «Общественно-правовое телевидение Германии»

(АРД). Это главный федеральный канал, подобный, в принципе, Би-би-си. Кроме того, несколько позднее, поскольку Германия – федеративная республика, состоит из нескольких областей-земель, каждая из них получила право на свое телевидение. А объединившись, эти земли создали второй канал – ЦДФ. В переводе на русский язык, это Второе немецкое телевидение. Оно тоже функционирует как общественное, но отличается своей структурой. Дело в том, что в разных землях разное количество населения, и немцы сделали так: приняли все население страны за 100% и поделили программное время пропорционально проценту проживающих в каждой из земель. Реклама в общественно-правовом ТВ Германии разрешена, но чрезвычайно строго регламентирована: передается блоками в межпрограммном пространстве, составляет не более 6% телевизионного бюджета, после 20.00 показ ее по телевидению запрещен.

Во Франции у телевидения сложилась особая судьба. Оно формировалось на фоне острой политической борьбы, в результате которой победил генерал де Голль. Национальный герой Франции, он сформировал в изгнании – в Англии и в Африке – боеспособную армию, вместе с союзниками освобождал Европу от фашизма. В 1958-м, став президентом, де Голль столкнулся с тем, что почти вся пресса страны была против него. В средствах массовой информации опоры у него практически не было. Что делает де Голль? Он фактически захватывает телевидение. Президент забирает с собой на уик-энд готовящийся закон о телевидении, переписывает его практически под себя, а в результате ТВ, если угодно, становится авторитарным. Телевидение президента. Де Голль вынужден был это сделать, потому что у него не было никакой иной опоры, не было союзников в политическом поле. Я не знаю, сознательно ли он обращался к истории, но так или иначе, он повторил замечательное начинание Франклина Делано Рузвельта, президента-спасителя Амери-

ки, который вывел ее из тяжелой депрессии в начале 30-х годов XX века. Одной из самых эффективных его акций были знаменитые «Беседы у камина», которые Рузвельт вел по радио. Вся страна приникала к радиоприемникам. Рузвельт в своем кабинете спокойно (было слышно его покашливание, как он раскладывает бумажки, как в камине потрескивают дрова) тихим голосом здоровался и начинал разговор. Работал как психоаналитик. Как бы с каждым в отдельности, но с нацией в целом, поднимая национальный дух, мобилизуя людей для работы, пробуждая гордость за свою страну и т. д.

То же самое сделал де Голль, только у него был инструмент гораздо более действенный, чем радио: телевидение. Правда, он должен был думать о своем, так сказать, экранном портрете и о целостном имидже. На де Голля работала серьезная команда имиджмейкеров, гримеров, режиссеров, которые готовили его выступления. Серия выступлений президента сыграла важнейшую роль в укреплении его власти, его возвеличении. Но надо признать, что де Голль и течение «голлизм», которое до сих пор бытует во Франции, позволили вывести основательно пострадавшую во время войны страну не только в число ведущих государств Европы, но и мира. И телевидение тоже было к этому причастно, хотя оно было жестким, монополистским, бескомпромиссным, и это был пример телевидения третьего – собственно государственного – типа. Как вспоминал впоследствии политический противник де Голля Мендес Франс, поскольку его не допускали к телекамерам, он был вынужден прибегать к радио и телевидению приграничных станций франкоязычной Швейцарии. Конкурентов генерал не терпел.

В 1969-м году де Голль ушел с политической сцены, но рецидивы «голлизма» на телевидении сохранялись до начала 80-х, когда радиотелевизионный монолит ОРТФ решило разделить на несколько конкурирующих между собой каналов.

Мы шли последовательно: сначала говорили о коммерческом телевидении, потом об общественном и теперь подошли к третьему типу: телевидению, которое иначе как государственным, не назовешь. Действительно, это так. Оно авторитарно, оно «подмято» под президента страны. Ничего общего с телевидением коммерческим. Если там покупается рекламное время, если на общественном телевидении соблюдается общественный договор и всем политическим фигурантам время распределяют поровну или по количеству голосов, которые были отданы на предыдущих выборах (в Англии существует «Декларация справедливости», это очень серьезный документ, где предусмотрено соблюдение всех норм общежития в стране), то в государственном ТВ все очень просто: это рупор государственной власти. И если коммерческое телевидение существует за счет массивных рекламных денег, если общественное телевидение покупается самим обществом и финансируется им, то государственное телевидение должно, по идее, финансироваться из государственного бюджета. В Восточной и Юго-Восточной Европе – в странах бывшего соцсодружества (Польша, Венгрия, Чехия и Словакия и др.) – вместо государственного, ранее построенного по модели Советского Союза, сформировалось общественно-правовое ТВ, то есть близкое опять-таки прародительнице Би-би-си.

Завершу наш обзор информацией о ТВ очень интересной, самобытной страны. Я имею в виду Японию. Мы как-то о ней забываем, она где-то там на окраинах, а ведь это вторая держава мира по экономической мощи. Послевоенная Япония всегда и во всем поступала очень рационально. Там сначала изучали ситуацию в мире, рассылали эмиссаров в разные концы света. Касалось ли это автомобилестроения, пищевой промышленности, моды, электроники и т. п. Касалось это и телевидения. Японцы, изучив опыт зарубежного ТВ, пришли к выводу, что лучшей формой из всех существующих является общественно-

государственное телевидение. Они создали мощную телевизионную корпорацию Эн-эйч-кей, где «есть все»: и кино, и театр, и познавательные, и учебные программы. Там есть и изучение языков, и курсы повышения квалификации в разных профессиях. А рядом постоянно возникают все новые каналы, в основном коммерческие. Но главным блюдом, которое подается к столу телезрителя, в Японии по сей день остается Эн-эйч-кей.

Лекция 9

Итак, мы остановились на третьей форме – государственном телевидении. И здесь, как показывает пример Франции, нет прямой зависимости от государственного устройства. Там, если помните, программная политика ТВ была целиком подчинена воле одного человека, хотя сам общественный уклад вроде бы предполагал опору на демократические институты.

Теперь обратимся к отечественной истории. Вспомним, какой была страна в годы, совпавшие с формированием массового телевидения в середине 50х годов.

В марте 1953-го умер Сталин. Смерть диктатора – тяжелое переживание для любого тоталитарного режима, где вся власть сосредоточена в одних руках. Новая ситуация предполагает лихорадочный поиск замещения, чтобы удержать сложившийся гомеостат: властный механизм работает, государство устоялось за долгие годы сталинизма. И тут главной проблемой становится выбор вождя.

Наследником, казалось, может стать Берия, который при Сталине руководил всеми органами подавления. Проще говоря, он стоял наверху самой страшной охранной опричнины, и у него, конечно же, был шанс захватить власть. Однако благодаря усилиям Никиты Сергеевича Хрущева Берия удалось изолировать (сделано это было под непосредственным руководством маршала Г. К. Жукова), судить и расстрелять, впопыхах объявив «английским шпионом». Это тоже была отрыжка сталинизма, когда в 1937-м году кого японским шпионом, кого немецким объявляли перед тем, как ликвидировать. Смехотворное обвинение, конечно, не был Берия никаким шпионом, а был он сатрапом, жаждущим власти.

Этим дело не кончилось. Подковерная борьба продолжалась. Самые близкие к Сталину люди, прежде всего Молотов, Маленков, Каганович, тоже считали себя наследниками. Политбюро уже было готово отстранить Хрущева,

который к тому времени был избран первым секретарем партии. И тоже благодаря маршалу Жукову, разославшему военные самолеты по всей стране и доставившему в Москву членов ЦК КПСС, а это несколько сот человек. И уже не Политбюро, а пленум ЦК, более высокий орган, решил судьбу Хрущева в его пользу.

Я сделал такое несколько пространное предисловие потому, что все те события логически подвели к одной из самых знаменательных дат в истории советского государства. Запомните: февраль 1956-го года, XX съезд партии. Впервые за три десятилетия были произнесены слова резкой критики в адрес неприкасаемой личности. Доклад Хрущева был посвящен разоблачению культа личности Сталина. Хотя доклад был закрытым, он быстро стал общедоступен. Выступление первого секретаря партии буквально потрясло общество. Произошла утечка информации и за границу, там начали понимать, что у нас происходят какие-то позитивные сдвиги. Конечно, далеко не все приняли критику Хрущева, но, тем не менее, слово было сказано, диктатор был заклеен. Более того, было не только слово, но и дело. Открылись ворота концлагерей, и огромная армия людей, арестованных чаще всего несправедливо, вернулись к нормальной жизни. Начался процесс реабилитации по ложным обвинениям, по оговорам и т. д. В октябре по инициативе Хрущева вышло постановление ЦК партии о «нецелесообразности исправительно-трудовых колоний МВД». ГУЛАГ был ликвидирован.

Быть может, поэтому совпавшие по времени известные события в Венгрии осенью 1956, жестоко подавленное советским войсками восстание остались тогда у нас как-то в тени. Неадекватно спокойной реакции наших граждан способствовала, конечно, искаженная информация о трагедии, там происходившей. Но, скорее всего, дело было в том, что у нас самих наступало совсем другое время. Наступала замечательная пора, названная позднее, с легкой

руки Ильи Эренбурга, «оттепелью», когда замкнутость, испуг, страх постепенно сменялись изумлением от того, что произошло в переломном 1956-м, какими-то пробуждающимися надеждами, верой в то, что, возможно, приходит какая-то новая эра. И на этом фоне несколько освободился и творческий потенциал общества. В том числе и интересующего нас больше всего телевидения.

Что же происходило с телевидением? Во-первых, это был процесс познания, а вернее самопознания, которое совершалось внутри него самого: нащупывание языка, которым следует разговаривать с аудиторией, отыскание новых форм, в которые можно было облекать содержание (того, что называют жанрами), процесс нарастания и освоения новых технологий. А во-вторых, поиск сочетания потенциалов экранного искусства (которым уже стал кинематограф) и живой человеческой речи (которая составляет сущность радиовещания), т. е. баланса между тем, что уже найдено и сделано на радио, и тем, что отыскивали в кинематографе. Но не только: еще и поиск того, что выделяет телевидение, что делает его самобытным, уникальным. Ведь оно не арифметическая сумма кинематографа и радио, отнюдь.

И наконец, нужно сказать о третьем процессе. Напомним, телевидение, я много раз повторял, не самоценно, вторично, оно всегда в чьих-то руках и под чьей-то опекой. А то общество, о котором мы с вами говорим, советское общество – это единая идеология, единое партийное руководство. «Народ и партия едины!», «Единый советский народ» – главные лозунги того времени. Это слово «единый» как-то убирало из поля зрения то естественное состояние живых людей, которое характеризуется их множественностью, их разным подходом к жизни, разными ценностными установками и пр. На все это было наложено табу, и только тогда, в ту пору, хотя и в малой степени, стало просыпаться. Если расставить вехи этого процесса, то он ограничен

двумя датами. С первой из них 1956-м годом мы уже разобрались, а о второй, его завершающей дате – 1968-м годе – мы будем подробно говорить дальше.

Вы помните, что долго не могли определиться с самим статусом ТВ. Его даже не включали в партийно-государственные документы, где говорилось о пропаганде. Не знали, кем должен быть руководитель, не знали, куда отнести структурно, то ли в Министерство культуры включить, то ли к Радиокomiteту прислонить. В директорах ТВ побывали сначала инженер, потом дама из управления Минкульты (о директорстве, о своеобразной личности Валентины Николаевны Шароевой можете прочесть в моей книге «Начало, или К истории телевидения»). Потом, когда климат в обществе заметно потеплел, руководителем ТВ назначили главного редактора популярного журнала «Вокруг света», кандидата географических наук Ивана Владимировича Иноземцева. Сейчас о нем вряд ли кто-нибудь вспомнит. Это был тихий, кабинетный, вполне интеллигентный человек. Работал только с текстами. Никак не мог понять, что телевидение – это прежде всего изображение. И когда в сценарии была прописана пауза, т. е. работала картинка, он задумывался и вписывал туда подробное объяснение того, что должно происходить на экране. Пытались ему объяснять, но он был человек упрямый, никак не мог схватить суть. Как неожиданно появился, так и исчез незаметно.

Руководству страны, тем временем, крайне необходимо было показать всему миру наступавший у нас процесс обновления, я бы сказал, «смену вех». Нужен был пропагандистский повод, чтобы мир убедился в этом собственными глазами. И этим поводом стал Всемирный фестиваль молодежи и студентов, который должен был состояться летом 1957-го года. Вот он как раз и предполагал прибытие к нам посланцев всех пяти континентов. А кроме того, нужно еще было найти средство, способ рассказать, а главное показать и тем самым убедить мир, что «точка невозврата»

к сталинизму пройдена. Тогда там, наверху, и решили, что ставку следует сделать на телевидение.

Первый, действительно разумный шаг власти приняли в кадровой политике в преддверии фестиваля. Наконец-то директором нашего ТВ был назначен профессионал, руководивший до этого знаменитой Центральной студией документальных фильмов, Владимир Спиридонович Осьминин. Практически вся работа ЦСТ была им перестроена.

Во-первых, была создана единая фестивальная редакция, на которую работала практически вся студия. Во-вторых, в Москву были отоброилизованы лучшие кадры из многих студий страны. В-третьих, по возможности была собрана с периферии и техника. Кроме того, она стала закупаться за границей, от портативных кинокамер до ПТС.

Тогда же произошел довольно любопытный эпизод, в котором приняли участие три человека – Сергей Александрович Муратов, нынешний профессор нашей кафедры, Леонид Абрамович Золотаревский, он сейчас работает в Международной академии телевидения, и ваш покорный слуга. Нам было поручено составить и подписать в кругах самых авторитетных людей письмо на имя Хрущева, объясняющее роль и значение телевидения, а также несоответствие технических возможностей, которыми оно располагало, и тех задач, которые перед ним ставят. Задачи огромные, а внизу пустота. И вот письмо сработало: началось молниеносное наращивание сил телевидения. Тогда военные подарили нам транспорт, в том числе и легковой, подарили осветительную аппаратуру, переносную, легкую, тяжелую и пр. Началось строительство дополнительного корпуса телестудии. Институты обязаны были направить на телевидение своих лучших выпускников. Тогда к нам пришли профессиональные операторы, чуть ли не весь выпуск ВГИКа, несколько режиссеров, газеты и журналы и даже академические институты откомандировали на телевидение своих известных специалистов. И, в общем, теле-

видение выполнило свою задачу, на бегу, на лету овладевая новой техникой, изобретая, придумывая новые жанры и совершенствуя прежние.

Возник кинорепортаж как постоянный ежедневный жанр телевидения. Возникли студийные программы типа ток-шоу. Возникло целое направление – телевизионный концерт: по ночам работали съемочные бригады (днем не позволяли площади), редакторы привозили на студию исполнителей и даже целые коллективы из делегаций разных стран, режиссеры тут же, импровизируя, ставили мизансцены. В итоге накопилось огромное количество концертных кинороликов, потом они долгие годы, раз за разом оживали на телеэкране.

Все это многообразие жанров существовало и прежде. Но именно напряженная фестивальная страда дала им новое дыхание. Тогда возникла профессионально отработанная, систематически выходящая в эфир киноинформация. Десяток мобильных киногорупп, состоявших из журналиста, оператора и водителя, выполнявшего, если понадобится, также функции ассистента, осветителя и т. д., разъезжались по Москве и добывали в делегациях необходимые новости. К вечеру того же дня кинорепортажи были в эфире.

Как одно из главных проявлений самой природы телевидения фестивальный опыт утвердил жанр прямого телевизионного репортажа. Это экранное действие продолжалось по нескольку часов, как, например, шествие делегаций во время открытия фестиваля по проспекту Мира, Садовому кольцу до Лужников. В непрерывном режиме, без остановок, без видимых перебивок и «стыков» работали несколько ПТС, десятки камер, лучшие репортеры-ведущие. Среди них были не только штатные журналисты ТВ, но и газетчики, радиорепортеры, писатели и даже ученые.

С полной нагрузкой работал студийный павильон, разумеется, тоже в прямом эфире. На Шаболовке побывали

тогда, без преувеличения скажу, молодые люди со всего света: музыканты, поэты, танцоры, юные политики и т. д. Беседы с ними шли, что называется, «с колес», без всяких серьезных репетиций. То была, конечно, вынужденная, но какая же полезная для профессии импровизация! И если говорить об аналогии с нынешними ток-шоу (а она напрашивается), то отличие, прежде всего, и состоит в этой самой импровизационности, непредсказуемости, «открытом финале». Накладок было, конечно, немало, но зато какая великолепная школа подлинной тележурналистики. Впрочем, такой школой была вся фестивальная эпопея.

Несомненный успех молодежного фестиваля состоял в том, что в значительной мере решал поставленную властью задачу показать миру новый облик государства. И не последнюю, если не ведущую, роль сыграло здесь телевидение. При всей ограниченности технических возможностей предпринимались даже попытки распространить телепрограммы, прежде всего прямые трансляции, за рубежи нашей страны. С этой целью вблизи границы СССР курсировали самолеты, принимая телесигнал и пересылая его дальше на запад. Иными словами, они служили как приемо-передающие антенны. Не напоминает ли тот эксперимент прообраз будущего спутникового телевидения?

Вероятно, именно тогда власти пришли, в конце концов, к осознанию того, какой пропагандистской мощи инструмент держат они в руках. Во всяком случае, предметным подтверждением тому стало создание первой самостоятельной организационной структуры. Сразу после фестиваля был создан Государственный комитет по радиовещанию и телевидению при Совете министров СССР. Правда, и здесь не обошлось без курьезов. Во главе Комитета был поставлен партийный идеолог, автор учебника «Исторический материализм» Д. И. Чесноков, а его первым заместителем назначили одного из секретарей (кажется, по оргвопросам) Алтайского обкома партии Б. И. Степанова. Тем самым кос-

венно подчеркивалось, что радио и телевидение – ведомства прежде всего идеологические.

Само телевидение, тем временем, продолжало жить фестивальным настроем. В существовавшей еще по инерции фестивальной редакции придумали игру «Вечер веселых вопросов» (ВВВ). В прямом эфире возникал своеобразный треугольник: на сцене – соревнующиеся команды, в зале – публика, третья сторона треугольника – телезрители, которые тоже могут принять участие в конкурсах. Настоящий интерес аудитории, азарт состоял именно в непредсказуемости результата. Так сказать, игра с открытым финалом. Прообраз будущего КВНа. Первые два выпуска прошли с большим успехом. А вот на третьем – споткнулись.

Расскажу об этом как очевидец. Клубный зал Московского университета на Ленгорах. Прямая трансляция. На сцене – ведущий, знаменитый композитор и острослов Никита Богословский. Объявляя один из конкурсов, говорит, что скоро зима, и кто первый из зрителей придет в полном зимнем облачении, тот и выиграет приз. Забыл только добавить, что в руках нужно держать номер «Комсомольской правды» от 31 декабря прошлого года. Это во-первых. А во-вторых, не учел (или не знал), что вокруг клубного здания МГУ идет стройка. В бараках, а это была суббота, отдыхали хорошо подвыпившие рабочие, смотрели телевизор. У каждого под рукой – искомое зимнее снаряжение. Подхватившись, переодевшись, вся братва двинулась к клубу. Смела охрану, двух оторопевших милиционеров, повалила за кулисы, а потом на сцену. Задние давили на передних, а те стали падать в зал. Я сидел близко и отчетливо видел, какая это была комичная и жуткая картина. Рваные ватники, стоптанные валенки, ушанки, нахлобученные на небритые головы. А в зале – не мене двух десятков зарубежных журналистов. Защелкали фотоаппаратами, застрекотали кинокамерами. Последнее, что увидели телезрители – падающих со

сцены «победителей». Курьез? Скорее, скандал. Но разве могли мы даже предвидеть, чем все это обернется? Буквально на следующий день газеты, радио, а потом иллюстрированные журналы и, что особенно существенно, ТВ Европы и мира на все лады обыгрывали возникшее в эфире столпотворение. Вот смотрите: это зал, здесь собрались представители немногочисленной в СССР элиты (т. е. прилично одетые, ухоженные люди), а вот это – народ (полупьяная толпа в рванине). Так или примерно так комментировала зарубежная пресса зримую модель «государства рабочих и крестьян».

Реакция сверху была молниеносной и разгромной. Немедленно был снят с работы наш лучший, наш первый профессиональный директор Владимир Спиридонович Осьминин. И только благодаря тому, что он был боевой офицер, имел высокие военные награды, решение об исключении его из партии заменили строгим выговором. Авторы самой программы ВВВ, штатный редактор Сергей Муратов, врач Александр Аксельрод и инженер Михаил Яковлев пострадали не меньше: Муратова уволили, а для всех троих было запрещено заказывать пропуска на студию. Практически вся бригада программы была убрана с телевидения. Занимался всем этим «серый кардинал» партии Суслов. Много лет спустя мы узнали о закрытом постановлении ЦК, заклеившем ВВВ как низкопробную передачу, копирующую пустые буржуазные аналоги, разлагающую советских людей и т. п. (Впрочем, подробнее об этом можно прочитать в книге С.А. Муратова «Документальный телефильм. Незаконченная биография» и в моей книге «Начало...»).

Вся та история, так драматично завершившаяся, была если не первым, то уже очень серьезным сигналом, глубоко запавшим в сознание власти предрежащих, об опасности прямого телевидения – того качества, ради которого оно, собственно, и появилось на свет: одной призывной фразой оно в состоянии разбудить и мобилизовать огром-

ные массы людей к действию. Вот эта мобилизующая и организующая сила ТВ стала самоочевидной уже на таком простом и, казалось бы, безобидном примере.

Судьба прямого телевидения в дальнейшем складывалась по-разному, я бы сказал, по синусоиде. Взлеты приходились на времена относительной свободы, падения – на ее подавление. Похоже, выглядит как закономерность, о чем мы будем говорить в следующих наших беседах.

Лекция 10

После удара, нанесенного телевидению высшим политическим руководством, оно, казалось, оправится не скоро. Но, как я уже не раз обращал ваше внимание, телевидение лишь средство отражения жизни, а в жизни стали происходить интересные и важные, вдохновляющие страну события. Я имею в виду космическую эпопею. Запуск первого спутника в октябре 1957-го года вызвал взрыв во всем мире. Мы делали об этом несколько многочасовых программ. Первая из них заняла практически весь вещательный день. К нам в студию приезжали ученые и летчики-испытатели, нам удавалось через посольства и другими обходными путями добывать различные киноматериалы. Мы получили небольшой ролик пленки из Соединенных Штатов Америки и показали неузнаваемый Нью-Йорк: улицы, зажатые небоскребами, были заполнены толпами людей, которые вели себя абсолютно одинаково – задирали головы в небо. Там были кадры, когда у них шапки падают на землю, а они все смотрят в небо и ищут, где же этот советский спутник. Очень комичные кадры. А если говорить серьезно, у нас это было духоподъемным событием, у наших же, как тогда говорили, возможных противников спутник в космосе вызвал чувство ошеломляющее. В результате президент Кеннеди потребовал пересмотреть принципы всей системы образования в США. Потом в космос полетели первые в истории человечества живые существа. Сначала это была, конечно, трагедия, когда несчастные собачки Белка и Стрелка навечно остались в том безмолвном пространстве. А затем замечательная победа, когда наша Лайка полетела в космос, покружилась вокруг Земли и вернулась благополучно обратно. Мы делали об этом передачу, и участвовал в ней еще тогда совсем молодой кандидат наук Олег Газенко со своими ассистентами. Они привезли эту обаятельную дворняжку к нам в студию. Народ

сначала увидел того «космонавта» по ТВ, а потом увековеченного на пачках сигарет «Лайка». Собака спокойно расхаживала по студии, а Газенко в своих комментариях делился мечтами о будущих полетах человека в космос. Кстати, лаборатория Газенко стала Всесоюзным научно-исследовательским институтом космической медицины, а Олег ее первым директором, членом Академии наук и лауреатом Ленинской премии.

Мы часто его впоследствии приглашали на телевидение. Он замечательно говорил. В общем, началась пора нащупывания экранных личностей. То есть мы пытались представить себе, порой очень жестко, поскольку были абсолютными дилетантами, какими должен быть человек на экране. Кому экран противопоказан, а кому он прямо-таки предписан. И мы начали понимать, что документальный экран не терпит по отношению к человеку ни напряженности, ни волнения, ни игры, ни неискренности, ни излишней скованности и т. д. Об этом впоследствии написал, к сожалению очень рано ушедший из жизни, замечательный театральный критик Владимир Саптак. Своими размышлениями он поделился в книге «Телевидение и мы», настоятельно советуя вам ее прочесть. Автор был в то время ограничен фактическим материалом, поэтому сделал акцент на экранном поведении одного из лучших наших дикторов Валентины Михайловны Леонтьевой. Процесс постепенного совмещения дикторов с экранными выступающими, как сейчас принято говорить, с экранными ведущими только намечался. Эпизодически появлялись журналисты, писатели, ученые, но такая эпизодичность противопоказана телевидению. Она сродни тому, что человек написал интересную статью в журнал, ее прочитали, и вскоре про автора забыли. А если он ведет постоянную рубрику, тогда другое дело. На Западе давно до этого додумались, там возникла даже такая журналистская специализация – колумнист. У нас таких еще пока не было. Но появлялись.

Так вот, в 1961-м году в эфир вышла программа «Эстафета новостей», еженедельная передача, и она была характерна тем, что в ней, в отличие от киношной информации, т. е. перечисления фактов, уже начиналась аналитическая, оценочная журналистика, рассказ не только о том, что случилось, но и почему случилось и какое это имеет значение. То был следующий, очень серьезный шаг в развитии экранной журналистики. И второе, а по своей новизне, может быть, и более важное обстоятельство, состояло в том, что появился первый постоянный ведущий – так сказать, первый телевизионный «колумнист» и фактически хозяин программы. Не диктор. Дикторов мы в шутку называли «магнитофонами»: что ему напишешь, то он и прочтет, когда кнопку нажмешь. А именно человек, который напрямую разговаривает с аудиторией. Зритель понимает, что мысли, которые озвучивает этот человек на экране, рождаются в тот самый момент, когда он их произносит. Таким первым постоянным ведущим стал Юрий Валерианович Фокин.

Несколько слов о нем. Он выпускник МГИМО, журналист-международник, долгое время работавший на радио и затем попробовавший свои силы у нас в научно-познавательной редакции. Мы его пригласили вести репортажи с ВДНХ. Нам нужен был человек, который умеет работать с микрофоном, одновременно вести рассказ на заданную тему и квалифицированно интервьюировать нужных людей, носителей информации. Кроме того, он должен был отвечать интуитивно нащупанным нами критериям: быть естественным, не бояться камеры, чувствовать, где они работают, чтобы не прерывалось прямое общение со зрителем, уметь свободно разговаривать с собеседником, слушать, адекватно реагировать на его слова. Фокин отвечал этим требованиям и очень скоро стал одной из главных фигур документального телевидения. Он был настолько популярен и авторитетен, что в его рабочем кабинете установили телефон прямой связи с руководи-

телями страны. Знак того, кстати, чем ТВ становилось в обществе и чем оно становилось в отношениях с властью. И дальше на телевидении лавинообразно пошел процесс появления мыслящих, свободно общающихся с аудиторией людей. Возникла замечательная программа, которая к журналистике имела косвенное отношение, но все же имела. Это «Кинопанорама», обширный журнал о кинематографе, выдающихся актерах, режиссерах и т. д. Ее первым ведущим, можно сказать создателем, вместе с режиссером Ксенией Марининой был сценарист и писатель Алексей Каплер, один из ранних выдающихся авторов нашего кинематографа. Он был сценаристом фильмов, которые получали Сталинские премии, это были фильмы о гражданской войне, о Ленине, о революции и пр., что, правда, не спасло его от ГУЛАГа. После реабилитации Каплер вновь стал обретать известность. И оказался еще одной яркой личностью на телевидении. Он никогда в эфире не читал заготовленные тексты, готовился к программам, но всегда был свободен от каких-либо шпаргалок, раскрепощенно общался с собеседником, вовлекая и зрителя в совместные размышления.

Один за другим продолжали выходить прежние и появлялись новые журналы, например, медицинский журнал «Здоровье», его вела талантливая журналистка и эксперт по научным вопросам Алла Мелик-Пашаева, «Музыкальный киоск» с Эллой Беляевой, «Телевизионный клуб кинопутешествий», который начинал известный режиссер-документалист В. А. Шнейдеров, и мн. др. Здесь происходило то, что, скажем, наметилось еще в ВВВ. Нащупывание способов постоянного, устойчивого контакта с аудиторией и тематических, проблемных выходов на большие группы, которым это было интересно: на женскую аудиторию, детей разного возраста, молодежь, на любителей науки, искусства и т. д.

Со стороны приходили выдающиеся люди, которые становились постоянными ведущими. Такие, скажем, как

несколько забытый сейчас, замечательный писатель Сергей Сергеевич Смирнов. Он вел регулярную рубрику под названием «Рассказы о героизме». Смирнов, действительно, был не просто талантливым писателем и интересным рассказчиком, но это была еще и героическая личность. Он отыскал и сделал общественно значимой историю защитников Брестской крепости. Написал об этом книгу, отыскал героев Бреста, оставшихся в живых. Он вообще очень много сделал для возвеличения простых людей, оборонявших страну в первые, самые трагические годы войны. Важно, что одновременно он говорил об ошибках этих лет, об ответственности «великого вождя и учителя» генералиссимуса Сталина за военные провалы, миллионы пленных и другие несчастья, которые обрушились тогда на страну, на ее народ. Сергей Сергеевич Смирнов через свои поиски, через свое писательское и просветительское творчество стал одним из активных проводников антисталинской темы.

Говоря о плеяде экранных личностей «оттепельной» поры, я бы «первым среди равных» назвал Ираклия Луарсабовича Андроникова. Ученый-литературовед, писатель, блистательный рассказчик, артистический талант которого был абсолютно несомненен, тонкий пародист, который мастерски изображал людей, встречавшихся в его жизни. На ТВ он вел уникальный цикл устных рассказов. По следам одного из них был снят телефильм «Загадка Н. Ф. И.» о неизвестной странице из биографии М. Ю. Лермонтова, с явными чертами того, что называют ныне докудрамой. Я вспоминаю имя Андроникова еще и потому, что он был одним из первых, кто попытался теоретически осмыслить разницу между человеком, который заучивал текст и пытался воспроизвести его на экране, и человеком, который свободно мыслит и говорит перед камерой, создавал впечатление о реально рождающейся на глазах аудитории мысли. Те, кто смотрел, кто слушал его – они видели, что он задумывается, ищет нужное слово, фразу. Это нечто по-

добное тому, что сейчас происходит у нас с вами. Я гляжу на вас, беседую с вами, тема мне известна, но сколько бы я ни повторял свой рассказ, всегда есть отличия, потому что возникает то, что называют импровизацией. Неожиданно рождающееся в сознании, окрашенное эмоцией сиюминутное высказывание. Андроников написал об этом статью, которая называлась очень просто: «Слово написанное и сказанное». Рекомендую прочесть.

Теперь давайте снова обратимся к тем следствиям, которые имел для нашего телевидения Всемирный фестиваль молодежи и студентов 1957-го года. Казалось бы, вполне логичным должно было стать образование постоянной программы для молодежной аудитории. И если бы не драматические события сентября 1957-го, связанные с «Вечером веселых вопросов», так, наверное бы, и случилось. Вопрос был закрыт. Но прошло полгода, и проблема все-таки всплыла на поверхность. Не ручаюсь за достоверность, но, как говорили, случилось это по инициативе Алексея Ивановича Аджубея. Человек в то время всевластный, главный редактор «Известий», изменивший лицо всей нашей газетной журналистики. И что особенно важно в русле нашего разговора – член ЦК комсомола. Вот он, по слухам, и задался вопросом: есть «Московский комсомолец», есть «Комсомольская правда», есть радиостанция «Юность», так почему нет молодежного телевидения? Короче, в структуре ЦСТ в феврале 1958-го года создается молодежная редакция.

Назначенный ее ответственным редактором, я поставил перед руководством студии единственное условие: штаты буду набирать сам. Изначально ставка была сделана на поиск и создание творческого коллектива. Шли одновременно двумя путями: привлекали со стороны и воспитывали своих, студийных. Опорой и гордостью редакции стали такие личности как Евгений Карелов, Юрий Чулюкин, Элем Климов, Алексей Салтыков. Все они вгиковцы, все составили впоследствии славу отечественного кинемато-

графа. Хотите знать подробности, обратитесь к любому кинословарю.

Внутри редакции все мы, ее штатные работники, были пишущими журналистами, а кроме того, постоянными авторами стали воспитанники самого телевидения – Игорь Беляев, Владимир Азарин, Алексей Габрилович, Дмитрий Оганян и др. Основной программой, вокруг которой сосредоточен был весь творческий потенциал, стал часовой журнал «Молодость», выходявший в прямом эфире. (Спустя 5 лет уже новый состав редакции стал выпускать как бы его продолжение – «В эфире – “Молодость”», с прежним логотипом и музыкальной заставкой).

Помимо журнала молодежка создавала так называемые разовые передачи, чаще всего посвященные знаменательным датам и актуальным событиям. Постепенно редакцию превращали, иногда не по нашей воле, в некое подобие того, что нынче называют «спецпроектами» (подробнее о молодежной редакции я также рассказал в книге «Начало...»).

Становясь действенным средством массовой информации, утверждаясь в этом качестве, телевидение не могло игнорировать такую сущностную его составляющую, как ежедневная хроника. Экранная информация на ТВ вообще отсутствовала. Смешной и робкой заменой ей служили 5-7-минутные выпуски. В кадре стоял титр «Последние известия», за кадром диктор зачитывал выжимку из радионовостей.

Сейчас уже трудно сказать, с чьей подачи – руководства ли студии, по команде ли сверху, но в 1959-м году была создана самостоятельная служба телеинформации. Из-за особой важности ей был придан статус Главной редакции. Возглавил службу ответственный работник агитпропа Московского горкома партии.

Телевизионные «Последние известия», став зрелищными, очень скоро сделали бессмысленным производство киношных «Новостей дня». Благодаря ежедневному си-

стематическому выходу в эфир и облегченной технологии, телевизионная информация попросту «убила» своего предшественника и учителя.

Апогеем того времени стал первый документ, официально причисливший телевидение к лику равноправных средств массовой информации – постановление ЦК КПСС от 29 января 1960 года «О дальнейшем развитии советского телевидения». Достаточно сказать, что впервые печать, радио и телевидения были поставлены в один ряд. Телевидение, правда, стояло все еще на третьем месте. Дань ленинской традиции: ставить партийную печать во главу пропаганды, хотя было понятно, что и по силе воздействия, и по охвату аудитории телевидению реалистичнее было бы уже тогда отдать предпочтение.

Можно предположить, что стимулом, побудившим издание этого, несомненно важного, документа, определившего дальнейшую перестройку всего нашего ТВ, стал опять-таки пропагандистский эффект молодежного фестиваля. Постановление коснулось и структуры программ, и неперемennого участия в ней выдающихся людей труда, и руководителей страны высшего ранга. Важный раздел был посвящен ускоренному развитию материально-технической базы и средств распространения программ ТВ на территории всей страны.

Постановление, далее, обращало внимание на ситуацию с журналистскими кадрами. Тогда весь, по сути, организационный и творческий процесс замыкался на редакторе. Сама практика подсказывала необходимость включения в штатное расписание комментаторов, корреспондентов, обозревателей, сценаристов. Созданная всего два года назад кафедра радиовещания и телевидения факультета журналистики МГУ справиться с такой задачей в масштабах страны, разумеется, не могла. Поэтому такие кафедры открываются и в других вузах страны – в Ленинграде, Киеве, Свердловске, Тбилиси и др. Задача подготовки иных творческих профессий была возложена, кроме ВГИКа,

еще и на театральные институты, консерватории, институты культуры.

Один из важнейших результатов Постановления – создание на Мосфильме подразделения по производству экранной продукции специально для телевидения – студии «Телефильм». Возглавили ее художественный руководитель Сергей Колосов и главный редактор Андрей Донатов. Студия вышла к публике в 1966-м году с первым в истории нашего ТВ многосерийным фильмом «Вызываем огонь на себя». Славу «Телефильма» составили такие работы, как «Адъютант его превосходительства», «Майор Вихрь», «Операция "Трест"». Мастерство и популярность студии возрастали от года к году. Достаточно назвать хотя бы «Семнадцать мгновений весны» или «Иронию судьбы...». До сих пор творческий продукт «Телефильма» числится в золотом фонде ТВ. Замечу, что когда эти работы, в духе нашего времени, называют сериалами, возмущению их создателей, ныне живущих, нет предела. Ибо сопоставить уровень того телекино с нынешними сериалами, представленными на поток, просто невозможно.

Итак, мы подошли к экватору 60-х годов. Наша страна – нескудная страна. События в ней развиваются стремительно. В октябре 1964-го года Хрущева тихо и бескровно убрали. Из газет народ узнал, что «в связи с ухудшением состояния здоровья и преклонным возрастом» Никита Сергеевич отправлен на пенсию. А он еще подковы мог гнуть. Дело было, конечно, совсем в другом. Я вам уже говорил, что у нас роль первого лица в государстве особая, едва ли не абсолютная. Назовите его как угодно, хоть царем-батюшкой, хоть императором, генеральным секретарем или президентом. Так повелось на Руси со времен Ивана Грозного. Культ личности, разоблаченный Хрущевым, на него самого и опрокинулся. Чем дальше, тем больше места стал занимать наш вождь на экранах кино и телевидения. Думаю, так подействовала на него сама природа власти. Камеры сопровождали его повсюду: в поездках

на заводы и фабрики, колхозы и совхозы, в зарубежных вояжах. Его шумный визит в Соединенные Штаты Америки был воспет журналистами и в книгах, и в фильмах, а более всего – на телеэкране. Восторженный отчет об этом вышел под названием «Лицом к лицу с Америкой». Авторы книги были удостоены (случай, создавший прецедент в нашей журналистике) Ленинской премии. Были и более основательные, объективные причины политического краха Хрущева: от «кукурузной» авантюры, чуть не поставившей страну на грань голода, до Карибского кризиса, едва не развязавшего третью мировую войну.

Почему же я даты «оттепели» обозначил вам 1956-1968 годами? На место Хрущева первым секретарем ЦК партии был избран Леонид Ильич Брежнев, фигура явно компромиссная. И первые годы были временем утверждения и самоутверждения, поиска Брежневым собственных сил, опоры, имиджа власти. И пока это не случилось, работала инерция «оттепельных» настроений в обществе, и в творческой среде прежде всего.

Тихому перевороту в Кремле сопутствовала столь же тихая смена власти в Госкомитете по радиовещанию и телевидению. На место хрущевского ставленника М. А. Харламова пришел Николай Николаевич Месяцев, в прошлом один из руководителей нашего комсомола, затем сотрудник Госбезопасности.

С содержательной стороны «пяtilетка Месяцева» ничем не выделялась. Хотя именно при нем ведущее место в политическом секторе ТВ заняла ежедневная информационная программа «Время». Он же поддержал творческую инициативу создания первого советского эстрадно-развлекательного шоу «Голубой огонек». При нем (скорее всего, с его пассивного согласия, нежели от осмысленного фрондерства) возникла серьезная, многоуровневая программная служба; началось интенсивное развитие спутникового вещания – телемосты «Москва-Владивосток», «Москва-Париж».

Главным достижением председателя Н. Н. Месяцева стало, конечно, возведение Останкинского телекомплекса, к которому он имел самое непосредственное, в стиле своего неумемного характера, отношение. В Москве готовилась Всемирная выставка, на нужды ее в бюджет была заложена более чем солидная сумма (что-то около 4 или 5 миллиардов рублей). По политическим причинам выставка не состоялась, а деньги «провисли». Как всегда в подобных ситуациях, к ним потянулся всепожиратель – Минобороны. Но Николаю Николаевичу удалось обойти военного министра, выйти на главного хозяина страны – первого секретаря ЦК – и уговорить его отдать деньги на создание «лучшего в мире телецентра».

Мы все тогда жили ожиданием этого события. Открытие телецентра приурочивалось, как всегда у нас, к юбилейной дате – 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Так вот этот факт был для нас, с одной стороны, вдохновляющим, с другой стороны – настораживал.

Нам были обещаны 5 телевизионных каналов. Помимо главного содержательного вопроса «чем их заполнять», возник целый каскад других: «как определить лицо каждого из них», «какими они будут»? То ли каждый станет этакой свалкой случайных программ (что подвернулось, то и показали), то ли будет иметь свою концепцию, направлен на какую-либо группу зрителей, ограничен тематически. Возникал и вопрос, как соседствующие передачи будут влиять друг на друга. Ведь телевидение – это конвейер, одна передача сменяет другую. Как они стыкуются между собой? Какой они создают социально-психологический климат в аудитории? То есть возникал вопрос о внутри-программном контексте. Далее, как между собой будут соотноситься сами каналы? Ведь неизбежно, выходя в одно и то же время, они будут накладываться друг на друга, делить аудиторию, как делят пирог, на кусочки. Иначе говоря, они будут конкурировать между собой. А это уже проблема межпрограммного контекста. Вопрос, как

определить лицо, направленность каналов и как определить их постоянное притирание или, наоборот, взаимоотталкивание, был принципиально важен. Будем говорить прямо: определить, как они будут конкурировать в борьбе за аудиторию. (Хотя слово «конкуренция» было в то время крамольным). Более того, все представления о самой аудитории тогда были стихийными, интуитивными, предположительными. В редакции мы могли бы задать все эти вопросы, но кому?

Поскольку руководство серьезно задумывалось о той новой ситуации, которая нас ожидала, в декабре 1966-го было созвано Всесоюзное совещание по проблемам многопрограммного телевидения. Коллеги приехали отовсюду: с Сахалина, из Сибири, с Урала, не говоря уже о европейской части страны, из союзных республик. В большом актовом зале на Шаболовке собралось около тысячи человек. Мне, тогда уже доценту МГУ, предложили сделать основной доклад. Признаюсь, меня это всерьез озадачило: что? о чем? как? Ведь должны уже быть озвучены какие-то предложения. Начал с того, что попытался, насколько это возможно, изучить зарубежный опыт, посмотреть, что происходит в мире. Было много европейских и заокеанских материалов, на наши запросы охотно откликнулись на Би-би-си, кое-что прислали из США, ГДР, скандинавских стран, нашлись кое-какие переводы зарубежных публикаций. Это был первый вопрос. Второй – как из всего этого выбрать то, что более всего подходит нам. И третий – как этот опыт соотнести с нашей зависимостью от идеологии и партийной политики. Затем мне казалось важным поразмыслить о том, как поставить изучающие аудиторию службы. Впервые пришлось обратиться и к социологам, которые занимались изучением настроений в обществе, динамикой предпочтений, и к социопсихологам. Ценными, едва ли ни единственными тогда, оказались исследования Ленинградской социологической лаборатории, которой руководил профессор В.Ядов. Содоклады Б. Фирсова,

Л. Хмары и других специалистов существенно прояснили и расширили картину предвидимого будущего.

Я предложил в докладе ряд новых понятий, таких как «внутрипрограммный» и «межпрограммный» контекст, «программная верстка» и главное – «программирование» как процесс создания телевизионной программы. Службу, которая занималась бы программированием, я предложил сделать трехчленной. Во-первых, в ней должен был быть отдел или группа людей, которые занимались бы *прогнозированием*. Вам необходимо понимать, что создание общепрограммной сетки предстоящего сезона начинается в предыдущем году. Решением того, каким будет, скажем, телевизионный сезон 2011 года, нужно заниматься сейчас, сегодня. Затем необходим отдел перспективного *планирования* на весь телевизионный сезон и на какую-то его часть: квартал, месяц, неделю и день. И наконец, третий отдел, самый оперативный, должен заниматься *версткой* телевизионных программ, которые уже потом объявляются в печать. Затем я предложил структуру самих каналов. В общем, получился довольно емкий доклад. Позже на эту тему написал несколько статей, а в начале 1967-го года, буквально за месяц до открытия Останкинского телецентра, у меня вышла книга «Телевизионная программа». Выходом в практику стало создание новой структуры на Центральном телевидении – главной редакции программ с тремя логически связанными подразделениями: социального прогнозирования, календарного планирования, верстки и выпуска программ.

Пора увлечения научным знанием и его связью с практикой (к сожалению, вскоре закончившаяся) проявилась и в таком интересном начинании, как Всесоюзный семинар по репортажу («СЕМПОРЕ»). Он и задумывался как диалог теоретиков и практиков. Форум, посвященный главному для документального телевидения жанру, открылся в Таллине – столице самой тогда раскрепощенной и яркой журналистики телеэкрана. Просуществова-

ла эта вольница мысли и практического эксперимента до 1970-го года.

Наряду с теми программами, которые уже выходили и были перенесены в новое поле, постепенно наращивалась мощь телевизионной информации. Вначале, если помните, были «Последние известия», потом их переименовали в «Телевизионные новости», а с 1 января 1968-го уже на новой площадке возникла программа «Время», та самая, которая существует и сегодня. Она как бы разделила программу «до» и «после» основного информационного выпуска. Позднее «Время» станет визитной карточкой советской телевизионной журналистики.

Если говорить о моем собственном отношении к тому «оттепельному» этапу, то одним из самых знаменательных творческих открытий я считаю Четвертую программу ТВ.

Замысел родился еще на Шаболовке и уже вполне оформленным переключался в Останкино. Косвенно идею подсказали социологи. Изучая интересы телеаудитории, они определили, что из всех социодемографических признаков самое существенное значение, при оценке передач, имеет уровень образования. Это он, главным образом, влияет на выбор зрителем той или иной темы, жанра, исполнителя, ведущего. Выяснилось и то, что наименее удовлетворенная телевидением устойчиво остается высокообразованная и требовательная к качеству передач аудитория. Вот так и возникла идея создать специальную программу, ориентированную преимущественно на интеллектуально и культурно более подготовленных зрителей, чем абстрактно понимания массовая публика. Конечно, «шаболовская» команда и ее руководитель Вилен Васильевич Егоров не были настолько наивны, чтобы не понимать, чем такой проект может завершиться. Лицензию на вещание, как сказали бы сейчас, удалось получить благодаря тому, что в заявке удачно отделили «что» (содержание) от «как» – формы, жанра, т. е. способа экранного воплощения. Например, в сериале по книге В. И. Ленина «Материализм и

эмпириокритицизм» – работе сложной, не многим понятной, предлагались инсценировки, разыгранные актерами. Успех сериала был неожиданным даже для авторов: звонки в студию, письма телезрителей, поздравления коллег. Судя по отзывам аудитории, удалось пробудить интерес к самому первоисточнику, а ведь он значился в списке обязательной литературы в сети партийной учебы, охватывавшей миллионы слушателей.

Одной из несомненных удач стала «Занимательная информация» – познавательный блок тщательно подобранных незаурядных фактов и событий. К сотрудничеству с «Четверкой» удалось привлечь видных искусствоведов, литературных критиков, режиссеров (Анатолия Эфроса, Наталью Крымову, Владимира Турбина и др.).

Кончилась вся эта затея драматично, продержавшись в эфире где-то около года. Разгром был учинен агитпропом столичного горкома партии. По тогдашнему обыкновению партаппаратчики на передовую выдвинули десант «научных рецензентов» из Высшей партшколы. Поскольку времена были еще вроде бы либеральные, разговор поначалу шел спокойно. Никто голоса не повышал, по столу кулаком не стучал. Скорее, нам пытались внушить, что мы «встали на ошибочный путь». Главное обвинение: идеологически непоследовательная и политически вредная попытка создать элитарную программу, не доступную массам, ущемляющую интересы класса-гегемона и, значит, направленную на раскол «единого советского народа». Второе: в своем раже, как они говорили, мы докатились до того, что стали вульгаризировать классику марксизма-ленинизма, показывая ее чуть ли не как цирковую буффонаду. Короче говоря, нам сильно попало, и хотя никого с работы не сняли, но нам указали наше место, и эксперимент был прихлопнут.

Между тем, точное знание своей аудитории – задача для телевидения, действительно, чрезвычайно важная. Другое дело, что в реальной истории отечественного ТВ ею озабо-

чены были недолго, года два-три. Ведь стратегически ТВ работало не на аудиторию, а на идеологическое обеспечение режима, следовательно, структура зрительских предпочтений гораздо меньше интересовала руководство ТВ, зато гораздо больше – вкусы партийных иерархов. Едва ли не единственной, хотя заведомо обреченной попыткой выйти на своего зрителя явилась тогда Четвертая программа. И она была последней каплей «оттепели».

Все это случилось прямо в канун того события, которое многое перевернуло в стране, изменило отношение мира к нам, окончательно похоронило иллюзию на обновление: 21 августа 1968-го года войска Варшавского договора оккупировали Чехословакию. В Прагу вошли советские танки.

О том, какое это имело для нас значение, о попятных процессах в политической жизни страны и пропаганде и об их влиянии на судьбу телевидения мы поговорим в следующий раз.

Лекция 11

Начну с краткого подведения итогов уникального периода нашей новейшей истории – с середины 50-х – до конца 60-х годов.

Первое. Вплоть до указанного выше рубежа телевидение, в основе своей, оставалось прямым, репортажным. И не только из-за ограниченности его технических возможностей. Мы так понимали сущность его природы: совпадение во времени действия и его восприятия зрителем. Не случайно самая первая книжечка о ТВ, которая вышла в 1960-м, называлась «Как создается телевизионный репортаж». И первая серьезная попытка соединить теорию с практикой тоже была связана с репортажным ТВ (я говорил вам на предыдущей лекции о Всесоюзном семинаре по репортажу – СЕМПОРЕ).

Второе. Постепенное появление на экране нестандартно мыслящих, рассуждающих, говорящих не по тексту личностей. Это касалось и журналистов, и приглашенных со стороны ведущих авторские программы. Я имею в виду, конечно, не политическую свободу – она, естественно, контролировалась, а свободу поведения человека в кадре.

Третье. Постепенное осознание того, что телевидение – та же периодика. В планировании и выпуске передач в эфир должна существовать такая же дисциплина, как в печати и на радио: время и ориентация на аудиторию обязаны быть строго определенными.

Четвертое. Наконец, самое важное: к концу этого периода ТВ становится общесоюзным и многопрограммным. Были введены в строй четыре вещательных канала из Останкинского телецентра; благодаря спутникам «Молния» и наземным станциям «Орбита» телевидение становилось доступным практически на всей обитаемой территории страны.

Сейчас уже трудно предположить, как бы складывалась дальнейшая судьба отечественного ТВ, да и всего

нашего государства, если бы не август 1968 года. В истории гадания такого рода не конструктивны.

Исторические события 1968-го должны быть вам хорошо известны. Я просто повторяю, что брожение в странах-сателлитах СССР, странах так называемого соцсодружества намечалось давно. В 1956-м году, например, случились памятные события в Польше и Венгрии. Но 1968-й год оказался более серьезным. Наши не очень прозорливые и уже основательно состарившиеся правители переживали сначала недоумение, а затем и страх перед тем, что получило название «Пражской весны». Тогда в Чехословакии началось движение за облагораживание социалистического строя, движение за «социализм с человеческим лицом». У наших вождей это вызвало бурю возмущения: а что, наш социализм, выходит, со звериным лицом, наверное, думали они. А тем временем процесс обновления в Чехословакии неудержимо нарастал. Разворачивались дискуссии, манифестации, появлялись свидетельства о преступлениях сталинского режима. Специфика чехословацких событий состояла в том, что произошла смычка интеллектуальных верхов с настроением масс. А это самое опасное для стабильности режима.

Мобилизующая и организующая роль принадлежала здесь телевидению. Его руководитель Иржи Пеликан, кстати, в недавнем прошлом один из лидеров чехословацкого комсомола, стал одним из главных вдохновителей «Пражской весны».

Короче говоря, 21-го августа на Чехословакию двинулась армия сил Варшавского договора. Страна была оккупирована буквально за сутки. Кстати, США дали понять, что не будут вмешиваться, что это не сфера их интересов, поэтому третья мировая война, слава богу, не разразилась.

Реакция на эти события у нас и за рубежом была принципиально разная. На Западе все происходившее трактовалось как начало краха коммунистического движения,

начало изоляции нашей страны от внешнего мира, начало латания пресловутого железного занавеса, который Хрущев так энергично пытался приподнять, начиная с налаживания дружбы с югославским лидером Иосипом Броз Тито, продолжая молодежным фестивалем, когда к нам были приглашен весь мир и мы всячески старались показать, что создаем новую державу. Все это рухнуло. Мир увидел, как жестко СССР может в одночасье обойтись с «братским» народом.

Начался массовый выход коммунистов из зарубежных компартий. Я вам как-то рассказывал, что в 1956-м году, сразу после доклада Хрущева, к нам приехала звездная пара французов – Ив Монтан и его супруга Симона Сеньоре. Они выступали на заводах и фабриках, давали концерты и очень поддерживали то обновление, дух которого, безусловно, чувствовали мы все. Так вот, одними из первых спиной к нам повернулись именно они, эти очень авторитетные люди, к мнению которых прислушивался весь мир. Ив Монтан даже снялся в главной роли в резко антисоветском фильме. С возмущением вышел из компартии самый выдающийся живописец XX столетия Пабло Пикассо и многие другие знаковые фигуры мировой культуры.

У нас в стране отношение к чехословацкой трагедии выглядело иначе. Народ, в значительной степени жертва пропагандистской обработки, мыслил, в подавляющем большинстве, ее штампами. Мы, дескать, их кормили-поили, а они хотят в НАТО, хотят западных немцев к себе пустить и т. п. И только семеро мужественных людей вышли на Красную площадь с протестным лозунгом «За вашу и нашу свободу». За что и поплатились тюрьмой и психушкой.

В сложившейся обстановке необходимо было что-то решать. После некоторой растерянности в верхах стали обнаруживаться достаточно жесткие и решительные меры. Первые решения на государственном уровне появились

года через полтора после событий в Чехословакии. Одно из главных касалось именно телевидения. Расскажу очень коротко. На правах министерства высшей категории в стране создается обновленная структура: Государственный комитет по телевидению и радиовещанию Совета министров СССР. У нас в то время нужно было уметь правильно истолковать все эти названия. Что конкретно здесь оказалось нового? Во-первых, радиовещание и телевидение поменялись местами. Телевидение признавалось главным каналом информации и пропаганды. Во-вторых, если прежний комитет был *при* Совете министров, то нынешний стал Советом министров, т. е. стал уже не приложением, а органичной частью Совмина. Наконец, его председатель получил ранг руководителя одного из важнейших министерств страны. Это подтверждалось тем, что он становился членом Президиума Совета министров СССР. И с этой поры, с 1970-го года, начинается новая, достаточно длительная эпоха нашего телевидения. Руководителем огромного холдинга, подчинившего себе все республиканские и областные студии и радиокомитеты, был назначен некто Сергей Георгиевич Лапин, возглавлявший до этого Телеграфное агентство Советского Союза. Ко всем своим регалиям, он был еще и членом ЦК КПСС.

В чем был смысл, и каковы были результаты долгого 15-летнего правления этого человека? Давайте посмотрим на то время объективно.

Сам по себе Сергей Георгиевич Лапин – безусловно, фигура противоречивая. С одной стороны, плоть от плоти власти, ее служака, ее цербер, а с другой – человек умный, образованный, эрудит. Он, например, гордился тем, что обладает одной из самых больших библиотек в Москве, что, когда выезжает за рубеж в составе делегации, покупает «не кофточки-блузки для жены», а идет в букинистический магазин за книжками. И немало людей склонны были считать, что пора его правления – чуть ли не золотой век нашего ТВ.

Действительно, было сделано многое. Дальнейшее развитие получило спутниковое и кабельное телевидение. Лапин наладил строгую производственную дисциплину. Технология планирования и выпуска программ в эфир была доведена до возможного совершенства. Опубликованный в печати анонс передач становился законом: если объявлена передача в 20.00, она должна быть на экране в 20.00, не в 20.05 и тем более не в 20.10, как это часто бывает в наше время. Нарушение графика сурово каралось.

Затем была сделана ставка на возникшую еще до прихода Лапина программу «Время». Она стала ядром, вокруг которого располагалось все остальное, главной политической передачей Центрального телевидения. В 21.00 все телестанции Советского Союза обязаны были ее транслировать. Насколько она была важна, можно судить хотя бы по тому, что председатель лично присутствовал при ее верстке и репетиции перед эфиром. Тут не то что мышь проскользнуть – муха пролететь не могла: это была главная политическая программа кремлевской власти.

Кроме того, Лапин сделал серьезную ставку на развитие игрового телевизионного кино. Яркие, запоминающиеся фильмы тех лет продолжают жить и в нашей памяти, и на нашем экране до сего дня. Например, замечательные сказки режиссера Марка Захарова по сценариям Григория Горина «Обыкновенное чудо», «Тот самый Мюнхгаузен». Знаменитую дилогию «Ирония судьбы, или С легким паром!» и теперь каждое 31 декабря обязательно показывает хотя бы один канал. Я не говорю уже о постоянных повторах ставшей классикой многосерийной киноленты «Семнадцать мгновений весны». Художественный уровень игрового телеискусства был, бесспорно, поднят очень высоко.

Под создание телевизионных фильмов была подведена внушительная производственная база. Кроме «Телефильма» (при Мосфильме), начиная с 1967-го года внутри самого Центрального ТВ действует творческое объ-

единение «Экран» с четырьмя студиями: игровых, документальных, мультипликационных и детских фильмов. Получив при новом председателе современную технику и внушительные финансовые вливания, они заработали более продуктивно. Очень скоро «Экран» по объемам производства вышел на ведущие позиции отечественной киноиндустрии.

Пристальное внимание руководство стало обращать на развлекательный сегмент программы. Во множестве появлялись разного рода игры-соревнования, создавалось устойчивое направление экранного развлечения.

В нашей профессии существует два важных понятия (хотя они несколько шире, нежели сугубо телевизионные). Первое из них – это манипуляция. «Манипуляция» – словечко, пришедшее из цирка, но угнездившееся и у нас. Что такое «манипулирование аудиторией», «манипулирование информацией»? Это, во-первых, умолчание, во-вторых, передача искаженной информации, а если подойти с научной точки зрения к понятию в целом, то это преднамеренное отклонение потоков информации от реальности. Если посмотреть внимательно, неким примером такой манипуляции была главная политическая программа «Время», ее еще называли рупором Кремля. Эта программа делилась на две части. Первую половину, примерно 15 минут, составляли наши внутренние дела, в которых как главная новость всегда стоял рассказ о деятельности первых лиц государства: приемы, прилеты, отлеты, встречи, кремлевские совещания и т. д., а затем шли новости промышленности, сельского хозяйства, т. е. пропаганда успехов внутри страны. Вторую половину, тоже 15 минут, занимала информация из-за рубежа: о загнивании капитализма, о безработице, о том, как страдают американские негры и пр. Но проскакивали и интересные сюжеты. Исследовательские службы отмечали, что зритель стал пропускать первую половину и смотреть вторую пятнадцатиминутку.

Другое понятие, напомним вам, тоже очень широкое, пришло к нам из социологии и социальной психологии. И касается не только информационно-пропагандистской, но и социокультурной деятельности в целом. Оно звучит так: эскапизм. Мне довелось работать в немецких архивах, и я нашел там подшивки печатных программ ТВ, которые издавались вплоть до 1944-го года, когда Берлин уже бомбили, но телевизионная станция имени Нипкова еще продолжала работать. Если эти программки просматривать за военный период в целом, то можно сделать определенный вывод. В первые годы, 39-й, 41-й, вплоть до начала 43-го на телевидении преобладали выступления вождей и победные репортажи кинохроники. Ближе к концу войны постепенно исчезает реальная информация и замещается эстрадными певичками, цирковыми номерами, выступлениями фокусников, полуобнаженных девочек, скетчами, анекдотами и пр. То есть идут передачи сугубо развлекательного, или, лучше сказать отвлекающего, характера. Это и есть эскапизм: уход от жизни, ее вытеснение. Нечто подобное происходило и с нашим телевидением. Конечно, прямая аналогия была бы здесь натяжкой, преувеличением. Да, появлялись высокохудожественные программы, это, действительно, достижение, скажем так, лапинианы на телевидении, но тон все-таки задавали передачи, отвлекающие зрителя от действительного положения дел. Страна пребывала в изоляции от недружественно настроенного внешнего мира. Но и наша пропагандистская машина работала на изоляцию советских людей от «тлетворного влияния Запада». На телевидении почти прекратились межгосударственные обмены программами; были резко ограничены трансляции и зарубежных фильмов.

Параллельно шел процесс перекалфикации и вытеснения на обочину журналистов и людей, самостоятельно мыслящих и свободно разговаривающих на экране. На смену рождающемуся в годы «оттепели» журналистскому телевидению стало возвращаться, совершенно

очевидно, телевидение дикторское. И дикторы становятся снова, как это было на самой заре ТВ, главными фигурами экрана. Сформировался огромный дикторский отдел, состоявший почти из сотни штатных единиц. Постоянно проходили конкурсы соискателей на должность дикторов. А что касается журналистов, то руководству пришла в голову достаточно конструктивная идея, если рассуждать с его точки зрения. Был также создан отдел, его называли достаточно скромно: группа политических обозревателей. Туда отобрали действительно асов советской журналистики из самых авторитетных профессиональных специалистов в своей области. Эта особая группа политических обозревателей получила и особый статус. Были две подгруппы. Одна, которая сформировалась достаточно легко и просто: международные обозреватели. Туда вошли такие известные фигуры, как Валентин Зорин, в то время уже доктор наук, сотрудник института США и Канады, известный американист; знаток Востока Фарид Сейфуль-Мулюков, эксперты по европейским проблемам Анатолий Потапов, Владимир Дунаев, Георгий Зубков, японист Владимир Цветов. Если говорить о журналистском мастерстве, то самым ярким среди них был, пожалуй, Александр Каверзнев. Человек необычайно подвижный и отважный, побывавший во многих горячих точках планеты, он, к сожалению, слишком рано ушел из жизни.

Труднее было найти обозревателей внутренней политики. Первым в группу пришел доктор экономических наук Лев Вознесенский. Место эксперта по вопросам сельского хозяйства долго оставалось вакантным. Его занял, наконец, тоже известный журналист-газетчик Анатолий Иващенко. Всем им были созданы исключительные условия для работы. Каждый имел секретаря-архивариуса, отдельный кабинет, так называемую «вертушку» (телефон кремлевской связи), персональный транспорт. У них были загранпаспорта с открытой визой, валютные чеко-

вые книжки, расходы которых, конечно, строго контролировались. Кроме того, они получали довольно высокий по тем временам оклад. И самое главное – они числились в номенклатуре ЦК КПСС. Таких преференций не было ни у кого. Это была особая журналистская каста. Имели право выходить в эфир, минуя цензуру. Тут уже срабатывала самоцензура, политическое чутье, личная ответственность.

Вот это были первые шаги, которые сопутствовали началу лапинского правления. Далее, он пошел на упразднение самых популярных «оттепельных» программ, в которых присутствовало хоть какое-то зерно свободомыслия: импровизация на экране, непредвиденный финал. А таких программ было немало. Первой была закрыта «Эстафета новостей» Юрия Фокина. Поскольку Фокин был личностью уже всенародно известной, его нельзя было уволить просто так. Решили послать корреспондентом в третьестепенную, с политической точки зрения, страну. Выбрали Грецию. Информации оттуда мелькали три-четыре раза в год, если что-то происходило. Это была своеобразная ссылка. Фактически Фокин перестал присутствовать в профессии.

Убрали с экрана Сергея Сергеевича Смирнова с его «Рассказами о героизме». Почему? Мы долго гадали, официально ничего не сообщалось. Как оказалось потом, по одной простой причине. Он был последовательный антисталинист, и громадные потери первых лет войны, когда многомиллионные толпы наших солдат попадали в плен, когда десятками в течение недели захватывались города, он пытался объяснять пагубным поведением Сталина, ошибочностью его решений. А это было уже непопулярно. Имя вождя постепенно исчезало из поля критики. Убрали Смирнова еще и потому, что он принадлежал к тем, которые не представляли цензору на утверждение заранее написанные тексты. Такая независимость была недопустима при новом руководстве.

Из популярной «Кинопанорамы» вынудили уйти того, кто составлял ее славу и гордость – Алексея Каплера. Зрители его обожали. Он, как и Смирнов, категорически отказывался «литовать» свои тексты и вообще какие бы то ни было заготовки писать до эфира. Говорил: как получится, ко мне придут гости, буду с ними встречаться, откуда я знаю, как сложится наш разговор! Он до последнего отстаивал право на импровизацию, а результат известен. Какое-то время пытались «Кинопанораму» возобновить: с помощью закадрового комментария, приглашенных актеров. Ничего не выходило. Ведь это была программа авторская, личностная.

Но самый большой урон аудитория страны, пожалуй, понесла после того, как из эфира удалили «Клуб веселых и находчивых» (КВН). Почти десятилетие, начиная с 1963-го года, программа была одной из самых любимых, и не только у молодежи. Вся страна играла в КВН. Повсюду возникали какие-то районные, заводские, сельские КВНы. Это была интеллектуальная игра, азартное соревнование умов, импровизация в прямом эфире. Сейчас КВН, к сожалению, это скорее эстрада и смехачество, к тому же в предварительной записи.

Прямой эфир вообще не укладывался в лапинскую концепцию «нового телевидения». Уничтожалось важнейшее природное качество ТВ. То, ради чего оно, наверное, и появилось на свет божий: чтобы сиюминутно, при непосредственном восприятии зрителей, рассказывать и показывать живое течение жизни. Импровизационное, живое действо с открытым финалом становилось как бы вне закона. Прямые трансляции оставались разве что для парадов и спортивных состязаний.

Для того, чтобы перевести телевидение в новое качество, нужна была иная технология. Эта технология называлась видеоманитной записью, т. е. одновременной фиксацией изображения и звука на ферромагнитную видеопленку. Первооткрывателем этой технологии в мире

был американец российского происхождения по фамилии Понятов. Так же, как Зворыкин создавал американское телевидение, Сикорский создавал американскую авиацию, так и бывший наш соотечественник Александр Понятов изобрел видеоманитную запись и создал в США фирму «Ампэкс», выпустившую первый профессиональный видеоманитфон. У нас тогда такой техники не было. Благодаря американским стараниям была запрещена торговля и обмен высокотехнологичной продукцией с СССР. Через третьи страны – ГДР и Финляндию запрет удалось обойти и получить видеоманитфоны, а также оборудовать специальные помещения в Останкинском телецентре. Появление с той поры техники ВМЗ (или просто, как мы ее называли, «консервов») с предварительно записанными, монтажно вычищенными и только затем выдаваемыми в эфир передачами стало во многом переломным шагом. (Кстати, забегая вперед, скажу, что телевидение первых лет перестройки тоже было в основном прямым, а сейчас мы все дальше и дальше от этого уходим). Время прямого телевидения сокращалось в среднем до часа-полтора в сутки по всем каналам.

Конечно, у видеоманитной записи немало преимуществ и достоинств: позволяет оперировать языком художественного монтажа, экономить экранное время, убирать смысловой и зрелищный «мусор» и т. п. Но подменять дискуссии, свободно текущие ток-шоу, политические дебаты, интеллектуальные дуэли «консервами» – то же самое, что трансляцию футбольного матча – его пересказом.

Все, что выходило за рамки лапинского понимания телевидения, либо подвергалось его разгромной критике, либо просто запрещалось без всяких объяснений. Сворачивались исследования ТВ, прежде всего его аудитории, работа редакции программирования сводилась к текущему планированию, деятельность Центра научного программирования (ЦНП) – к реферированию периодики. Бывший некогда прообразом научно-исследовательского

института, ЦНП быстро превратился в аморфную группу чиновников по подготовке оперативных справок для председателя и обработки зрительской почты. В общем, и наука о ТВ, и профессиональная телевизионная критика могли существовать либо как апологетика, либо замолчать. Даже такие нейтральные, просто на уровне здравого смысла рекомендации, как совет телекритика Георгия Кузнецова в одной из газетных статей относиться к телеэкрану избирательно, «не смотреть все подряд», вызвал резкую политическую оценку председателя. Короче, слово Лапина, как некогда говорили о марксизме – «всесильно, потому что оно верно».

Мне дважды пришлось встречаться с Сергеем Георгиевичем Лапиным по поводу моей книги «Телевизионная программа». Не оставив на ней камня на камне, он назвал автора идеологическим ревизионистом. Но это было потом, на партактиве. А во время нашей многочасовой беседы, при всей мягкости, обходительности, внешней интеллигентности хозяина, разговор был крайне неприятный. Он сводился к тому, что зарубежный опыт нам не нужен, что «газета “Правда” не должна учиться у “Нью-Йорк таймс”, как работать». Я пытался объяснить, что речь идет не об этом, что нужен не опыт, а знание того, что происходит в мире. И еще опрометчиво добавил, что благодаря спутниковой связи телевидение вскоре вообще не будет иметь границ. После чего председатель посмотрел на меня внимательно и сказал: «А вы думаете, мы это допустим? Если на нас обрушатся потоки клеветы, мы такой спутник просто собьем». Потом он заявил, что Центральный комитет партии знает потребности народа лучше, чем «ваша социология», и не надо нам изучать никакую аудиторию.

Тезис о неизбежной конкуренции каналов в эфире тоже вызвал раздражение моего собеседника. Какая конкуренция! В нашем обществе может быть только здоровое соревнование и взаимопомощь, а на мое возражение, что в ситуации многоканального вещания у человека есть

возможность выбора и хотя бы поэтому стоит над этим задуматься, он отрезал: «Кому надо, тот задумается». На прощание Лапин посоветовал: «Вместо того, чтобы рассуждать о телевидении «без границ», лучше бы занялись нашим уникальным опытом проводного радиовещания». После такого инструктажа пришлось замолчать, во всяком случае у нас в стране, на долгие 10 лет.

Уже гораздо позже я стал смутно понимать, что гнев председателя обрушился на меня потому, что прежде всего вторгся я в самое сердце огромного идеологического молоха. Ведь процесс программирования, т. е. поэтапного создания из отдельных передач некой целостной формы-программы – это сочетание оперативной тактики и пропагандистской стратегии. Иначе говоря – программная политика. А это уже те уровни, в которые входит и судить о которых простому смертному негоже. Есть, оказывается, партийный коллективный разум и есть высший арбитр – Центральный комитет. Так вот я и выяснил, в чем суть моего «ревизионизма».

Справедливости ради нужно сказать, что Лапин умел не только карать, но и миловать, мог быть щедрым и благодарным. Приведу вам только два примера, их было, конечно, больше. По представлению председателя Государственной премии была удостоена программа «Время», ее лауреатами стали 12 членов редакционного коллектива – от главного редактора до тех, кто верстал ежедневные выпуски. И что совершенно беспрецедентно, в числе награжденных значились и ведущие программу – отнюдь не журналисты – дикторы Игорь Кириллов и Нонна Бодрова. Замечу попутно, что значение, какое придавал Лапин профессии диктора, выразилось еще в одном знаковом событии: высшего звания – народного артиста СССР – были удостоены как ведущие персоны нашего телеэкрана дикторы Валентина Леонтьева и тот же Игорь Кириллов.

Государственную премию получило также одно из самых значительных идеологических полотен – 60-серийный

документальный фильм «Наша биография», приуроченная к 60-летию революции. Это была грандиозная работа, посвященная истории страны. В отличие от предыдущего сериала «Летопись полувека», сделанного исключительно кинематографическими средствами, «Наша биография» включала свидетельства участников, очевидцев событий, т. е. каждая серия была персонифицированной. Руководила проектом и вела программу в кадре Галина Михайловна Шергова, выдающийся журналист, писатель, поэт, сценарист. Успех «Нашей биографии» во многом обязан ее яркому дарованию.

Закончить наш разговор сегодня я бы хотел тем, с чего, наверное, должен был начать. Сергей Георгиевич Лапин не только был заметной фигурой советского истеблишмента по должности. Он был к тому же персоной, приближенной к первому лицу государства – Леониду Ильичу Брежневу. А это уже сторона неформальная, которая бывает значительнее, чем публичная должность. Так вот, среди тех задач по отношению к телевидению, которые я перечислил (убрать свободомыслие, импровизационность, задавить прямой эфир, обеспечить изоляцию от внешнего влияния и т. д.), у него была еще одна, очень важная: создать имидж Брежнева. (Быть может, поэтому он с особым усердием трудился на этом поприще). Телевидение последовательно выстраивало образ «верного ленинца», «великого полководца» и т. д. Непростая это была задача – из полковника сделать маршала, многократного Героя Советского Союза и социалистического труда – первого, единственного и бесспорного лидера нации. Весь этот процесс восхождения Брежнева на государственный Олимп скрупулезно отслеживался телевидением. Выступления, награждения, поздравления соратников и прочие ритуальные сюжеты занимали ведущее место в телевизионной хронике. На фоне всей этой суеты вокруг царствующей особы один за другим появлялись анекдоты. Неумная страсть Леонида Ильича к наградам родила вот такой: «Говорят, Ильи-

чу операцию сделали?» – «Какую?» – «Грудь расширяли, чтобы ордена поместить». По поводу его военных заслуг ходила такая байка: «Маршал Жуков задумался над новой операцией и говорит: "А не позвонить ли нам полковнику Брежневу, посоветоваться?"»

Ситуация с дряхлеющим вождем становилась все более комичной и жалкой, а телевидение упорно продолжало заниматься его возвеличением. И усердие руководителей ТВ не пропало даром. В 1982-м году Лапину исполнялось 70 лет. В ознаменование этой даты председателя ждало два сюрприза. Первый придумали его соратники и почитали: совместить два юбилея – его день рождения и 50-летие отечественного телевидения, которое якобы началось уже в 1931-м году, хотя оно было, как вы помните, еще «механическим», т. е. экспериментальным, во-вторых, у него практически не было аудитории и, наконец, о регулярности вещания можно было говорить с большой натяжкой. Второй сюрприз – подарок с царского плеча: звание Героя социалистического труда.

Долгая и во многом противоречивая телевизионная биография С. Г. Лапина завершилась в 1985-м году на рубеже новой эпохи, получившей название «ускорения, перестройки и гласности».

Лекция 12

Сегодня у нас две важные темы. Во-первых, за нашими внутренними делами мы как-то подзабыли то, что происходило в зарубежном телевидении. Оно ко времени перелома от 70-х к 80-м годам было уже мировым явлением. И лидером опять оказались, естественно, Соединенные Штаты Америки. Почему я сказал «естественно»? Это страна своеобразная. Если Европа вырабатывала свои культурные традиции, свой темпоритм жизни веками, то Америка, по сравнению с Европой, была и остается страной молодой, страной быстрых решений, причем достаточно прагматичных. Помните, я вам рассказывал про кинематограф? Несомненным первооткрывателем этого явления в истории культуры была Европа. Но Америка быстро попробовала кинематограф на вкус и почувствовала, что это перспективно, а главное, доходно, и в течение нескольких лет перехватила инициативу. Продукция Голливуда стала заливать мировые рынки. Нечто подобное происходило и с телевидением. Я вам упоминал, что поначалу в Америке скептически относились к новому феномену. Но вдруг по статистическим сводкам стало понятно, что этот второсортный экранный конкурент потребляет материалов для производства своих программ больше, чем великий кинематограф. Благодаря этим косвенным сведениям, Голливуд развернулся лицом к телевидению.

Что из себя представляло ТВ к интересующему нас моменту? Я хочу отметить два наиболее интересных, с моей точки зрения, обстоятельства. Во-первых, в Америке господствовало телевидение бесплатное для аудитории, но телевидение рекламное. Программы были не всегда посредственного уровня, хотя в большинстве своем это было так по одной простой причине: для того, чтобы получать большие деньги от рекламы, нужно захватывать возможно бóльшую аудиторию, а значит, ее не следует разделять по интересам. Нужно максимально концентрироваться на

программах, которые охватывают большие контингенты людей. Это развлекательные программы, эксцентрика, сенсации, многочисленные ток-шоу по разным поводам, вроде бы волнующим людей. Как реакция на коммерческое телевидение, базирующееся на «трех китах» – Эй-би-си, Эн-би-си и Си-би-эс возникло очень слабенькое общественное телевидение. Но что было замечено? Коммерческое телевидение проходит мимо высоко индивидуализированных интересов современного человека. Сопоставили с тем, что уже сделала печать. А в печати были газеты и журналы общего характера и море разлитое изданий, рассчитанных на узкие категории читателей: на коллекционеров, путешественников, интересующихся историей, модой, рыбалкой, охотой и т. д. На телевидении такого еще не было. И постепенно, повторяя структуру рынка печатных СМИ, там начинает развиваться подписное платное телевидение. Его стали называть нишевым, т. е. телевидением, которое заполняло различные пустоты, игнорируемые коммерческим ТВ.

У нас первые подобные программы нишевого телевидения (и то его можно так назвать только с натяжкой) появились лишь во второй половине 90-х годов, а в Америке существовали уже добрых полтора-два десятилетия. Технологические основы это телевидение базировало на передаче сигнала с помощью кабеля, поэтому в США развивалось преимущественно кабельное телевидение, в отличие от нашей страны, где стало развиваться, главным образом, спутниковое ТВ. Во-первых, потому что наша страна была пошире и побольше, от границы до границы 12 тысяч километров, прокладывать кабель не хватило бы никаких денег. И, во-вторых, потому что наши спутниковые программы развивались в те годы достаточно интенсивно.

Американское кабельное телевидение задавало тон, и его так или иначе стали повторять во всем мире. Но что здесь любопытно? То, что Европа только отчасти поддалась

обаянию и влиянию Соединенных Штатов, и полного повторения существовавших в США рыночных структур не случилось. Европа, как я вам уже говорил, более спокойный и консервативный континент и с большим трудом отказывается от наработанных годами традиций и привычек. Поэтому там практически не пострадало самое полезное для человека общественное телевидение, которое существовало не только в Великобритании, но и в Германии, Франции, скандинавских странах, Испании, Италии, т. е. присутствовало достаточно заметно. Лицом телевидения ФРГ были два ее канала: ARD и ЦДФ. Это были каналы именно общественного телевидения. В скандинавских странах, как и в Германии, ядром оставалось не коммерческое телевидение, число каналов которого множилось, а общественное. Например, в Финляндии таковым оставалось и остается общественно-государственная компания Юлейсрадио.

Государственное телевидение присутствовало во многих странах в смешанном виде, т. е. называлось или государственно-общественным, или общественно-государственным. Например, РАИ в Италии называется общественно-государственным, так как там присутствует и бюджетное финансирование, и абонентская плата. А противостоит этому коммерческое телевидение, создавал и долгие годы владеет которым небезызвестный Сильвио Берлускони. Он в значительной мере и сделал себя политическим лидером страны благодаря принадлежащему ему телевидению. В Японии одной из крупнейших, при множестве частных каналов, в том числе и нишевых, общественно-государственное телевидение Эн-эйч-кей сохранило свой авторитет и являет собой бренд японского ТВ. Впрочем, более подробно об этом мы уже говорили на предыдущих лекциях.

Второе обстоятельство, о котором я вам хочу рассказать, также чрезвычайно важно для мировых процессов. В 1980-м году 42-летний американский миллиардер

Тэд Тернер затеял невиданное дело в сфере телевидения. И эксперты, и исследователи в плане окупаемости этой затеи не предрекали ничего хорошего. Так вот он создал кабельно-спутниковое телевидение, которое очень скоро превратилось в общемировое, а его контентом стала исключительно информация. Он отважился на то, что у многих вызывало недоумение, так как рассчитывал, что информация тоже может стать продаваемым товаром. Тогда многим казалось, что информация в программе ТВ, по сути, всего лишь довесок к развлекухе, как теперь говорят. Поэтому на каналах коммерческого ТВ из информации стали делать сенсационные шоу, выискивать душеспипательные сюжеты, которые бы, наряду с обязательными, как-то привлекали массовую публику – так называемый инфотеймент, т. е. слияние информации с развлечением. А тут Тернер отважился на такой шаг. Не знаю, точен ли я в воспроизведении цифр, но у меня застряло в памяти что-то более миллиарда долларов, такую сумму этот смелый человек выложил за свой проект. И что поразительно, информационное ТВ, действительно, оказалось покупаемым товаром и вызвало интерес во всем мире. Круглосуточно репортажные сюжеты, краткие емкие комментарии к ним, интервью, т. е. вся палитра журналистских жанров!

Сначала телевидение Тернера информировало только население США, потом подписчики появились и в других государствах, телевизионные корпорации заключали договоры на полную или частичную передачу материалов в эфир, и таким образом постепенно Си-эн-эн охватило земной шар. Оно так или иначе присутствует и в наборе наших программ. Например, в Стриме, Акадо и т. д. И, что особенно важно, у него появились многие последователи на континентальной, национальной почве. В США – канал Фокс-ньюс, в Европе – континентальный канал Евроньюс, в Великобритании – Скай-ньюс. Аналог его возник и у нас – круглосуточный канал «Вести-24», в высокой степени профессиональный, разнотемный и разножанровый.

Тернер не только дал миру интереснейший и важный канал, но и просветил скептиков, показав, что такое телевидение прямо направлено к интересам массовой аудитории. Приведу вам пример из собственных наблюдений. Во время трагических событий, которые происходили у нас в стране в 1993-м году, я работал за границей, в Варшаве. И у меня в то время были две спутниковые антенны, в сумме полторы сотни телевизионных каналов. Как только я услышал, что в Москве нагнетается обстановка, бросился к телевизору, стал перебирать эти полторы сотни каналов, и, вы знаете, конкурента у Си-эн-эн не оказалось. Это был тот канал, на котором я остановился и больше в те горячие дни не выключал его. Си-эн-эн показывал Москву, московскую драму непрерывно и в деталях: как развивались события, как выезжали танки, как направляли орудия на Белый дом, где заседал парламент, как начинались залпы, как чернела от попадания снарядов стена этого некогда и правда белого дома, как вокруг толпами ходили зрители, папы-мамы с детишками, разглядывали все это. Какое-то ирреальное зрелище: обстрел боевыми снарядами парламента на глазах у зевак. «Телевизионная война». Потом те кадры множество раз повторялись в разных контекстах. Но не надо забывать, что это именно кадры из прямых репортажей Си-эн-эн. Вот эти два обстоятельства – с одной стороны, создание нишевых каналов и, с другой, появление всемирной службы новостей, я считаю самыми значительными в то время. На этом пока остановимся, чтобы не убежать далеко от наших дел.

Что же происходило в нашей стране (я имею в виду первую половину 80-х)? Широкое хождение в мире получило тогда словечко для определения нашей власти, не нами придуманное: геронтократия, власть стариков. Уж таковы традиции нашей страны, что власть фокусируется на одном человеке, на том, который стоит во главе государства. Недаром мы обычно какие-то этапы нашей истории называем по имени правителей: эпоха Петра I,

Екатерины Великой, сталинизм, хрущевская оттепель, брежневский застой и т. д. У нас все время эпоха цепляется за главную фигуру. В странах устойчивой демократии толком и не знают, кто там у них в правительстве. В редких случаях, если среди этих людей попадаются выдающиеся личности, совершивших нечто судьбоносное для страны, о них помнят. Уинстон Черчилль, де Голль, Маргарет Тэтчер. В Швейцарии социологи проводили такой эксперимент. Ходили с микрофоном по улицам и спрашивали у прохожих: «Назовите, кто сейчас управляет страной?». Им, как правило, отвечали: «Страной никто не правит. У нас просто есть люди, которые занимаются такими-то и такими-то делами. Мы их выбрали и платим зарплату». Семеро из десяти не могли припомнить ни одной фамилии.

Итак, осенью 1982-го года умирает абсолютно недееспособный Леонид Ильич Брежнев. Он много раз хотел уйти сам, но боялись потерять этот, скажем так, бренд, эту фишку, наклейку. Его держали, у него был 3–4-часовой рабочий день, он доживал свой век на таблетках и уколах и, в конце концов, скончался. Ситуация драматическая, нужно было кем-то его заменять. В данном случае нашли оптимальный выход. Наиболее информированным человеком, который больше других ориентировался и во внутренней, и во внешней политике, был, конечно же, руководитель КГБ Юрий Андропов. Он энергично взялся за дело. С одной стороны, нужно было «наладить страну», разбудить в людях интерес к труду, к работе. Тут была масса перегибов, но и полезные результаты тоже. С другой стороны, властная верхушка цепко держалась за господствующий режим, а он уже шатался. Объективно он приближался к политическому и экономическому тупику. Субъективно этот процесс ускоряли так называемые диссиденты, часть интеллигенции, которая выступала, может быть, и с неревOLUTIONционных позиций, но для власти неприемлемых. За гражданские свободы, за соблюдение Конституции и

т. д. Помните Чехословакию 1968-го? Наши диссиденты шли примерно по тому же пути. И вот тут заработали психушки, заработал механизм высылки наиболее активных оппозиционеров за рубеж. Диссидентское движение в правление Андропова было почти разрушено.

Через год с небольшим Юрий Андропов уходит из жизни. В верхах вторая волна растерянности. Надо опять выбирать генсека. И вслед за Андроповым, личностью волевой, принимавшей самостоятельные решения, на трон возвели безликого товарища Константина Устиновича Черненко, «тень Брежнева», как тогда говорили. Тоже больной, полуразрушенный, он продержался у власти также немногим более года.

И вот наступает 1985-й год, когда после долгой подковой борьбы удалось вытолкнуть наверх молодого, делового человека, которого звали Михаил Сергеевич Горбачев. За спиной у него был юрфак Московского государственного университета, опыт руководства Ставропольским краем и работы одним из секретарей ЦК партии. Ему было всего 43 года, для политика такого ранга это не возраст. И после вот такой трагической полосы похорон Горбачев становится руководителем партии и государства. За рубежом, надо сказать, его принимали куда лучше, чем у нас в стране. Первой, кто его признал, была английский премьер Маргарет Тэтчер. Уже затем случилась известная история, но и писали, и говорили о ней довольно мало. Горбачев посетил с визитом Канаду, куда послом был на долгие годы отправлен Александр Николаевич Яковлев, бывший руководитель агитпропа ЦК, которого после нескольких критических публикаций посчитали слишком либеральным и «сослали» в Канаду. Он становится второй вслед за Горбачевым фигурой у руля новой политики. Горбачев обозначает ее в таком триединстве: *ускорение* экономического развития, *перестройка*, прежде всего идеологической и политической ситуации в стране, и *гласность*. (Придумали такой эвфемизм общепринятого понятия

«свобода слова», которое назвать открыто тогда побоялись). Что там было с ускорением и перестройкой, трудно сказать, никаких заметных результатов не наблюдалось, но то, что гласность стала взрывным устройством, от работы которого в советском монолите пошли трещины, можно утверждать совершенно точно.

Как же реализовалась та самая гласность, которую проповедовал Михаил Сергеевич Горбачев и его ближайшее окружение? Для начала, я хотел бы, чтобы вы поняли соотношение между печатной и экранной журналистикой, между печатью и телевидением. Печать в то время была уже множественна. Существовало огромное количество газет и журналов. Это был своеобразный информационный плюрализм, хотя и подчиненный по-прежнему единой идеологии – марксизму-ленинизму. И в сфере печатной журналистики было куда проще пробиться росткам гласности. Но нужно было найти тому, кто первым отважился бы сделать подобный шаг. Таких людей нашлось двое. Это были руководители двух изданий: главный редактор журнала «Огонек», выходявшего в то время тиражом более миллиона экземпляров, поэт и публицист Виталий Коротич. И наш замечательный журналист Егор Яковлев, который сподобился сделать одно из ведущих изданий в стране из маленькой газетки под названием «Московские новости» (задуманной до этого как многоязычное пропагандистское издание для иностранцев, в том числе туристов). Так вот он сделал эту газету самой читаемой в стране. И случилось так (я видел это своими глазами), что к стендам с разворотами газеты «Московские новости», которые выставлялись на Пушкинской площади рядом с редакцией, просто невозможно было подойти. Весь тротуар был запружен людьми, новые читатели подтягивались, как только отходили прежние. Потому что купить ее можно было только в первые полчаса после восьми утра, когда открывались газетные киоски. То же самое происходило и с «Огоньком». За ними вслед пошла уже «тяжелая артил-

лерия», наши известные литературные журналы «Новый мир», «Знание», «Октябрь», «Дружба народов» и др. Издания, прежде в несколько тысяч экземпляров, вдруг стали выходить миллионными тиражами. Можете себе представить ситуацию в то время: действительно, самая читающая публика в мире, самая политизированная. Как тогда говорили, «читать стало интереснее, чем жить».

А вот в телевидении все складывалось не так очевидно. Оно еще долго оставалось практически не дрогнувшим под напором обновления. Причин тому несколько. Первая, по-видимому, кроется в том давнем, с начала 60-х, осознании мощи ТВ, признании за ним главенства в системе охранной пропаганды. Отважиться на то, чтобы вот так, разом, дать телевидению полную свободу, отпустить вожжи, не решались даже самые радикальные из горбачевского окружения. Они, в большинстве своем, были людьми той же когорты реформаторов социализма, какой были в свое время чехи. Хотели облагородить строй, максимально очистить от рецидивов сталинизма. Но в истории всегда получается так, что половинчатость не сулит успеха, топтание на месте и попытки реформировать нереформируемое так или иначе приводят к неудаче, а порой и к краху. Кроме того, и это вторая причина, само ТВ представляло собой предельно централизованное (а значит, и более управляемое) образование, громоздкое, с технико-технологическими комплексами миллиардной стоимости, дезинтеграция которых выливалась в долгий и сложный процесс.

Однако во второй половине 80-х годов и на телевидении уже случались прорывы. Одним из них стала программа «Прожектор перестройки», яркая, острокритическая, пусть и в рамках дозволенного. Журналистская молодежь сгруппировалась вокруг ночных информационных передач «Телевизионной службы новостей» (ТСН). Они уже существенно отличались смелостью поиска и показа от традиционного «Времени». Позднее в Ленинграде возникли знаменитые «600 секунд», откуда вышли Александр

Невзоров и Светлана Сорокина, оба, кстати, не были журналистами по профессии. На фоне датчика секунд, бегущих от 600 до 0, актуальные, порой неприятные новости словно вскрывали самые болезненные нарывы нашего общества, а авторы и ведущие не избегали никаких, иногда шокирующих тем. Одна из ярких фигур в истории нашего телевидения, Эдуард Сагалаев, тогда руководитель молодежной редакции на ЦТ, создал дискуссионную программу «12-й этаж». В студию приглашались политики, политологи, экономисты, деятели культуры и т. д. В одном из ее углов была смонтирована уходящая вверх лестница, имитирующая подъезд дома, где обычно собирались подростки. В программе возникал диалог между «лестницей» и студией, иногда необычайно конфликтный. В общем, постепенно на телевидении сначала эпизодически, потом все чаще, пусть и с отставанием от печати, пусть и при сопротивлении руководства, но возникали программы, которым суждено было сыграть важную роль в демократизации нашего общества.

Самой, пожалуй, заметной в этом ряду, не только по содержанию, но и по форме, я бы назвал «Взгляд». Ее делали ребята-журналисты, многие из них выпускники журфака МГУ, выпускники МГИМО, почти все – из международного радиовещания. «Взгляд» выходил в эфир в выгородке типичной московской кухни: там в недавние времена собирались, по многолетней традиции, доверявшие друг другу соседи, знакомые, друзья. Обсуждали самое наболевшее, о чем нельзя было говорить во всеуслышание.

Взглядовцы на своей «кухне» рассуждали и спорили тоже о наболевшем – о взлетах и пробуксовках перестройки, о половинчатых мерах, нерешительности руководства, вообще о злободневных проблемах текущей жизни. Смелые и пытливые, они напоминали нас, какими мы были полстолетия назад. Но мы были отчаянно смелыми в поисках формы, а они осмысленно смелыми в поисках правды. Влад Листьев, Александр Любимов, Дмитрий Захаров,

Александр Политковский, Владимир Мукусев, Владислав Флярковский, Олег Вакуловский и их вдохновитель Анатолий Лысенко очень быстро стали известными всей стране. Некоторые из них – даже народными депутатами.

Обновление захватило не только федеральные, но и местные каналы. В Москве выделялась злободневная программа «Добрый вечер, Москва!», которую представлял один из ведущих наших журналистов Георгий Кузнецов. В Ленинграде – творчество Тамары и Владимира Максимовых в «Общественном мнении» и «Музыкальном ринге». Всего более запомнилось, пожалуй, «Пятое колесо» авторства Бэллы Курковой и Виктора Правдюка. Программа вела разговор с подготовленной аудиторией, в расчете на достаточно высокий интеллектуальный уровень.

Разумеется, перечислять весь поток новых проектов, рожденных на волне перестройки, нет необходимости. Вы об этом узнаете из главы С. А. Муратова, посвященного тому периоду в учебнике «Телевизионная журналистика». Наша задача – проследить, на каком политическом фоне и в силу каких причин происходили те или иные изменения, порой радикальные, в истории самого ТВ.

Открыв шлюзы гласности и побудив телевизионных журналистов к прямому, откровенному, честному диалогу со зрителем, власть, увидев результаты, сама испугалась собственной отваги. И попыталась процесс хотя бы приостановить. Одну за другой новаторские программы переводили из прямого эфира в «консервы» («12-й этаж», например), либо вовсе закрывали. Прекратили свое существование «Прожектор перестройки», «Добрый вечер, Москва!», «Взгляд», еженедельная аналитическая программа «7 дней» и др. Из эфира исчезли «маяки телевизионной перестройки» Э. Сагалаев и А. Тихомиров, Г. Кузнецов, авторитетный журналист-международник Александр Бовин, взглядовцы.

Передача «7 дней» вообще прожила в эфире всего около 4-х месяцев. Товарищей из ЦК партии возмутило, что

какие-то там журналисты сидят перед камерами и на всю страну не просто обсуждают их успехи и неудачи, но и осмеливаются их оценивать и даже осуждать. Популярная передача, продолжившая по форме «оттепельную» «Эстафету новостей», но совершенно другая по содержанию, повторила судьбу своей предшественницы.

Взглядовцы, после того как их программу закрыли, стали снимать свои сюжеты на видеопленку, а потом пошли на невиданную дерзость: размножали видеокассеты и рассылали по стране. Так «Взгляд» перешел, можно сказать, на нелегальное положение.

Фронт противостояния прогрессивных начинаний на телевидении и власти расширился. Уходит из «Кинопанорамы» наш известный комедиограф Эльдар Рязанов, возмущенный постоянными придирками цензуры. Он поставил точку своим гневным письмом «Почему в эпоху гласности я ушел из телевидения?». Покидает эфир ведущий программы «До и после полуночи» Владимир Молчанов.

Косвенным свидетельством нарастающего сопротивления телевизионному руководству явилось наметившееся разделение между вещателями и производителями программ. Раньше такого разделения не было. Пионерами в этом начинании стали «Авторское телевидение» (АТВ), «Взгляд и другие» (ВИД), «REN-TV». Поначалу они не имели официального статуса. Позже, с введением практики лицензирования, получили право на самостоятельное производство. Первую частную компанию, с соблюдением всех правил, возглавили Ирена Стефановна Лесневская и ее сын Дмитрий (тогда еще студент нашего факультета). Рискнув всем, заложили квартиру, получили кредит, начали собственное дело. Название компании происходило от имени создательницы и имело еще другое значение: полатыни ren – означает «почка». Из нее потом и вырос новый популярный канал REN-TV.

Именно эти телеобъединения выполнили двоякую задачу. Во-первых, собрали вокруг себя ушедших по раз-

ным причинам опальных авторов и ведущих, во-вторых, создали целый поток новых рубрик. На REN-TV пришел Эльдар Рязанов, вернулись в эфир В. Молчанов со своей программой «До и после полуночи» (под усеченным названием «До и после») и популярный эстонский журналист Урмас Отт с циклом интервью «Телевизионное знакомство». Возобновили остросюжетные выступления взглядовцы. Учредители АТВ Анатолий Малкин и Кира Прошутинская (тоже выпускница журфака МГУ) создали ряд программ необычного для нашего ТВ формата: «Будка гласности», «Намедни», «Пресс-клуб» и др. Это была счастливая идея – отделить производителя от вещателя и тем самым дать новый импульс обновлению телевизионного пейзажа.

Тем временем партийное руководство страны все еще пыталось держать ТВ под контролем. Когда печать уже во всю голосила, ЦК КПСС издал негласное распоряжение о закрытии многих программ и «об упорядочении деятельности телевидения». Потому что телевидение – это атомная бомба, а печать – только пулеметчики, которые сидят в окопах. Это разный масштаб, это разный калибр воздействия на людей.

И вот наступил 1991-й год. Январь стал в значительной степени переломным в истории нашего телевидения. Что я имею в виду? В январе 91-го в прибалтийских республиках стали происходить процессы, явно не устраивающие федеральную власть. Особенно обстановка накалилась в столице Литвы Вильнюсе, и туда перебросили части ОМОНа. Ядром противостояния стало телевидение. Печально известный штурм вильнюсского телецентра обернулся многими жертвами. Когда на площади собрались толпы народа и оттеснить их не удалось, омоновцы открыли огонь. Полилась кровь, были убитые и раненые. Вильнюсская драма стала запалом той бомбы, которая, взорвавшись, дала мощнейший толчок отрыву прибалтийских республик от Советского Союза.

Те события имели прямое отношение к нашему телевидению. По основным каналам, конечно, шла из Вильнюса информация, но какая! В околоправительственных кругах был подготовлен текст, который происходившее в Литве объявлял «происками врагов», антисоветской пропагандой, экстремизмом и пр. Ведущая «Телевизионной службы новостей» Татьяна Миткова обязана была прочесть эту бумагу в эфире. Пробежав ее глазами, она демонстративно передала ее диктору, дескать, читать эту ложь не буду. Первый открытый бунт в стане журналистов и, безусловно, акт гражданского мужества.

С этого момента начался уже подспудно вызревавший процесс формирования альтернативного телевидения.

Я вам много раз говорил, что телевидение – средство, что телевидение – вторично, и потому то, что в нем назревало, было прямым отражением нараставшего противостояния в политических верхах. Противостояния между теми, кто пытался «улучшать социализм» и оставался на позициях существующего строя, и группой новых лидеров, стремившихся к резкому и радикальному его изменению. Речь еще не шла впрямую о капитализме, но уже и не о социализме в нашем варианте.

Почему и откуда страна узнала об этих людях? Прежде всего благодаря телевидению. Только благодаря тому, что ТВ в те годы было прямым транслятором происходивших в стране событий. Не случайно стали потом говорить: «если не было в телевизоре, значит, не было вообще». Из прямых репортажей с партконференций, съездов, многотысячных манифестаций страна узнавала новых политических деятелей – публицистов, трибунов, ораторов, которые умели обращаться к массе. А телевидение доносило и многократно множило их послылы обществу. Таким образом, уже в силу своих природных качеств транслятора реальной жизни, ТВ работало на подрыв авторитета «улучшателей» и укрепление народного доверия к радикалам. Особенно это стало очевидно, когда в мае 1991-го года на втором канале в

эфир вышла новая информационная программа «Вести» – в противовес официозному «Времени», а сам канал, по существу, превращается в оппозиционное российское телевидение (РТР). Возглавил РТР Олег Попцов, в прошлом главный редактор некогда захудалого журнала «Сельская молодежь», который он сумел быстро превратить в одно из самых читаемых молодежных изданий страны. Человек талантливый, по натуре революционный, он собрал вокруг себя молодых журналистов-бунтарей, не согласных с политикой первого канала («Останкино»). Перешел туда практически весь коллектив из упраздненного ТСН, Светлана Сорокина из «600 секунд» и др. Так начался естественный распад некогда мощного монолита – Гостелерадио СССР.

Противостояние «Останкино» и РТР продолжалось вплоть до провалившегося путча в августе 1991 года. Тогда со всей очевидностью проявилась разнонаправленность нашего ТВ. «Останкино» закрыло бурлящую, духоподъемную жизнь улицы «танцами маленьких лебедей» из «Лебединого озера» – РТР вклинилось в самую гущу событий. Прямая трансляция пресс-конференций ГКЧПистов, мнивших себя спасителями страны, испуганных, растерянных, с дрожащими у Янаева руками, сделала свое губительное дело. Достаточно было взглянуть в эти кадры, чтобы понять – ничего у этих людей не получится.

Конечно, у вас не должно сложиться впечатление, будто именно ТВ обеспечило тогда победу демократов. Но стать одним из рычагов, способных повернуть ход исторических событий, телевидению бывает под силу.

Горбачевская гласность, как представляется сейчас, 20 лет спустя, явление не во всем верно и достаточно оцененное. Уже общим местом стало утверждение, будто гласность – единственное реальное достижение «эпохи Горбачева». Но как же оно значительно! Даже тот факт, что внушительное число граждан бывшего СССР и сегодня остается на прежних идейных позициях, не может поставить

его под сомнение. Во-первых, такое состояние массового сознания вызвано слишком резким разворотом в сторону экономического либерализма и его чрезвычайно трудными для народа последствиями. А во-вторых, лишний раз подтверждает известное науке положение об устойчивости глубинных ценностных ориентаций людей (по сравнению с подвижным, быстро меняющимся общественным мнением, скажем).

Логичным и достойным итогом политики гласности явился принятый осенью 1991-го года один из самых демократичных в мире Закон о средствах массовой информации. Согласно этому акту разрешалось распространение любой общественно значимой информации, кроме разглашения государственной тайны. Кроме разжигания национальной розни, кроме порнографии. Журналистам предоставлялось право не открывать источники добываемой информации (только по решению суда, если речь идет о преступлении), прописывались и многие другие процедуры, гарантирующие журналистам свободу от административного давления, свободу выполнения ими профессионального долга. Но главная – принципиальная для СМИ – статья закона провозглашала окончательную и безоговорочную отмену в стране политической цензуры.

Лекция 13

Речь сегодня пойдет о самой непростой ситуации в новейшей истории страны. Вы, естественно, знаете, какие громкие события тогда произошли. Это и провалившийся путч, и последовавший развал страны, исчезновение с карты мира государства под названием СССР, и противостояние исполнительной и законодательной власти, случившееся в 1993-м году, не имеющий прецедентов в истории обстрел танками парламента, и, наконец, относительное затишье после.

Здесь происходили два взаимосвязанных процесса, которые потом отразились и на судьбе нашего телевидения. На одном полюсе – стремительная приватизация, ваучеризация, передел собственности, молниеносное образование миллиардных состояний. На другом – беспрецедентно резкое обеднение населения. После недолгого восторга, после всех надежд, которые пробудила перестройка, после массового похода за новым лидером Борисом Ельциным и новыми демократами люди увидели реальное расслоение общества на две неравные части. Ведь разве что в эпоху пиратов известны случаи столь быстрого накопления капиталов. Но и в Америке, и в Европе это длилось столетия. А здесь в течение двух-трех лет у нас возник класс, который стали называть олигархатом.

Стоит отметить и второй процесс: стремительный рост числа чиновников. В огромном Советском Союзе с пятнадцатью республиками и населением свыше 200 миллионов было около 800 тысяч госслужащих. В скукоженной России рост чиновничьего клана (или класса, как вам угодно) был столь стремительным, что начал вызывать изумление. Очень быстро их число перевалило за миллион. С особым статусом, зарплатами, социальными гарантиями и т. д. Это тоже стало вызывать неприятие огромного числа людей. Особенно все возрастающая в их рядах коррумпированность.

Почему я говорю об этом так подробно? Потому что назревали серьезные выборы в стране, намеченные на 1995-й и 1996-й годы. Вроде бы до них было еще далеко, но если учитывать умонастроения потенциальных избирателей, вызревало опасение, что все изменится не в пользу правящей элиты. Экономика как бы уже стремилась к «точке невозврата» к прежнему экономическому укладу. Но на политической сцене в результате выборов все могло повернуться вспять. Власти необходимо было изыскать какой-то способ, который мог хотя бы относительно выправить ситуацию. Так вот, ставка в значительной мере была сделана опять-таки на телевидение.

В прошлый раз я говорил вам о том, что образовались два канала, в известной степени противостоявшие друг другу: первый канал «Останкино», который работал по старинке, оставаясь таким рудиментом Гостелерадио, как бы неся на себе печать того государственного телевидения, к которому мы привыкли, и другой, куда перешли практически все демократически настроенные журналисты – Российское телевидение.

В новых условиях, когда все стало платным, у «Останкино» вырос огромный долг. Ведь надо было оплачивать технику, передачу сигнала и т. д. Но главная причина его преобразования была, конечно, политическая. В конце 1994-го года Борис Ельцин издает указ о ликвидации канала «Останкино» и учреждении акционерного общества, которое было названо «Общественное российское телевидение» (ОРТ).

В реальности никакого общественного телевидения в нашей стране не было, мы никогда не сталкивались с фактом существования ТВ как такового по образу и подобию, скажем, Би-би-си. Это был канал, 51% акций которого находился у государственных учреждений, а оставшиеся 49% были отданы банковскому капиталу, причем даже не все банки сразу об этом узнали. Образовался странный симбиоз владельцев – государственного и частного капитала.

Второй канал был преобразован в холдинг «Всероссийская государственная телерадиокомпания» (ВГТРК), которой было подчинено не только московское телевидение, но и ТВ всех субъектов федерации.

Третий канал оставался местным и работал на мэра Москвы (он и сейчас остается столичным каналом).

А с четвертым начали происходить любопытные трансформации. С самыми серьезными намерениями в стране создается первая (не считая канала «2x2», который занимался рекламой и помогал существованию ВГТРК) коммерческая вещательная телекомпания. Его учредители назвали канал НТВ, никогда не расшифровывая аббревиатуру. Зато очень быстро обозначили его сущность, его главное направление. Если помните, у него сразу появился лозунг «Новости – наша профессия». Иными словами, канал сразу же себя позиционировал как канал новостной, как канал журналистский. Его создавали ныне полузабытый банкир Владимир Гусинский, владелец Мостбанка, и исполнительные директора Игорь Малашенко, в прошлом работник международного отдела ЦК КПСС, и выпускник истфака МГУ, сын известного режиссера-документалиста Олег Добродеев (нынешний руководитель ВГТРК). Творческое ядро НТВ составили талантливые журналисты, которыми и по сей день может гордиться отечественное ТВ, но судьба которых драматически складывалась впоследствии. Евгений Киселев, Леонид Парфенов, Светлана Сорокина и др. Основательность намерений руководителей подтверждалась и тем, что они обратились на факультет журналистики с просьбой рекомендовать десяток-полтора наиболее перспективных выпускников, которых затем взяли в штат.

Впервые серьезно НТВ заявило о себе во время первой чеченской войны, с конца 1994-го года. Его информации очень часто радикально отличались от всех других каналов, вплоть до того, что журналистов НТВ упрекали в симпатиях чеченской стороне. Как бы там ни было, но немало

энтэвешников проявили и высокий профессионализм, и гражданскую смелость. Прежде всего я бы назвал Елену Масюк. Была такая бесстрашная женщина-репортер, которой удавалось проникать на позиции обеих борющихся сторон, интервьюировать даже самых недоступных из стана врагов (пресловутого Басаева, к примеру). Ее, случалось, принуждали открыть источники информации. Она же, ссылаясь на известный закон 1991 года о средствах массовой информации и о праве журналиста на неразглашение источников информации, от ответа уходила. Вслед за ней вспомним тоже наших выпускников – Е.Ревенко, В.Грунского, А.Хабарова, многих других ребят, которые побывали на этой войне и репортажи которых прошли не только по НТВ, но и тиражировались другими телекомпаниями.

Но вернемся от частного к общему. Должен вам сказать, возьмите это на заметку, что из двух главных, ныне существующих концепций телевидения – европейской и американской – мы, желая в то время сблизиться с Америкой, а возможно и по другим причинам, например из-за погони за быстрыми деньгами, безоговорочно приняли американскую модель.

Что подтверждает мои слова? Прежде всего тот факт, что все каналы, как бы они ни назывались, даже при все большем включении в политическую жизнь страны, функционировали как каналы коммерческие, опираясь на рекламные деньги. Почему получилось именно так? Почему канал ОРТ не функционировал как общественное телевидение, а работал только на рекламодателя? Да потому, что акционеры – ни госучреждения, ни банки не покрывали его нужды сколько-нибудь достаточно. Почему второй государственный канал, который по своему статусу должен был финансироваться из госбюджета, тоже делал ставку на рекламу? По той же причине. Второй канал получал от государства деньги не более чем на 25% своих потребностей. А канал НТВ и вовсе задумывался как коммерческий.

Тем временем в стране, как я уже говорил, назревали вполне серьезные и угрожающие власти процессы. Рейтинг президента Ельцина летел вниз, как на санях с крутой горы, и снизился до 5-6%, иногда мог рухнуть и до 2-3%, а у оппозиционного кандидата от КПРФ Геннадия Зюганова – удерживался выше 20%. Стало казаться, что на будущих выборах президентства Ельцину не видать. Под угрозой «красного реванша» на экономическом форуме в Давосе один из самых тогда богатых и удачливых предпринимателей Борис Березовский, будучи обеспокоен сложившейся ситуацией, собирает наших банкиров и создает группу поддержки Ельцина. По аналогии с известным вам из истории словом «семибоярщина» ее назвали «семибанкирщина». Это, действительно, был пул из известных банкиров, которые обязались материально поддержать власть.

Начинается массовая кампания за переизбрание действующего президента, а главным, систематическим транслятором на всю страну становится, конечно же, телевидение. Вы, наверное, многократно видели кадры, где полуживой президент в предынфарктном состоянии отплясывает перед многотысячной толпой, демонстрирует народу, что пребывает в отличной форме. Сопровождает его вояжи весь цвет шоу-бизнеса, все они работают на Ельцина. А это имело большое значение. Такой эффект был открыт в Соединенных Штатах Америки уже очень давно. Когда стартует предвыборная кампания, к участию в ней на стороне того или иного кандидата подключают популярных в народе людей: актеров, певцов, комиков, эстрадных исполнителей и т. д. И они путешествуют по стране, поддерживая своего кумира. Такой пропагандистский прием воздействия на массовое сознание в американской науке (пропагандологии) называется методом «трансфера». Иначе говоря – переноса популярности одних лиц на других. Демонстрация «единства команды».

Параллельно с альянсом банкиров руководители и хозяева телевизионных каналов, забыв о конкуренции,

о каких-либо разногласиях, также создали некое монолитное единство, целиком и полностью подчинив себя задаче спасения президентского рейтинга. Из многочисленных предвыборных акций, предпринятых телевидением, я бы выделил, несомненно, любопытное по форме эстрадно-дискуссионное, на современном молодежном языке, обрамленное современной молодежной музыкой продолжительное шоу под названием «Голосуй, или проиграешь». В нем выражено, сплавлено несколько взаимосвязанных идей: первая – призыв идти на выборы, ибо ясно, чем выше избирательная активность, тем благоприятней результат; вторая – с пояснением, даже скрытой угрозой – проиграешь, потом пеняй на себя; третья – вполне сознательно, иначе снизило бы эффект – без указания имени, но абсолютно прозрачный намек, за кого именно голосовать.

Но самая большая пропагандистская удача – в планомерном, путем многократно варьируемых повторений, внедрение стереотипа: или – или, третьего не дано! Или Ельцин и свобода, надежда на счастливое будущее, или возврат к былому, мрачному коммунистическому режиму.

Вот это исключение третьей возможности, настойчивое убеждение в отсутствии иного пути и есть корень удачи всей пропагандистской акции. Ну и, конечно, создание имиджа «нового Ельцина» – динамичного, сердечного, «нашенского».

Но лихо придуманная формула так и осталась бы «вещью в себе», если бы не всепроникающая мощь телевидения. Именно слияние броской идеи и телезрелища дало в результате тот «архимедов рычаг», который перевернул массовое сознание, подтолкнув людей к выбору, единственно возможному для организаторов кампании. Давосские договоренности, консолидация финансовых магнатов и прочие мероприятия лишь оснащали тот процесс, придавали ему материальную надежность.

Итак, выборы 1996-го года. Во второй тур выходят Ельцин и Зюганов. Кстати, как утверждают специалисты, то были одни из немногих честных выборов в России. Победителем был объявлен действующий президент. Есть версия, на которой я не готов настаивать, но которая никогда аргументированно не отрицалась. Она заключается в том, что с незначительным перевесом якобы победил Геннадий Зюганов. Но, видимо, в той ситуации, которая сложилась в стране, он попросту не решился взять власть в свои руки.

Зима 1995-1996 гг. стала в итоге переломной: и в осознании того, что без концентрированной пропаганды не обойтись, и в мобилизации уже подзабытого опыта агиткампаний, и в консолидации всех доступных ресурсов обработки массовой психологии. Даже без прямого участия зарубежных спецов от пропаганды не обошлось.

Такое взрывообразное возрождение обновленной, многоуровневой и тотальной акции оказалось в высшей степени эффективным. Мировой опыт, насколько мне известно, не знал подобных примеров: кандидат с ничтожным рейтингом на старте приходит всего через несколько месяцев к финишу триумфатором! И это в стране обнищавших масс, практически упраздненных социальных благ и гарантий, мизерных пенсий – на одном полюсе и сказочного обогащения, разнузданного воровства и коррупции, криминала и преступной войны в Чечне – на другом. А побеждает – олицетворение этого государства, его первый гражданин.

Нонсенс. Иррационализм. Такого не бывает потому, что не может быть. Воистину, как сказал поэт, «умом Россию не понять»...

Телевидение, тем временем, подводило свои итоги. Договоренности о единстве позиций между каналами никто не нарушил, хотя один из ведущих журналистов НТВ Евгений Киселев не раз впоследствии раскаивался в том, что приходилось «наступать на горло собственной песне» и, при всей нелюбви к действующему президенту, все же работать на его победу. (Чтобы сэкономить время, отсылаю

вас к статье «Зеленый шарик, куда ты катишься?» в моей книге «Телевидение на перепутье», которая и посвящена этому грехопадению всеми любимого тогда НТВ). Так вот, сразу после выборов Ельцин сделал энтэвешникам этакий вельможный подарок: минуя все предусмотренные законом процедуры (конкурс и т. д.), он абсолютно бесплатно дарует им весь четвертый канал. До этого НТВ выходило в эфир на «четвертой кнопке» только частично, после 18.00. Таким образом, были ликвидированы жалкие остатки культурно-просветительского ТВ – канал «Российские университеты».

Позднее на телевидении провели основательную перетряску, стали возникать новые каналы. Например, на частоте 6-го Эдуардом Сагалаевым совместно с телекомпанией Тэда Тернера создается собственный канал «ТВ-6», ориентированный на семейный просмотр. Там что-то для себя могли найти и ребенок, и бабушка, и родители. Этот частный канал сразу начал функционировать как федеральный. Хотя должен предупредить вас, что все основные ставки все равно делались, в основном, на первый канал, покрывавший практически все территорию страны (98%), и через спутники мог быть доступным за рубежом, и на второй, покрывавший на тот момент чуть больше 80% обитаемого пространства России. Именно эти каналы считались главными источниками информации и рупорами государственной пропаганды.

После предвыборной кампании 1996-го года стала совершенно очевидна связь телевидения и политики, более того, их некая взаимозависимость. Без политики нет телевидения, но и без телевидения политика перестает быть эффективной. Вместе с тем в наступившем политическом затишье обнаружилась и другая закономерность: преобладающая зависимость ТВ от рекламы. Телевидение сосредоточилось на интенсивном зарабатывании денег.

Демонополизация вещания и приватизация телевизионной собственности, по масштабам и способам захвата

едва ли не превосходившая то, что наблюдалось в нашей экономической практике повсеместно – все это способствовало стремительному развитию разного рода агентств, продюсерских фирм и тому подобных структур, энергично занявшихся продвижением рекламы на телевидение. Процесс тотальной коммерциализации отечественного телерынка подробно исследован и описан в главе Валерия Леонидовича Цвика в учебнике «Телевизионная журналистика», посвященной «лихим 90-м». Там речь идет и о положительных моментах, связанных с разгосударствлением телевидения. Я же хочу обратить ваше внимание на негативные, подчас трагические события, тогда происходившие.

В 1994-м – начале 1995-го года первым каналом руководил член последнего Политбюро КПСС, правая рука Михаила Горбачева Александр Николаевич Яковлев. И после отставки последнего президента СССР, уже в новой России, Яковлев оставался человеком глубокооуважаемым, в то числе и Борисом Ельциным. Вспоминаю, что на встрече со студентами и преподавателями нашего факультета в 1989-м году Борису Николаевичу задали вопрос: с кем бы из руководителей страны он, тогда лидер оппозиции, мог бы сотрудничать. Не раздумывая, Ельцин ответил: «С Александром Яковлевым». Прошли годы, Ельцин – первый российский президент. И не кажется случайным назначение генеральным директором только что образованного «Общественного телевидения» именно А. Н. Яковлева, человека не только в высшей степени порядочного, но и профессионала (помните, я говорил вам, что еще в начале 60-х он возглавлял сектор радио и телевидения в ЦК партии).

Яковлев был первым, кто отважился поднять руку на окрепнувшую на ОРТ и вокруг него «рекламную мафию» и, кстати, постоянно увеличивавшую теневые обороты рекламных денег. В то время многие сотрудники не могли избежать соблазна брать конвертик-другой с валютой за

размещение тех или иных рекламных роликов в своих программах. Прекрасно понимая, что без рекламных вливаний телевидению уже не выжить, Яковлев попытался как-то обуздать или хотя бы упорядочить эту стихию. Почувствовав угрозу, «заинтересованные лица», а их было немало, восстали против своего руководителя. Яковлева убрали. Стыдно было видеть, как его уход провожали аплодисментами, выражая радость от того, что уходит начальник, попытавшийся отлучить их от кормушки.

На прощанье Александр Николаевич успел сделать еще одно доброе дело: рекомендовал на свое место одного из самых ярких, энергичных и талантливых тележурналистов, одного из создателей и авторов «Взгляда», выпускника факультета журналистики МГУ Владислава Листьева. В его творческой биографии уже были и «Поле чудес», и «Тема», и «Час пик». Креативным человеком был Влад и прекрасным менеджером.

Первое, что сделал Листьев в должности гендиректора ОРТ, презрев позорные для его сотрудников проводы предшественника – объявил временный мораторий на размещение рекламы. Это было сделано с той же целью – оздоровить ситуацию, создать профильную службу, деятельность которой была бы прозрачна и подконтрольна. Генеральным директором Листьев был всего 34 дня: 1 марта 1995 года его застрелили в подъезде собственного дома. (О первой реакции на случившуюся трагедию и версиях убийства можете прочесть в статье «Гибель звезды» в книге «Телевидение на перепутье»).

После этого убийства последовала серия еще нескольких. Уничтожали видных телевизионных продюсеров. Это вообще было время, можно так сказать, бандитской олигархии, т. е. слияния бизнеса и криминала, появления всевозможных ОПГ – так называемых организованных преступных группировок. И все это неизбежно накладывало свой отпечаток на отношение к власти со стороны большинства людей, нормальных, честных тружеников. В на-

роде Ельцин все заметнее терял популярность. (Правда, я заведомо исключая из круга недоброжелателей Ельцина нашего брата-журналиста. Он нам нравился, так как был не обидчив и к критике терпим. Даже когда его едко высмеивали в программе Виктора Шендеровича «Куклы», он не инициировал никаких репрессий). На глазах у всей страны президент дряхлел, пережил инфаркт, перенес операцию на сердце. И в целом заканчивал примерно так же, как заканчивал в свое время Брежнев.

Тем временем близились очередные выборы 2000-го. Уже в 1998 году началась новая предвыборная кампания, результаты которой опять же были отнюдь не предсказуемы. И телевидение вновь разворачивалось всей мощью пропагандистского потенциала в сторону политики.

(Лекция сопровождается показом фрагментов программы «Голосуй, или проиграешь» и др.).

Лекция 14

Если согласиться с тем, что демократия есть оптимальный способ формирования правящих элит, то неизбежны окажутся и некоторые, на первый взгляд нетрадиционные, выводы. Демократическое общество по определению отказывается от насильственных способов управления. Все социальные споры, политическое противоборство, столкновение интересов и прочие конфликты разрешаются путем дискуссий, референдумов либо на уровне независимой судебной власти. А карательные органы существуют лишь для самых крайних обстоятельств: покушение на Конституцию страны, на государственность. Не случайно их называют органами правопорядка. Таким образом, естественно и неуклонно возрастает роль инструментов, ненасильственно и неформально поддерживающих в обществе равновесие. Среди них самый заметный и действенный – массовая информация.

Кардинальный вопрос любого общественного организма – вопрос о его управлении. В государстве – это проблема власти. Общество демократическое, отработав механизм ее смены – мирный и свободный выбор (отбор) кандидатов в управленческий аппарат, стремится избежать стихийности, свести к минимуму случайность, ошибки выбора.

Вот здесь деятельность СМИ выходит на первое по значимости место. В идеале их задача – сделать процесс отбора максимально открытым, избирателей – максимально информированными, а их конечный вердикт – максимально осмысленным.

Все эти простые и ясные схемы – так сказать, идеальная азбука демократии. В ситуации стабильной полнота информационного обеспечения и широкий разброс мнений выполняют функцию неформального управления, сохранения социального гомеостата, т. е. устойчивости общества. Напротив, в обществе неустоявшемся, склон-

ном к перманентным конфликтам и, хуже того, обнаруживающем массовое недовольство жизнью – в таком обществе рано или поздно, но неизбежно свободные потоки информации вольются в русло пропаганды. И тогда реальность, как увидим, становится куда как грубее и циничнее.

Итак, вернемся в нашу реальность. В России приближались очередные выборы. Президент терял дееспособность. Нужно было думать о преемнике. После долгих поисков и калейдоскопической смены кандидатов, в конце концов, им был назначен малоизвестный широким массам Владимир Путин, занимавший к тому времени пост премьер-министра. Бывший подполковник КГБ, что уже, казалось, говорило не в его пользу, рекомендованный далеко не популярным Ельциным – в общем, прогнозы на избрание Путина были весьма туманны. Но произошло то, что произошло. Он был избран. И есть все основания утверждать, что немалую роль в этой истории снова сыграло телевидение.

Разумеется, все средства массовой информации с разной степенью активности принимали участие в предвыборной кампании. Но ведущее место заняли в ней два федеральных канала – ОРТ и НТВ, вернее «Авторская программа Сергея Доренко» и «Итоги» Евгения Киселева. Развернувшаяся между ними схватка достигла такого накала, что более походила на войну компроматов, а вся та кампания была впоследствии названа «информационными войнами». Дело в том, что противоборствующие стороны не столько пропагандировали тех, кому симпатизировали, сколько пытались утопить тех, против кого выступали.

Политическая ситуация была такова, что, по данным социологических опросов, предпочтения электората поначалу склонялись к паре кандидатов Примаков-Лужков. «Итоги» были нацелены даже не столько на подрыв позиций кандидата от власти, сколько на явную симпатию к этому тандему.

С ОРТ было все иначе. С 1995-го года фактическим хозяином этого «общественного» ТВ стал Борис Березовский, скупивший акции компании, еще остававшиеся в частных руках. Мультимиллионер, занимавший к тому же пост заместителя секретаря Совбеза, фигура политически в высшей степени активная, амбициозная и авантюрная, Березовский энергично включается в пиар-кампанию Путина. Ему принадлежит идея создания провластной партии «Единство» (преемницей которой стала «Единая Россия»). Замысел состоял в том, чтобы рекрутировать в ее ряды всех чиновников страны снизу доверху и тем самым привлечь на сторону лоббируемого им кандидата мощный «административный ресурс». Замысел, как оказалось, весьма конструктивный.

Березовский понимал также, что самым эффективным инструментом обработки массового сознания может стать ТВ. И вот на эту роль он выбирает известного тележурналиста Сергея Доренко, человека, безусловно, одаренного, как бы к нему ни относиться. Сойдясь в эфирном поединке, НТВ и ОРТ обнаружили два разных подхода к проблеме. «Итоги»: аналитическая программа, стремление участвующих в ней лиц аргументировать свою позицию, обращение к интеллектуальной части аудитории. «Авторская программа» Доренко: построена на компромате, исключительно на поиске негатива, пренебрежение к аргументации фактов, обращение к массе.

Главный удар Доренко направил на Лужкова, смешивая правду и домысел, очевидное и труднодоказуемое. Апогеем антилужковской кампании явилось утверждение, будто мэр организовал убийство совладельца гостиницы «Рэдисон-Славянская», американского гражданина. Доренко создает по следам трагедии многоходовое шоу, за которым с любопытством следит вся страна. Причастность градоначальника к убийству не доказана до сих пор. Но дело сделано: массовый зритель засомневался-заколебался...

С Примаковым – сложнее. Подобраться с компроматом к нему было практически невозможно. Он человек уважаемый, честный, не принимавший участия в разделе государственного пирога. Значит, надо было копать в другом направлении. И Доренко нашел. Евгению Максимовичу Примакову исполнялось 70 лет, и журналист, как бы между прочим, вспомнил наших геронтократов, которых не так давно хоронили одного за другим, и перенес эту ассоциацию на персону Примакова. А затем лазутчики Доренко выяснили, что за рубежом ему сделали сложную операцию. Доренко поиграл и на этом. Безнравственно, безобразно, отвратительно. Короче, здесь был использован едва ли не весь набор известных приемов пропагандистской манипуляции (подробнее о них можно прочесть в моей книге «В Бермудском треугольнике ТВ», стр. 57-76).

В телевизионном эфире столкнулись не только разные подходы к проблеме, но и принципиально разные стили журналистской работы. Спокойной, рассудительной, несколько даже академичной манере Е.Киселева противостоял напор, агрессия, темперамент С. Доренко. Березовский, когда его спросили, почему выбор его пал именно на Доренко, ответил: «Это тот человек, который пробивает экран». То есть не остается там, за стеклом, а выходит прямо на зрителя. Иначе говоря, если Киселев логикой аргументов пытался апеллировать к разуму, то Доренко набором компромата обращался напрямую к эмоциям.

В сухом остатке всей этой эпопеи: Примаков и Лужков фактически выбыли из предвыборной гонки. Телевидение же доказало еще раз: иррациональное и зрелищное может оказаться результативнее, чем рациональное, но недостаточно креативное. Как тут не вспомнить победу обаятельного Кеннеди над скучным Никсоном! Аналогия, конечно, отдаленная, но говорит о похожем.

Итак, на выборах 2000-го года побеждает, так сказать, «кандидат первого канала» Владимир Путин. Новый президент оказался человеком и политиком, безусловно, креп-

ким, понимающим, что такое власть, как ее надо ковать и как ее надо удерживать. А самое трудное, как говорили марксисты (и это максима была ему, видимо, не чужда), – не взять власть, а именно удержать ее.

Оставить в такой ситуации без внимания столь мощный социальный институт как телевидение было, по меньшей мере, нелогично. Очередной передел телевизионного рынка, а на деле формирование нового механизма контроля за ним, начался, что было предсказуемо, с НТВ. Против канала путинской командой была проделана многоходовая комбинация. Прежде всего атаку на НТВ представили как «спор хозяйствующих субъектов». Хотя, несомненно, в ее основе лежала политика. Как оказалось, владелец НТВ Владимир Гусинский, назанимал миллионы долларов у Газпрома, в том числе и на создание с американским участием канала «НТВ+». Гусинскому был предъявлен иск. Платить было нечем. Начались переговоры о реструктуризации долга, но просьбы об отсрочке отклика не находили. В итоге на НТВ устроили «маскишоу», провели обыски, изъяли компьютеры, назначили новых управленцев. Команда журналистов выступила с протестом, у Останкино собирались многотысячные митинги в поддержку популярного канала, состоялась встреча коллектива с Путиным, но это ни к чему не привело. Сам хозяин НТВ оказался в следственном изоляторе, просидел там с неделю, вышел оттуда, но вышел уже без НТВ, подписав бумаги о своем «отречении». Вскоре отбыл за границу. Большая группа энтэвешников во главе с Киселевым перешла на «шестую кнопку», однако канал, даже несмотря на выход скандально известного реалитишоу «За стеклом», прибыли не приносил и, в итоге, исчез, а на этой частоте был создан государственный канал «Спорт».

Дошла очередь до ОРТ. Карьера его действительного хозяина шла к закату. Березовский все еще был активен и, видимо, потребовал чего-то в виде мзды за проделанную

им работу. Но, как говорят в народе, нашла коса на камень. Вообще-то часто бывает, что человек, которого благодетельствовали, начинает своих благодетелей недолюбливать. А тут еще и было за что. Вдруг стало известно, что Березовский обманым путем захватил деньги Аэрофлота, а еще раньше обокрал народ, провернув авантюру с пресловутым «народным автомобилем» и т. д. Была обнародована и более важная деталь: будучи зам. секретаря Совета безопасности, он являлся гражданином Израиля. В итоге ему не оставалось ничего другого, как бежать из страны в Англию, где он живет и сейчас и откуда еще долгое время пытался проводить антипутинскую кампанию.

Оставалось одно «но»: Березовский продолжал владеть крупным пакетом акций ОРТ. Игнорировать это обстоятельство было нельзя. И тут, как рассказывают, на арену вышел новый магнат – Роман Абрамович. Он выкупил тот пакет у Березовского, передал властям безвозмездно. Между делом скажу, что власти иногда бывают щедры на благодарность. Когда объявили конкурс на продажу нефтяной компании Роснефть, Абрамович купил ее за 1 млрд 300 тыс. долларов, хотя были предложения о покупке за 4,5 млрд. Через несколько лет удачливый бизнесмен «вернул» этот пакет акций государству, но уже за сумму в десять раз бóльшую. А дальше будут самые большие в мире яхты, на всех лакомых кусочках Земли куплены дворцы, команда «Челси» и сладкая жизнь в Лондоне одного из самых богатых людей Великобритании.

Разумеется, вся эта история с акциями ОРТ – лишь версия, но она, насколько мне известно, до сих пор нигде не опровергнута. Так или иначе, что для нас важнее, ОРТ перешло фактически под контроль государства, став «непрофильным активом» Газпрома. А поскольку никогда оно «общественным» не было, название заменили нейтральным – Первый канал.

Второй канал становится лицом общенационального холдинга «Всероссийская государственная телерадио-

компания» (ВГТРК), объединившего все региональные государственные радиотелевизионные студии страны. На федеральном уровне, кроме «второй кнопки» (Россия-1) холдинг представлен каналами «Культура», «Спорт» (теперь Россия-2), круглосуточным новостным каналом «Вести-24». Напомню: создать канал «Культура» убедил еще в 1997-м году президента Ельцина выдающийся ученый и общественный деятель Дмитрий Сергеевич Лихачев. Реклама изначально была исключена из его программ, и существует канал за счет бюджета ВГТРК.

Третий канал (ТВЦ) остается под патронатом Московского правительства.

Четвертый (НТВ) – после всех преобразований превращен также в непрофильный актив Газпрома, тем самым тоже включен в сферу интересов государства.

Новый телевизионный передел захватил, кроме федеральных, и дециметровые диапазоны, так сказать второго эшелона. Приведу один только пример. Создателей и владельцев REN-TV вынудили «сверху» продать их долю и вообще выдавили из телебизнеса.

Если ранее постсоветский период был отмечен интенсивным разгосударствлением ТВ, начиная с раздробления монолита Гостелерадио, то с «нулевых» годов нового столетия начался обратный процесс. Телевидение как бы возвращалось на круги своя. Это первое.

Второй итог: после непродолжительного торжества «прямого» эфира, начатого перестройкой и гласностью, ТВ возвращается в зону предварительной записи программ – к «консервам». (Так, к примеру, передачи ток-шоу «Глас народа», которые создавал и вел Евгений Киселев, потом Светлана Сорокина, а после их ухода продолжил Савик Шустер под названием «Свобода слова», стали все чаще выходить в эфир после предварительной монтажной чистки). Это второе.

Третий итог: из эфира один за другим начинают исчезать самые популярные, самые известные экранные лич-

ности. Леонид Парфенов стал главным редактором русского издания журнала «Ньюз уик», Евгений Киселев, в конце концов, уехал в Киев на Украинское телевидение. Савик Шустер перебазировался туда же со своей программой «Свобода слова» и, что знаменательно, идет она без ограничения во времени и в прямом эфире. Светлана Сорокина ушла на «Эхо Москвы», Виктор Шендерович на «Радио Свобода». Закрыли злободневную новостную рубрику Ольги Романовой «24 часа» на REN-TV, еженедельный «Обозреватель» Станислава Кучера был удален из эфира ТВЦ и т. д. Это третье.

Четвертый итог: телевизионный эфир практически лишился аналитической журналистики, а информационная – все более тяготеет к сенсационности и развлекательности.

Кроме того, нельзя не заметить, что появился запрет на участие в телепрограммах целого ряда оппозиционно настроенных личностей, чаще всего экономистов и политиков – то, что обычно называют «черным списком». Хотя, напомним, цензуру никто не возвращал и закон о СМИ образца 1991 года никто не отменял. С не меньшим эффектом официальную цензуру заменяет то, что называют самоцензурой. Это уже состояние психологии человека, осознание им зависимости от вышестоящих инстанций, либо от сложившейся общественно-политической атмосферы, либо от того и другого. Цензор «внутри» работает как бы на двух уровнях: на рациональном (когда изъятие, замалчивание и даже искажение осуществляются вполне осознанно) и подсознательном (как инстинкт самосохранения). В любом случае, запрет накладывается не как штампик цензора на готовый продукт, а гораздо раньше – на идею, замысел, тему, проблему и пр. А модный нынче приговор: «не формат» – рубит под корень, без комментариев.

Я говорю только о самых заметных и самых общих тенденциях последнего десятилетия. Не хочу, чтобы у вас с моих слов, сложилось негативное впечатление об отече-

ственном телевидении. Но и замалчивать очевидное тоже не могу.

Я достаточно поездил по миру, знаком с программами многих стран, знаю их телевидение не понаслышке. Смею утверждать, что наше телевидение – смотрибельно. В нем всегда можно найти что-то интересное, стоящее. Есть такое понятие – репутация канала. И руководство каждого из них должно о ней заботиться, чтобы сохранить и приумножить своего зрителя. Поэтому, наряду с конвейерными, создаются и «звездные» программы в высоком смысле слова. Так в будничном потоке вдруг блеснет «Мастер и Маргарита», «В круге первом» или «Идиот». В документалистике – «Подстрочник», отдельные выпуски в рубрике «Профессия – репортер», остропроблемные расследования Бориса Соболева. В той сфере, которую можно назвать подлинной журналистикой, удар держат Марианна Максимовская в еженедельном обзоре «Неделя», Кира Прошутинская в ток-шоу «Народ хочет знать», Ольга Бакушинская в авторской программе «Скандальная жизнь с Ольгой Б.» (в сезоне 2010 года идет под названием «Pro жизнь»). Культурно-просветительную миссию достойно несут многие содержательные циклы канала «Культура» – «Линия жизни», «Тем временем», «Апокриф», «Острова», «Культурная революция», «Черные дыры. Белые пятна», канал «Цивилизация» Льва Николаева и т. д.

Как эксперимент, заявка (обнадеживающая тенденция?) выглядят попытки преобразовать Пятый канал в «ТВ для умных», по выражению одного из его реформаторов. Напомню попутно о первой пробе нашего ТВ еще в конце 60-х гг. создать подобный канал. Мы надеялись тогда, что, адресуя программу подготовленному зрителю, подтянем к этому уровню и массовую аудиторию. (Печальная судьба Четвертой программы вам известна. Но то были иные времена).

После долгого отсутствия возвращаются журналисты из первого ряда экранных личностей – Леонид Парфенов,

Светлана Сорокина. Я не могу назвать причины, почему они пришли не в привычную для себя область журналистики. Они работают в спокойных, нейтральных, преимущественно исторических программах. Но сам факт их присутствия на телеэкране – обещающий.

Опять-таки не могу утверждать, был ли в ряду «нежелательных персон» Григорий Явлинский, слишком надолго он исчез с телеэкрана, но почти часовая его беседа с Владимиром Познером на Первом канале – тоже, возможно, явление знаковое. Особенно если учесть смелые суждения гостя программы «Познер» о нынешней ситуации в стране, от чего современный зритель уже поотвык.

Наконец, не могу хотя бы не упомянуть о многосерийном фильме Валерии Гай Германики «Школа». Общественный резонанс сериала (докатившийся и до высших эшелонов власти, и даже до церковных иерархов) прямо-таки взорвал основательно заболоченную почву бездумного сериального штампования.

О чем действительно говорить можно со всей определенностью, так это о том, что ТВ стоит на пороге радикального технико-технологического обновления. Близится цифровое ТВ, которое сулит нам не только высокое качество, но и необозримое количество каналов. Соединение ТВ с Интернетом – свершившийся факт. К примеру, в Китае с помощью «Майкрософта» запущен канал Интернет-телевидения, или, как говорят у нас, Интернет-вещания. В самое ближайшее время можно ожидать оформления двух ипостасей: стационарного мегацентра, где на одном экране совмещаются ТВ, кино и Интернет, и телефона как мобильной его – телевидения – разновидности. В извечной гонке-соперничестве кино и телевидения, казалось, киноэкран сделал рывок, и теперь его домашнему сородичу не угнаться: я о технологии 3D. И вот уже летом 2010 года на Всемирной выставке электроники в Берлине сначала «Самсунг», а за ним и другие фирмы продемонстрировали 3D-телевидение, причем без очков. Но, ду-

маю, самой перспективной для каждого зрителя окажется возможность *индивидуального программирования*, когда, оперируя пультом, можно будет выстроить просмотр согласно собственным интересам и потребностям.

Однако при всех прорывах новой технологии традиционное эфирное ТВ вряд ли будет отменено. Сейчас модно говорить, что молодежь, дескать, окунулась в Интернет, что элитарный зритель вообще игнорирует ТВ. Поверьте, это все разговоры. Аудитория эфирного ТВ в десятки раз (утверждают, раз в 30) превосходит пользователей Интернета, а элита, знаю доподлинно, телевизор все-таки посматривает, чаще всего новостные и политические передачи. И, кроме того, власть с превеликим трудом будет расставаться с таким мощным инструментом влияния на массовое сознание.

Но все это – уже не предмет истории: история обращена к свершившимся и устоявшимся событиям. Мы же прикоснулись к живой, незавершенной, на наших глазах продолжающейся биографии телевидения. А это компетенция исследователей, экспертов, критиков его современного состояния и перспектив развития. Назову тех, за работами которых советую внимательно следить. Из экспертов – Анна Качкаева, Сергей Муратов, Валерий Цвик. Для начала прочтите их публикации в сборнике «Телерадиоэфир: история и современность» (М., 2008). Из критиков – Ирина Петровская, Юрий Богомолов, Даниил Дондурей. Еженедельные обзоры И. Петровской читайте в газете «Известия». Ю. Богомолов ведет постоянную рубрику в «Российской газете». Д. Дондурей возглавляет журнал «Искусство кино».

* * *

Завершая, хочу вам напомнить, что на первой нашей встрече я спросил, знакомо ли вам имя Норберта Винера. И вовсе не для того, чтобы проверить, насколько вы эру-

дированы, а чтобы подчеркнуть важность избранной вами профессии.

Винер – создатель новой науки, которую он назвал кибернетикой. Это сложная материя, и говорить о ней сколько-нибудь подробно – не время и не место. Повторю только, что кибернетика – это наука об информации, о ее всеобщем распространении в природе и обществе. Значит, она имеет отношение и к журналистике как информационной деятельности. Кибернетика – область знания о составляющих и взаимодействующих элементах, объединенных единым назначением, единой целью. Такие механизмы, такие средства обмена информацией называют системой.

Учение Винера породило компьютер и компьютеризацию, затем Интернет. Но оно, в частности, дает и целостное представление о функционировании СМИ. К этому, интересующему нас аспекту, обратился американский исследователь средств массовой информации Гарольд Лассуэлл. В 1947-м году он представил цепочку взаимодействующих элементов именно как систему, показывающую процесс функционирования любого из известных средств массовой информации. Она предельно проста и понятна. Вот как она выглядит в оригинале: *кто* сообщает – *что* сообщает – по какому *каналу* – *кому* – с каким *эффектом*. Это именно кибернетическая система, т. е. управляющаяся (или самоуправляемая) система с обратной связью.

Почему я, завершая наши беседы, обратился к такой, может показаться, отвлеченной от исторического контекста, проблеме. По двум причинам. Прежде всего с тем, чтобы собрать неизбежно разрозненные, разбросанные во времени и пространстве сведения о телевидении в некую целостность. А во-вторых, чтобы перебросить мостик от исторического обзора к теоретическому изучению и практическому освоению предмета.

Итак, рассмотрим каждый из компонентов системы, которую в науке называют «пентадой Лассуэлла».

Кто – это журналист, ведущий, непосредственно сообщающий информацию. Но также те, кто ее добывает, отбирает, готовит к выпуску, и те, кто руководит процессом. Кто управляет редакцией и каналом. А поднимаясь выше, найдем и тех, кто каналом владеет, в чьих интересах данный канал вообще существует. Что же касается собственно профессионального интереса, то это изучение журналистского мастерства в самом широком смысле и многообразии этого понятия.

Что сообщается – т. е. едва ли не самое главное: содержание информации. Но всякое содержание ведь облекается в некую форму. Это может быть лаконичное сообщение о свершившемся факте или развернутый показ длящегося события. Может быть получение сведений от компетентного лица, а может, и осмысленное автором-журналистом, сюжетно оформленное, не лишенное художественной образности повествование. Иными словами, журналистское сообщение – это содержательная форма, или, как ее называют, жанр. Вот здесь, можно сказать, начинается важнейший в нашей профессии раздел ее изучения и освоения.

По какому каналу – по звукозрительному или, как у нас принято, аудиовизуальному. Здесь уже речь идет о специфике канала, о его изобразительно-выразительном инструментарии и возможностях. Или иначе – о языке.

Кому – т. е. все доступное знание об аудитории, к которой обращено сообщение, в общем, на кого вы работаете. Это и область социальной психологии, и представление о социально-демографической структуре аудитории. То есть о градации по полу, возрасту, профессиям, политической, конфессиональной ориентации. Но, как выяснила наука, главное – культурно-образовательное ее, аудитории, расслоение. Оно-то серьезней всего влияет на восприятие и оценку зрителем адресованных ему сообщений-программ.

С каким эффектом – иначе говоря, выявление обратной связи от аудитории (что и делает «пентаду Лассуэлла» системой). Телевидение, как вы уже знаете, система, замкну-

тая в самой себе. Наша аудитория невидима и неведома нам. И общие сведения о ней – только абстрактная предпосылка. Поэтому здесь вступает в действие такая область науки как эмпирическая социология, а точнее говоря, конкретно-социологические методы изучения аудитории. Полученные в результате данные – кто смотрел, когда, что именно, сколько зрителей было у экрана – поступают в первое, исходное звено цепи: к отправителю информации.

Среди полученных данных господствуют пресловутые «управляющие» – рейтинг (индекс популярности) и доля (количество зрителей каждого из каналов в определенное время просмотра). Слепое, автоматическое следование этим показателям есть знак коммерциализованного подхода к телевидению, т. е. подхода в тактической плоскости. Речь здесь опять-таки, в конце концов, о прибыли. Стратегического же видения того, что в не столь отдаленном будущем сотворит телевидение с массовым сознанием, особенно подрастающих поколений, пока не обнаруживается.

Все элементы системы Лассуэлла должны будут так или иначе представлены в процессе вашего последующего обучения, что и составит целостное представление об избранной вами профессии. Вам предстоит непростой, нелегкий, но интереснейший путь. Как сценариста или корреспондента, как редактора, а может, и экранной личности-ведущего. Возможности выбора многообразны. Постарайтесь не ошибиться.

Я оптимист. И несмотря на все те барьеры, соблазны и даже опасности, о которых не мог вам не рассказать, искренне верю, что у каждого есть шанс самоопределиваться и занять свое место в профессии. Здесь вам помогут факультет, кафедра и уже очевидные перспективы телевидения. Читайте, слушайте. Ищите – себя в себе и в мире, в котором живете. Думайте.

(Лекция сопровождается показом фрагментов программы НТВ «Итоги», «Авторской программы Сергея Доренко» на ОРТ и др.).

Литература

Борецкий Р.А. Перспективы телевидения. Опыт социально-исторической оценки. В кн.: Телевидение вчера, сегодня, завтра. – М., 1983.

Борецкий Р. А. В Бермудском треугольнике ТВ. Гл. 2. – М., 1998.

Борецкий Р. А. Осторожно, телевидение! Гл. 1, 2. – М., 2002.

Борецкий Р. А. Начало, или К истории телевидения. – М., 2010.

Качкаева А. Г. Новейшая история российского телевидения (1985-2004). В кн.: Телерадиоэфир: история и современность. – М., 2005.

Качкаева А. Г. Гламурный тоталитаризм: телевизионная индустрия в эпоху стабильности (2004-2007). В кн.: Телерадиоэфир: история и современность. – М., 2008.

Муратов С. А. Телевидение «перестройки и гласности». В кн.: Телевизионная журналистика. Изд. 5. – М., 2005.

Муратов С. А. Легенды и мифы вокруг ТВ. В кн.: Телерадиоэфир: история и современность. – М., 2008.

Цвик В. Л. Телевидение на грани веков (1991-2003). В кн.: Телевизионная журналистика. Изд. 5. – М., 2005.

Юровский А. Я. Телевидение – поиски и решения. – М., 1983.

Борецкий Рудольф Андреевич

Беседы об истории телевидения

Лекции, прочитанные на факультете
журналистики МГУ в феврале – мае 2010 г.

Ответственный редактор Е.В. Миряшкина
Редактор И.В. Пименова
Художественное оформление А.С. Ширниной
Компьютерный набор Ю.В. Романовой
Компьютерная верстка В.В. Гридчиной

Подписано в печать 15.11.2010.
Формат 84x108/32. Гарнитура «Петербург».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,345
Тираж 100 экз. Заказ № 411.1

ЗАО «Издательство Икар»
Адрес : 117485, Москва, ул. Академика Волгина, д. 6.
Тел.: (495) 936-83-28. Факс: (495) 330-89-77.
www.ikar-publisher.ru, e-mail: ikar_publisher@mail.ru

Отпечатано в ООО «Издательско-Полиграфическая
Компания «Информкнига»
141231, Московская обл., Пушкинский район,
Поселок сельского типа Лесной, ул.Пушкина, д.8, корпус А