

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ТЕЛЕВИДЕНИЕ
МЕЖДУ
ИСКУССТВОМ
И МАССМЕДИА

Москва 2015

УДК 004.070(08)

ББК 71,85.33

Т31

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Ю.В. Осокин, доктор философских наук

И.И. Рубанова, кандидат искусствоведения

Редакционная коллегия:

А.С. ВАРТАНОВ, Е.В. САЛЬНИКОВА, Д. А. ЖУРКОВА

Телевидение между искусством и массмедиа / Ред.-сост. А.С. Варта-
нов. – М.: Государственный институт искусствознания. М., 2015. – 452 с.

ISBN 978-5-98287-087-2

Коллектив авторов рассматривает телевидение как одну из важных составляющих массмедиа, объединяющую в себе документальное и художественное начала. Первый раздел сборника посвящен тем художественным мотивам, образам, мифологическим звеньям, зрелищным формам и пространственным моделям, которые являются предтечами телевидения. Во втором разделе освещаются проблемы теории телевидения и общественно-информационная составляющая медийной продукции. В третьем разделе исследуются художественные формы, в частности, присутствие музыки, художественного кино и сериала на ТВ, а также трансформации телевизионной эстетики в контексте социокультурных перемен.

Книга может быть полезна всем тем, кто интересуется проблемами популярной культуры, информационного общества, технических искусств, массмедиа.

ISBN 978-5-98287-087-2

© Коллектив авторов, 2015

© Государственный институт
искусствознания, 2015

© И.Б. Трофимов, оформление, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

7	О НАМЕРЕНИЯХ АВТОРОВ
10	I. К ПРЕДЫСТОРИИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ
10	Людмила Сараскина
	Телевидение в предчувствиях и предвидениях. Что сбылось?
10	Цивилизация до телевидения
11	Зеркало – древний прообраз телевизора в сказках и легендах
19	Волшебное зеркальце в сказке братьев Гримм «Белоснежка и семь гномов» и в сказке А.С. Пушкина «О мертвой царевне и семи богатырях»
27	Королевство кривых зеркал: предвестники «плохого» телевидения
33	От волшебных зеркал до электронной трубки. Научная фантастика, заглянувшая в экран
40	Екатерина Сальникова
	Зрелищное искусство на пути к телевидению и к телевизору
45	«Археология» линейки телевизионных программ
57	Соблазн и комплексы телефланера
63	Археология комфортного телепросмотра, или Укрощение зрителя
74	К свободной зрительской мизансцене
80	От сцены-коробки к коробке телеприемника и компьютера
83	Киносценарии будущего ТВ
	II. ТВ в КОНТЕКСТЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ СПОРОВ и ОБЩЕСТВЕННЫХ РЕАЛИЙ
87	Анри Вартанов
	Новоселье на ПАРНАСЕ
87	Как это было. История, теория, немного мемуаров
91	Немного предыстории

- 96 Первые шаги теории
107 ТВ и зрелищные виды искусства
114 Новая эстетическая возможность
121 Эра телесериала
128 Поиски своего лица
134 Отложенное новоселье
- 144 **Владимир Мукусев**
ТЕЛЕВИДЕНИЕ ПЕРЕСТРОЙКИ: ВОСПОМИНАНИЯ О БУДУЩЕМ
145 Максимовы
151 Литературный вторник
171 «Взгляд» и гласность
- 180 **Анна Новикова**
ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ НОВОСТИ: МЕЖДУ ОБЩЕСТВЕННЫМ БЛАГОМ
И ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРОЙ
184 Инфотейнмент как ниспровергатель советских мифов
186 Развлекательный прогресс
188 Человек, действующий не по схеме
193 Заключение
- 196 **Жанна Васильева**
КУДА ВЕДЕТ НАС «ТЕЛЕГИД»...
201 Телегиды: чьи вы и откуда?
218 Телегид: «розовый роман» нон-стоп?
- 223 **III. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФОРМЫ И СМЫСЛЫ ТЕЛЕВЕЩАНИЯ**
- 223 **Людмила Сараскина**
ЗАЧЕМ СМОТРЕТЬ ТЕЛЕВИЗОР? ЭВОЛЮЦИЯ СМЫСЛОВ
223 Советское экспериментальное вещание на фоне
тотального контроля
234 Телевидение как политический пропагандист и агитатор
245 Миссия и заслуги художественного телевидения
253 Смена декораций и рождение коммерческого телевидения
260 Зачем смотреть телевизор?
- 264 **Елена Петрушанская**
О ПРОБЛЕМАХ МУЗЫКИ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ: ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА
265 Прошлое: история, тенденции, эффект присутствия

- 266 Утопии и разочарования
270 Обретение альтернативы. Телевизионное отображение концертных форм музицирования
274 Ритуальные ритмы музыкального телевидения
275 Продукции и репродукции, позиции и оппозиции
277 Телевидение в эпоху Интернета
278 Но зачем музыке телевидение?
280 Есть ли ресурсы?
281 Пары портретов в пару эпох
287 Какое изображение созвучно звучанию?
290 О тайных классических корнях свежей поросли
291 Музыкальная «соединительная ткань» телеорганизма. Звуковой дизайн
294 О судьбах музыкальных теленоваций
295 Музыкальные знаки – маркеры экранного повествования
296 Вопросы вместо резюме
- 302 **Дарья Журкова**
Телевизионные будни развлекательной музыки
306 Эстрадные концерты в поисках формата
309 «Голубой огонек». Поэтика столика
315 «Бенефисы» Евгения Гинзбурга. От театра песни к музыкальному телешоу
322 «Язык свободы, света и добра...»
324 «Кабачок 13 стульев». Музыкальный подиум культурного обслуживания
330 «Утренняя почта». Песенные оазисы индивидуалистических ценностей
- 346 **Александра Василькова**
АНИМАЦИЯ НА ТЕЛЕЭКРАНЕ
- 366 **Анна Новикова**
Документальная драма на советском и постсоветском телевидении: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОШЛОГО В ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ
366 Документальная драма как явление советской культуры
371 Между пропагандой и искусством
373 Между массовой и контркультурой
376 Между журналистикой и режиссурой

380	Юрий Богомолов
	РЕТРО КАК ПРИЕМ
380	Способом от обратного
382	Еще раз оглянемся
384	Ситком и драмеди
388	Сериалы
392	В порядке отступления
394	«Оттепель» тревоги нашей
398	Уроки «Сталинграда»
402	Екатерина Сальникова
	ТЕЛЕВИДЕНИЕ ДЛЯ НАС: ТРИ ЭПОХИ.
	КАРТИНА МИРА И ОРГАНИЗАЦИЯ ЭКРАННОЙ РЕАЛЬНОСТИ
403	Позавчера. ТВ позднесоветских лет
423	Вчера. Перестроечное ТВ
445	На исходе «сегодня». С частицей «пост»

О НАМЕРЕНИЯХ АВТОРОВ

Чем дольше длится эпоха электронного бума, тем активнее множатся вариации экранных форм. И тем очевиднее становится их типологическая специфика. Кроме того, растущее изобилие научных работ, посвященных экранной культуре в целом, рождает противоположную потребность – новыми, современными глазами посмотреть на те явления экранной культуры, которые родились до периода персонального компьютера с выходом в интернет, до мобильных телефонов.

Данная книга посвящена телевидению как социокультурному феномену, как носителю определенных типов художественных и документальных форм, как части истории. На наш взгляд, телевидение выступает территорией, связующей советский и постсоветский периоды, классику и современные произведения, так называемое «высокое» искусство и популярные развлечения, экстраординарные события и рутинную повседневность. Телевидение продолжает оставаться в эпицентре общественных и культурных трансформаций, нередко само их инициирует или предвещает. Без актуализации размышлений о природе и закономерностях развития телевизионного творчества трудно понять специфику более молодых экранных средств коммуникации, еще далеко не реализовавших свой потенциал.

Мы не преследовали цели написать подробную историю телевидения, тем более, что работы такого рода о советском и раннем постсоветском ТВ уже были. И все-таки нельзя сказать, что они полностью исчерпывают вопрос о сущности телевидения, телевизора и телевидения. К тому же традиционный жанр исследования постепенно оказывается все менее применим к настоящему периоду. На сегодняшний день, в условиях разомкнутой глобальной культуры и гигантского количества российских

и зарубежных телеканалов, потенциально доступных для отечественных зрителей, речь и не может идти о сколько-нибудь исчерпывающей «новейшей истории» телевидения, которое смотрят люди. Так же, как вряд ли возможно создать «полную» работу о новейшем периоде существования компьютерных игр или веб-сайтов.

При понимании ценности и необходимости исторического подхода, мы сочли более плодотворным создать серию дискретных глав. Их авторы концентрируются на анализе отдельных аспектов природы телевидения, его истории и его бытовании в нашей повседневности. Книга имеет три раздела. Первый из них посвящен предыстории рождения телевидения как такового. Телевидение можно по праву именовать интернациональным, коллективным изобретением человечества. Поэтому в размышлениях о его культурных предтечах мы выходим далеко за пределы отечественной культуры, полагая, что суть телевизионного вещания и телевизионной образности связана с глубинными пластами мировой культуры, в том числе с теми, которые значительно древнее российской культуры и ментальности, однако впоследствии были ими усвоены и включены в активный культурный обиход нашей страны.

Во втором разделе авторы останавливаются на тех вехах истории ТВ в России, которые тесно связаны с большим комплексом художественных, общественных, идейных трендов. В том числе одной из тем оказывается отношение к телевидению в научных кругах, в среде тех отечественных ученых, которые писали о нем в 1960–1980-х годах. Третий раздел посвящен художественным проблемам телевидения и циркуляции некоторых искусств в телереальности (академическая музыка, эстрада, кино, анимация, телесериал, телевизионный спектакль, докудрама). В этом разделе анализируется эволюция российского телевидения как неотъемлемого звена повседневной культуры.

Коллектив авторов считает принципиально важным сочетание разных методологических подходов – искусствоведческого и культурологического, теоретического и исторического. Отстраненная позиция аналитика, стремящегося к максимально возможной объективности, взвешенности оценок, не отрицает открыто субъективного, личного взгляда на изучаемые процессы и явления телекультуры. Мы исходим из того, что значительную ценность для подобных исследований представляют не только точные статистические данные, но и личные свидетельства о том, «как это было», замечания и выводы, сделанные в результате многолетних непрерывных наблюдений за развитием культурного пространства, а также за жизнью воспринимающих и создающих его субъектов. Современная социология широко пользуется материалом частных документов

отдельных граждан, участников социальной действительности, тем самым признавая значимость субъективного опыта, субъективного восприятия, обогащающего научное понимание тех или иных явлений. Исследователь художественной культуры есть полноправный участник социокультурных процессов, а потому его личные свидетельства, его социокультурный опыт может становиться одной из опор для описания истории культуры.

Большинство текстов были написаны до февраля 2014 года, в эпоху доминирования коммерческого развлекательного телевидения. Вполне возможно, многое из того, что совсем недавно воспринималось как безальтернативное настоящее телевидения к моменту выхода книги в свет потеснится на периферию линейки программ, а то и вовсе превратится в историю.

Книга адресована не только исследователям экранных форм, популярного искусства, информационного общества и повседневности, но и студентам гуманитарных вузов, стремящимся понять недавнее прошлое отечественной культуры, а также всем тем, кто интересуется спецификой телевидения.

I. К ПРЕДЫСТОРИИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

Людмила Сараскина

ТЕЛЕВИДЕНИЕ В ПРЕДЧУВСТВИЯХ
И ПРЕДВИДЕНИЯХ. ЧТО СБЫЛОСЬ?

Разгневанный Зевс решил наказать людей, овладевших Прометеевым огнем, и применил хитрую уловку. Он вручил красавице Пандоре ящик, в котором запер все человеческие соблазны и несчастья, и отправил ее на Землю. Как только любопытная и нетерпеливая Пандора открыла ящик, ядовитое содержимое разлетелось на четыре стороны света. В ужасе она захлопнула крышку, но было уже слишком поздно. На дне осталась запертой лишь одна обманчивая Надежда.

Греческий миф о Пандоре. Пересказ

Цивилизация до телевидения

История цивилизации, протекавшая до телевидения, насчитывает много тысячелетий. А история цивилизации, при которой появилось и существует телевидение, началась и развивается всего столетие. Однако было бы большой ошибкой считать, будто дотелевизионные цивилизации, а также культуры, не знавшие телеэкрана, даже и не подозревали о возможности видеть на расстоянии и заглядывать из неподвижной точки пространства в дальние дали. Человечество и в самые древние эпохи интуитивно «что-то такое» ощущало, на «что-то такое» надеялось. Мечты людей о возможности видеть и слышать себя или любого другого на расстоянии, недалеко или весьма значительном, отразились в легендах и сказках разных народов мира. За многие века до возникновения телевидения подобным «телевизионным» предчувствиям богатую пищу давали зеркала. «Подобно тому, – пишут в учебниках по истории телевидения, – как воплощенная в мифе

об Икаре мысль о полете человека возникла за тысячи лет до появления аэроплана, идея о видении на расстоянии возникла на заре человечества. Об этом свидетельствуют сказки Шахерезады или сказка о спящей царевне и семи богатырях, а позднее – сочинения Ж. Верна, Джека Лондона или А. Куприна, где, глядя в волшебное зеркало или на волшебный камень, видят *здесь* то, что происходит там, причем *сейчас*¹.

ЗЕРКАЛО – ДРЕВНИЙ ПРООБРАЗ ТЕЛЕВИЗОРА В СКАЗКАХ И ЛЕГЕНДАХ

Современную историю зеркал отсчитывают с XIII века, однако первые небольшие зеркала из серебра, меди или бронзы восходят к бронзовому веку (XXXIII–XI века до н.э.). На воображение людей во все времена сильно действовало зеркальное отражение; человек, впервые столкнувшийся с возможностью существования «второго я», полагал, что в зеркале отражен кто-то совсем другой или что в нем отражена его душа, или что это магическое, волшебное зрелище. Зеркала были связаны с волшебством еще тысячи лет назад. Большинство людей за всю свою жизнь ни разу не заглядывали в зеркало. Слишком хорошее отражение могло испугать – люди верили, что зеркало способно похитить у них душу. Представления о магической силе зеркала привлекали к нему волшебников, которые, в надежде получить видение будущего, всматривались в зеркало до тех пор, пока их взгляд не затуманивался.

Зеркало часто трактовалось как символ связи реального мира с миром параллельным. Первобытная магия предостерегала человека от взгляда в свое отражение: призрачный двойник способен погубить, утащить в Зазеркалье. Обычай завешивать зеркала в доме умершего диктовался предубеждением, будто душа покойного может затянуть кого-либо из близких за собой на тот свет – жажда вернуться в мир живых будет подталкивать покойника проникнуть через окошко между мирами в жилище человека.

Природа изначально подарила людям зеркала, вернее, их подобия. Где бы ни жил человек, где бы ни селился он или останавливался на ночлег, кочуя с места на место, с ним рядом, как правило, должна была находиться вода – зеркальная поверхность ручья, реки, озера. Человек от начала веков

¹ См.: Телевизионная журналистика. Учебное пособие / Под ред. Г.В. Кузнецова, В.Л. Цвика, А.Я. Юровского. 4-е издание. М.: Высшая школа, 2002. Гл. 3. История тележурналистики в России // <http://uchebnik.biz/book/260-televizionnaya-zhurnalistika/16-glava-3-istoriya-telezhurnalistiki-v-rossii-texnicheskie-predposylki.html> [Дата обращения 27.05.2015].

знал, что такое отражение, оно было неотъемлемым фактом его повседневной жизни, хотел он вглядываться в него или нет.

Одну из самых волнующих историй о поединке человека со своим (чужим) отражением воплотил древнегреческий миф о Нарциссе, прекрасном юноше, сыне беотийского речного бога Кефисса и нимфы Лирियोпы. Когда родители мальчика спросили прорицателя Тиресия о будущем ребенка, тот ответил: малыш доживет до глубокой старости, если никогда не увидит своего лица и не познает самого себя. Нарцисс вырос юношей блистательной красоты, и многие прекрасные женщины добивались его любви, но он ни на кого не обращал внимания. Он отверг любовь и нимфы Эхо; от горя нимфа высохла так, что от нее остался только голос. Отвергнутые женщины потребовали наказать Нарцисса. Богиня возмездия Немезида вняла их мольбам и наказала красавца. Когда юноша, возвращаясь с охоты, взглянул в чистый, изумительно прозрачный ручей и увидел в нем свое отражение, он влюбился в него и уже более не мог оторваться от лица в воде, полагая, что это кто-то другой. Нарцисс объяснялся прекрасному призраку в любви и в отчаянии бил себя в грудь, мучился и глубоко страдал¹.

В поэме Овидия «Метаморфозы» (2–8 годы н.э.), посвятившей сотню стихов описанию страданий Нарцисса, содержатся впечатляющие подробности поединка красавца юноши с безразличной к нему водной поверхностью:

Чистый ручей протекал, серебрищийся светлой струей, –
 Не прикасались к нему пастухи, ни козы с нагорных
 Пастбищ, ни скот никакой, никакая его не смущала
 Птица лесная, ни зверь, ни упавшая с дерева ветка.
 Вкруг зеленела трава, соседней вспоенная влагой;
 Лес же густой не давал водоему от солнца нагреться².

Отражение явилось Нарциссу как роковое увлечение, несчастье, беда.

Жажду хотел утолить, но жажда возникла другая!
 Воду он пьет, а меж тем – захвачен лица красотой.
 Любит без плоти мечту и призрак за плоть принимает.
 Сам он собой поражен, над водою застыл неподвижен³.

¹ См.: *Ботвинник М.Н.* Нарцисс // Мифы народов мира. Энциклопедия: В двух томах. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 201–202.

² *Овидий.* Собрание сочинений: В двух томах. СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1994. С. 65–66.

³ Там же. С. 66.

Обманчивое отражение несет гибель юноше, плененному и зачарованному увиденным.

Что увидел – не поймет, но к тому, что увидел, пылает;
Юношу снова обман возбуждает и вводит в ошибку.
О, легковёрный, зачем хватаешь ты призрак бегучий?
Жаждешь того, чего нет; отвернись – и любимое сгинет.
Тень, которую зришь, – отраженный лишь образ, и только.
В ней – ничего своего: с тобою пришла, пребывает,
Вместе с тобой и уйдет, если уйти ты способен.
Но ни охота к еде, ни желанье покоя не могут
С места его оторвать: на густой мураве распростершись,
Взором несатым смотреть продолжает на лживый он образ,
Сам от своих погибает очей...¹

Нарцисс умирает от любви и тоски. Нимфа Эхо повторяет его предсмертные стенания. На месте гибели юноши вместо его тела плачущие нимфы находят шафранный цветок с белоснежными лепестками и называют его *нарциссом*: древние греки считали, что этот холодный цветок ядовит, содержит тяжелый наркотик и приносит несчастье.

Возникновение мифа о Нарциссе, по мнению историков античности, связано с характерной для первобытной магии боязнью древнего человека увидеть свое отражение – своего *как бы* двойника, свое второе «я», находящееся во вне. Нарцисс и мертвый не может расстаться с гибельным отражением:

Даже и после – уже в обиталище принят Аида –
В воды он Стикса смотрел на себя...²

Мифическая история Нарцисса, изложенная в гекзаметрах Овидия, – стала первым (?) или одним из первых (?) литературных примеров знакомства героя с самим собой, явила феномен трагической встречи человека со своей личностью как с кем-то чужим, другим. Миф о Нарциссе воплотил опыт гибельной зависимости человека от увиденного отражения-изображения – зависимости пожизненной и даже посмертной. Современная наука знает, что такой зависимостью страдают только люди, в отличие от животных: те обычно не реагируют на свое зеркальное отражение. Однако древний миф о Нарциссе (может быть, еще догреческого происхождения) стал широко известен благодаря многим поэтическим и прозаическим версиям и так впечатлил воображение

¹ Овидий. Собрание сочинений: В двух томах. СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1994. С. 65–66.

² Там же. С. 68.

людей, что породил массу интерпретаций, связанных тоже и с животными. Так, в некоторых сказках упоминается лев, который, увидев в воде свое отражение, принял его за льва-соперника, зарычал, бросился в драку и утонул в глубоководной реке. Другая притча повествует о собаке, которая, схватив где-то кусок мяса, побежала через мост, увидела в воде свое отражение и решила, что это какая-то другая собака отняла ее добычу. Она гавкнула и выронила заветную еду.

С феноменом зеркального отражения связано большое число гаданий, обрядов и предрассудков. Зеркало наделялось огромной силой, могучими волшебными свойствами, поражающей силой. В греческой мифологии Персей, сын Зевса и Данаи, убивает Медузу Горгону, чудовище с женским лицом и змеями вместо волос, пользуясь блестящим металлическим щитом, дарованным ему Афиной, как зеркалом. Персей избежал прямого взгляда Медузы Горгоны, превращавшего людей в камень, ибо щит позволял смотреть не на нее, а на ее отражение: Персей без риска для жизни приблизился к Медузе и отрубил ей голову.

В средневековых текстах зеркало предстает как образ иного мира, как символ вечности, ибо в нем есть всё, что прошло, всё, что есть сейчас, и всё, что должно наступить. Возможно, зеркало – это первый волшебный предмет, созданный человеком. Свойство показывать окружающий мир и прежде всего то, что невозможно увидеть – свое собственное лицо, воспринималось как чудо. Аборигены Африки, Австралии и Океании за маленькие осколки стекла отдавали колонизаторам всё, что имели.

С утверждением, что в глубине зеркал можно увидеть будущее, связывались предсказания Нострадамуса и Калиостро. С другой стороны, зеркало являлось символом памяти, запечатлевшим все, что когда-либо в нем отражалось. Благодаря способности вызывать и считывать с зеркальной поверхности картины прошлого, раскрывали преступления знаменитые сыщики. Представлением о «генетической памяти» зеркал объяснялся народный запрет смотреться в них беременным женщинам и годовалым детям. С функцией памяти связывалось повсеместное предубеждение против треснувших зеркал¹.

¹ Автор книги «Литературные зеркала» А.З. Вулис, полагает, напротив, что зеркало символизирует мгновение, выражает дискретность памяти: «Зеркало, в отличие от изобразительных искусств, – это настоящее, и только настоящее, без прошлого, без будущего. Зеркало – это воплощенная амнезия. Зеркало – это струящийся и утекающий в забвение миг, бесконечно малая величина, картины, уходящие в небытие, как вода в песок» –

В Древнем Египте круглые по форме зеркала отождествлялись с дисками солнца и луны. Считалось, что зеркало может удвоить силу отражаемого, отразить нежелательную энергию. Направленное на жилище соседа, оно способно внести в него энергетическую деструкцию; оберегом от этой напасти считалось размещенное напротив более крупное зеркало. Такие «войны зеркал» проходили, например, в Гонконге, пока власти их не запретили.

Однако существуют зеркала, обладающие свойствами, в какие трудно поверить, пока не увидишь их собственными глазами. Воображение человека рисовало зеркала, которые умеют *разговаривать или показывать* то, что недоступно глазу. «На территории Китая в древних храмах хранятся зеркала, которые могут показывать, где живет Будда... Если это зеркало направить на солнце, а отраженный “зайчик” – на белую стену или лист бумаги, то на них появится изображение, которого нет на полированной лицевой стороне зеркала... На родине этих зеркал, в Китае, они овеяны славой древних легенд. Одна из них гласит: однажды жена императора в солнечный день сидела в саду и занималась привычным делом – любовалась собой в бронзовом зеркале. Потом она опустила его на колени. Луч солнца отразился от зеркала на белую стену дворца, и в ярком круге на стене появилось изображение дракона. Рисунок дракона в точности повторял рельеф обратной стороны зеркала! Так было впервые открыто волшебное свойство китайских зеркал. С тех пор волшебные зеркала называют в Китае “прозрачные бронзовые зеркала”, а происхождение китайской поговорки “На солнце правда всегда проступает наружу” объясняют ими же»¹.

Каббалистический символ – «лучистое зеркало» – служил обозначением способности к прорицанию, которым обладал пророк Моисей. По католической традиции зеркало без трещин символизировало Деву Марию. Дионисий Ареопагит утверждал, что небесный и земной миры находятся в зеркальном соответствии. В эпоху Ренессанса продолжало господствовать представление, что только в зеркалах становятся зримыми «тончайшие формы» или идеи вещей. Согласно Данте, чтобы созданные Богом образы стали визуальными, прозрачная среда должна быть ограничена зеркальной поверхностью. Отношения человека и Бога описывались как система направленных друг на друга зеркал. Египетский иероглиф Венеры представлял собой изображение зеркала.

см.: Вулис А.З. Литературные зеркала. М.: Советский писатель, 1991 [http://modernlib.ru/books/vulis_abram/literaturnie_zerkala/read/].

¹ См.: Калинин А. Волшебные зеркала // <http://www.yugzone.ru/articles/220> [Дата обращения 30.03.2015].

Зеркало в искусстве средневекового Востока – это художественный образ мира, в котором живет божество. Надписями на бронзовых зеркалах служили заклинания. Русские старообрядцы, напротив, считали зеркала созданием дьявола, бесовским даром, а потому не допускали их в свои жилища. (Не иметь у себя дома телевизионных приемников станет в наше время принципом многих семей, относящихся и к религиозным сектам, и к рафинированной интеллигенции.) В старину евреи в день нового года шли к реке и смотрели в воду; считалось, кто не увидит своего отражения, тот вскоре умрет. По суеверному преданию, члены масонских лож оставляли в обществе свои портреты, чтобы в случае измены своего товарища его портрет расстрелять – верили, что изменник тотчас же умрет, как бы далеко он ни был. Фраза «как в воду смотрел» издавна употребляется в виде похвалы удачливым прорицателям. Поверхность воды может «работать» как перископ, то есть визуальный вход в иной мир, может использоваться как дверь или окно в зазеркалье. Сказки повествуют о славном зеркальце, в которое можно видеть весь мир, о волшебном зеркальце, наделенном телевизионным талантом, который может проявиться, в частности, и в разрыве между видимостью и сущностью.

Так, сказка Г.-Х. Андерсена «Новое платье короля» рассказывает про обман зрения – герой видит в зеркале обратное тому, что есть. Зеркало безмолвствует и потому выступает как лжесвидетель.

«– А теперь, ваше королевское величество, соблаговолите раздеться и стать вот тут, перед большим зеркалом! – сказали королю обманщики. – Мы нарядим вас.

Король разделся, и обманщики принялись наряжать его: они делали вид, будто надевают на него одну часть одежды за другой и наконец прикрепляют что-то в плечах и на талии, – это они надевали на него королевскую мантию! А король в это время поворачивался перед зеркалом во все стороны.

– Боже, как идет! Как чудно сидит! – шептали в свите. – Какой узор, какие краски! Роскошное платье!..

– Я готов! – сказал король. – Хорошо ли сидит платье?

И он еще раз повернулся перед зеркалом: надо ведь было показать, что он внимательно рассматривает свой наряд»¹.

Страх оказаться глупым и быть разоблаченным в этой глупости вынуждает одуряченного монарха поддаться уговорам льстецов и притвориться – в призрачной надежде прослыть умным и просвещенным. (Феномен

¹ Андерсен Г.Х. Новое платье короля / Перевод с датского А. Ганзен //

Андерсен Г.Х. Сказки и истории. В. 2 т. Кишинев: Лумина, 1973. Т. I. С. 114.

«голого короля» будет жестоко преследовать и телевизионные опыты, и только возгласы условных «маленьких мальчиков» время от времени будут ставить всё на свои места.)

В европейской культуре конца XIX – начала XX века особенно популярен был жанр зеркальных маний. Ужас перед мистикой зеркал преследовал многих поэтов и художников. В поэзии Ш. Бодлера постоянно присутствовал мотив сломанного или темного зеркала. Зеркала воспринимались еще и как символ изломанной, больной психики, расщепленного сознания.

У Агаты Кристи зеркала фигурируют даже в заглавиях ее романов¹. Один из них называется «С помощью зеркал» (1952), другой – «Зеркало треснуло» (1962). В первом из названных романов зеркало, традиционно считающееся эталоном объективности, оказывается синонимом обмана, источником иллюзионистских эффектов, взятых на вооружение преступником. Литературный прием «в зазеркалье» широко известен и прославлен художественной литературой: речь идет и о дилогии Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье», и о готическом романе Гастона Леру «Призрак Оперы»: героиня попадает в подземное жилище Призрака через зеркало (комната пыток, описанная в романе, «списана» с зеркального зала «Дворца миражей», представленного на Парижской выставке 1900 года).

Зеркало может служить источником видений. В романе-эпопее Дж. Толкина «Властелин колец» у Владычицы Галадриэли был сад в долине рядом с домом, где она хранила свое зеркало – серебряную чашу на пьедестале, которую Галадриэль наполняла водой из ручья, пробегавшего через долину. Галадриэль могла приказывать зеркалу показать нужное изображение; само зеркало тоже могло показывать картины прошлого, настоящего и возможного будущего. «Зеркало может открыть многое. Одним оно покажет их затаенные желания, другим – совершенно неожиданные вещи. Если предоставить зеркалу свободу, даже я не буду знать, что оно покажет», – говорит Владычица Галадриэль. Но видения не всегда происходят на самом деле; если смотрящий обладает непреклонной волей, они могут вовсе не произойти. Зеркало лишь намекает на то,

¹ Уместно сказать о большой привлекательности заголовков с зеркалами для многих авторов. Не говоря уже о знаменитой статье В.И. Ленина «Лев Толстой как зеркало русской революции», упомянем выборочно: «Зеркала. Стихотворения» (В. Агатов), «Зеркала. Вторая книга рассказов» (З. Гиппиус), «Зеркала. Стихи» (С. Кирсанов), «Зеркала на плацу. Стихи» (К. Ваншенкин), «Зеркала потускневшие. Поэзы» (Г. Шенгели), «Зеркало» (А. Доде), «Зеркало» (А.П. Чехов), «Зеркало и обезьяна. Басня» (И.А. Крылов), «Зеркало теней» (В. Брюсов) и др.

каким путем пойдет смотрящий в него человек. Галадриэль предупреждает, что ее зеркало не так уж и правдиво: так же обычно поступали и прорицатели, чьи предсказания часто составлялись весьма двусмысленно, чтобы при их истолковании легко можно было ошибиться.

У волшебника Мерлина из легенд о короле Артуре тоже было волшебное зеркало – бриттский маг, знакомый с магией Востока и с магией зеркал как действенных ключей для проникновения в астральный мир, его изготовил сам.

В первой из семи книг Джоан Роулинг о Гарри Поттере «Гарри Поттер и философский камень» зеркало Еиналеж (Желание) показывает самые сокровенные желания человека. Магическое зеркало, которое случайно нашел Гарри в одном из пустых классов Хогвардса, гуляя ночью по школе, было «высотой до потолка, в золотой раме, украшенной орнаментом». На верхней части рамы выгравирована надпись: «Еиналеж еечяр огеома сеш авон оциле шавеню авыза копя». Это зеркальное отражение слов: «Я показываю не ваше лицо, но ваше самое горячее желание».

Однако вскоре выяснится, что долго смотреть в такое зеркало опасно. Рон Уизли, друг Гарри, говорит ему: «Дамблдор был прав, когда сказал, что это зеркало может свести тебя с ума». Ибо хотя зеркало Еиналеж – это «ключ к отысканию камня», но оно еще и пробный камень для человеческого характера. Тщеславие и эгоизм, выступающие на первый план всякий раз, когда человек смотрится в зеркало, – недостойные качества. Только человек редкой душевной чистоты заслуживает исполнения своего желания – а стало быть, только тот, кто, глядя в зеркало, видит других (как Гарри, когда он видел в нем своих родителей) или себя в момент совершения самоотверженного подвига (например, прячущим камень от Темного Лорда), получит то, чего он всей душой желает.

В оригинале название зеркала – The Mirror of Erised (по-английски desire – желание). Erised stra ehru oyt ube cafru oyt on wohsi (в зеркальном прочтении: I show not your face but your hearts desire – «Я покажу не твое лицо, но желание твоего сердца»). Главное отличие зеркала Еиналеж от обычных зеркал в том, что показывает оно не того, кто в него смотрится, а его «самые глубокие и самые отчаянные желания сердца». По словам директора Хогвардса Альбуса Дамблдора, многие волшебники, наблюдая за своим отражением в зеркале Еиналеж, теряли связь с реальным миром и забывались в мечтах. В зеркале Еиналеж Гарри видит себя рядом с умершими (но в зеркале вполне живыми) родителями и многочисленной родней, а Рон видит себя, наоборот, одного (а не в тени пяти старших братьев), да еще и старостой школы, и капитаном команды по квиддичу, и с кубком победителей.

Автор «Гарри Поттера» Джоан Роулинг так прокомментировала слова Альбуса Дамблдора, которые он сказал Гарри при обсуждении зеркала Еи-належ: «Совет “держаться за свою мечту” хорош и правилен, но наступает момент, когда держаться за мечту становится бесполезно и даже нездорово. Дамблдор знает, что жизнь может пройти мимо, пока вы цепляетесь за мечты, которые никогда не могут – или не должны – исполниться. Самое сильное желание Гарри невыполнимо: вернуть родителей. Хотя и сильно опечаленный тем, что он был лишен семьи, Дамблдор знает – созерцание картины того, чего он не может иметь, только повредит Гарри. Зеркало дразнит и завораживает, но не обязательно действительно приносит счастье».

В «плоском мире» популярного английского писателя-фантаста Терри Пратчетта, создавшего цикл сатирического фэнтези, существуют «маги зеркал» («Ведьмы за границей», 1991, двенадцатая книга из цикла «Плоский мир»), которые с помощью «зеркального коридора» многократно увеличивают свою магическую мощь, при этом могут видеть отражение в любых зеркалах мира. На Плоском мире магия с использованием одного зеркала считается нормальной практикой, но с двумя зеркалами, образующими бесконечный коридор отражений – опасной, причем не только среди ведьм, но и среди обычных людей. В народе бытует поверье, будто нельзя становиться между двумя зеркалами¹.

С появлением телевидения произойдет десакрализация того, прообразом чего служили зеркала. Телезритель не захочет отождествлять себя с экраном, не будет пытаться увидеть в нем свое «второе я», так что магия телевизора не окажет на него такого сильного воздействия, как это было с зеркалами. Впрочем, за последнее столетие уже и сами зеркала потеряли свою манкость и свою магию. Как пишут об этом специалисты по символическим зеркалам, их, зеркала, давно сослали из гостиных в прихожую и ванную.

ВОЛШЕБНОЕ ЗЕРКАЛЬЦЕ В СКАЗКЕ БРАТЬЕВ ГРИММ «БЕЛОСНЕЖКА
И СЕМЬ ГНОМОВ» И В СКАЗКЕ А.С. ПУШКИНА «О МЕРТВОЙ ЦАРЕВНЕ
И СЕМИ БОГАТЫРЯХ»

Братья Гримм написали сказку о Белоснежке в 1812 году, основываясь, как принято считать, на древней немецкой легенде; А.С. Пушкин написал свою сказку 21 год спустя, в 1833-м, со слов, как тоже принято считать, своей няни Арины Родионовны Яковлевой, от которой он знал множество

¹ См.: Зеркало. Народные приметы из Англии // <http://www.neptun8.ru/Literatura/166.shtml> [Дата обращения 30.03.2015].

народных сказок и легенд. Сходство между двумя сказками весьма велико, так что исследователи резонно предполагают, что Пушкин был знаком с немецкой версией, которая и послужила источником пушкинской «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях»¹.

Обе сказки, созданные за столетие до изобретения телевидения, исполнены больших «телевизионных» смыслов и предчувствий; в обеих сказках «провокатором и двигателем» действия служит волшебное зеркальце, его необыкновенные способности и «телевизионный талант». В обеих сказках волшебное зеркальце достается в приданое женщинам, пусть и очень красивым, но гордым, высокомерным и бесконечно завистливым, своенравным, ревнивым, обладающим злым и преступным сознанием. Они готовы со вкусом пользоваться старинной волшебной игрушкой, но терпят ее только до тех пор, пока та говорит приятную для них правду. Правда же порой бывает и неприятной, и непереносимой. В обеих сказках отчетливо проведена мысль – как опасно для окружающих, когда говорящим и показывающим волшебным предметом владеют лица, наделенные властью и могущие распоряжаться судьбами людей: при необходимости эти лица не остановятся ни перед чем. Волшебное зеркальце по прихоти злой воли невольно становится соучастником зла.

Сказка братьев Гримм: «И чуть только родилась доченька, королева-мать и умерла. Год спустя король женился на другой. Эта вторая жена его была красавица, но и горда, и высокомерна, и никак не могла потерпеть, чтобы кто-нибудь мог с нею сравняться в красоте. Притом у нее было такое волшебное зеркальце, перед которым она любила становиться, любовалась собой и говаривала: “Зеркальце, зеркальце, молви скорей, / Кто здесь всех краше, кто всех милей?” Тогда и отвечало ей зеркальце: “Ты, королева, всех здесь милей”. И она отходила от зеркальца довольная-предовольная и знала, что зеркальце ей неправды не скажет».

Сказка Пушкина:

«Правду молвить, молодица
Уж и впрямь была царица:
Высока, стройна, бела,
И умом и всем взяла;
Но зато горда, ломлива,
Своенравна и ревнива.
Ей в приданое дано
Было зеркальце одно:
Свойство зеркальце имело:

¹ См., например: *Азадовский М.К.* Литература и фольклор. Очерки и этюды. Л.: ГИХЛ, 1938. С. 75–84.

Говорить оно умело.
С ним одним она была
Добродушна, весела,
С ним приветливо шутила
И, красуясь, говорила:
“Свет мои, зеркальце! скажи
Да всю правду доложи:
Я ль на свете всех милее,
Всех румяней и белее?”
И ей зеркальце в ответ:
“Ты, конечно, спору нет:
Ты, царица, всех милее,
Всех румяней и белее”.
И царица хохотать,
И плечами пожимать.
И подмигивать глазами,
И прищелкивать перстами,
И вертеться подбочась.
Гордо в зеркальце глядясь».

Неприятная, неугодная правда, сообщенная простодушным волшебным зеркальцем, воспринимается злыми царицами как лютое оскорбление. Королева в «Белоснежке» ужасается, зеленеет от зависти и злобы, которые не дают ей покоя ни днем, ни ночью. Царица у Пушкина видит в «дурном» известии строптивую ложь, полагая, что любимая игрушка нарочно, «назло» взбунтовалась и «врет». Волшебное зеркальце как бесстрашный глашатай неугодной правды отныне объявлено всего лишь «мерзким стеклом», лишенным волшебных свойств. Зеркальце подвергается репрессиям: царица буквально бьет его за правду – так бьют и даже убивают гонцов, имевших дерзость принести пославшим их властителям дурные вести. Однако «про себя» царица понимает, что зеркальце говорит правду, и решается расправиться с этой правдой – то есть с прекрасной царевной. Нелицеприятная и не украшенная дипломатией (сейчас бы сказали – политкорректностью) правда, высказанная открыто, становится смертельно опасной для красавицы царевны.

Сказка братьев Гримм: «Белоснежка же между тем подрастала и хорошела, и уже по восьмому году она была прекрасна, как ясный день. И когда королева однажды спросила у зеркальца: “Зеркальце, зеркальце, молви скорей, / Кто здесь всех краше, кто всех милей?” Зеркальце отвечало ей: “Ты, королева, красива собой; / А все же Белоснежка выше красой”. Ужаснулась королева, пожелтела, позеленела от зависти. С того часа, как, бывало, увидит Белоснежку, так у ней сердце от злобы на

части разорваться готово. И зависть с гордостью, словно сорные травы, так и стали возрастать в ее сердце, и разрастаться все шире и шире, так что наконец ни днем, ни ночью не стало ей покоя».

Сказка Пушкина

«На девичник собираясь.
Вот царица, наряжаясь
Перед зеркальцем своим,
Перемолвилась с ним:
“Я ль, скажи мне, всех милее.
Всех румяней и белее?”
Что же зеркальце в ответ?
“Ты прекрасна, спору нет;
Но царевна всех милее,
Всех румяней и белее”.
Как царица отпрыгнет,
Да как ручку замахнет,
Да по зеркальцу как хлопнет,
Каблучком-то как притопнет!..
“Ах ты, мерзкое стекло!
Это врешь ты мне назло.
Как тягаться ей со мною?
Я в ней дурь-то успокою.
Вишь какая подросла!
И не диво, что бела:
Мать брюхатая сидела
Да на снег лишь и глядела!
Но скажи: как можно ей
Быть во всем меня милей?
Признавайся: всех я краше.
Обойди все царство наше,
Хоть весь мир; мне ровной нет.
Так ли?” Зеркальце в ответ:
“А царевна все ж милее,
Все ж румяней и белее”.
Делать нечего. Она,
Черной зависти полна,
Бросив зеркальце под лавку,
Позвала к себе Чернавку
И наказывает ей,
Сенной девушке своей,

Весть царевну в глушь лесную
И, связав ее, живую
Под сосной оставить там
На съедение волкам».

В «Белоснежке» злая королева трижды пытается убить красавицу-падчерицу. И трижды волшебное зеркальце не может скрыть правду: девушка все еще жива и по-прежнему прекрасней всех на свете. Правда ужасает злую королеву, и против этой правды она готова бороться до конца, даже если ей придется пожертвовать и своей собственной жизнью. Правда непреклонна, борьба с ней имеет характер мании. Ставка – жизнь.

Сказка братьев Гримм:

Эпизод 1. «А злая баба, вернувшись домой, подошла к зеркальцу и спросила: “Зеркальце, зеркальце, молви скорей, / Кто здесь всех краше, кто всех милей?” И зеркальце ей по-прежнему отвечало: “Ты, королева, красива собой, / Но все же Белоснежка, что за горой / В доме у гномиков горных живет, / Много тебя красотой превзойдет”. Услышав это, злая мачеха так перепугалась, что вся кровь у нее прилила к сердцу: она поняла, что Белоснежка опять ожила».

Эпизод 2. «А между тем королева, вернувшись домой, стала перед зеркальцем и сказала: “Зеркальце, зеркальце, молви скорей, / Кто здесь всех краше, кто всех милей?” И зеркальце отвечало ей, как прежде: “Ты, королева, красива собой, / Но все же Белоснежка, что за горой / В доме у гномиков горных живет, / Много тебя красотой превзойдет”. Когда королева это услышала, то задрожала от бешенства. “Белоснежка должна умереть! – воскликнула она. – Если бы даже и мне с ней умереть пришлось!”»

Эпизод 3. «А королева-мачеха после того, как она съела легкое и печень Белоснежки, предположила, что она и есть теперь первая красавица во всей стране, и сказала: “Зеркальце, зеркальце, молви скорей, / Кто здесь всех краше, кто всех милей?” Тогда зеркальце ей отвечало: “Ты, королева, красива собой, / Но все же Белоснежка, что за горой / В доме у гномиков горных живет, / Много тебя красотой превзойдет”. Королева испугалась; она знала, что зеркальце никогда не лгало, и поняла, что псареь ее обманул и что Белоснежка жива. И стала она думать о том, как бы ей извести падчерицу, потому что зависть не давала ей покою и ей непременно хотелось быть первой красавицей во всей стране».

Сказка Пушкина

«Между тем царица злая,
Про царевну вспоминая,
Не могла простить ее,
А на зеркальце свое
Долго дулась и сердилась;
Наконец об нем хватилась

И пошла за ним, и, сев
Перед ним, забыла гнев,
Красоваться снова стала
И с улыбкою сказала:
“Здравствуй, зеркальце! скажи
Да всю правду доложи:
Я ль на свете всех милее,
Всех румяней и белее?”
И ей зеркальце в ответ:
“Ты прекрасна, спору нет;
Но живет без всякой славы,
Средь зеленыя дубравы,
У семи богатырей
Та, что все ж тебя милей”».

Расправа свершается – в обеих сказках падчерицы убиты. Тот факт, что смерть девушек наступила на самом деле, подтверждают волшебные зеркальца, которые не умеют лгать, хитрить, давать уклончивые ответы. Правда о смерти соперниц успокаивает злых мачех – для них это долгожданная весть.

Сказка братьев Grimm: «И когда она, придя домой, стала перед зеркальцем и спросила: “Зеркальце, зеркальце, молви скорей, / Кто здесь всех краше, кто всех милей?” – Зеркальце наконец ей ответило: “Ты, королева, здесь всех милей”. Тут только и успокоилось ее завистливое сердце, насколько вообще завистливое сердце может успокоиться».

Сказка Пушкина:

«В тот же день царица злая,
Доброй вести ожидая,
Втайне зеркальце взяла
И вопрос свой задала:
“Я ль, скажи мне, всех милее,
Всех румяней и белее?”
И услышала в ответ:
“Ты, царица, спору нет,
Ты на свете всех милее,
Всех румяней и белее”».

Итак: волшебные зеркальца в обеих сказках существуют с незапамятных времен и безотказно выполняют функцию хроникеров, которые отслеживают события, всё знают о месте и времени действия ключевых фигур, их передвижениях и поведении. Оба зеркальца – исключительно правдивые и нелицеприятные информаторы: они сообщают правду

в глаза тому, кто их о ней спрашивает. При этом они сильно рискуют: так, в сказке Пушкина волшебное зеркальце, неподкупный информатор, неспособный льстить и угодничать, погибает от руки владелицы («Злая мачеха, вскочив, / Об пол зеркальце разбив...»).

Сказка братьев Гримм: «На это празднество была приглашена и злая мачеха Белоснежки. Как только она принарядилась на свадьбу, так стала перед зеркальцем и сказала: “Зеркальце, зеркальце, молви скорей, / Кто здесь всех краше, кто всех милей?” Но зеркальце отвечало: “Ты, королева, красива собой, / А все ж новобрачная выше красой”. Злая баба, услышав это, произнесла страшное проклятие, а потом вдруг ей стало так страшно, так страшно, что она с собою и совладать не могла. Сначала она и вовсе не хотела ехать на свадьбу, однако же не могла успокоиться и поехала, чтобы повидать молодую королеву. Едва переступив порог свадебного чертога, она узнала в королеве Белоснежку и от ужаса с места двинуться не могла».

Сказка Пушкина:

«Дома в ту пору без дела
Злая мачеха сидела
Перед зеркальцем своим
И беседовала с ним,
Говоря: “Я ль всех милее,
Всех румяней и белее?”
И услышала в ответ:
“Ты прекрасна, слова нет,
Но царевна все ж милее,
Все румяней и белее”.
Злая мачеха, вскочив,
Об пол зеркальце разбив,
В двери прямо побежала
И царевну повстречала.
Тут ее тоска взяла,
И царица умерла».

Но вот вопрос: зеркальца рассказывают, сообщают, информируют, работают как «собственные корреспонденты», но показывают ли они то, о чем говорят? Сказки об этом не упоминают. Но читателю сказок кажется, что зеркальца не только знают «что? где? когда? с кем? зачем? почему?», но и содержат четкую картинку. Кажется, что злые царицы в обеих сказках ясно видят и юную красавицу-соперницу, и дом горных гномиков за горой, и дом семи богатырей среди зеленой дубравы, и Белоснежку в свадебном наряде, и прекрасную царевну с королевичем Елисеем. Обе сказки полны визуальных впечатлений, и кажется, что оба зеркальца охотно показывают картинку.

Отражает ли зеркало что-то, когда оно говорит, или его поверхность пуста и безжизненна? Работает ли оно скорее как радио или скорее как телевизор? Ответы на эти вопросы отчасти дают мультфильмы по обеим сказкам. «Белоснежка и семь гномов» («*Snow White and the Seven Dwarfs*») – первый в истории полнометражный (83 минуты) мультипликационный фильм киностудии Уолта Диснея – экранизировал сказку братьев Гримм¹, несколько изменив сюжет: много экранного времени отдано гномам, которые показаны в сентиментально-комическом ключе; в лесу Белоснежке активно помогают звери и птицы; злая королева погибает от удара молнии после того, как угостила Белоснежку отравленным яблоком.

Волшебная игрушка предстает в мультфильме (он был дублирован студией дубляжа «Невафильм» в 2001 году) в виде огромного овального зеркала в дорогой раме, которое висит на возвышении в окружении двенадцати металлических таблиц, на которых изображены знаки Зодиака. Королева лишь однажды подходит к зеркалу и, обращаясь к нему, говорит: *«Ликов чужих господин, / Видишь всё ты лишь один. / Из-за зеркальных глубин / Гляди. Образ свой яви»*. В глубине зеркала появляются языки пламени, затем в туманной дымке проступает зловещее мужское лицо, похожее на маску: *«Что желает узнать королева?»* «Ликов чужих господин» здесь, похоже, верно служит королеве, ибо на ее вопрос: *«Зеркало, открой секрет, / Кто собой затмил весь свет?»*, – низким голосом и, входя в положение хозяйки, сочувственно отвечает: *«Есть девица в бедной одежонке / Увы, она прекраснее, чем ты»*.

Таким образом, волшебное зеркало в мультфильме по сказке братьев Гримм *и разговаривает, и показывает* – для пущей убедительности – лик говорящего, и, понимая настроение королевы, скорее выступает как опытный советчик, чем опасный раздражитель.

Тридцатиминутный мультфильм по сказке Пушкина «О мертвой царевне и семи богатырях» (студия «Союзмультфильм», 1951) представляет небольшое ручное зеркало в резной деревянной оправе. Когда царица смотрится в него и произносит заветные слова «Кто на свете всех милее», зеркало являет свой собственный лик. Здесь это милое круглое девичье личико в русском стиле, обозначенное похожим на солнышко тонким рисунком. Мелодичным бесстрастным голоском оно возвещает царице «всю правду» и, в доказательство своей правоты, показывает картинку местопребывания царицыной падчерицы: вот она в саду отцова дома

¹ Премьера фильма состоялась в Голливуде 21 декабря 1937 года и прошла с феноменальным успехом. «Белоснежка и семь гномов» получила множество премий, в том числе премию «Оскар».

за вышивкой, вот она у окошка в доме богатырей за рукоделием, вот она с королевичем Елисеем на коне, живехонька и здоровехонька, въезжает на царский двор. Только однажды зеркало ничего не показало царице – женское личико, в отсутствие живой царевны, сообщает, что «всех милее» все же царица.

Итак, всезнающее зеркало иллюстрирует правду о царице и царевне «в прямом новостном эфире»: и это не статичное фото, а цветное, движущееся изображение. Волшебное зеркало оказывается надежным информационным источником, говорящим и показывающим, с самыми точными последними известиями и современными средствами их передачи. И если согласиться с определением, что телевидение – это комплекс устройств для передачи движущегося изображения и звука на расстояние, то волшебные зеркала в народных и классических авторских сказках – несомненные предвестники таких устройств. Древней мечте о том, чтобы, глядя в волшебное зеркало или на волшебный камень (экран), видеть *здесь* то, что происходит где-то *там*, причем *сейчас*, суждено было сбыться только в XX веке.

КОРОЛЕВСТВО КРИВЫХ ЗЕРКАЛ: ПРЕДВЕСТНИКИ «ПЛОХОГО» ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Необходимо сделать существенное уточнение: волшебное зеркало только тогда оказывалось в сказках надежным информационным источником, который может и рассказать, и показать, когда оно давало прямое, неискаженное изображение. *Прямое зеркало* работает по простому принципу: что увидело, то и отразило. Вменяемый зритель, глядя в такое зеркало, должен себя опознавать, понимая, что он и то, что его окружает, именно так и выглядит. Можно, конечно, не захотеть себя узнать в зеркальном отражении и обвинить зеркало в том, что оно лжет и клеветает. Так случилось в истории множество раз.

Кратко напомним случай с сатирической гоголевской комедией «Ревизор» и решением автора собрать воедино все дурное и все несправедливое в России, о чем он доподлинно знал, чтобы разом над всем этим посмеяться.

29 апреля 1836 года Н.В. Гоголь писал артисту московского Малого театра М.С. Щепкину, исполнителю роли Городничего: «Действие, произведенное ею (комедией “Ревизор”. – Л.С.), было большое и шумное. Все против меня. Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого, когда я дерзнул так говорить о служащих людях.

Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня. Бранят и ходят на пьесу; на четвертое представление нельзя достать билетов. Если бы не высокое заступничество государя, пьеса моя не была бы ни за что на сцене, и уже находились люди, хлопотавшие о запрещении ее. Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем. *Малейший призрак истины – и против тебя восстают*, и не один человек, а целые сословия. Воображаю, что же было бы, если бы я взял что-нибудь из петербургской жизни, которая мне более и лучше теперь знакома, нежели провинциальная. Досадно видеть против себя людей тому, который их любит, между тем, братскою любовью»¹.

Факт тот, что только спустя шесть лет после выхода «Ревизора» в свет (1836) и после многих представлений комедии в Санкт-Петербурге и в Москве, во второй редакции пьесы (1842) в тексте появился красноречивый эпиграф-поговорка: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Иными словами, зеркало не виновато; нужно смотреть правде в глаза и искать причины всего дурного и безобразного прежде всего в себе самих. Эпиграф стал ответом Гоголя многочисленным зрителям и критикам, которые обрушились и на пьесу, и на ее автора, – наверняка они узнавали в героях комедии самих себя, видели, как смело автор клеймит пороки общества – взяточничество, казнокрадство, лень, трусость, угодничество, хвастовство, самозванство, бюрократизм, пошлые провинциальные манеры, вранье. Комедия приобретала силу документа о российских нравах и административных порядках, то есть была *прямым зеркалом*, в которое могла вглядываться страна.

Любопытно, что пьеса не была официально запрещена – император Николай I, посетивший петербургскую премьеру вместе с наследником, хохотал от всей души и остался доволен постановкой, несмотря на нестерпимое ругательство в адрес дворян, чиновников и купечества: «Ну и пьеса! Всем досталось, а мне более всех!»². Многие чиновники недоумевали: правительство «напрасно одобряет эту пьесу, в которой оно так жестоко порицается»³.

Прямое зеркало комедии – полный курс патологической анатомии русского чиновничества, как скажет о «Ревизоре» А.И. Герцен, – немало озадачило Николая I, и он решил противопоставить ей свой вариант уездной интриги. Сразу после премьеры гоголевского «Ревизора» по

¹ Гоголь Н.В. Письма. 1836–1841 // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 11. М.: АН СССР, 1952. С. 38. Курсив мой. – Л.С.

² См.: Исторический вестник. 1883. № 9. С. 736.

³ Никитенко А.В. Дневник: В 3 т. Т. 1 (1826–1857). М.: ГИХЛ, 1955. С. 182.

инициативе императора была заказана другая пьеса на тот же сюжет, но с другим финалом: все чиновники-казнокрады должны были быть примерно наказаны с тем, чтобы высшая справедливость и государственное правосудие восторжествовали. Сатира «Ревизора» должна была уступить место казенному пониманию вещей в духе монарших установок. 14 июля 1836 года в Санкт-Петербурге и 27 августа в Москве (на открытие сезона 1836/1837 годов) состоялись премьерные спектакли комедии «Настоящий ревизор», при этом имя автора не значилось ни на афишах, ни в печатном издании пьесы, вышедшей в том же 1836 году. Ходили слухи, будто автор «Настоящего ревизора» – князь Д.И. Цицианов (1800–1850) из рода грузинских князей Цициановых (Цицишвили), полковник при Генеральном штабе и по совместительству самодеятельный драматург. Позже слухи подтвердились: «“Настоящий ревизор”, комедия в 3 днях или действиях, служащая продолжением комедии “Ревизор”, сочиненной г. Гоголем» (СПб., 1836. 125 с.)¹, действительно была заказана князю Д.И. Цицианову, облеченному высшим доверием и взявшемуся выполнять приказ императора.

То есть «Настоящий ревизор» был, как бы теперь назвали этот «проект», обыкновенной заказухой, *кривым зеркалом*, провисевшим на театральных подмостках России всего один сезон (или всего одну премьеру), тем самым зеркалом, которое «треснуло». А комедия Гоголя за почти два века своего существования не сходит с афиш русских театров, ибо до сих пор отвечает и букве, и духу российской жизни. По-прежнему в ней пышно процветает всё описанное Гоголем: казнокрадство, взяточничество, угодливое чиновничество, равнодушие, безжалостность, грязь, провинциальная скука, всеобщая ложь и крепнущая централизация – вертикаль власти, – когда любой проезжающий по дорогам страны столичный проходец воспринимается как большой начальник. *Прямое зеркало* гоголевской комедии сохранило прежнюю яркость, свежесть и честность.

Впрочем, и заказная пьеса (*кривое зеркало*) тоже свидетельствовала о российских нравах – и о том, что «новое платье короля» заказывается, когда есть ощущение, будто с ним всё не так и нужно срочно улучшать имидж, и что всегда найдется послушный исполнитель начальственных желаний, который не побрезгует взяться за изготовление «правильной» картинки, и что «заказ» обычно не отклоняется от поставленной цели.

Итак, человеческая фантазия задолго до изобретения телевидения обнаружила существование кривых зеркал и усвоила роль, которую они

¹ История русского драматического театра. М.: Искусство, 1978. Т. 3. С. 281–282.

выполняют: искажая действительность, они по-своему освещают ее, невзначай выявляя обстоятельства цели и образа действия. Кривое зеркало искажает исходную реальную картинку, однако, само того не желая, показывает грубую изнанку реальности.

Сошлемся на сказку Г.-Х. Андерсена «Снежная королева» (1844), которая начинается «Рассказом первым. Зеркало и его осколки». «Жил-был тролль, злющий-презлющий; то был сам дьявол. Раз он был в особенно хорошем расположении духа: он смастерил такое зеркало, в котором все доброе и прекрасное уменьшалось донельзя, все же негодное и безобразное, напротив, выступало еще ярче, казалось еще хуже. Прелестнейшие ландшафты выглядели в нем вареным шпинатом, а лучшие из людей – уродами, или казалось, что они стоят кверху ногами, а животов у них вовсе нет! Лица искажались до того, что нельзя было и узнать их; случись же у кого на лице веснушка или родинка, она расплывалась во все лицо. Дьявола все это ужасно потешало. Добрая, благочестивая человеческая мысль отражалась в зеркале невообразимой гримасой, так что тролль не мог не хохотать, радуясь своей выдумке. Все ученики тролля – у него была своя школа – рассказывали о зеркале, как о каком-то чуде.

– Теперь только, – говорили они, – можно увидеть весь мир и людей в их настоящем свете!

И вот они бегали с зеркалом повсюду; скоро не осталось ни одной страны, ни одного человека, которые бы не отразились в нем в искаженном виде. Напоследок захотелось им добраться и до неба, чтобы посмеяться над ангелами и самим творцом. Чем выше поднимались они, тем сильнее кривлялось и корчилось зеркало от гримас; они еле-еле удерживали его в руках. Но вот они поднялись еще, и вдруг зеркало так перекошило, что оно вырвалось у них из рук, полетело на землю и разбилось вдребезги. Миллионы, биллионы его осколков наделали, однако, еще больше бед, чем самое зеркало. Некоторые из них были не больше песчинки, разлетались по белу свету, попадали, случалось, людям в глаза и так там и оставались. Человек же с таким осколком в глазу начинал видеть все навыворот или замечать в каждой вещи одни лишь дурные стороны – ведь каждый осколок сохранял свойство, которым отличалось самое зеркало. Некоторым людям осколки попадали прямо в сердце, и это было хуже всего: сердце превращалось в кусок льда. Были между этими осколками и большие, такие, что их можно было вставить в оконные рамы, но уж в эти окна не стоило смотреть на своих добрых друзей. Наконец, были и такие осколки, которые пошли на очки, только беда была, если люди надевали их с целью смотреть на вещи и судить о них вернее! Злой тролль хохотал до колик,

так приятно щекотал его успех этой выдумки. Но по свету летало еще много осколков зеркала»¹.

Дьявольское зеркало, выступающее орудием лжи, средством самой безобразной пропаганды, способом порабощения человеческого сознания, кроме своего основного назначения – кривляться, корчиться и манипулировать людьми – честно свидетельствовало еще и о присутствии в мире злого тролля, о его нравах и методах. Кривое зеркало тоже сигнализировало о поселившемся в мире злом начале, но делало это просто по факту своего существования: если есть кривое зеркало, значит, есть и силы, которые заставили его быть таковым.

Как близко подошла фантазия великого датского сказочника Андерсена к тому, в чем уже сто с лишним лет спустя будут – совсем не без причины – обвинять телевидение!

Позволим себе еще один пример. В советском полнометражном цветном художественном фильме-сказке «Королевство кривых зеркал», поставленном в 1963 году на Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького режиссером А. Роу по одноименной повести В.В. Губарева, показано сказочное царство зазеркалья. Имена жителей королевства зеркально отражают имена нарицательные. Основная идеологическая и пропагандистская политика королевства направлена на изготовление кривых зеркал, в которых люди уродливые кажутся красивыми, а красивые – уродливыми; молодые кажутся старыми, а старые – молодыми; голодные и изможденные выглядят цветущими и упитанными, а сытые и дородные кажутся стройными и худощавыми. Такое положение дел как нельзя лучше устраивает злых и лживых богачей, узурпировавших власть. Им выгодно, чтобы население страны видело реальность в искаженном виде. Единственное прямое зеркало в Королевстве есть только у короля, по имени Йагупоп (Попугай) 77-й. Беднота, недовольная такой политикой, мечтает о смене политического строя. Юный зеркальщик Гурд (Друг) отказывается делать кривые зеркала и разбивает уже готовые, за что его приговаривают к смертной казни, в ожидании которой он заточен в страшную Башню Смерти.

Хотя власть принадлежит предкам короля уже много поколений, на самом деле от его лица страной управляют представители самых богатых и влиятельных семей. Это Главные Министры Абаж (Жаба) и Нушрок (Коршун). Оба они, как и дочь Нушрока, красавица Анидаг (Гадина), предпочли бы царствовать самолично. К этой цели они способны идти

¹ Андерсен Г.Х. Снежная королева / Перевод с датского А. Ганзен // Андерсен Г.Х. Сказки и истории. Т. I. С. 289–290.

по головам союзников. Например, Анидаг, сговорившись с Абажем, соглашается отравить своего отца. Нушрок пытается отравить Абажа, а тот, в свою очередь, – Анидаг. В общем, свита вполне достойна своего короля.

В ходе головокружительных приключений храбрая девочка Яло (Оля) освобождает зеркальщика Гурда (Друга) из Башни Смерти. Происходят волшебные превращения, и каждый обретает свое имя и свою сущность: попугая, жабы, коршуна, гадины¹.

Удержимся от легкого соблазна зачислить всё телевидение по ведомству Королевства кривых зеркал, хотя как много телевизионных ассоциаций будет связано именно с такой нехорошей структурой. Речь об этом впереди.

Пока же обратимся к безликой, сухой статистике. В новом онлайн «Словаре русских синонимов» приведены синонимы к слову «лгун» (частота употребления слова «лгун» в русском языке составляет 258 раз на 300 млн слов). Словарь содержит 54 синонима к слову «лгун». Синонимы и частота их употребления располагаются в порядке убывания следующим образом:

«Телевизор (9866), заливало (2338), обманщик (601), лжец (543), темнила (466), трюк (405), надувало (388), шарлатан (347), сочинитель (338), телефонист (265), фуфло (243), свистун (218), квакало (197), клеветник (157), обдувало (131), надувала (126), врун (125), выдумщик (107), враль (83), брехун (69), обдувала (66), мюнхаузен (63), вральман (44), пердило (22), брехло (20), чернушник (19), фуфлогон (10), фуфломет (9), бесогон (7), бздун (6), тележник (5), дезинформатор (5), пердильник (3), вруша (3), динамист (2), лгунище (2), ну ты чубайс! тьюлькогон, зальга, вредослов, выплетчик, кривослов, пургамет, наговорщик, згальник, мерещун, облыжник, самоплет, солгатель, ветроплет, соврет – недорого возьмет, что ни скажет, то соврет, ветроплюй, зальгала»².

За телевизор, который называют ныне просто ящиком («смотреть по ящику»), или еще круче – зомбоящиком, и который в качестве синонима к «лгуну» на несколько порядков опережает синоним «фуфломет», прямо скажем, обидно. Беспартийный и безликий «Словарь русских синонимов» зачисляет телевизор в главные обманщики, в возглавители большого отряда лгунов, лжецов, вральманов и брехунов. Нет правды в телевизоре, свидетельствует «Словарь», коль скоро он, телевизор, гонит пургу, фуфло, чернуху, если он темнит и надувает.

¹ См.: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B%D0%B5%D0%B2> [Дата обращения 30.03.2015].

² См.: <http://jeck.ru/tools/SynonymsDictionary/%D0%BB%D0%B3%D1%83%D0%BD>

Попробуем понять, как случилось, что всего за столетнюю историю голубого экрана, которая явила много вдохновенного, светлого и лучезарного, произошли столь серьезные (может быть, даже непоправимые) репутационные потери.

От волшебных зеркал до электронной трубки. Научная фантастика, заглянувшая в экран

Телевидение возникло тогда, когда два технических достижения – «великий немой», как называли кино, и «великий невидимка», как называли радио, – счастливо соединились. Путь к этому соединению был долгим и сложным; хроника события, имена участников, названия стран, изобретений и открытий впечатляют и волнуют. Телевидение – это цепь выдающихся научных и технических достижений, которые в течение двух столетий сделали возможным шагнуть от зеркальных и водных отражений к лучевым трубкам. В процессе воплощения мечты об экранном зрелище приняли участие ученые и инженеры разных стран мира – научный и технический интернационал.

Голландский математик, физик и астроном Х. Гюйгенс в 1678 году выпустил «Трактат о свете» – старейший вариант теории электромагнитного излучения. Многие положения корпускулярно-кинетической теории М.В. Ломоносова, сформулированные в 1740–1750-е годы, предвосхищают постулаты электромагнитной теории. Существование электромагнитных волн предсказал английский физик М. Фарадей в 1832 году. Английский физик Дж. Максвелл в 1850-х годах предположил наличие в природе электромагнитных колебаний, а в 1865 году завершил построение теории электромагнитного поля, строго оформив ее математически. Стройная теория электричества, магнетизма и света, содержащаяся в формуле Максвелла, была подтверждена, когда в 1888 году немецкий физик Г. Герц экспериментально доказал существование предсказанных Максвеллом электромагнитных колебаний. Русский физик А. Попов и итальянец Г. Маркони поставили электромагнитные колебания на службу человечеству: независимо друг от друга они изобрели систему связи без проводов. В 1895–1896 годах появился первый в мире радиоприемник. После изобретения фотографии, или дагерротипии (1839) идея создания движущегося изображения носилась в воздухе и ждала своего воплощения. Французские изобретатели братья Огюст и Луи Люмьер создали аппарат – легкий и компактный, дающий высокое качество изображения. С его помощью можно было не только снимать, но и воспроизводить изображение. Технические

попытки передать по проводам изображение на расстояние датируются последними десятилетиями XIX столетия и связаны с именами пионеров «дальновидения» – русского ученого П. Бахметьева и немецкого инженера П. Нипкова. В 1888–1889 годах русский физик А. Столетов заявил о возможности преобразования световой энергии в электрическую. Инженер-изобретатель из Петербурга Б. Розинг в 1907 году запатентовал в России и за границей основной принцип устройства и работы современного телевидения: для преобразования электрических сигналов в светящееся изображение используется катодная электронно-лучевая трубка (созданная англичанином В. Круксом и усовершенствованная немцем Ф. Брауном). Телеэкран – это не что иное, как дно катодной трубки. «Способ электрической передачи изображений на расстояние» был официально зарегистрирован в июле 1907 года как русская привилегия. Во всем мире Б. Розинг считается основоположником электронного телевидения, именно от его работ телевидение ведет свою родословную. Дальнейшая истории телевидения связана с ташкентским изобретателем Б. Грабовским, в 1925 году заявившим патент на «аппарат для электрической телескопии», а также русскими инженерами С. Катаевым, П. Шмаковым и В. Зворыкинским.

Итак, усилиями многих ученых и инженеров из Голландии, Англии, России, Германии, Франции, Италии удалось создать не только научную, но и материально-техническую базу телевизионного вещания, воплотить тысячелетнюю мечту человечества о «дальновидении», которое рассказывает и показывает. На пути к открытию века в его человеческом измерении были проявлены, кажется, самые лучшие качества людей: знания, талант, ум, характер. Ученым оставалось только задуматься – кто и как захочет использовать гениальное изобретение.

Мечты о передаче звука и изображения на расстояние вдохновляли не только сказочников и ученых-изобретателей, но и сочинителей научной фантастики – литературного жанра, который основывается на допущениях, не выходящих за рамки научного восприятия действительности (в отличие от жанра «фэнтези»). Научная фантастика имитирует реальный мир, рассуждая о технологиях, научных открытиях и изобретениях (предполагаемых или уже совершенных), об их возможностях, положительном или негативном влиянии. Авторы «твердой научной фантастики» совершили немало предсказаний, верно угадав вектор дальнейшего развития науки и техники.

Пионерами в области жанра научной фантастики, предвидевшими появление приборов передачи звука и изображения на расстояние, были самые известные писатели-фантасты. Авторы «твердой НФ» совершили немало «предсказаний». Так, Жюль Верн (1828–1905) в романе

«Робур-завоеватель» описал вертолет, во «Властелине мира» – самолет, в «С Земли на Луну» и «Вокруг Луны» – космический полет. Подсчитано, что в романах Жюль Верна описано более ста состоявшихся научных открытий – космические полеты и авиация, рытье сверхглубоких шахт и телевидение¹.

Герберт Уэллс (1866–1946) пошел еще дальше и сказал уже о видеосвязи с Марсом (1899). В 1903 году он обсуждал возможность радиоуправления полетом аэростата с земли, еще через двадцать лет выдвинул идею о миниатюризации радиоаппаратуры. Писатель проявил уникальную способность заглянуть вперед на полвека. В его научно-фантастических романах и рассказах можно обнаружить немало любопытных предсказаний о будущем науки и техники. «Тепловой луч» марсиан из «Войны миров» – это лазер. Полет на Луну тоже состоялся, хотя и не тем способом, который описан в романе «Первые люди на Луне». В малоизвестном романе «Освобожденный мир» (1914) Уэллс предсказывал расщепление атома и создание атомной бомбы. В одном из его рассказов речь идет о телепередаче с Марса – и она действительно была много позже осуществлена с помощью космических зондов. Многие из предвидений Уэллса сбылись в 50–60-х годах XX века²: появились искусственные алмазы, синтетический мех, стимуляторы роста растений, электронная плавка металлов, световой луч с высокой концентрацией энергии, обучающие аппараты, проведены первые опыты по усилению интеллектуальных способностей человека гипнотическим внушением³.

Альбер Робида (1848–1926), французский карикатурист, иллюстратор и писатель, создавший трилогию футуристических романов: «XX век» (1883), «Война в XX веке» (1887), «Двадцатый век. Электрическая жизнь» (1890), где предсказал танки, линкоры, авиацию, видеотелефоны, дистанционное обучение, дистанционные покупки, домофоны, видеодомофоны, видеодиски, видеотеки, телевидение, реалити-шоу, системы видеонаблюдения (включая концепцию Большого Брата под другим названием), химическое, бактериологическое и ядерное оружие, противогаз, техногенные катастрофы, небоскребы, гипсокартон, и пробные браки (совместное

¹ См.: Злотницкий Д. Пророк прогресса. Удачные и не очень предсказания Жюль Верна // Мир фантастики. 2011. № 11. С. 106–110.

² Белоконов В. Сбывающиеся сценарии цивилизации // Независимая газета. 2005. 22 июня.

³ См.: Орлов В. Опередивший время // http://www.fandom.ru/about_fan/orlov_3.htm [Дата обращения 19.04.2015]; См. также: Смирнова Л. Гений, обогнавший свое время // Астролог. 2005. № 3.

проживание перед заключением брака). Во время Первой мировой войны с ужасающей точностью начали сбываться самые смелые его прогнозы¹.

Хьюго Гернсбек (1884–1867), американский изобретатель, бизнесмен, писатель, редактор, издатель, основатель первого в мире журнала научной фантастики «Amazing Stories», тоже любил предсказывать будущее. Рэй Брэдбери говорил о нем: «Гернсбек заставил всех нас полюбить будущее»². В 1927 году он напроорочил, среди прочего, перспективы телевидения: «Через двадцать лет универсальное телевидение будет обыденностью. Будет возможно говорить с человеком, находящимся за тысячу миль от вас и видеть его в то же самое время. То же самое верно для радио, слушатель будет видеть, что происходит за кулисами передачи. Телевидение ещё может сильно удивить нас, оно может революционизировать весь наш образ жизни, как когда-то случилось с телефоном»³. В 1925 году Гернсбек основал собственную радиостанцию WRNY и всерьез занялся опытами по передаче телевизионного изображения (кстати, термин «television» также был предложен именно им еще в 1909 году).

Г. Уэллс, подводя итог своему творчеству, называл фантастику умозрительной социологией: «Социология не может быть ни просто искусством, ни наукой в узком смысле этого слова, она собрание знаний, представляемых в вымышленной форме с присутствием личного элемента, иначе говоря, литература в наиболее возвышенном смысле этого понятия»⁴. В соответствии с этим он рассматривал «создание и критику утопий» как такую литературную форму, в которую лучше всего мог быть облачен «хороший социологический труд»⁵.

Многие авторы социальной фантастики стремились предупредить мир об опасностях бездумного, а то и преступного использования достижений прогресса, ставших оружием тоталитарных государств. В книгах всемирно известных авторов, таких как Рей Бредбери, Айзек Азимов, Роберт Хайнлайн, поднимались вопросы о путях развития человечества, обсуждались

¹ См.: *Виргинский В.С., Хотенков В.Ф.* Очерки истории науки и техники 1870–1917. М.: Просвещение, 1988.

² Цит. по: *Михайлов Ю.* Вот как видел будущее «отец научной фантастики» Хьюго Гернсбек // <http://blogs.computerra.ru/41576> [Дата обращения 30.03.2015]

³ Там же.

⁴ *Араб-оглы Э.А.* «Конец Вечности» – роман-предостережение [Послесловие] // *Азимов А.* Конец Вечности / Пер с англ. Ю. Эстрина. Библиотека научной фантастики в 15 т. Т. 9. М.: Молодая гвардия, 1966, С. 111.

⁵ Там же. С. 112.

моральные последствия внедрения новых технологий. Бурное развитие техники стало рассматриваться научной фантастикой в том числе и в негативном свете и привело к созданию антиутопий и произведений «постапокалипсиса». Так, жанр *киберпанк* (его ярчайший представитель американско-канадский фантаст Уильям Гибсон), появившийся в 1980-е годы, сосредоточился на теме соседства высоких технологий с тотальным социальным контролем и властью всемогущих корпораций: в основе его сюжетов – неравный поединок борцов-одиночек с олигархическими режимами в условиях тотальной кибернетизации общества и социального упадка¹.

В знаменитой антиутопии Джорджа Оруэлла 1949 года «1984» возможности нарождающегося и развивающегося телевидения были символически расширены: всевидящий глаз Большого Брата – грозное оружие тоталитарного режима против своего народа. «Телекран» (*teleskreen*), устройство, совмещающее телевизор и камеру слежения, используется правящей партией Ангсоца для того, чтобы держать людей под постоянным контролем, устраняя возможность заговоров против власти. Телекраны есть у всех членов внутренней и внешней партий; аппараты также установлены в поселениях пролов (беспартийных простолюдинов). Правила разрешают выключать телекран только на полчаса за один раз (что было хитрой уловкой, ибо и в выключенном состоянии телекран продолжал следить за обитателями помещений). За телекранами следит полиция мыслей, при этом никогда не известно, за сколькими телекранами

¹ В СССР научная фантастика, будучи одним из самых популярных жанров, подвергалась жестким цензурным ограничениям: от нее требовалось подерживать позитивный взгляд на будущее, веру в коммунистическое развитие, приветствовалась техническая достоверность, осуждались мистика и сатира. Образцом для подражания ранних советских фантастов был Г. Уэллс, социалист, несколько раз посещавший СССР. Цензура поощряла лишь «фантастику ближнего прицела» – твердую научную фантастику, посвященную популяризации науки, техники и событиям ближайшего будущего. В 1950-е годы бурное развитие космонавтики привело к расцвету фантастики об освоении Солнечной системы, о подвигах космонавтов и колонизации планет. В 1960-е годы и позднее советская фантастика начинает уходить от твердых рамок научности. Многие произведения выдающихся фантастов позднесоветского периода относятся к социальной фантастике. В этот период появляются книги братьев Стругацких, К. Булычева, И. Ефремова, которые поднимают социальные и этические вопросы, содержат взгляды авторов на человечество и государство.

производится слежка одновременно и каковы точные критерии контроля данного телекрана. Телекраны невероятно чувствительны и могут даже заметить волнение и сердцебиение человека. Телекраны, в дополнение к устройствам слежения, являются эквивалентом телевизора, регулярно передавая лживые новости о военных победах, высоких экономических и производственных показателях. Для усиления патриотизма по телекрану звучат государственный гимн и обязательные «двухминутки ненависти» – двухминутные фильмы, где очередной враг народа призывает к свободе слова и прессы, с которыми граждан обучают не соглашаться. Большая часть программ телекрана вещается на новоязе. Телекран используется в производственном процессе министерства правды, выполняя роль своеобразного терминала, где хранится информация.

«На каждой площадке со стены глядело все то же лицо. Портрет был выполнен так, что, куда бы ты ни стал, глаза тебя не отпускали. СТАРШИЙ БРАТ СМОТРИТ НА ТЕБЯ, – гласила подпись.

В квартире сочный голос что-то говорил о производстве чугуна, зачитывал цифры. Голос шел из заделанной в правую стену продолговатой металлической пластины, похожей на мутное зеркало. Уинстон повернул ручку, голос ослаб, но речь по-прежнему звучала внятно. Аппарат этот (он назывался телекран) притушить было можно, полностью же выключить – нельзя...

Телекран работал на прием и на передачу. Он ловил каждое слово, если его произносили не слишком тихим шепотом; мало того, покуда Уинстон оставался в поле зрения мутной пластины, он был не только слышен, но и виден. Конечно, никто не знал, наблюдают за ним в данную минуту или нет. Часто ли и по какому расписанию подключается к твоему кабелю полиция мыслей – об этом можно было только гадать. Не исключено, что следили за каждым – и круглые сутки. Во всяком случае, подключиться могли когда угодно. Приходилось жить – и ты жил, по привычке, которая превратилась в инстинкт, – с сознанием того, что каждое твое слово подслушивают и каждое твое движение, пока не погас свет, наблюдают» (Дж. Оруэлл. «1984», перевод В.П. Гольшева).

«Возможно, вы наивно полагаете, что написанное выше – всего лишь фантастика. К сожалению, реальность намного страшнее любой фантастики»¹, – убеждает пользователей популярный интернет-сайт, полагая, что предвидения Оруэлла давно и зловеще сбылись. «Средства, с помощью которых за нами наблюдают – это электроника. Впрочем,

¹ См.: Гончаров М. Большой Брат: кто, как и зачем наблюдает за нами? // https://vk.com/topic-3368184_23832718 [Дата обращения 20.04.2015].

ничто не мешает использовать и старинные способы, такие, как живые агенты спецслужб, следящие за вами физически, или вербовка ваших знакомых и родственников, чтобы они следили за вами. Но в абсолютном большинстве случаев в этом просто нет необходимости – мы сами покупаем себе электронику, с помощью которой за нами же и следят. Если точнее, нас заставляют ее приобрести “добровольно” – с помощью принудительной промывки мозгов зомбо-рекламой. Сколько терабайтов рекламы сотовых телефонов и сетей вы видели за последние 15 лет? Вероятно, не одну сотню. Поэтому вы идете в магазин и добровольно-принудительно покупаете себе дьявольский ящик с кнопками¹.

Страхи и пугалки вокруг возможностей электроники, в частности телевидения, которое видится ныне как нечто опасное, враждебное человеку, не иссякают². Факт тот, что научный и технический потенциал выдающегося открытия был, во всяком случае в СССР, с первых дней его работы поставлен на службу пропаганды, с ее специфическим представлением о правде и лжи, с ее жесткими политическими пристрастиями и партийными подходами. Такой крен в использовании и эксплуатации «дальновидения», как видно из антиутопии Оруэлла, был вполне предсказуем и, по-видимому, неизбежен.

¹ См.: Гончаров М. Большой Брат: кто, как и зачем наблюдает за нами? // https://vk.com/topic-3368184_23832718 [Дата обращения 20.04.2015].

² Как открылось в 2013 году из разоблачений секретного агента Агентства национальной безопасности, а ныне перебежчика, временно поселившегося в России американца Эдварда Сноудена, профилактическая и оперативная электронная слежка всех за всеми (незаконное прослушивание мобильных телефонов, перехват электронной почты, хакерское взламывание интернет-сайтов, несанкционированное проникновение в банковские счета, считывание любой конфиденциальной информации с любых носителей, кибератаки с инфицированием вирусами и отключением систем связи и т. п.) – на самых высоких уровнях власти – стали уже не фантастикой, а сугубой реальностью наших дней и входят в профессиональные обязанности всех уважающих себя спецслужб. Шпионаж (или, деликатнее, разведывательная деятельность) опирается ныне на сверхновые электронные средства коммуникации. Кибервойна, как и кибероружие, по признанию специалистов, – новый и весьма эффективный метод влияния на политику других государств.

Екатерина Сальникова
ЗРЕЛИЩНОЕ ИСКУССТВО
НА ПУТИ К ТЕЛЕВИДЕНИЮ И ТЕЛЕВИЗОРУ

В последние годы существенный вклад в историю телевидения совершили те работы, в которых рассматривалась «археология» данного феномена¹. В частности, в коллективной монографии «Экранная культура. Теоретические проблемы» под редакцией К.Э. Разлогова опубликован ряд переводов работ зарубежных исследователей, изучающих множество предшественников телевидения и компьютера, то есть старинные механизмы (камера-обскура, волшебный фонарь) или относительно современные технические устройства, служащие военному делу (например, радар)². Однако при всей значимости длинного ряда предшественников современных экранных систем повисает в воздухе вопрос о том, почему они не удовлетворяли своих манипуляторов и зрителей, а инициировали продолжение изобретательской деятельности.

¹ *Gatton, M., Carreon L., Cawein M., Brock W., Scott V.* The Camera-Obscura and the Origin of Art: The case for image projection in the Paleolithic // Official Proceedings of the XV World Congress of the Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques (UISPP) 35. Oxford: Archaeopress, 2010; *Burns P.T.* The Complete History of the Discovery of Cinematography // <http://precinemahistory.net/>; *Hammond J.H.* The Camera Obscura. Bristol: A Chronicle Adam Hilger Ltd., 1981; *Steadman Ph.* Vermeer's Camera. Oxford: Oxford University Press, 2001.

² Подробнее см.: *Гур Ч.* Генеалогия компьютерного экрана // Экранная культура. Теоретические проблемы / Отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012; *Манович Л.* Археология компьютерного экрана // Там же; *Хухтамо Э.* Заметки по поводу археологии медиа // Там же; *Он же.* Элементы экранологии: к проблеме археологии медиа // Там же.

Прежде всего, у предшественников телевизора (а также фотографии, кино, компьютера) не происходило консервации изображения на каких-либо искусственных носителях, которые можно было бы относительно легко перемещать в пространстве, и которые можно было бы отделять от технической системы в целом наподобие бобины с киноплёнкой, кассеты, диска, флеш-карты. Во-вторых, воспроизводящая система была вынуждена оставаться там, где находились объекты демонстрации. Не удавалось избежать симультанности процесса показа и процесса создания зрительной формы, как в театре.

Кроме того, в ряде моментов, особенно в практике работы с камерой-обскурой, воспринимающие были ограничены в своей свободе перемещения и вообще физической активности, они должны были соблюдать определенные правила просмотра, чтобы иллюзорные картинки «не пропадали» из поля обзора.

Таким образом, архаическому иллюзионизму мешали изначально узкие границы возможностей. А кроме того, тогда были слишком очевидны эффекты «волшебного» фокуса. Акцент невольно делался на самоценности иллюзий, предмет же показа оказывался менее важен. Даже в случае демонстрации служителями церкви иллюзорных картин, например, «пришествие» ангела или какого-либо святого в земной мир, пребывание Господа на облаках и т.д., самым существенным становилось чудо возникающего «видения», а не его содержание.

Если в XVII веке еще удавалось форсировать чувства благоговения паствы перед богом и перед самой монополией церкви на трансляцию сакральных видений¹, то к концу XVIII – началу XIX века популяризация научных достижений и элементарного образования привели к тому, что интерес к техническим аппаратам нарастал вне всякой связи с религиозной тематикой. Аудиторию занимали не какие-либо определенные темы и сюжеты, воплощенные в иллюзорных картинах, но сама возможность увидеть некую зримую форму, появлявшуюся с помощью технических приспособлений.

С одной стороны, это явилось важной стадией в развитии иллюзионистской техники как части светской развлекательной культуры. С другой стороны, это же могло привести к консервации стадии любопытства, направленного у большинства воспринимающих индивидов именно на возможности изобретенных механизмов и методов.

А для того, чтобы фотография, кино, телевидение могли состояться как многогранные носители самого разного визуального контента, в том

¹ Киттлер Ф. Оптические медиа. М.: Логос/Гнозис, lettera.org, 1999. С. 80.

числе больших динамических художественных форм, необходимо было другое отношение к иллюзионизму. Содержание иллюзорных картинок должно были заслонить сам факт технического происхождения иллюзий. Наличие вещной техники, служащей возникновению иллюзий, должно было как бы игнорироваться восприятием так же, как при восприятии драмы героев на театральных подмостках зрительское сознание увлекается происходящим, преодолевая очевидную условность пространственной среды, костюмированности и прочего.

Вероятно, для того чтобы восприятие технических иллюзий стало аналогичным, необходима активизация потребности в расширении воспринимаемой реальности за счет иллюзорной «второй реальности». Иллюзионистские театральные декорации, появившиеся в Италии еще в эпоху Ренессанса, в Новое время постепенно завоевывают всю Европу, приходят они и в Россию. Вместе со сценой-коробкой и театральным залом западноевропейского типа (для строительства которого нередко приглашались мастера из Италии) утверждаются перспективные декорации, создающие эффекты «настоящего» ландшафта, разворачивающегося напротив зрителей, и в то же время чарующего какой-то ирреальной красотой. Говоря о российском периоде творчества Дж. Валериани, В.И. Березкин пишет о его «торжествующем пафосе архитектурных фантазий и немислимом пластическом богатстве форм, перенасыщавших изображаемые им иллюзорно-пространственные композиции»; исследователь подчеркивает «беспредельный декоративизм» его работ¹.

На рубеже XVIII – XIX столетий Дж.Б. Пиранези синтезировал различные стилистические достижения: «От уходящего барокко художник воспринял фантастическую гиперболичность образного видения архитектуры и пространства, сверхдинамизм и экспрессию, наконец, прием угловой перспективы и головокружительных ракурсов... От венецианского рококо – множественность частных мотивов, мелких деталей, подробностей, наполнявших его цельные, мощные барочные декорации и вносящие в них ощущение живой жизни»².

Пьетро Ди Готтардо Гонзага, значительный отрезок жизни проживший в России и внесший существенный вклад в наше декорационное искусство, развивал идеи реального достоверного пейзажа, в том числе хорошо знакомого зрителю, будь то вид на Эрмитаж, Адмиралтейство, Биржу или

¹ Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до начала XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1995. С. 142.

² Там же. С. 146.

Большой каскад в Петергофе¹. (Сам принцип виртуозно иллюзионистского и в то же время облагороженно изысканного повторения в плоскостном изображении знакомых видов будет развит в популярных диорамах, одном из любимых зрелищ многих европейских городов XIX века.)

Декорационные принципы барокко, рококо, классицизма, предромантизма при всех своих различиях, тем не менее, имели некоторую общность сверхцелей – добиваться все более и более потрясающих эффектов «натуральности», живой всамделишности изображений, дарующих зрителю упоительный обман зрения и словно достраивающих реальность зрительного зала еще более реальной реальностью сценического мира. Вполне закономерно рождение традиции сопровождать открытие или подъем занавеса музыкой и начинать действие не сразу после открытия декорационного зрелища, чтобы зрители сначала могли усладить свое зрение²; также показательна традиция Нового времени встречать аплодисментами как первое появление декораций, так и их смены. Однако тем самым театр подчеркивал картинность декораций, побуждал к осознанию их виртуозного исполнения, попутно акцентируя чудо условности, похожей на безусловный, всамделишный мир.

Для будущего технической визуальной культуры символично то, что театр транспарантных декораций «Эйдофузикон»³, который открыл в Лондоне в 1781 году живописец и театральный декоратор Жак-Филипп де Лутербур, стал ареной борьбы противоположных тенденций восприятия. Одна из известных историй об «Эйдофузиконе» повествует о сильном ненастье, которое разыгралось за стенами театра именно в тот момент, когда там показывали бурю искусственную. Это дало нескольким зрителям право осудить самонадеянного художника, рисковавшего проиграть в сопоставлении с «божественным зрелищем». Но самые дотошные зрители

¹ Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до начала XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1995. С. 148.

² Nicoll A. Stuart Masque and the Renaissance Stage. New York: Benjamin Bloom, 1968. P. 42.

³ В русскоязычной научной литературе феномен «Эйдофузикона» был бегло рассмотрен в следующих работах: Ямпольский М.Б. Транспарантная живопись: от мифа к театру // Советское искусствознание. Вып. 21. М.: Советский художник, 1986. С. 293; Хайченко Е.Г. Великие романтические зрелища. Английская мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима. М.: ГИТИС, 1996. С. 8-10; Сальникова Е.В. Основные этапы становления романтизма в сценическом искусстве Англии. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1995. С. 35–42.

вышли на балкон, сравнили две бури и пришли к выводу, что в «Эйдофузиконе» буря лучше и впечатляет сильнее¹.

В данном случае восприятие достаточно архаично в том смысле, что игровое соперничество технических ухищрений и природной стихии выходит на первый план. Эмоционального погружения зрителей в реальность иллюзий как в объективно существующий другой мир, достигаемый лишь для взора, не происходит. (Впрочем, эта же история о сравнении двух бурь может рассматриваться как обещание эффекта «первичности» экранной реальности, когда разнообразие визуальной иллюзорной материи будет заметно превышать богатство жизненных зрительных впечатлений. Что сможет заставить человека оценивать окружающую действительность по критериям «правдивости», «похожести», формируемым при хроническом восприятии экранного контента.)

Однако о том же «Эйдофузиконе» сохранились и прямо противоположные свидетельства. Во время демонстрации картин шторма и кораблекрушения эффект реальности был столь силен, что в зале раздавались смятенные вопли «Берегись!»². И это уже весьма близко реакции первых зрителей братьев Люмьер, увидевших «Прибытие поезда» и повскакавших с мест, столь велика была иллюзия достоверности происходящего.

Вообще увлечение зрителей переживанием катастроф, имевших выразительную внешнюю динамику и живописность, было весьма полезным содержательным новшеством общеевропейского романтического театра. Это новшество подразумевало ослабление переживаний чуда, производимого творческим гением, и стало быть, имеющего технические параметры. Иллюзионистские пространственные декорации эпохи романтизма работали на подключение зрителей к динамике сценической среды как бурной жизни достоверно существующего мира. То, что это мир условный, «сделанный», становилось уже не важно. Главным оказывалось сострадание зрителей героям, захваченность зрелищем их судьбы в бушующем универсуме и готовность зрителя мысленно переноситься в этот иллюзионистский катастрофический мир.

Настоящая же революция в сфере создания иллюзорных картин реальности наступает вместе с эпохой фотографии, а затем кино и телевидения, когда достигаются сразу нескольких условий:

– автономность искусственного носителя «картинки» от своего прототипа в трехмерном пространстве, то есть от объекта запечатления;

¹ Altick R.D. The Shows of London. Cambridge: Harvard University Press, 1978. P. 124.

² Ibid. P. 86.

– автономность носителя «картинки» от технической системы воспроизведения иллюзии;

– пространственная удаленность технической системы воспроизведения-трансляции иллюзий от экранного «приемника» (что достижимо при телетрансляции одновременно на множество телеприемников, установленных в частных жилищах, на предприятиях, в разных точках публичной цивилизационной среды);

В целом рождается многоступенчатая дистанционность и дискретность разных стадий создания, хранения, переработки, трансляции и восприятия визуальной материи. Радикально возрастает и комфорт аудитории, все менее ограниченной в своих физических позах, действиях, местонахождении в процессе просмотра визуальных форм.

Чем свободнее развиваются изложенные выше принципы, тем шире спектр формосодержания, транслируемого техникой, и тем шире само поле ее повседневного применения. Однако сами корни визуальной культуры, к которой принадлежит и телевидение, уходят в историю зрелищ, обладающих симультанностью процессов рождения и восприятия динамической формы, будь то масштабный спектакль оперного театра или импровизированное выступление уличного артиста. Об отличиях «живых» зрелищ от визуальных форм, запечатляемых на искусственный носитель, мы подробно писали в своей монографии «Феномен визуального»¹. В данном же случае нас будет больше интересовать общность зрелищного и визуального начал. Их роднит то, что они апеллируют прежде всего к человеческому зрению и активно развивают динамические формы. Телевизионная же бесплотная, недостижимая для тактильного взаимодействия визуальность интересна еще и тем, что заключена в телеприемнике, а он является реальным предметом, частью отнюдь не иллюзорной среды обитания человека. Мы обратимся к зрелищной культуре и рассмотрим некоторые вопросы происхождения формосодержательной структуры телевидения и его укорененности в повседневном бытии человека.

«АРХЕОЛОГИЯ» ЛИНЕЙКИ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ПРОГРАММ

На первый взгляд, наиболее традиционным в визуальной культуре является обращение с контентом в случае кинематографа. Единица полноценного кинопроизведения – это фильм, документальный или художественный. Его существование так же автономно и самоценно, как

¹ Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2012.

и существование станковой картины, отдельно стоящей круглой скульптуры, архитектурного сооружения, целостного театрального спектакля, идущего на сцене театра. Конечно же, всякое произведение связано с социокультурным контекстом, в котором оно было создано и в котором оно циркулирует. Однако оно пребывает в мире в статусе отдельной «вещи», отдельного носителя культурных смыслов, самоценного формосодержательного монолита.

Именно поэтому отдельно взятое кинопроизведение с такой легкостью может изыматься из своего изначального контекста возникновения и переноситься во множество других контекстов. Например, фильм, снятый на определенной киностудии определенной страны, потом может выйти в широкий прокат, распространяться на дисках, показываться в рамках фестивальных программ разных стран, попасть в интернет, на центральное и кабельное телевидение. Его также могут демонстрировать в кинотеатрах каких-либо учреждений, пансионатов, на теплоходах, в самолетах и т.д. Но когда мы произносим слово «кинематограф», мы имеем в виду именно кинофильм, а не те различные ситуативные модели или композиции экранных произведений (репертуарный кинотеатр, фестивальная программа, линейка телепрограмм), в которые может быть временно помещено то или иное кинопроизведение.

Казалось бы, единица телевидения – это отдельная телепрограмма. Но когда мы говорим о телевидении, мы все-таки имеем в виду некую череду телепрограмм, транслируемых по одному или разным телеканалам изо дня в день, нередко круглосуточно. Между этими программами в эпоху развитого телевидения, как правило, нет никаких зазоров, пауз. Программы следуют одна за другой безостановочно. Иначе будет отсутствовать содержательный аудиовизуальный ряд на экране включенного телевизора. А это, в свою очередь, означало бы недостаток контента для его распределения во времени телевидения, что могло бы негативно характеризовать телеканал. Потому наиболее приемлемая причина пауз в трансляции контента – профилактические работы.

Поскольку телевидение имеет тенденцию к многочасовому, а то и круглосуточному вещанию, к тотальному завладению временем повседневности, оно вынуждено постоянно заботиться о поддержании зрительского внимания, об адресации к разным аудиториям. У телевидения не может быть одной безразмерной, бесконечной программы, оно вынуждено думать о чередовании различных программ. Именно этот принцип максимально отвечает необходимости поддерживать в одном отдельном зрителе интерес к телеэфире, а также удовлетворять запросы зрителей разных полов, возрастов, социальных и культурных страт. (Конечно, и здесь бывают

исключения. Канал может на протяжении всего дня, например, выходного или праздничного, транслировать подряд серии одного телесериала, особенно популярного или тематически соответствующего дате. Но даже в этом случае невозможно отменить деление на отдельные серии определенного хронометража.) Необходимость заполнения бесконечного потока времени при ограниченности зрительских возможностей восприятия телетрансляции – то противоречие, которое лежит в основе организации телевещания.

На наш взгляд, у принципов организации телевизионного контента существует своя «археология», то есть некоторые явления в истории культуры, которые являются предтечами телевизионной линейки программ. Мы берем слово «археология» в кавычки постольку, поскольку исторические предтечи линейки телепрограмм совсем не обязательно являются устаревшими формами, более не используемыми сегодня в других культурных сферах. Нашей задачей является осмысление той социокультурной роли, которую играли в прошлом формы, сходные с линейкой телепрограмм, и которую сегодня играет сама линейка телепрограмм в контексте современных массмедиа.

Итак, телевизионная организация контента заключается в чередовании образно-информационных блоков на протяжении относительно больших временных периодов, а в современном мире все чаще – круглосуточно. Смежные блоки контента могут в разной степени различаться по своим формальным и смысловым параметрам, освещая разную тематику, будучи выполнены в различных жанрах и стилистиках, с присутствующей или отсутствующей сюжетной линией, наконец, они могут иметь весьма разную временную протяженность. Что не отрицает возможности чередования сходных экранных форм, будь то музыкальные клипы, рекламные ролики, публицистические репортажи и пр.

История античной культуры отсылает нас к зрелищным формам, содержащим нечто весьма родственное изложенным выше принципам. Речь идет о совмещении в едином длительном представлении нескольких различных произведений. Древнегреческий агон танцоров, поэтов или музыкантов предполагал череду выступлений, которые одно за другим воспринимали зрители. Суть данного действия – именно в последовательности различных выступлений, различных «номеров». Оно предназначено для оценки артистических талантов с помощью выстраивания их в сопоставительный ряд¹. Праздники не обходились без артистических состязаний,

¹ Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. М.: Государственный институт искусствознания, 1999. С. 68–69.

участие в которых было весьма престижным. А «лучшую музыку в исполнении любителей и профессионалов греки слушали в театрах, где давали концерты свои и приезжие музыканты...»¹; также в театрах происходили состязания драматургов, когда одна за другой разыгрывались нескольких трагедий и сатирическая драма.

Позже, в рамках уже древнеримской культуры, пафос агональности в зрелищных искусствах будет то отступать в тень, то возрождаться с новой силой, как, например, это происходило под влиянием Нерона, стремившегося перенять греческие традиции артистических состязаний². Но, активен ли был элемент состязательности или нет, а в едином сеансе римского представления вновь могли чередоваться отдельные выступления исполнителей в одном или в различных жанрах³. Этот принцип востребован Римом уже потому, что гарантирует художественное разнообразие, служащее развлечению и активизации внимания аудитории. Попутно данный принцип устраняет целостность и монолитность демонстрируемой картины мира. Скорее, напротив, возникает ощущение игровой относительности как трагического, так и комического начал, как страшных катастрофических развязок, так и счастливых финалов. Непременным оказывается само сосуществование в мире возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного, их близкое соседство. Имеет место чередование художественных игровых форм, выдержанных в разных жанрах и эмоциональных регистрах. Данный принцип впоследствии будет неоднократно воспроизводиться в истории культуры. Неслучайно Д.В. Трубочкин проводит параллель между древнеримским театром и композицией итальянского оперного спектакля XVII–XVIII веков, подобного «пестрому музыкальному концерту»⁴. На определенном витке принцип совмещения в цельном представлении разных по жанру и тональности частей воплотится в линейке телепрограмм.

Многоканальное телевидение подразумевает параллельно, по нескольким каналам, транслируемые потоки различных пространственно-временных и жанрово-форматных блоков. В развитом, зрелом телевидении

¹ Скржинская М.В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. СПб.: Алетейя, 2010. С. 345.

² Тростникова А. Неронии. Смена политики развлечений в Риме в эпоху Нерона // Развлечение и искусство / Под ред. Е.В. Дукова. СПб.: Алетейя, 2008. С. 123.

³ Трубочкин Д.В. «Все в порядке! Старец пляшет...» Римская комедия плаща в действии. М.: ГИТИС, 2005. С. 78–79.

⁴ Там же. С. 79.

этих параллельных блоков бывает гораздо больше, чем способен воспринять, хотя бы чисто физически, каждый отдельный зритель. Он может переключаться с одного канала на другой и третий, где-то задерживаясь подольше, где-то лишь удостоивая зрелище беглым взором. Но индивид не способен охватить своим восприятием целиком все телевидение, формально доступное для него.

Средневековое представление мистерии на городской площади могло идти три дня (Альфельдская мистерия¹), а то и целых семь дней (Боценская мистерия²), более десяти часов каждый день без перерывов³, что само по себе уже говорит о встроенности зрелища в повседневную жизнь общества. В случае средневекового зрелища речь может идти о повседневности праздничных периодов. Телевидение же шагнет в повседневность будничную. Мистерия была организована как симультанно развивающееся действие на нескольких повозках (pageants) или в беседках, вытянутых в линию, расположенных полукругом или установленных в какой-либо иной конфигурации. Средневековые горожане стояли на площади, а то и ходили по площади, смотря мистерию, передвигаясь от одних подмостков к другим, протискиваясь к третьим, являя собой тип «зрителя-бродяжки»⁴. В некотором смысле они нащупывали «телевизионный» способ восприятия, так как перебирали сюжетные звенья и сцены на разных площадках, что несколько напоминает то, как сегодня перебирают телеканалы. Исследователь не случайно характеризует пространство мистерии как «основанное на принципах свободного монтажа и зрительской комбинатории»⁵. Только средневековое зрелище находилось в разомкнутом пространстве городской площади, а не являло собой виртуальную реальность, заключенную в корпусный приемник с экраном.

Однако и в том, и в другом случае возникают условия для индивидуальной селекции фрагментов зрелища, на которых зритель фокусирует внимание. И в том, и в другом случае зрители не способны охватить своим восприятием всю целостность предлагаемого зрелища, волея-неволей сосредоточиваясь на его отдельных фрагментах. Вынужденная

¹ Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М.: Наука, 2002. С. 62.

² Там же. С. 68.

³ Там же. С. 72.

⁴ Там же. С. 83–84.

⁵ Там же. С. 82.

избирательность характеризует восприятие отдельным субъектом как средневекового площадного зрелища, так и контента многоканального телевидения.

В случае мистерии эффект получения новой эстетической информации и, соответственно, новизны зрелища был относительно слаб, так как библейские персонажи и их коллизии были хорошо известны любому рядовому зрителю. Мистерия предлагала смотреть «про вечное». Новизну могло являть то, как именно разыграны сцены Библии, кто из лично знакомых горожан появился в той или иной роли. Впрочем, и телевидение тоже в значительной степени тяготеет к стабильному тематическому спектру, к показу узнаваемых лиц, к повторяемости даже новостной информации, уж не говоря о циклической организации программ. Циклическая организация восприятия зрелищ, как и постепенное уплотнение частоты представлений, весьма характерны для доэкранный зрелищной культуры. Как известно, Рим неуклонно наращивал число дней в году, когда происходили игры¹; христианская же Европа к праздничным религиозным представлениям, принятым еще в Средневековье, добавляет в эпоху Ренессанса городской театр, готовый играть представления всегда, когда нерелигиозные зрелища просто не запрещены. Светский городской театр Нового времени, в особенности оперный, приходит в конце XVII века к принципу абонементного, предполагающего, что зритель готов ходить в театр не от случая к случаю, но регулярно и достаточно часто². А телевидение предлагает воспринимать уже экранные зрелища не только каждый день, но и по несколько раз на протяжении суток, встраиваясь в повседневные жизненные циклы индивида.

Возвращаясь к средневековым зрелищам, отметим, что даже в христианском праздничном представлении могли быть ярко выражены стилистические различия отдельных сцен. Одни исполнялись в возвышенной условной манере, а другие имели фарсовую тональность. В создании последних устроители зрелищ руководствовались опытом городской жизни, наблюдениями за теми людскими типами, которые встречались в непраздничной повседневности. Как пишет В.Ф. Колязин, «средневековый религиозный театр начинает осваивать науку развлечения»³; «фаблио

¹ Тростникова А. Неронии. Смена политики развлечений в Риме в эпоху Нерона. С. 118–119.

² Театральная энциклопедия / Под С. С. Мокульского. М.: Советская энциклопедия, 1961. Т. 1. С. 28.

³ Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу. С. 13.

активно вторгалось в церковное действо»¹. И можно предположить, что сценки в духе фаблио находили живой эмоциональный отклик у зрителя (возможно, в чем-то аналогичный реакциям при телепросмотре ситкомов). По мере развития религиозной зрелищной культуры усиливалась ее обращенность к обычному горожанину из толпы, желающему не только благоговейно участвовать в приношении зрелища-дара Господу, но и развлекаться, испытывая к некоторым персонажам скорее панибратские чувства.

Эпоха Ренессанса рождает светский театр, адресованный уже исключительно земным зрителям. Но в нем снова актуальны жанровые перепады, происходящие в потоке представления. Как пишет В.Ю. Силюнас об испанском театре, «три акта драмы или комедии были только тремя из восьми частей спектакля. Первому акту предшествовало музыкальное вступление и лоа², между первым и вторым актом шла интермедия, между вторым и третьим – интермедия-танец, а после третьего акта следовал музыкальный финал, который в середине XVII века станет называться “концом праздника”, или мохигангой»³. Перед зрителем должен был предстать идеальный образ мира, искрящегося гармонией и драматизмом, переливами вызвышенного и низменного, смешного и серьезного.

Подобная структура представления характерна не только для испанской культуры, но варьируется в той или иной степени в разных национальных традициях. В английском придворном представлении, именуемом «маска» (*masque*), возвышенному поэтическому зрелищу, к примеру, в жанре пасторали, предшествовала антимаска, содержавшая фарсовые сценки⁴; также могли иметь место интермеццо⁵, а в завершение самой маски следовал общий танец, которым костюмированные исполнители ролей увлекали и зрителей, присутствовавших на светском приеме,

¹ Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу. С. 14.

² Лоа – в испанском театре это прямое обращение лучшего актера или лучшей актрисы труппы к зрителям, которое может продолжиться разыгрываемой сценкой, демонстрирующей и восхваляющей артистические возможности исполнителей. Подробнее см.: Силюнас В.Ю. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин. М.: РИК-Культура, 1995. С. 244.

³ Там же. С. 243.

⁴ Orgel S., Strong R. Inigo Jones. The Theatre of The Stuart Court. Including the complete designs for productions at court for the most part in the collection of the Duke of Devonshire together with their texts and historical documentation. V. 1–2. Berkeley: University of California Press, 1973. V. 2. P. 435–437.

⁵ Ibid. V. 1. P. 8.

в рамках которого происходило зрелище¹. Во французском театре также длительное время спектакль состоял из нескольких разножанровых частей. Так воплощалось представление о гармонии, которая рождается в динамике бытия, при перманентном воплощении принципа *varieta*, в ренессансном понимании роднившего бесконечное разнообразие природных форм с разнообразием форм художественных.

В российской народной зрелищной культуре, по мысли А.Д. Авдеева, на стадии распада первобытно-общинного строя наряду с серьезными вершителями обряда действовали комические персонажи, которые должны были перемежать сакральное действие шутками, буффонадой, то есть игровой активностью в принципиально иной тональности². Как пишет А.А. Белкин, с древних времен сложился «особый строй народного праздника, включавшего в себя и серьезную и смеховую части»³. Диалогические сценки народных представлений, будь то «Царь Максимилиан», «Лодка» или прочие известные произведения, перемежались танцем и пением⁴. Эти музыкальные компоненты зрелища были достаточно активны, как бы разделяя целостное выступление на «вставные номера» и «серии». Судя по описанию П.Н. Беркова, представление «Петрушки» также состояло из ряда отдельных сценок, которые могли быть и не связаны друг с другом единым сюжетом⁵, то есть тяготели к театрализации новеллистического принципа, который в экранной культуре воплощается в новеллистических сериях так называемого вертикального сериала, то есть не имеющего сквозного романного сюжета. И даже медвежья потеха подразумевала внутреннее деление на своего рода жанры, начинаясь комически либо драматически травлей зверя, а завершаясь «трагедией», то есть боем или единоборством⁶, тем самым являя несколько зрелищных форм, выстраивающихся в некий логический ряд, своего рода цикл стадий восприятия медведя и взаимодействия с ним человека. Целостная картина мира в старинных российских зрелищах складывалась как конгломерат отдельных формальных образований, что способствовало активизации внимания

¹ Nicoll A. *Stuart Masques And The Renaissance Stage*. P. 35.

² Авдеев А.Д. *Маска и ее роль в процессе возникновения театра*. М.: Наука, 1964. С. 5.

³ Белкин А.А. *Русские скоморохи*. М.: Наука, 1975. С. 135.

⁴ Там же. С. 142.

⁵ Берков П.Н. *Русская народная драма XVII–XX вв.* М.: Искусство, 1953. С. 18–19.

⁶ Забелин И.Е. *Домашний быт русских царей*. Т. 1. Ч. 2. М.: Синодальная типография, 1915. С. 307–308.

воспринимающих, создавало образ праздничного богатства форм, игровой неоднозначности смыслов.

Телевидение же выстраивает композицию программ, представляющих наш мир в различных ракурсах и с различным к нему отношением. В целом телевидение претендует на то, что не только обеспечивает зрителя неиссякающим разнообразием впечатлений, но транслирует универсальный в своей сложносоставности образ мира, являет всеохватный портрет человечества, но главное – упорядочивает картину мира, тем самым принося в нее жизнеутверждающую тональность. Последнее качество менее всего зависит от конкретики телевизионного контента, но гораздо более связано именно с композиционными принципами телевидения как такового, то есть с непрерывным чередованием различных образно-информационных блоков, с принципами цикличности и серийности, с тяготением к круглосуточному вещанию. Возможно, благодаря этому у некоторых людей и возникает эффект привыкания к включенному телевизору – он символизирует динамику вечного бытия.

Все течет, хотя и не все меняется, будто говорит телевидение, стараясь тонизировать и успокаивать зрителя одновременно. Как и сама жизнь, оно в идеале стремится к непрерывному круговращению – утренних, дневных и вечерних форматов, будней и праздников, серьезной информации и инфотейнмента, эстрадных шоу и трансляций спортивных состязаний. И если уж пьесу Лопе де Веги можно было прерывать интермедиями, то почему бы не прерывать то и дело сериал или телешоу выпусками рекламы, а трансляции футбольных матчей – выпусками новостей и т.д.

Несакральность целого, отсутствие неприкасаемости по отношению к любой форме, любому произведению и убежденность в праве прерывать разворачивание этой формы во времени, вклиниваться в него с другой формой – вот то, что роднит современное телевидение с игровой ренессансной стихией. Отсутствие замкнутого художественного монолита, относительность иерархии значимости, переключения с одного произведения на другое и третье создают эффект веселого кристалла, рассматривая разные грани которого человек уподобляется Богу, свободно созерцающему разные уголки Вселенной или разные формы, созданные человеком.

Эта Вселенная и этот созданный человеком мир как бы сами поворачиваются то одной, то другой, то третьей гранью к своему зрителю. Так можно сказать о ренессансном театре и его зрителе, так можно сказать о телевидении и его зрителе. Характер функционирования современных массмедиа, по мнению Никласа Лумана, свидетельствует о «высоких притязаниях современного общества на избыточность и вариативность», нуждающихся в упорядочивании и включении в потоки коммуникаций,

чтобы возможно было связывать прошлое и будущее¹. Однако эти притязания общества на «избыточность и вариативность» складывались сначала как притязания ренессансного искусства на выстраивание картины мира – избыточно вариативной в своих явлениях, но, быть может, благодаря этому поддающейся гармонизации.

«Ренессансный» принцип линейности, который в большей степени учитывает возможности восприятия отдельного зрителя и в большей степени ориентирован на внутреннюю непрерывную коммуникацию с каждым представителем аудитории, совмещается у телевидения со «средневековым» принципом simultaneity существования различных условных пространств (в случае телевидения – каналов), которые подразумевают постепенное развертывание разных эпизодов, то есть информационно-образных блоков (в случае телевидения – телепрограмм). Принцип simultaneity как нельзя лучше дает почувствовать отдельному индивиду сверхличностную мощь телевидения, которая проявляется и в избыточном предложении с его стороны, адресованном как бы сразу всему миру.

В Новое время в развлекательной культуре будут широко использоваться актуализированные Ренессансом принципы чередования в одном представлении различных стилистик выступления, различных по тематике и жанру произведений. Этот тип развлекательного представления будет активно развиваться и в России, которая за XVIII–XIX века усваивает и творчески развивает многие западноевропейские зрелищные формы. Парки и сады развлечений в эпохи Просвещения и романтизма, ярмарочные зрелища², развлекательные программы вокзалов³, номера представлений в кабаре, мюзик-холлах, кафешантанах⁴, наконец, эстрадные и так называемые «сборные» концерты – везде воплощается идея избыточного изобилия предлагаемых формосодержательных блоков зрелища⁵.

¹ Луман Н. Реальность массмедиа. М.: Праксис, 2005. С. 159.

² Altick R.D. The Shows of London. P. 93–98.

³ Уварова Е.Д. Вокзалы, сады, парки // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 316–349.

⁴ Сариева Е.А. Кафешантан: искусство и развлечение // Развлечение и искусство. СПб.: Алетей, 2008. С. 292–303.

⁵ История принципов композиции разных законченных произведений в рамках одного представления, бдения, «сеанса» восприятия может быть рассмотрена в контексте других явлений культуры, например, истории концерта. Подробнее см.: Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры...

Показательно, что столь разные вариации зрелищ без участия живых актеров или кукол, будь то декорационные представления Джованни Сервандони в середине XVIII века в Париже в Зале машин или Пьетро Гонзаги в подмосковной усадьбе Юсуповых Архангельское в начале XIX века, русский народный раек или уже упомянутый английский театр движущихся картин «Эйдофузикон», также предлагали в одном представлении череду картин. Каждая из них могла быть содержательно автономна от других. «Раек – небольшой, аршинный во все стороны, ящик с двумя увеличительными стеклами впереди. Внутри его перематывается с одного катка на другую длинная полоса с доморощенными изображениями разных городов, великих людей и событий»¹. Эта «лубочная панорама» сопровождается рифмованными пояснениями², которые отчасти предваряют закадровый голос в экранных произведениях.

А вот одна из ранних программ «Эйдофузикона»:

- Рассвет с видом из Гринвич Парка.
- Полдень, порт в Танжере с видом на Гибралтарскую скалу.
- Закат, вид окрестностей Неаполя.
- Лунная ночь; вид луны, всходящей над Средиземным морем.
- Морская буря и кораблекрушение³.

Создаваемые с помощью множества технических ухищрений, сменяющие друг друга под музыку или в сопровождении весьма реалистических шумов ветра и дождя, раскатов грома, визуальные картины «Эйдофузикона» потрясали публику своим жизнеподобием и красотой. В «Эйдофузиконе» зрелищем как таковым являлось динамичное, кульминационное существование стихий, воздушной атмосферы. Это был театр одних декораций, технических приспособлений и небольшого экрана в центре подмостков, за которым и возникали самые удивительные по тем временам живые картины. Помимо кораблекрушений и извержений вулканов Лутербур мог показать, к примеру, сцены на мотивы Мильтона: Сатана снаряжал свое войско на берегу пылающего озера. В отдалении свет маяка играл на темных волнах и лунный свет серебрил облака. А на первом плане, среди гор, раскаляющихся постепенно от основания к вершинам, в многоцветном пламени, в темном величии появлялись Вельзевул и Молох из полыхающего озера, с тысячами демонов, под звуки грома и в бликах молнии⁴. Однако даже такие сцены были лишь звеном некоей

¹ Берков П.Н. Русская народная драма XVII–XX вв. С. 20.

² Там же. С. 19.

³ Altick R.D. The Shows of London. P. 121.

⁴ Ibid. P. 124.

программы, комбинирующей ряд картин различной тематики. ««Эйдофузикон» можно назвать мистериальным кино... Иллюзия вопиющей материальной достоверности сливается с эффектом призрачной легкости»¹.

Если в традиционном театре всякая радикальная перемена декораций требовала значительного времени, ослабляя впечатление, в «Эйдофузиконе» Лутербур достигает эффекта путем непрерывного чередования картин.

Как видно из программы представления, любопытным эффектом уже тогда казалось следование природному времени, воссоздание суточного цикла, что предвосхищает один из принципов организации телевизионного контента. Вместе с тем это подражание естественному ходу времени сочеталось у Лутербура с «мгновенными» переменами места действия и изображением различных природных катаклизмов и катастроф, то есть динамических кульминаций жизни естественной среды.

Принцип стремительного перенесения в пространстве, к примеру в рамках ряда новостных телерепортажей или в процессе телемоств, является неотъемлемым принципом телевизионной подачи материалов. Не будучи встроены ни в какие драматургические сюжеты, визуальные картины ландшафтов и стихий в «Эйдофузиконе» выявляли свою самоценность, отчасти предвосхищая телевизионную документалистику. Минорные, спокойные картины природных и городских пейзажей, демонстрируемые в «Эйдофузиконе», ассоциируются с телевизионными заставками позднего советского периода, в которых под спокойную, скорее медленную, чем быструю музыку чередовались виды гармоничной природы или оживленных городских улиц.

В целом же сеанс представления «Эйдофузикона» может рассматриваться как предвестие линейки телевизионных программ с присущей ей рядоположенностью различных, сюжетно напрямую не связанных звеньев. Вероятно, создатель театра транспарантных живых декораций интуитивно ощущал, что совершает прорыв к какому-то еще небывалому явлению, поскольку, по свидетельствам его друзей, в числе которых были и прославленные английские живописцы сэр Джошуа Рейнольдс и Томас Гейнсборо, Лутербур был поглощен работой над живыми картинами «Эйдофузикона» и не мог думать ни о чем другом.

Более века спустя после триумфов «Эйдофузикона» раннее, так называемое «ярмарочное» кино воплотит принцип линейки визуальных зрелищ в построении своих сеансов. Как пишет Ежи Теплиц, цитируя

¹ Сальникова Е.В. Основные этапы эволюции романтизма в сценическом искусстве Англии. С. 37–38.

Пановского, «программа состояла из нескольких (от десяти до двадцати) коротких роликов самых разнообразных жанров. Вот, например, чем потчевало зрителей немецкое кино девятисотых годов: 1) музыкальный номер...; 2) хроника; 3) юмореска; 4) драма; 5) комический номер. После этого наступал перерыв. Во второй части сеанса зрители могли увидеть: 6) съемки природы (видовой фильм); 7) комедию; 8) драматический или комедийный фильм, являющийся “гвоздем программы”; 9) научный фильм; 10) гротесковые сценки. Примерно так же, с теми или иными изменениями, составлялись кинопрограммы во всех странах»¹. По перечню предлагаемых тем и жанров очевидно, что раннее кино продолжает композиционно-жанровые традиции и городского театра живых актеров, и развлекательного придворного представления, и театра живых картин, ничуть не смущаясь отсутствием внутренних связей между содержанием разных кинороликов. Главной задачей является развернуть перед аудиторией веер весьма обширных возможностей кино, предложить богатую палитру впечатлений, то и дело переключая воспринимающих субъектов из одного эмоционального регистра в другой, а также свободно чередуя документальное и художественное кино.

Впоследствии именно так будет поступать телевидение.

Оно займет место виртуальной мистерии, виртуального ярмарочного зрелища, виртуального парка развлечений, используя принцип чередования аттракционов, жанров, форматов, коллажирование разномастных информационно-образных блоков, допуская перебивки одного тележанра другим на полуфразе и стремясь увлечь аудиторию разнообразием циркулирующих тем, идей, смыслов, игр, настроений, атмосферных нюансов.

Как же принцип телевизионной «линейки» влияет на восприятие предлагаемого ею культурного продукта?

СОБЛАЗН И КОМПЛЕКСЫ ТЕЛЕФЛАНЕРА

Если перед зрителем одно, внутренне неделимое представление, единая, целостная «вторая реальность», будь то реальность кинофильма или театрального спектакля по одной пьесе, одна история определенного круга действующих лиц, то такое зрелищное произведение претендует на статус другого, параллельного, но тоже стихийно саморазвивающегося

¹ Panofsky W. Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte. Würzburg: Triltsch, 1940. Цит. по: Теплиц Е.С. История киноискусства. 1895–1927. М.: Прогресс, 1968. С. 43.

мира. В идеале ничто не должно отвлекать зрителя от умозрительного переживания бытия такого монолитного «параллельного мира» на экране или на театральных подмостках.

И напротив, каждая из телепрограмм уже не самоценна и не автономна, она есть созидательный материал для бесконечного ряда программ, заполняющих телеэфир. Хотя Бодрийяр, определяя специфику современности и современного творчества, отсылает нас к живописи, его описание нового содержания творческого процесса замечательно соответствует сущности телевизионной реальности: «Современное произведение больше не является синтаксисом различных фрагментов общей картины “протяженного” универсума... оно становится последовательностью моментов. Теперь произведения добавляются друг к другу не для того, чтобы восстановить своей смежностью модель в ее подобии (мир и его порядок), они могут лишь следовать друг за другом, дабы своим различием и различенностью во времени отсылать к совсем иной модели, то есть к самому творящему субъекту, предстающему в несходстве с самим собой и в своем постоянном отсутствии. Теперь мы существуем... в серии, а не в порядке»¹. Последовательность «моментов», или программ, вместо универсальной модели мира, серийность вместо порядка и, наконец, повисающий в воздухе вопрос о происхождении телереальности, о творящем ее субъекте/субъектах – вот те ключевые особенности телевидения, которые во многом определяют его современную востребованность и двойственное отношение к нему воспринимающего субъекта.

При наличии ряда произведений, различных по форме и, возможно, напрямую не связанных друг с другом по содержанию, прерывающихся, перебивающихся друг другом, но чередующихся в одном пространственно-временном континууме, произвольно рождается ощущение присутствия некоей созидющей воли, некоей организующей и моделирующей силы, творящей бесконечную телереальность. Стихия разрастающейся, многоголовой или многоглазой (многоканальной и многоформатной) телереальности провоцирует вопросы о ее происхождении и «породе».

Ясное дело, что говорить о «божественном» комплексе телереальности можно лишь чисто метафорически. Однако претензии на сверхчеловеческую мощь у телевидения имеются, и претензии не безосновательные. Вопрос в том, сакрално ли сие сверхчеловеческое, сверхличностное явление, образуемое как множество параллельно разворачивающихся линеек телепрограмм? Иными словами, рождая в обществе признание

¹ Бодрийяр Ж. К критике политической экономики знака. М.: Библион – Русская книга, 2003. С. 103–104.

своей силы, рождает ли телевидение признание своей неприкасаемости, комплекс зрительского благоговения? Нет, пожалуй, этого не происходит. Напротив, похоже, телевидение существует для того, чтобы критическое сознание людей имело предмет для регулярных упражнений.

Зрителю ясно, что есть некто, часто именуемый словечком «они», кто делает телевидение в телевизоре именно таким, а не каким-то другим. Они – это и созидающие телезрелище в его протяженности и внутренних чередованиях, и участвующие в телезрелище на правах главных и постоянных действующих лиц, но прежде всего, конечно, это инициаторы сырья для телезрелища, то есть модераторы политических, экономических, финансовых и прочих аспектов нашей действительности. Все эти категории под кратким и ничего не объясняющим, в стиле кинохоррора и театра абсурда, обозначением «они» сливаются для рядового телезрителя в единое хтоническое существо. «Что они там себе думают?», «Что они там, с ума посходили?», «Они там что, не понимают, что ли?..» – наиболее характерные высказывания зрителей по поводу телеконтента. Телереальность не просто не сакральна. Ее количество делает практически невозможным ровный, одинаково высокий уровень «качества» этого культурного продукта, поэтому зрительская критика «их работы» неизбежна.

Но если телереальность не сакральна, очевидно несовершенна и устремлена в бесконечность, являясь открытой формой, то почему бы всякому желающему не поучаствовать в ее перманентном созидании?

Зрелище чужого творческого процесса, к тому же не имеющего статуса сакральной акции, священнодействия, может провоцировать в зрителе ответное желание – в некоторой степени тоже выступать модератором условной реальности или хотя бы организатором своего индивидуального восприятия.

Само стремление зрителя осуществлять индивидуальную селекцию зрелищ для личного восприятия, а временами и управлять режимом их представления родилось отнюдь не вместе с телевидением, но лишь было с новой силой им активировано и направлено на экранную виртуальную реальность. Общеизвестным фактом театрального восприятия в Новое время является прибытие театралов в театр не к самому началу представления, но в удобное для них время или к определенной, особо любимой сцене, а также и уход из театра до окончания представления. Зрители могли за один вечер побывать в нескольких театрах либо успеть получить впечатления от различных представлений в парках развлечений, вокзалах, кабаре, цирке и театре в том числе. Перемещаясь по городу в поисках привлекательных для себя зрелищ, зритель прошлого словно собирал для себя нечто вроде индивидуальной линейки развлекательных программ

в реальном времени и пространстве, условно говоря, в ситуации рассеянного и еще не виртуализированного конгломерата художественных форм.

Очевидно, что потребность в произвольном обращении с целостностью представления, в избирательном восприятии и совмещении в одном сеансе восприятия нескольких произведений – одна из органических потребностей человека-зрителя, лишь эволюционирующая на протяжении веков, однако существовавшая задолго до появления телевизора в повседневном пространстве-времени. Мы часто забываем об этом потому, что в последнее столетие за театром и кинематографом утвердился статус искусства, адекватное восприятие которого требует зрительского уважения к целостности автономного художественного произведения: желательно воспринимать его от начала и до конца, в том режиме, который задан авторами произведения, а не произвольно определяется тем или иным зрителем.

Впрочем, по ходу театрального представления, в котором имеет место открытая условность, сделанность, может и в наши дни возникать зрительское желание мысленно выделять относительно автономные, самостоятельные части или номера и требовать их повторов. Эта практика, сегодня связанная прежде всего с музыкальным исполнительским искусством и именуемая выступлениями «на бис», известна с древних времен. Д.В. Трубочкин приводит описание одного из таких бесконечных вызовов артиста, что привело к рождению пантомимы. Тит Ливий Андроник «был – как и все в те времена – исполнителем собственных песен (*suorum carminum actor*), и говорят, однажды так охрип, когда вызовов было больше обычного, и, испросив разрешения, поставил петь рядом с музыкантом мальчика, а сам исполнил кантик, двигаясь гораздо живее и выразительнее...»¹ Иными словами, в зрелищной культуре с давних времен формировалась потребность в воплощении зрительской воли, в данном случае, посредством повторов наиболее понравившихся исполнительских номеров.

Сегодня при телетрансляции функция повтора по просьбе конкретного зрителя возложена на технику аудиовизуального воспроизведения. У телевизоров нового поколения есть, как правило, «функции перемотки». Эта техническая опция позволяет получать «на бис» пропущенные по бытовым причинам минуты спортивных соревнований, эпизоды сериалов и любых иных передач, то есть нарушать целостность и необратимость развертывания телепрограммы там, где у нее формально нет внутренней фрагментации.

Видеопросмотры с диска, лишь использующие экран телевизора, однако осуществляемые вне системы телевещания, в еще большей степени

¹ Цит. по: Трубочкин Д.В. «Все в порядке! Старец пляшет...» Римская комедия плаща в действии. С. 77.

культивируют функцию фрагментации и зрительской свободы манипулировать видеоформами. Каждое кинопроизведение на диске, как правило, членился на эпизоды, которые можно прокручивать в любой последовательности и с любым количеством повторов. Просмотр видеопроизведений через интернет предоставляет еще более гибкие возможности индивидуальной фрагментации произведения, когда зритель сам определяет не только режим просмотра фрагментов, но и лично может вычленять фрагменты видеореальности, определяя начало и конец каждого отрезка визуальной формы. Эти аспекты современного взаимодействия зрителя с визуальными произведениями не рассматриваются подробно в данной статье, мы лишь фиксируем тенденцию: тяготение к индивидуальному моделированию режима восприятия экранных форм не угасает в наши дни, но модифицируется и заново актуализируется.

Многообразие программ в линейке телевидения может рождать желание дополнять деятельность Сверхчеловека, создавшего и создающего (где-то далеко) эту линейку, собственной деятельностью Сверхзрителя, норовящего прямо не сходя с места корректировать разворачивание телереальности. Однако внедряться в ход телепрограмм как таковых зритель не может, они не доступны для его активного воздействия. Провоцируя активизацию зрительской инициативы, телевидение приводит зрителя в состояние фрустрации, не позволяя ему в сколько-нибудь существенной мере развернуть ответную деятельность.

Однако фрустрация не абсолютна а, в свою очередь, редуцирована, смикширована, частично компенсирована зрительским взаимодействием с пультом дистанционного управления, производящего иллюзию активного доминирования своего обладателя над виртуальной телереальностью. С помощью пульта зритель способен импровизационно выстраивать индивидуальную межканальную «линейку телепрограмм», осуществляя многократные переключения и тем самым многократно выражая свою волю – отвергая предложения телевидения, длительно выбирая из предлагаемого, дегустируя, смакуя, снова отвергая.

В сущности, при частом переключении каналов телезритель с пультом дистанционного управления превращается в своего рода телевизионного фланера, аналогичного городскому фланеру (нередко гулявшему с тростью), каким начертал его портрет Вальтер Беньямин¹, акцентируя внеположность данного субъекта урбанистической реальности, которую

¹ Беньямин В. Париж, столица девятнадцатого столетия // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 155.

тот наблюдает в процессе своих перемещений. Телефланер же колеблется между отстраненным оцениванием мелькающих фрагментов телереальности, в длительное восприятие которой он не способен погрузиться, и созерцанием ради самого созерцания, переключениями ради самих переключений, ради учащающегося эффекта новизны впечатлений, получаемых от телеэкрана.

Когда Луман пишет о том, что «функция массмедиа состоит в непрерывном порождении и переработке раздражений, – а не умножении познания, социализации или прививании нормативного конформизма»¹, возразить хочется лишь второй части высказывания. Чтобы раздражения перерабатывались, они должны для начала иметь место, а познание, социализация или конформизм могут быть частными вариантами этой самой переработки.

Конечно, само по себе наличие пульта не отменяет зрительской воли избрать «кинематографический» способ восприятия телереальности, то есть сосредоточение на одном определенном телепроизведении и его просмотр с самого начала до самого конца. Однако вхождение в обиход пульта дистанционного управления и современная традиция многократно его использовать в процессе одного периода пребывания перед включенным телевизором говорит о том, что процесс моделирования индивидуального режима восприятия телереальности становится типичным атрибутом современности. Следующей стадией активности индивида становится превращение зрителя в пользователя индивидуального компьютера, который уже позволяет и даже требует от человека активного внедрения в контент, активного выстраивания не только личной траектории следования по сегментам виртуальной реальности, но и ее моделирования.

Таким образом, телевизионная линейка программ служит переходной моделью экранной реальности. Она взывает к зрительской интерактивности и в то же время предельно ограничивает ее, оставляя воспринимающего в состоянии неудовлетворенности. Косвенно эта неудовлетворенность телевидением стимулирует появление потребности вводить в повседневный обиход новые, более сложные и более приспособленные к интерактивности модели экранной реальности. Таковой моделью оказывается индивидуальный компьютер и множество его новейших разновидностей.

Если телевидение включило в свою структуру возможности показа кинопроизведений, то компьютер с интернетом включает возможности

¹ Луман Н. Реальность массмедиа. С. 152.

просмотра и кинопроизведений, и телевизионных программ в разных режимах. Каждая более новая, многофункциональная и сложноструктурированная экранная модель вбирает в себя более старые, монофункциональные и более просто структурированные экранные модели. Однако на наш взгляд, отмирания телевидения в его относительно традиционном, автономном виде не произойдет, как не произошло исчезновения кинотеатра при наличии весьма разнообразных возможностей смотреть кино дома, на работе, в транспорте, на все более мобильных электронных экранных системах.

Резонно мотивировать выживание института кинотеатра потребностью смотреть фильмы на большом экране, а теперь еще и со стереоэффектами. Но, как нам представляется, дело отнюдь не только в этом. Подобно тому, как «поход в кино» обладает своей неповторимой аурой и являет собой некую ритуальную акцию, домашний телепросмотр тоже несет в себе значимые и необходимые для современного человека элементы ритуала.

Фланирование по телеканалам заменяет в современном мире не только контакты со сверхчеловеческими силами, в частности с могущественными модераторами социального бытия и с потоком исторических обстоятельств, но и сеансы психотерапии. Нажимая снова и снова на кнопки пульта, индивид выполняет своего рода ритуал самоадаптации к несовершенству мира, вымеряя степень собственного приятия и неприятия этого мира, уровень своей социокультурной пассивности и активности, готовности к конформизму или сопротивлению.

Погружение в свою душу, выражение ее отношения к окружающей действительности и к собственному в ней положению происходит с помощью нажатия кнопок в том или ином индивидуальном темпоритме, без каких-либо вербальных исповедей, откровений, публичных заявлений. Это разгружает современного, интеллектуально мобилизованного и эмоционально скованного индивида, облегчая пребывание наедине с самим собой и упрощая дистанционное свидание со сверхличностными силами, которые создают и показывают «всё это».

АРХЕОЛОГИЯ КОМФОРТНОГО ТЕЛЕПРОСМОТРА, или УКРОЩЕНИЕ ЗРИТЕЛЯ

Телевидение как бы всем своим видом показывает, что существует для своего зрителя. Ему предназначается все его разнообразие, все несметные богатства визуальной, вербальной и звуковой палитры, да еще и «свобода»

моделирования режима просмотра. Как формулирует Н. Луман, воспроизводится миф о службе массмедиа человеку¹.

Чего еще можно пожелать – к вам прямо домой, прямо в вашу гостиную, спальню, кабинет или кухню, прямо в ваш офис, на дачу, в автобус, в поезд и пр. поступает бесконечная череда мелькающих звучащих картинок. И никакой сложности в управлении телеприемником. Телевидение играет на неготовности массовой аудитории заниматься мысленным отделением телевидения от телевизора. Да, телевизор, условно говоря, действительно преданно служит своей аудитории, даря ей максимально возможный комфорт. И этот комфорт должен подсластить, нейтрализовать и смикшировать душевный дискомфорт, получаемый от весьма значительной доли телеконтента.

Комфортный просмотр зрелища для каждого – глобальная стратегия телевидения. Поэтому оно должно постоянно пересматривать и уточнять саму концепцию комфорта, добавляя к телеприемнику пульт дистанционного управления, а потом все больше функций самого телеприемника для выстраивания максимально индивидуального режима восприятия.

Займствуя у кинотеатра большой (относительно) экран, прикрепленный к стене, а не стоящий на полу или на столике, а также стереоэффекты, «домашний кинотеатр» все-таки остается модернизированным телевизором, пока он находится у зрителя дома и являет собой электронный телеприемник. Кинотеатр же сегодня сохраняет свою специфику, однако все сильнее стремится к воплощению комфорта, аналогичного домашнему, или комфорту фешенебельного отеля и кафе.

В кинозалах устанавливаются не традиционные ряды кресел, а диванчики на два-три человека, пуфы для детей, кушетки. Появляются так называемые vip-зоны со столиками и баром. Отгороженные от «партера» звукоизоляционной прозрачной стеной, они позволяют зрителям непринужденно беседовать во время просмотра, заказывать еду и напитки. Физический комфорт и, главное, сама атмосфера заботы о зрительском комфорте, должны обволакивать просмотр кинопроизведения, как бы создавая между зрителем и киноэкраном плотный слой впечатлений от дизайна, запахов, звуков, тактильных ощущений. Можно сказать, экранная культура XX и XXI веков развивается под знаком достижений телевизионного режима восприятия.

Однако сначала идея комфортного просмотра вообще должна была получить относительно внятные очертания.

¹ Луман Н. Реальность массмедиа. С. 119.

Комфорт довольно рано начинает ассоциироваться с приходом зрителя в частное жилище, к «простому зрителю». Сначала этот «простой» зритель весьма не прост. В Древней Греции на симпозион, происходящий в частном жилище, могли позвать приезжего человека, чтобы, развлекаясь беседой и угощаясь в хорошей компании, еще и узнать новости о жизни других стран или городов¹. И это можно считать древним «экстренным выпуском новостей» в эпоху до технических медиа. Однако сам симпозион могли себе позволить далеко не все граждане.

Следует учитывать и то, что как только возникает ситуация многолюдья на частной территории, дом превращается в разновидность зрелищного публичного пространства. (Эта ситуация находит свое отражение в различных литературных памятниках античности, в том числе в «Одиссее» и в «Сагириконе», однако здесь мы не будем останавливаться на этом подробно.)

Тот же «Эйдофузикон» располагался дома у Лутербурга, на Лисл Стрит. Как свидетельствуют первые зрители, 26 февраля 1781 года после сбора в прихожей, украшенной несколькими полотнами самого Лутербурга, публика ступила на лестницу, ведущую в очаровательный маленький театр. Его зал, насколько можно судить по описаниям, походил на элегантную гостиную или салон. Эта комната являла восхитительный интерьер, стены были обиты материалом с изображением цветов. В комнате стояли музыкальные инструменты, сверкала позолота. Сидения для зрителей были обиты темно-малиновой тканью. Но вместе с тем в этой комнате располагалась маленькая сцена (десять футов в ширину, шесть в высоту, восемь в глубину), погруженная во мрак, а также «тронное» место между двух ионических колонн – для какого-нибудь особо почетного гостя². Иными словами, гостиния изображала театральный зал. Позволить себе эту роскошь мог увенчанный лаврами французской академии художник, успешный театральный декоратор, друг знаменитых английских живописцев. И хотя зрители, приглашенные на премьеру «Эйдофузикона» в количестве ста тридцати человек, могли чувствовать себя элитарными гостями Лутербурга, сеанс не был бесплатным, каждый отдал пять шиллингов за свое счастье³. И это принципиально отличает подобные домашние просмотры от абсолютно бесплатного прихода соседей «на телевизор», типичного, к примеру, для первых лет существования телевидения в нашей стране.

¹ Скржинская М.В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. С. 277.

² Altick R.D. The Shows of London. P. 121.

³ Ibid. P. 121.

На протяжении истории человечества возможность развлекаться в собственном доме (замке, дворце, особняке), наблюдая представление, имели представители социального верха. Все остальные должны были для получения зрелищных удовольствий идти на площадь, в храм, на улицы города, на постоянный двор или в городской театр, цирк, рынок. Иными словами, простой человек шел к зрелищу сам, своими ногами. Нечто противоположное могло произойти лишь в силу какой-то полуволшебной, полуфантазийной ситуации.

Вариант такого удивительного каприза судьбы показывает Шекспир в своей комедии «Укрощение строптивой». Она начинается с довольно пространного пролога, в котором действует медник Слай. Он пьяница и скандалист, ругается с трактирщицей и заваливается спать прямо на земле, посреди улицы. Проезжающий мимо лорд со слугами решает по доброту простолюдина, переодеть его в господское платье, отмыть его, надушить и убедить в том, что он никакой не медник Слай, а вельможа:

Лорд:

Берите же его. Сыграем шутку!
Несите в лучшую из комнат в доме,
Развесьте сладострастные картины,
Башку ему вонючую промойте
Надушенной теплою водою,
Зажгите ароматные куренья;
Пусть музыка, едва лишь он проснется,
Мелодией небесной зазвучит¹.

Вся процедура манипуляций с пьяным простолюдином в ряде моментов предваряет современные рекламные акции или сюжеты рекламных роликов, в которых потребителю дают попробовать продукты более высокого качества, нежели он привык использовать, а заодно предоставляют бесплатные услуги, которые должны повысить социальное самоощущение человека.

В перестроечную эпоху, когда зарубежные фирмы только-только осваивали российский рынок, одной из самых шумных была компания «Always». В ее рамках происходил отбор российских рядовых женщин для участия в рекламных роликах гигиенических средств. Этих женщин на некоторое время поселяли в отеле, делали им бесплатно массаж, прочие аналогичные процедуры. Им давали почувствовать, что значит комфорт, внимание к их самочувствию и современное обслуживание. После этого,

¹ Шекспир У. Укрощение строптивой // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1958. С. 185.

снимаясь в роликах, они должны были особенно убедительно произносить монологи об ощущении комфорта, о счастье заботы, которую дарит «Always».

Не важно, кто о человеке «заботится» – новый сорт мыла, бытовая техника или патриархальные живые слуги. Важно, что качество и количество услуг, дегустируемых потребителем, должно возвысить его в собственных глазах. Получается, что потребителя как бы поднимает в своих нежных объятиях какая-то более могущественная сила или стра-та, а уж каково ее происхождение – техническое, социальное, магическое – второй вопрос.

Показательно, что когда появляются проходящие мимо бродячие актеры и предлагают Лорду свои услуги, того не надо долго уговаривать. У него сразу рождается идея использовать актеров для пущей достоверности при выстраивании господского образа жизни.

Лорд:

Задумал шутку я одну, и может
Искусство ваше пригодиться мне¹.

Лорд ни минуты не раздумывает, поскольку в его сознании уже и до явления актеров существовало представление о том, что настоящий вельможа должен развлекаться созерцанием приятных для взора картин – на мифологические любовные сюжеты. Перед тем как начнется представление с живыми исполнителями, Лорд и слуги атакуют проснувшегося Слая предложением изысканных эстетических наслаждений посредством иллюзионистской жизнеподобной живописи «эротической» тематики:

Второй слуга:

Картины любишь? Их мы принесем,
Изображен Адонис у ручья
И Цитерея, скрытая в осоке,
Колеблемой ее дыханьем легким,
Как нежным дуновеньем ветерка.

Лорд:

Тебе покажем мы, как деву Ио
Сумел Юпитер захватить врасплох.
Все точно нарисовано, как было.

Третий слуга:

Иль Дафну, что бредет в тернистой чаще,
.....

¹ Шекспир У. Укрощение строптивой // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1958. С. 187.

И кажется, что все воочью видишь,
Так верно переданы кровь и слезы¹.

От созерцания статичных иллюзионистских зрелищ возвышенного характера Слаю предстоит перейти к просмотру динамического зрелища низкого жанра. В целом же модель «статусных» атрибутов богатого и знатного человека выглядит так: эстетизированная среда обитания, красивая молодая жена и возможность заняться просмотром зрелищ прямо в своих покоях, чуть ли не в спальне.

Предложение о просмотре картин на античные любовные сюжеты находит продолжение в приходе пажа, переодетого прекрасной дамой, супругой мнимого вельможи. Слай, поверив в свое высокое происхождение и свои права на жену, готов приступить к исполнению супружеских обязанностей незамедлительно:

Слай

.....Слуги, убирайтесь вон, –
Мадам, разденьтесь живо, и в постель!²

Однако этот порыв, естественно, должен быть каким-то образом остановлен. И внимание Слая переключают с жены на представление. Шекспир, таким образом, выстраивает ситуацию, весьма заманчивую для фрейдистской интерпретации. Статичные иллюзионистские образы должны служить «соблазнению» Слая, пробуждению в нем сексуальных желаний. Однако эти желания должны быть перекодированы в социальные – Слай должен захотеть, чтобы фантастическая перемена стиля жизни разворачивалась далее и далее.

Паж объясняет, что врачи велят избегать супружеской близости, опасаясь, что супруг снова впадет в безумие и будет называть себя медником, звать дочку трактирщицы и пр. И тогда Слай сам делает «правильный выбор»:

Слай:

... Но и заболеть этими снами мне опять же не хочется. Придется, видно, подождать, невзирая на плоть и кровь³.

Герой выбирает высокий стиль жизни, а не удовлетворение элементарных инстинктов, и готов утешаться спектаклем, разыгрываемым прямо в спальне. Ситуация, выстроенная Лордом и его слугами, отчасти принуждает, отчасти соблазняет Слая признать высшими ценностями те

¹ Шекспир У. Укрощение строптивой // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1958. С. 190.

² Там же. С. 193.

³ Там же.

новые атрибуты жизни, которые ему предлагаются: эстетизм и комфорт частного жилья вместе с комфортом восприятия зрелищной формы.

Динамическое, игровое представление замещает сексуальное взаимодействие, служит подавлению сексуальных желаний и выполняет компенсаторную функцию. По-видимому, оно тоже должно доставлять удовольствие, давать удовлетворение и убеждать героя в его выгодном социальном положении, служить символом высокого статуса хозяина жизни. И даже если Слау трудно получать удовольствие от предлагаемого «предмета потребления», каким является спектакль, ему не остается ничего, кроме как убедить себя в собственной выгоде.

Описывая некоторые вехи истории ВВС, Питер Блэк в своей книге уделяет значительное внимание сложностям приобщения телевизионной аудитории к телепродукции более высокого качества, нежели она привыкла потреблять. В стремлении встряхнуть аудиторию и приучить ее к неожиданным, новым телевизионным формам ВВС иногда шел на весьма эксцентричные решения. Так, в ноябре 1953 года ВВС устроил «Елизаветинскую ночь», формально мотивируя это интересом к тому, как в эпоху ее величества Елизаветы II воспринимается эпоха ее величества Елизаветы I. Диктор Макдональд Хобли появился на экране в дублете, штанах «hose» и жестком гофрированном воротнике – в типичном костюме аристократа времен Шекспира. Пространство телевизионного общения было стилизовано под стоячий партер ренессансного городского театра в духе шекспировского «Глобуса». Ведущие величали друг друга «Sir» и «Master». В «пресс-конференции» участвовал исторический персонаж, сэр Уолтер Рейли, авантюрист и фаворит королевы Елизаветы I. Эту ночь на ВВС долго вспоминали как ночь множества возмущенных звонков¹. Аудитория была озадачена, шокирована и сбита с толку, поскольку телевидение не позволило ей расслабиться и провести время у домашнего экрана обыкновенно.

У Шекспира же, поскольку «форматом» зрелища Слай не управляет и кому жаловаться не понимает, он должен поневоле принять и одобрить предложенный формат. У него нет никаких средств воздействия на полуволшебную Волю, одаривающую его новым типом наслаждений или, как минимум, препровождения времени.

Слай:

Ладно уж; пусть себе играют. А это что будет – святочная потеха или акробаты?

¹ *Black P. The Mirror in the Corner. People's Television. London: Hutchinson & Co, 1972. P. 18.*

Паж:

Нет, это презабавная вещица.

Слай:

Из домашних вещиц, что ли?

Паж:

Нет, что-то вроде хроники.

Слай:

Ну что ж, посмотрим. Давай-ка, мадама жена, садись со мной рядком, и будь что будет. Один раз молоды бываем¹.

Итак, Лорд, его слуги и готовые ему служить бродячие актеры для Слая – это те самые «они», та самая моделирующая и транслирующая Воля, к которой недавний медник-забудыга должен приноровиться, прислушаться. Фигура Лорда в данной пьесе весьма занята. Мы не знаем о нем ничего, он никак не мотивирует своего желания разыграть Слая. И это отсутствие вынужденной и убедительной мотивации в чем-то сродни немотивированному решению короля Лира устроить «смотр» проявлений дочерней любви, разделить королевство, отдать власть детям и остаться при одних королевских регалиях без власти и силы. Лир воплощает культ индивидуального волепроявления, которое не обязано себя ничем объяснять.

Лорд воплощает и культ моделирования некоей реальности, очень похожей на жизнь, однако лишенной стихийной первозданности, но сплошь состоящей из запрограммированных обстоятельств и провокаций. Зачем это нужно Лорду? Никакой практической и тем более прагматической причины возиться со Слаем у него нет. Это своего рода «нулевая степень» личной заинтересованности в содержании моделируемой ситуации. Значит, Лорду важна сама эта ситуация. И Слай для него, как и для слуг и актеров, – тоже своего рода зрелище, «фокус-группа» и объект эксперимента. Грубо говоря, Лорд моделирует роли и мизансцену домашнего «телепросмотра», чтобы просто посмотреть, что будет. Он открывает новый сорт деятельности – косвенное управление поведением незнакомого человека, косвенное, дистанционное воздействие на чужой разум, использование художественных форм в потоке повседневных впечатлений ради убеждения воспринимающего субъекта в достоверности, всамделишности иллюзорной ситуации.

По свидетельству В.В. Мукусева, одним из импульсов к началу большой коммерческой деятельности тележурналиста Валерия Комиссарова послужил успешно реализованный замысел: отмыть бомжа, переодеть

¹ Шекспир У. Укрощение строптивой. С. 194.

и отправить в Париж, субсидировав его пребывание в первой столице Европы и снимая для телевидения материалы об этом пребывании. Сей проект с лихвой окупился, а Комиссаров впоследствии стал владельцем бренда продуктов питания «Моя семья» и автором реалити-шоу «Дом-2», в котором также реализуется принцип помещения людей в искусственно созданные жизненные условия для длительного теленаблюдения за их поведением.

В других пьесах Шекспира в роли модератора иллюзий будут оказываться герои, различные по своим моральным свойствам. Гамлет устраивает представление для Клавдия да и сам, разыгрывая безумца, являет представление для всех обитателей Эльсинора. Яго устраивает представление для Отелло с помощью комментария сцены общения Клавдио и Бьянки. И добрый монах в «Много шума из ничего», предлагающий симулировать похороны мнимо умершей Геро, и брат Лоренцо в «Ромео и Джульетте», предложивший симулировать саму смерть, так или иначе занимаются моделированием зримых иллюзий, обязанных повернуть действие в определенную сторону¹. Лорд еще не имеет никакой ясной цели, для него новый род деятельности – игровой иллюзионизм – вполне самоценен. Шекспир как бы предчувствует всю амбивалентную сущность подобной деятельности, богатые возможности «четвертой власти» и далеко идущие результаты. В прологе же «Укрощения строптивой» важно то, что представление в спальне используется для убеждения героя в том, что чужой дом – это его дом, чужой образ жизни – это его образ жизни, чужое удовольствие и развлечение – это его удовольствие и развлечение.

Убеждаемый в собственном высоком статусе хозяина большого дома, слуг и красавицы-жены, герой вынужден плыть по течению и делать ровно то, чего от него хотят и ждут. Продолжая оставаться собой, Слай приобщается к новому стилю жизни, в котором доминирует идея рационального управления собственными психофизическими порывами, фокусировка внимания на зрелищных формах, не спонтанное наслаждение физическими или эмоциональными радостями бытия, но умопостигаемое наслаждение «виртуальными» образами, заказываемыми кем-то другим, какими-то неведомыми и могущественными Ими, лишь разыгрывающими слуг своего новоиспеченного псевдохозяина-зрителя.

¹ Подробнее см.: Сальникова Е.В. Образы иллюзионизма у Шекспира и Корнеля как предыстория визуальной документальности // Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. С. 364–380.

Так, играючи и шутя, в манере избыточно изобретательного ре-нессансного театра, Шекспир набрасывает черты ситуации рождения «прателевидения» и человека со свойствами рядового телезрителя, чувствующего где-то в подсознании, что все происходящее странно и дискомфортно для души. Однако тот же самый человек не способен решиться и разрушить выстроенную другими условность ситуации, вывести всех на чистую воду и вернуть себе прежнюю самоидентификацию. Его укрощают, и он позволяет себя укрощать. Его мнимо социально возвышают – но при этом отнюдь не мнимо соблазняют, развлекают и наделяют комфортом в чем-то чужом понимании. И эти эфемерные приобретения оказываются важнее для героя, нежели все остальное, в том числе удовлетворение своих истинных, очень простых и внятных желаний – выпить кружку эля и предаться плотским утехам.

Под влиянием выстроенной «ими» ситуации, в которой воздействию зрелищных форм отводится значительная роль, everypan обнаруживает способности к перерождению. Он начинает уважать процедуру просмотра зрелища, то есть восприятия условной, «виртуальной» реальности, и ситуацию «отложенного» физического наслаждения, заменяемого зрелищем в спальне.

Зная устройство сцены «Глобуса», можно предположить, что роскошная кровать, на которую укладывали спящего и переодетого Слая, помещалась в inner-stage, маленькой внутренней сцене, представлявшей нишу в глубине основной сцены (argon). Когда же начиналось основное действие, эта ниша могла задерживаться занавесочкой, как бы выключая пролог. Возможно, сначала появлялись действующие лица основного действия, заслоняя собой Слая и переодетого пажа, сидящих на кровати. Двигаясь и начиная игру, новые исполнители как бы между делом могли задернуть занавеску, практически «наезжая» на пролог и заставляя публику попросту забыть о нем. Однако это не значит, что все дальнейшее действие не имеет совсем никакого отношения к прологу.

Петруччо по характеру весьма близок Слаю. Он тоже любит скандалить, упрямиться, настаивать на своем и ругаться с женщинами. Правда, кажется, что Петруччо – моложе и к простонародью не имеет никакого отношения. То есть это как бы несколько приукрашенный, причесанный, возведенный на более выгодную социальную ступень «двойник» медника Слая. Катарина, с которой Петруччо то и дело скандалит, аналогична по складу разбитной тарктирщице, только, опять же, она молода, красива и знатна. Тем не менее первая сцена пролога, ссора Слая

с трактирщицей, является по тональности точным предшествованием препирательств Катарины и Петруччо.

Вполне возможно, что тех и других играли одни и те же актеры. И зрители могли узнавать в Петруччо и Катарине недавно виденных Слая и трактирщицу, только приподнятых над грязью простонародья, наряженных и способных продвинуться от стычек и ссор к супружеской гармонии. Иными словами, Слаю давали смотреть спектакль как будто «про него» или «почти про него», про героя, с которым Слай мог почувствовать внутреннее родство. Только в спектакле героя ждал счастливый конец. Слаю рассказывали и показывали сценарий веселого и благополучного хода событий в том случае, если бы он со своим характером был бы не медником, а дворянином. С одной стороны, сюжет о Катарине и Петруччо является для Слая тоже разновидностью социального соблазна, провокацией мечты, чтобы и в жизни все происходило примерно так же, как в представлении.

А с другой стороны, все это очень похоже на телепросмотр какого-нибудь ситкома рядовым нынешним телезрителем, не сходящим при этом с собственного дивана. В ситкоме могут действовать персонажи, которые ничем не лучше рядового зрителя, развалившегося дома в неглиже. Но ситком представляет мир, где самый последний пьяница, дебошир и тупица может быть обласкан судьбой или во всяком случае пользуется режиссерской защитой, любовью сценаристов и оправдывается как симпатяга с вполне простительными слабостями.

Видимо, на переходе к Новому времени в искусстве происходит нащупывание модели новой ситуации восприятия: зрелище, поступающее откуда-то извне, но наблюдаемое рядовым индивидом в домашнем режиме, домашнем комфорте и приватности. Нов и типаж воспринимающего субъекта – это непривилегированный индивид, получающий домашнее зрелище как важную иллюзию повышения социального статуса, готовый соблазниться этим повышением и не знающий, что предлагаемое зрелище есть часть социальной игры. Ее правила задаются кем-то могущественным, кто транслирует таким образом свою волю и манипулирует зрителем. Само предлагаемое зрелище содержит смысловые поля, с которыми зритель так или иначе может соотносить свою собственную жизнь и свои человеческие свойства.

Для того чтобы приватное зрелище, к которому подводит нас пролог «Укрощения строптивой», превратилось в современный домашний телепросмотр, необходимо было рождение корпусного дистанционного носителя электронной «картинки» и организация свободной зрительской мизансцены.

К СВОБОДНОЙ ЗРИТЕЛЬСКОЙ МИЗАНСЦЕНЕ

Телевизор родствен киноэкрану своей экранной плоскостью, которая открывает проем во «вторую реальность», в условный визуальный мир, где может происходить все, что угодно. Но телевизор, в отличие от киноэкрана, как правило, стоит в интерьерах, которые никак специально не оборудованы для телепросмотров, потому что этого совершенно не требуется. Мы смотрим телевизор, не выключая света и вообще не требуя для него никаких особых условий. Соответственно, мы лишь фокусируем наше внимание – в той или иной степени – на телеэкране, но также одновременно можем фиксировать множество других явлений посюстороннего мира, который растекается в разные стороны вокруг телевизора. Телеэкранная реальность – отнюдь не единственный объект нашего восприятия.

Телевизор может находиться практически где угодно – он может стоять на ножках или быть прикрепленным к стене, может располагаться на столе, на тумбе, просто на полу. И мы нередко сидим отнюдь не строго напротив телевизора, но развернувшись частично к нему, а частично к партнерам по телепросмотру или общению. Мы совмещаем с телепросмотром разговоры, обсуждение того, что показывают, или того, что нас волнует и что никак не связано с идущей телепрограммой. Общение под телевизор, общение с телевизором или общение, параллельное телевизору, является привычной практикой. Иногда мы свободно движемся в поле видимости или только слышимости работающего телевизора, делая какие-то дела бытового или какого-либо другого плана...

В формировании атмосферы свободного, полифункционального, полистилистического препровождения времени перед телевизором, подле телевизора, в радиусе работы телевизора, не последнюю роль играет концепция расположения мест воспринимающей аудитории. Эта концепция в зрелищной культуре европейского типа претерпела ряд изменений, одновременно развивая два варианта возможностей. Первый вариант был связан с ужесточением норм зрительского поведения. Зрелый театральный организм Нового времени постепенно приведет зрителя к той строгой статике, молчанию и фронтальному развороту к пространству условного действия, которые были характерны прежде для прихожан, внимающих проповеди в храме. Теперь сосредоточения, учтивости, абсолютной фокусировки внимания на условной реальности зрелища будет требовать светское искусство театральных подмостков. В театрах XX века, осознавших свою эстетическую ценность, будут развешиваться таблички о запрете входа в зрительный зал после третьего звонка. В зрительном зале с середины XIX века начнут гасить свет, всеми способами подчеркивая

необходимость пиетета к художественной реальности зрелища, к его целостности и безраздельной власти над зрительским восприятием.

Второй вариант концепции зрительской мизансцены далеко не сразу размежевывается с первым, обозначенным нами выше. Этот второй вариант состоит в отсутствии жесткого разделения на сценическое пространство и пространство зрительного зала. Во многих европейских странах часть завсегдатаев театра весьма долго сохраняла право сидеть на сцене. Во многих театрах со сценой-коробкой ложи строятся так, что часть их оказывается примыкающими к сцене. Зрители в таких ложах могут чувствовать себя на краю сцены, сбоку сцены, почти внутри действия.

Барочные придворные зрелища нередко предполагали, что возвышения в зале нет, более того, условное действие разыгрывается в центре, а зрители располагаются вокруг него. Кроме того, возможно совмещение представления и трапезы, когда все приглашенные сидят за столами разной величины и установленными на разном расстоянии от сценической площадки (в ряде случаев строятся специальные ложи, или беседки, как бы фиксирующие именно границы пространства зрителей). При этом некоторым гостям бывало не слишком хорошо видно само действие, однако устроители приемов отнюдь не считали своим долгом обеспечить всем относительно равные зрительские возможности, поскольку это не считалось столь уж существенным. В связи с такими факторами исследователь пишет о «драматизации банкета»¹ и о том, что придворные представления XVI–XVII веков в Англии ассоциируются с кабаре, шоу которого должны были развлекать клиентов в процессе их трапезы². Тогда зрители являются еще и активными участниками социального ритуала, находясь как бы внутри пространства зрелища и социального ритуала сразу. Эстетизированная реальность условного действия и социальная реальность являют некое синкретическое целое.

В таких случаях взаимодействие зрителей не обязано замирать на время представления, но может активно протекать и «перетекать» в эстетику зрелища. Отнюдь не обязательны ни строгая фронтальная развернутость зрителей к зрелищу, ни их молчаливая статика и полная сфокусированность на условном действе. Напротив, имеет место игра двух реальностей, театральной и социальной, сохраняющей свою активность.

Активные участники представления могут параллельно изучать зрителей, то есть те оказываются зрелищем не только друг для друга. Так, в придворной культуре существовала традиция выделять особо удобные

¹ Nicoll A. Stuart Masque and the Renaissance Stage. P. 29–30.

² Ibid. P. 31.

места, близкие к сценическому пространству, для самых привлекательных дам. Исполнители, видя перед собой первых красавиц, должны были играть с удвоенным старанием¹.

Очевидно стремление светской зрелищной культуры Нового времени добиться удобной мизансцены для сочетания нескольких действий сразу – восприятия зрелища, общения, восприятия реакций на происходящее королевских особ. Взаимное наблюдение всех зрителей спектакля, попеременные переключения от созерцания второй реальности искусства к созерцанию «первой реальности» светского ритуала и общения подразумевают, что изначально признается наличие нескольких возможных центров внимания, а главное – относительное равенство прав двух миров, сценического и внесценического.

Французские гравюры с изображением придворных зрелищ XVII века показывают, что перед подмостками нередко имеется пустое пространство, а кресла для зрителей по обеим его сторонам развернуты друг к другу. Сцена же оказывается при такой мизансцене сбоку от зрителей. Они могут то поворачивать лица к небольшой сцене-коробке, то рассматривать тех, кто сидит напротив. На статус макрокосма при такой организации пространства претендует светская или придворная жизнь, то есть публичное общественное бытие определенных социальных групп.

По выражению исследователя, сам спектакль оказывается «лишь продолжением того грандиозного театра, которым является придворная жизнь. У артистов и аудитории есть роли, которые они обязаны играть, и каждый приходит в той же мере для того, чтобы посмотреть, в какой для того, чтобы быть увиденным... Функция театра отображается в форме зрительного зала»². Перманентное переживание двоимирия в сидячей мизансцене при потенциальной свободе поворотов и даже передвижения зрителей оказывается новым важным условием зрелища. Этим светская театральная культура отчасти предвосхищает ситуацию телевизионного просмотра или фонового восприятия телереальности.

Общение актеров и зрителей, как и беседы актеров друг с другом прямо в процессе игры на подмостках уже самого настоящего театра, а отнюдь не светского салона, описаны в «Парадоксе об актере» Дидро: «Однако ж актриса эта изменяет своему мужу с другим актером, актеру с кавалером, кавалеру с третьим, которого тот застаёт в ее объятиях. Тогда кавалер задумал великую месть. Он займет на балконе самую нижнюю скамью.

¹ Nicoll A. *Stuart Masque and the Renaissance Stage*. P. 38.

² *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty. 1400–1800* / Ed. by A.G. Dickens. London: Thames and Hudson. 1977. P. 322.

(В ту пору граф де Лораге не очистил еще от них нашей сцены.) Оттуда решил он смущать неверную своим присутствием и презрительными взглядами, — она собьется и будет освистана партером. Пьеса началась. Выходит изменница, замечает кавалера, и, продолжая игру, она шепчет ему с улыбкой: “Фи! гадкий злока, разве можно сердиться по пустякам!” Кавалер тоже улыбается. Она продолжает: “Вы придете вечером?” Он молчит. Она прибавляет: “Кончим эту глупую ссору и велите подать вашу карету”. И знаете, в какую сцену она все это вклеила? В самую трогательную сцену Ла Шосе, в которой актриса эта рыдала и заставляла нас проливать горячие слезы. Вы смущены? Все же это истинная правда»¹. Условное сценическое действие могло быть «фоновым» для самих его исполнителей, активно живущих как бы сразу на две реальности. Уметь совмещать в один и тот же временной период жизнь в этих двух реальностях и означало владеть собой, владеть искусством актера, быть виртуозом переходов из мира сценического в мир обыденный и обратно, то есть, быть хозяином двоемирия.

Достаточно радикальный вариант совмещения театральной и светской функций в одном интерьере предложил Иниго Джонс, сконструировав интерьер со сценой-коробкой, — королевский Тюдор Холл в Уайтхолле. В пространстве Тюдор Холла прочитываются взаимосвязи с пространственными моделями английского парламента и интерьером собора на время важных клерикальных мероприятий. (Собственно, в свое время парламент заимствовал у клириков их излюбленные мизансцены.) Длинные скамьи делят интерьер Иниго Джонса вдоль, на две части, обращенные друг к другу. Скамьи расположены амфитеатром. За пределами этого «двустороннего» амфитеатра в церкви находилась бы алтарная часть, в профиль к которой сидело бы высшее духовенство, если бы желало быть обращенным к священникам напротив. Однако и те, и другие, естественно, могли поворотиться к алтарной части.

Иниго Джонс создавал свою театральную модель как симбиоз мизансцены просмотра, то есть пассивного восприятия, и в то же время общения, притом не вполне статичного: у сидящих на скамьях придворных была возможность (и необходимость) поворачивать свой корпус или хотя бы только лицо то к сцене, то к трону. Ведь «зрительный зал» располагался как раз между сценой и тронном, связывая и разделяя их. (Зал заседаний парламента тоже был оснащен возвышением, тронным местом, которое,

¹ Дидро Д. Парадокс об актере // Дидро Д. Собрание сочинений: в 10 т. Т. V: Театр и драматургия / Вст. ст. и прим. Д.И. Гачева, пер. Р.И. Линцер, ред. Э.Л. Гуревич, Г.И. Ярхо. М.; Л.: Academia, 1936. С. 589.

как и алтарь в храме, было развернуто перпендикулярно к скамьям и подразумевало, что члены парламента будут поворачиваться своим корпусом к королю и/или королеве, а тем специально никуда поворачиваться не надо, чтобы обратиться с речью к сидящим на скамьях). Трон в любой момент мог стать своего рода сценической площадкой, происходящее на которой представляет огромную важность. Концепция мира-зрелища стихийно развивалась в светской аристократической культуре. Акцент оказывался поставлен на театральность самой придворной жизни, на зрелищность публичного бытия ее главных действующих лиц, иными словами, на нехудожественные формы зрелища.

Если мы представим достаточно традиционный и даже консервативный вариант кабинета какого-нибудь начальствующего лица XX века, то в нем, скорее всего, будет воспроизведена мизансцена, аналогичная церкви, залу заседаний парламента и театральному залу Иниго Джонса сразу. На одном конце этой мизансцены будет стол начальника («трон»), на другом – вероятнее всего телевизор («коробка» для просмотра зрелищ), установленный в каком-нибудь блоке стеллажей или прикрепленный к стене. А между главным начальственным столом и телевизором будет располагаться длинный стол для совещаний. И все, кто усядется за этот длинный стол, сможет по мере необходимости поворачиваться то к начальнику, то к телевизору – двум основным в кабинете источникам информации, образности и побудительно-провоцирующих посылов.

В случае отсутствия задачи превращать просмотр зрелища в продолжение делового, ритуального общения с подчеркиванием иерархических градаций внутри сообщества, мизансцены могут быть самыми разнообразными.

Непринужденность светского общения, угощения и восприятия представления, будучи поначалу триадой, принятой в аристократической культуре, к XIX веку приживается в демократической городской культуре – в кафешантане, кабаре, мюзик-холле, вокзале, ресторане. Все эти виды развлекательной зрелищной культуры подразумевают, что зрители имеют право делить свое внимание между представлением, общением, потреблением напитков и кулинарных блюд. Не столько зритель, сколько посетитель и потребитель смотрит представление, отвлекаясь, беседуя, рассматривая публику, призывая официантов, курия, заигрывая со знакомыми и незнакомыми дамами, одним словом, в меру финансовых возможностей и личного воспитания осуществляя себя в роли не столько внимательного зрителя, сколько хозяина жизни, который наслаждается сразу всеми атрибутами роскоши, комфорта, удовольствий – и зрелищем как одним из удовольствий.

Повседневность в таком случае принимает черты ненормированного досуга, праздника, являющегося самоцелью. Черты быта высших слоев общества адаптируются к представлениям и возможностям среднего, рядового члена социума, финансово неспособного жить на широкую ногу у себя дома, закатывать балы, иметь собственный театр, оркестр, труппу певцов и танцоров, поваров и прислугу. Стиль препровождения досуга верхушки общества становится своего рода постоянной декорацией, перманентным «спектаклем» вокзала, кабаре, сада развлечений и пр. И в эту декорацию, в этот повторяющийся изо дня в день, из вечера в вечер «спектакль» роскошной повседневности вставляется собственно художественное представление, а скорее всего – ряд художественных произведений исполнительского искусства, будь то концерт, выступления певцов, танцоров, рассказчиков или же многономерная, многожанровая сборная программа. Художественное представление закономерно делит внимание публики с многими прочими составляющими перманентного спектакля, который можно условно именовать как «Досуг-в-роскоши».

Наконец, возвращаясь к мизансцене с телевизором, мы констатируем уход демонстративной публичности, блеска и многолюдья великосветского собрания. Телевизор становится символом домашнего интерьера, камерных форм частного досуга. В силу его относительно малой величины смотреть один и тот же телевизор одновременно может довольно ограниченное количество лиц, даже если он располагается в публичном месте. Однако сохраняется первоэлемент концепции «свободной мизансцены» – возможность и легальное право зрителей постоянно регулировать степень индивидуальной обращенности к телезрелищу, делить свое внимание между условным зрелищем экрана и окружающими формами живой повседневности.

Когда телевизор стоит в частном интерьере, то очертания общей мизансцены бывают весьма и весьма произвольными. Снова активизируется принцип потенциального «расщепления» внимания между телевизором и каким-либо иным объектом. И этот второй объект внимания может периодически изменяться. Им может стать практически всё и все – сервированный стол, вид за окном, пятно на обоях, незакрытый кран, зазвонивший телефон, входящие гости или домочадцы, портфель с документами, принесенные подарки, развешиваемые на стенах картины, фотографии и т.д.

Специфика современного периода заключается в том, что в роли телевизора готовы выступать и другие экранные устройства, будь то компьютер, ноутбук, планшет и пр. Также и вторым объектом внимания после «первого», телевизора, может становиться другое экранное устройство,

скорее всего, интерактивное, подразумевающее тесный физический контакт с пользователем, а потому более близко расположенное по отношению к этому пользователю, нежели телевизор. И если прежде приватная свобода телепросмотра делала телевизор частью мебели и вещей интерьера, побуждала рассматривать его именно в этом контексте, то теперь телепросмотр подразумевает нередко расположение зрителя-пользователя либо между телевизором и другим/другими экранными устройствами, либо перед несколькими экранными устройствами, в домашней полиэкранной мизансцене. Теперь уже разные сорта, форматы и размеры экранных виртуальностей сосуществуют, подобно симультанному мистериальному действию на разных подмостках средневековой площади.

ОТ СЦЕНЫ-КОРОБКИ К КОРОБКЕ ТЕЛЕПРИЕМНИКА И КОМПЬЮТЕРА

Чисто психологически действие в рамках сцены-коробки гораздо дальше от зрителей в зале, нежели действие на высоких помостах ренессансных городских театров английского типа. Сцена-коробка задвинута в глубь прямоугольного интерьера, срастаясь с очертаниями зала и тем самым произвольно обретая черты прямоугольной комнаты, одна стена которой снята и оказывается входом во «вторую реальность». По сравнению с прежними, более размытыми и свободными очертаниями условного пространства зрелища, сцена-коробка собирает вторую реальность в строгие, геометрически ясные границы, как бы опредмечивает сами эти границы, делает их статичными и автономными от зрителей. Все, что происходит во второй реальности, происходит внутри этих границ.

Тем самым акцентируется деление на «здесь» и «там», место обитания зрителей и место обитания персонажей, современность социума и условное время-пространство разыгрываемого сюжета. Двоемирие подчеркивается. Физическая дистанционность зрителей от сценического мира воплощается со всей вынятностью¹. В этом уже есть нечто родственное пребыванию напротив застекленной витрины, напротив телевизора, напротив монитора компьютера.

Но наиболее революционной при создании сцены-коробки явилась отмена зримой вертикальной организации пространства с трехчастным членением на небеса (галерея), земля (аргон) и люк, ведущий под сцену

¹ В XVIII веке в английских театрах утвердятся довольно обширные авансцены, возвращая отчасти эффект окруженности сценического пространства зрителями с трех сторон.

(преисподняя), зафиксированным в самой конструкции сцены. Отменилась тем самым и нравственная семантизация сценического пространства, и канон символических форм в конструкции, каким был небесный полог.

Неся в себе идею и признаки рукотворной, правильной геометричной формы, сцена-коробка указывала на свое рациональное, рукотворное происхождение и являла как бы «нулевой уровень» концептуальности и сакрализованности. Она претендовала лишь на то, что будет служить вмещением (носителем, хранителем, оболочкой) тех форм и смыслов, которые сочтет необходимым поместить внутрь создатель представления. Таким образом, сцена-коробка могла показывать все что угодно, в зависимости от содержания и декораций действия. Координаты картины мира не были в ней изначально заданы даже в своих опорных пунктах. Ясно было лишь то, что данное пространство делает особенно эффективным использование принципа прямой перспективы и обращается к человеческому зрительному восприятию реальности.

В пределах такой сцены возможны были и мифологические сюжеты с полетами античных богов на облаках. Возможно было и явление вампиров, чертей, эльфов и фей, любых фантастических существ, возвышенных или низменных, добродетельных или греховных. А могли в сцене-коробке действовать только простые смертные, игнорирующие наличие магической вселенной. Сцена-коробка обозначала неструктурированную пустоту. Какой именно фрагмент вселенной или общественного земного бытия обозначается в сегодняшнем спектакле, следовало всякий раз решать заново, обновляя принципы условности и уточняя эстетические параметры игры.

Телевизор и в еще большей степени компьютер – это наследники сцены-коробки, многократно усложнившие свою техническую составляющую, однако развивающие тот же самый принцип «нулевого уровня» канонического содержания. Телевизор, в сущности, может показывать все что угодно. Все, что будет соответствовать чисто техническим параметрам трансляции. Контент транслируемых материалов может всякий раз перерождаться в зависимости от суммы потребностей и возможностей тех, кто его созидает, принимает и транслирует. Политические партии и движения приходят и уходят, социально-экономический уклад может радикально меняться, а телевидение живет и довольно быстро подстраивается под общественно-культурные трансформации.

Структура, организация телепрограммы, которая еще вчера казалась незыблемой, сегодня или завтра может стать архаикой, сменяясь чем-то совершенно иным. Так, дикторы, объявляющие следующую программу

и зачитывающие программу всего дня, ушли в прошлое, как и заставки с видами природы и мирной городской жизни. Возможно, когда-нибудь разнообразие графического дизайна анонсов будет тоже отправлено в архив, как и говорильня в телестудиях или титры в начале и конце программ...

Сцена-коробка была рождена к жизни атмосферой и ценностями Нового времени, когда общество стало нуждаться в постоянной образной рефлексии о сущности человека и мира, когда динамика общественных отношений многократно возросла и потребовала быстрых реакций искусства, когда потребность в обновлении зрительного ряда и культ новизны форм стали неуклонно расти, а любые каноны оказались неабсолютными и уж точно не сакральными.

Телевидение и телевизор ответили потребности XX века в очередном усилении культа новизны и новостей, публичности общественной жизнедеятельности, регулярности обращения человека ко «второй реальности», совмещающей в себе свойства моделируемого и документально отображаемого бытия. Иметь возможность подключаться к виртуальной телереальности, не выходя из дома, оказалось насущной потребностью массового зрителя¹. При этом сама реальность большого мира отодвигается и предстает компактно упакованной в корпусный носитель. Все ее стихийные процессы, катаклизмы, непредсказуемые события, все ее притягательные образы, идеальные виды не могут выплеснуться за пределы этого носителя, предстают отодвинутыми, физически изолированными от воспринимающего индивида, искушая и маня к себе или даруя удовлетворение чувством личной сиюминутной безопасности.

Персональный компьютер с выходом в интернет стал следующим типом могущественной «коробочки» с нулевым уровнем предварительной каноничности в формировании контента. Компьютер уже не только открывает бескрайние возможности восприятия «второй реальности», но и дает право каждому участвовать в созидании этой «второй реальности». Она есть и будет такой, какой ее будут делать люди, работающие, общающиеся и развлекающиеся за компьютерами.

¹ Как показал А.В. Шариков в своем исследовании, основной мотивацией для включения телевизора является потребность включить телевизор, подключиться к виртуальной экранной реальности. См.: Шариков А.В. Законы телеаудитории: опыт эмпирических исследований // Наука телевидения. Вып. 9. М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, 2012. С. 43.

КИНОСЦЕНАРИИ БУДУЩЕГО ТВ

Обозревая историю традиций восприятия разнообразных зрелищ, мы можем констатировать, что именно ситуация двоемирия была гораздо более характерна для истории всей зрелищной культуры. Сегодня эта ситуация – картина повседневности плюс картина представления, рационально позиционируемого как условная игровая модель, – оказывается доминирующей в нашем цивилизованном мире. И просмотр телевидения, и работа за компьютером, и взаимодействие с множеством мобильных экранных устройств, появившихся в последнее время, не требует выключения повседневной зримой реальности, в которой тоже есть на чем остановить взгляд. Напротив, судя по активности использования электронной экранной техники в общественной среде обитания, будь то кафе, метро, офисы, салоны транспорта, пляжи, парки, именно сочетание восприятия экранного мира и слоев обыденной реальности, окружающей экраны, является для современного человека оптимальным режимом повседневного оперирования образно-информационными ресурсами.

При этом так или иначе реализуется принцип бытования отображенной визуальной реальности либо внутри «коробочки», то есть в корпусном носителе, обладающем относительно очевидным объемом, либо на «плоском» экране, у которого тоже на самом деле есть объем. Просто он гораздо меньше площади самого экрана, и поэтому такое устройство позиционируется как практически не имеющее объема, «толщины». Однако и у нынешних «плоских» экранов уж точно имеются вполне внятные границы, что и делает большинство экранных устройств аналогичными вещам, предметам. Поэтому телевидение для многих – это родной и понятный телевизор. А интернет – это телефон, iphone, ноутбук. Нынешняя линия обновлений электронных гаджетов разрабатывает идею мобильности и компактности.

Однако это отнюдь не единственный путь, по которому может идти экранная электроника. Научная фантастика уже довольно долго разрабатывает прямо противоположную идею – немобильной экранности, которая срастается с целыми стенами интерьеров, с внешними стенами зданий, как бы претендуя на гегемонию в окружающем индивидуальном мире. Прообразами подобных экранных стен (полов, потолков) можно считать настенное изобразительное искусство разных эпох и техник, в особенности, иллюзионистские жизнеподобные изображения. Помимо некоторых случаев игровой симуляции, к примеру, архитектурных элементов интерьера, определенных строительных и оформительских материалов, все-таки классическое настенное изображение не претендует

на гегемонию, но лишь предлагает тотальную эстетизацию жилища и игру в открытый доступ к «иной реальности», как бы разворачивающейся тут же за стеной помещения или как бы «вместо» стены, арки, потолочных плоскостей и пр.

Научная же фантастика склонна подавать тотальную экранность скорее в антиутопическом регистре, как признак крушения нормальной действительности, где еще сохранялся паритет условного, виртуального и доподлинного, реально существующего. Индивид в антиутопическом будущем перестает всерьез относиться к тому, что он может увидеть между гигантскими плоскостями стен-экранов. Сознание засыпает, и человек живет в мире навязанных ему мифологем. Виртуальная реальность вытесняет объективную, полноценно физическую.

Еще в романе «451 градус по Фаренгейту» Рэй Брэдбери описывал «телевизионную комнату» Милдред, жены главного героя. В этой комнате было три экранных стены, и Милдред мечтала накопить денег на четвертую телевизионную стену, чтобы погружение в виртуальный мир было полным, хотя он, быть может, не стоил ни единого доброго слова. «Мне прислали роль сегодня утром. Я им предложила кое-что, это должно иметь успех у зрителя. Пьесу пишут, опуская одну роль. Совершенно новая идея! Эту недостающую роль хозяйки дома исполняю я. Когда наступает момент произнести недостающую реплику, все смотрят на меня. И я произношу эту реплику. Например, мужчина говорит: “Что ты скажешь на это, Элен?” – и смотрит на меня. А я сижу вот здесь, как бы в центре сцены, видишь? Я отвечаю... Я отвечаю... – она стала водить пальцем по строчкам рукописи. – Ага, вот: “По-моему, это просто великолепно!” Затем они продолжают без меня, пока мужчина не скажет: “Ты согласна с этим, Элен?” Тогда я отвечаю: “Ну конечно, согласна”. Правда, как интересно, Гай?»¹

Современная кинофантастика регулярно изображает тотальную власть телешоу над сознанием как отдельных индивидов, так и общества в целом. И телереальность либо виртуальный мир компьютерных интерактивных игр нередко расположены прямо на стене квартиры, на улицах и площадях, делая массивы зданий и уличную среду прежде всего носителями огромных экранов.

В английском мини-сериале «Черное зеркало» показан тотальный диктат телебизнеса. Жилище человека – это почти пустая комната со спальным местом. Стены ее представляют собой светящиеся экранные плоскости. Но и когда герой крутит педали приспособления для выработки

¹ Брэдбери Р. 451 градус по Фаренгейту // Брэдбери Р. Память человечества. М.: Книга, 1982. С. 25.

энергии, он тоже сидит перед телеэкранами – люди в мире будущего имеют обязанность кинетически вырабатывать энергию. А гигантские траты энергии связаны с перманентным телешоу, в котором среди любителей отбирают потенциальных новых звезд телеиндустрии. Награда для человека – шанс показаться в телешоу и вступить в диалог с его ведущими. Если повезет, новичка могут взять на какую-либо роль в телешоу, и тогда он сам станет частью тотально игровой, одурманивающей людей виртуальности.

Таким образом, в человеческой жизни нет ничего, кроме восприятия телереальности, зависимости от создателей телешоу и возможности влиться в ряды участников телешоу. Попытавшись взбунтоваться после того, как любимая девушка, мечтавшая стать певицей, была взята лишь в эротическое телешоу и приняла навязанную ей роль вульгарного сексуального объекта, герой закатывает в телешоу гневный обличительный монолог. Однако ведущие телешоу – элита телеиндустрии – воспринимают лишь эффектную, будоражащую нервы, внешнюю форму монолога, который юноша произносил, приставив осколок зеркала к своему горлу и находясь на грани суицида. Бунтаря берут в телешоу в качестве эпатажного ведущего. Он продолжает обрушивать на свою аудиторию нелицеприятные истины, однако никто не воспринимает смысл его речей, поскольку в реальности не осталось ничего, кроме условности телешоу.

В «Геймере» (2009, The Gamer) показан диктат корпорации, производящей компьютерные интерактивные игры и соединяющей их с реальностью. Население занято тем, что в режиме онлайн следит за игрой на выживание, в которой заняты преступники-смертники с вживленными в их мозг чипами. Это позволяет игрокам из внешнего мира руководить действиями игроков внутри шоу, управлять их жестикуляцией, движением, мозговыми импульсами. Рядовой индивид, являющий собой бесформенную грудку жира, сидит себе дома на стульчике на колесиках, вперив взгляд в телестену, и посылает указующие импульсы активным участникам виртуального шоу. У такого зрителя есть приятная иллюзия переживания увлекательных приключений с изрядной долей секса и насилия; и он является одобряемым, законопослушным гражданином социума. Иллюзии физического участия в жизни при отсутствии ононого – самый массовый и самый эффективный товар для приведения социума в состояние послушного управляемого объекта. Незаурядное геройство необходимо для того, чтобы сопротивляться симбиозу соблазнов телевидения и компьютерной игровой индустрии, готовых подменить собой жизнь и упразднить личную волю человека.

Телереальность же без всяких скрещений с компьютерными играми трактуется в современном кино как нечто противоположное виртуальной компьютерной реальности. Виртуальная реальность – параллельная, таящая в себе неожиданные возможности и как бы дарующая героям вторую жизнь, умозрительную кибержизнь, которая так или иначе связана с социальной действительностью, с обычным измерением. Телереальность – это все то же самое обычное измерение, обычная реальность, она имеет ту же самую фактуру, что и прочие «мероприятия» социума. Она лишь служит развлечению, одурманиванию, информированию или дезинформированию массового участника социальной жизни. Телереальность рассматривается как объект потребления, как орудие манипуляции аудиторией, ради чего участниками телереальности тоже стараются манипулировать, превращая их в средство достижения определенных эффектов телешоу.

Сюжет об ужасе пребывания в роли участника телешоу то и дело возникает в кинематографе, будь то «Шоу Трумана» (1998) или «Голодные игры» (2012, 2013). В эпоху компьютерной реальности, активности интернет-пользователей и растущего разнообразия видов интерактивности телереальность утрачивает в художественном кино амбивалентность оценок и наделяется преимущественно негативными чертами. Как правило, это монополия циничной и жестокой силы и власти.

II. ТВ В КОНТЕКСТЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ СПОРОВ И ОБЩЕСТВЕННЫХ РЕАЛИЙ

Анри Вартанов
НОВОСЕЛЬЕ НА ПАРНАСЕ

КАК ЭТО БЫЛО. ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, НЕМНОГО МЕМУАРОВ

О первых шагах телевидения написано много: и в мире, и у нас. Авторы сочинений по истории ТВ чаще всего занимаются изысканиями в области техники. Это и неудивительно: ведь «дальневидение» было извечной мечтой человечества, которая существовала в течение многих веков в сказках и преданиях, а тут, в Новейшее время, специалисты по технике электротехнического века, где сошлись воедино достижения в области радиосвязи и электроники, сумели претворить ее в жизнь.

Российские авторы к вящему удовольствию своих читателей делали в подобных исторических изысканиях специальный акцент на то, что в появлении телевидения особая, заслуженная роль отводится отечественным ученым – начиная от Б. Розинга и кончая В. Зворыкинским. И тут уж пишущие о первых шагах ТВ никогда не стеснялись в том, чтобы как можно дальше в историю отодвинуть знаменательные даты первых российских опытов в передаче изображения на расстояние. Каждый исследователь считал для себя делом чести обнаружить какое-нибудь новое свидетельство того, что в некоей лаборатории или кружке радиолюбителей нашей страны задолго до того дня, который прежде считался датой первого сеанса телевизионной связи, проходили плодотворные опыты, которые вполне могут считаться удачной попыткой передачи изображения.

Осенью 2013 года, когда писались эти строки, 5-й, питерский, телевизионный канал все программы сопровождал в эфире сообщением о своем юбилее. Телевизионщики из северной столицы уверяли нас, что им в октябре 2013 исполняется 75 лет. Так, видимо, и есть. Хотя юбиляры скромно умалчивали о том, что в далеком 1938-м, как можно догадаться,

первую ленинградскую телепрограмму, шедшую, естественно, в экспериментальном режиме и передающую, вероятнее всего, изображение из одной лаборатории в другую, могли видеть разве что члены одного коллектива инженеров и научных сотрудников, разделившегося на две части, где одна посылала «картинку», а другая, торжествуя техническую победу, принимала ее.

Следует учесть, что становление телевидения и его первые шаги происходили в условиях острого соперничества между СССР и странами капитализма. Поэтому каждый шаг, сделанный нашими классовыми врагами, воспринимался не только с понятной ревностью второй стороной, участвующей в гонке на техническом поприще, но и с откровенной идеологической неприязнью. Логика постулата «СССР – родина слонов» в значительной степени касалась соревнования в большинстве областей науки и техники. В первые послевоенные годы, в пору борьбы с «безродными космополитами», мы узнали о наших приоритетах во многих сферах, в том числе и в области радио и телевидения. Модель, при которой российские ученые и изобретатели были первыми на всех направлениях, оказалась осуществленной на примере соперничества Маркони и Попова в деле изобретения радио.

В те годы не принято было признавать, что Соединенные Штаты Америки, конечно же, значительно опережали нас в деле освоения «дальневидения». Они уже в 1927 году осуществили одностороннюю, а в 1930-м двухстороннюю телевизионную связь, соединив Вашингтон с Нью-Йорком. Первые бытовые телеприемники, предлагаемые торговлей рядовому потребителю, у них стали выпускаться еще в предвоенном 1936 году (у нас же, скажу для сравнения, лишь в послевоенном 1949-м). Ну, и, конечно, технический их уровень, начиная с размеров диагонали экрана телеприемника или разрешающей способности электронно-лучевой трубки и кончая дизайном, был несопоставим.

На каждом этапе соревнования в такой всех волнующей и всем хорошо видимой области техники, какой являлось телевидение, можно без особого труда раскрывать те далекие от науки и технологии обстоятельства, которые оказывались самыми важными, поворотными в принятии решений власти предрешающими. Телевизионному прогрессу в нашей стране в немалой степени мешали амбиции – идеологические и национальные, – которые не позволяли всякий раз отдать предпочтение техническому варианту, наилучшему из всех.

Так случилось в кинематографе, где в послевоенные годы в мире стало стремительно развиваться цветное кино. Существовавшее в предвоенную пору в качестве эффектного аттракциона, оно с появлением технологии

цветопередачи американской фирмы «Кодак» и производимой ею одноименной пленки обрело наконец ту устойчивость и предсказуемость результатов, которые позволили профессионалам перейти от черно-белого кино к цветному. Подавляющее большинство кинематографистов в мире стали снимать фильмы на американской пленке. Хотя в то время были и другие технические системы передачи цвета (в частности, немецкая «Агфа»), все же они не могли составить конкуренцию «Кодаку».

Наша страна тут, как и в большинстве других случаев, решила «пойти другим путем». Придумать систему цветопередачи и пленку, которая бы отличалась от «Кодака». И внедрить ее повсеместно, пользуясь административными рычагами, не забывая при этом весомого аргумента о необходимости беречь валюту. Подавляющее число цветных советских лент снято на отечественной пленке, получившей в мире название «совкокор», о чем с гордостью сообщается в их финальных титрах. Впрочем, сегодня, по прошествии лет, такие сообщения не нужны вовсе: любой зритель может узнать на экране нашу пленку – она, увы, с годами выцветает, обретая бурые оттенки, теряя присущее «Кодаку» полноцветье. Из-за ложно понятого патриотизма и копеечной экономии наша культура в итоге немало пострадала: многие шедевры отечественного кино (кроме тех, чьим авторам правдами и неправдами удалось, «в виде исключения», как тогда объяснялось, получить разрешение на американскую пленку) сегодня стало практически невозможно смотреть без раздражения.

Когда настала пора телевидению, поначалу черно-белому, обрести в нашей стране долгожданный цвет, то и тут верх взяли идеологические обстоятельства. К счастью, уроки с внедрением цвета в кинематографе не прошли даром: было решено не изобретать велосипед, а воспользоваться уже изобретенным. Правда, из двух конкурирующих в Европе технических систем передачи цвета с помощью электронной трубки – PAL и SECAM – (в США была принята своя собственная система – NTSC) Советский Союз отдал предпочтение второй, созданной во Франции, на том, прежде всего, основании, что эта страна, сопротивляясь в ту пору американскому влиянию, пыталась в разных областях противостоять европейскому единству или, по крайней мере, заявлять в нем свои особые позиции: вышла из военной организации НАТО, законодательно боролась с засорением французского языка англицизмами, с идущей из США модой на небоскребы, с увлечением, в особенности в рядах молодежи, всем американским и т.д.

Советские руководители, имея возможность выбрать лучшую в техническом отношении систему – а ею был, конечно же, западногерманский ПАЛ (надо ли специально говорить о тогдашнем отношении Советского

Союза к соперничеству двух немецких государств?!)) – предпочли, естественно, СЕКАМ, чтобы это стало «нашим ответом Чемберлену». В итоге, представители телевизионных технических служб немало помучались в процессе внедрения цвета на наших экранах. В результате целого ряда перемен и усовершенствований наш советско-французский СЕКАМ удалось в значительной мере скорректировать и трансформировать, он обрел в течение лет более пристойный вид. Однако стремление всякий раз идти своим путем и в любом, даже самом далеком от идеологии деле непременно проводить свою политическую, «классовую» линию, обернулось, как всегда, очевидными потерями.

Кстати сказать, эффектно звучащая в трудах историков отечественного телевидения дата, касающаяся первого сеанса телевизионной связи, произошедшего аж 1 октября 1931 года (у других авторов есть еще более раннее число – 29 апреля того же года), имеет в виду оптико-механическую, а не электронную систему воссоздания изображения. Как известно, все опыты по оптико-механическому способу развития телевидения оказались в итоге отринутыми мировой практикой, которая отдала предпочтение во всех странах, в том числе и в нашей – электронике. Так что и тут наше участие в гонке оказалось не самым удачным: мы, как выяснилось, обгоняли конкурентов по параллельной, ведущей в тупик, а не к финишной черте, трассе.

Я в начале своих рассуждений короткой пробежкой коснулся темы, где обозначил основные вехи технического освоения средств телевизионной передачи изображений в мире и у нас, подчеркнув нашу вторичность по сравнению с Западом. Сделал это, признаюсь сразу, вынужденно бегло и, конечно же, намеренно тенденциозно, за что прошу у читателей прощения. Моей целью было не только обозначить, но и предельно обострить странную (и при этом довольно типичную для наших решений в самых разных областях культуры) ситуацию: мы силится соперничать со всем миром в тех областях, где надо бы оставаться в положении внимательных и прилежных учеников, и при этом забываем о том, где мы самобытны и сильны, где идем (или шли) своим неповторимым путем, открывая неведомые горизонты творчества.

Таким ярким, уникальным явлением в художественной культуре не только нашей страны, но и, не побоюсь быть обвиненным в преувеличениях, всего человечества, стала художественная практика отечественного телевидения, первых десятилетий его существования. Поскольку ничего подобного за кордоном не существовало, и не было на этой почве никакого соревнования двух противоборствующих в ту пору миров, то расцвет телевизионных талантов в нашей стране фактически не получил достойной масштаба этого явления оценки. Ни за границей, ни, что

в особенности прискорбно, у нас. Отдельные талантливые художественные произведения, созданные для телевизионного экрана, находили, конечно, одобрение в критике. Работы некоторых выдающихся мастеров и их шедевры, заслужившие всенародную любовь зрительской аудитории, стали даже предметом специальных искусствоведческих исследований. О некоторых из них написаны отдельные небольшие монографии. Но в целом, если говорить о таком масштабном явлении, как телевизионное искусство, новоселье на Парнасе – следует в том признаться с великим сожалением – в нашей стране не состоялось. А поскольку в других странах оно всерьез и не предполагалось, то приходится констатировать: новоселье это, в итоге, не состоялось в мире.

Есть смысл сделать попытку поподробнее разобраться в случившейся эстетической коллизии.

Немного предыстории

Начну с тех объективных предпосылок для появления нового массового эстетического средства (специально на первых порах говорю в столь неопределенных выражениях, чтобы не предопределять сразу же итогов анализа), которые сложились в нашей стране к моменту появления телевидения в 1950-х годах. Не стану здесь возвращаться к спору об определении дат: меня все же интересует не столько начало экспериментального телевидения, сколько появление массового вещания. А оно у нас началось фактически лишь после открытия в марте 1951 года в столице студии телевидения. Началось хотя бы на том пространстве, которое в те годы обеспечивала приспособленная для нужд телевидения знаменитая шуховская радиоба́шня, покрывающая своим прямым сигналом Москву и ближайшее Подмосковье.

При том что на первых порах у телевидения были более чем скромные стартовые условия – кроме небольшого пространственного охвата еще и низкое техническое качество черно-белого изображения, а также малое число довольно дорогих в торговой сети первых телеприемников – рост его популярности напоминал лесной пожар в засушливое лето. Кроме крайней привлекательности самой по себе возможности видеть, не выходя из дома, все происходящее в этот момент в столичной студии (это чудо раннего телевидения, как мы знаем, было притягательным в равной мере для зрителей всех стран, где появлялось это техническое новшество), были в нашей стране и дополнительные условия, связанные с особыми обстоятельствами советской истории той поры.

Это первое послевоенное десятилетие очень многое значило для страны. Она только что ценой чрезвычайного напряжения сил и немалых лишений залечила главные раны войны, восстановила основные потери. После смерти Сталина наступила оттепель, почти незаметная для рядовых граждан, но кое-что изменившая в идеологической атмосфере. А через три года, после XX съезда КПСС, где был развенчан культ личности, эти перемены стали совершенно очевидными. Телевидение делало свои первые, весьма робкие шаги в весьма благоприятной политической обстановке, когда оно поначалу воспринималось властью как явление скорее культурное, нежели политическое. Недаром в первое время телевидение было отнесено по ведомству министерства культуры, где им руководил С. Кафтанов, тогдашний замминистра, занимавшийся радио и телевидением.

В ту пору новое средство считалось не младшим братом кинематографа, домашним его вариантом, как стали говорить чуть позже, а близким родственником радио, где сходство определялось по эфирной части, по характеру распространения сигнала, передающего на расстояние изображения и звук. Мало того, когда в стране появилось государственное ведомство, занимающееся телевидением, его обозначили как «Государственный комитет по радио и телевидению при Совете министров СССР». Через какое-то время этот комитет перестал быть *при*, став комитетом, входящим в самый Совмин. Признаться, для зрительского, да и для искусствоведческого уха разница между одним и другим не столь велика. Гораздо существеннее то, что со временем в названии ведомства его составные поменялись местами. Теперь это уже стал «Государственный комитет по телевидению и радио СМ СССР». Подобная номинативная эволюция свидетельствует о том, что в представлениях власти окончательно сформировался ранжир средств массовой информации, где во главе пирамиды стоит телевидение, самое молодое и вместе с тем самое влиятельное средство из информационного семейства.

Но прежде чем стать для нашей страны тем, что кто-то из критиков, перефразируя слова Е. Евтушенко, выразил формулой «ТВ в России больше, чем ТВ», новое средство шаг за шагом проходило путь к завоеванию зрителей в самой большой по территории стране мира. Необъятные ее размеры, конечно же, были немалым препятствием к созданию единого для всех жителей страны эфирного контента. Не сразу телевидение, покорившее жителей столичного региона, обрело право называться средством массовой информации. Для этого пришлось возвести в Москве одну из высочайших в мире телебашен, построить сначала одно, а потом другое, напичканное самой современной электронной техникой здание

в Останкине, поставить по всей стране сотни ретрансляционных станций, помогающих понести телесигнал из Москвы на всю в то время необъятную страну – от Калининграда до Владивостока.

Для большинства населения, в особенности тех людей, кто живет вдали от столиц и больших городов, – а в нашей стране в середине XX века они составляли подавляющее большинство – телевидение действительно становилось больше, чем только средством текущей информации: оно выступало и домашним кинотеатром, и возможностью впервые в жизни увидеть балетный спектакль, посетить, пусть виртуально, всемирно известный музей, побывать на концерте эстрадной звезды, проходящем в многотысячном столичном зале, каких нет не только в глубинке, но даже в большинстве областных центров.

В середине 1950-х, когда отечественное телевидение делало свои первые, не очень уверенные шаги, культуртрегерский аспект дальнейшего развития нового средства выглядел в особенности привлекательным. Может быть, потому что в раннюю пору телеистории не было еще передвижных телестанций (ПТС), и все сообщения шли исключительно из довольно тесной студии. А там, кроме главного действующего лица развертывающегося на наших глазах зрелища, – диктора, читающего новости, чаще всего появлялся артист театра, эстрады или цирка со своим немудреным сольным номером – из тех, что не требуют громоздкого антуража, особой глубины пространства, да и ширины «сцены» тоже. В кадр телеприемника той поры нельзя было втиснуть хоть сколько-нибудь многолюдное действо: ни размеры первых студий, ни диагонали первых телевизоров, ни разрешающая способность первых передающих камер не позволяли этого сделать.

Нам, людям старшего поколения, ставшим счастливыми свидетелями первых шагов телевидения, понятен энтузиазм той поры, охвативший не только тех, кто работал на Шаболовке, 53, где находилась тогда весьма скромная столичная телестудия, но и немногих приверженцев, поверивших в безграничные потенции и славное будущее телевидения. Характерно, что главным двигателем, поддерживающим и развивающим эту веру, были в основном вовсе не деятели искусства: они на первых порах в большинстве своем, не скрывая того, демонстрировали откровенно снисходительное, недоверчивое отношение к новому зрелищу. Сергей Колосов, основоположник отечественного многосерийного кино, любил вспоминать слова своего учителя, знаменитого театрального режиссера А.Д. Попова, который в те годы, когда подавляющая часть творческой элиты страны считала хорошим тоном не заводить в доме телевизора и не смотреть его, советовал ему обратить пристальное внимание на

новое техническое изобретение. Колосов, по его признанию, был искренне удивлен тому обстоятельству, что корифей высокого искусства не только имеет телеприемник, смотрит телевидение, но и считает его достойным внимания молодого театрального режиссера.

Той частью общества, которая сразу решительно поддержала нарождающееся телевидение, стали рядовые зрители. Сегодня, мысленно реконструируя то, чем было тогдашнее телевидение – и в техническом, первобытном состоянии, и в примитивном, если не сказать убогом, содержании передач из тесной студии, трудно, почти невозможно представить себе причины подобной фанатичной преданности эфиру, влюбленности в более чем неказистое новоявленное зрелище. Подобного не было, пожалуй, в истории. Даже знаменитая киноманья, овладевшая миром еще на заре XX века и не ослабевавшая в течение десятилетий, вынуждена была уступить пальму первенства новому веянию, безраздельно покоряющему сердца массовой аудитории.

Вспоминаю обо всем этом для того, чтобы попытаться понять, как могло случиться так, что уже в первые годы существования телевидения, когда речь шла лишь о новом средстве визуальной информации и о некоторых, весьма несовершенных на первых порах репродуктивных возможностях в отношении мира художественной культуры, – в среде пишущих о телевидении в *нашей* стране (это обстоятельство хочу подчеркнуть особо) наряду с концепциями телевизионной журналистики, а то и раньше них, стали появляться исполненные безапелляционности рассуждения о телевидении как о новой разновидности искусства.

Первое, на что обращаешь внимание, – эти взгляды поначалу обнаружались среди авторов, непосредственно к искусству и эстетике отношения не имеющих. Для них понятие искусства выглядело, видимо, как некая количественная категория, как мера высших возможных потенциалов и достижений. Подобно тому, как мы, желая похвалить вкусное блюдо, приготовленное хорошим поваром, спешим обозначить его шедевром кулинарного искусства. Хотя, уверен, многие достижения в разных видах человеческой деятельности, оставаясь фактом того или иного ремесла, ни в чем не уступают в ранжире общественных ценностей искусству. Хлесткая, эффектная формулировка, где телевидение, которое к той поре не обладало еще хоть сколько-нибудь значительными творческими достижениями, было названо «музой № 11» (имелись в виду девять традиционных муз плюс десятая муза – кино), принадлежала В. Вильчеку, политологу, в ту пору жителю Ташкента, являвшемуся, насколько мне известно, постоянным спичрайтером тамошнего лидера, первого секретаря компартии Узбекистана Ш. Рашидова. Ни до того, ни после он не занимался всерьез

собственно эстетическими проблемами, отдавая предпочтение социологии, коммуникологии, журналистике.

Еще одно объяснение стремления некоторых телевизионщиков поспешить объявить эфирное творчество новым видом искусства кроется в престижной сфере. Могу вспомнить аналогичную историю, возникшую вокруг споров о киносценарии как произведении литературы. Я, как автор большой теоретической статьи о природе кинематографической образности, опубликованной в журнале «Искусство кино» в конце 1950-х годов, оказался помимо своей воли втянутым в них. Начались эти споры еще тогда, когда не было Союза кинематографистов СССР (он создан лишь в 1957-м), но при этом существовал уже, еще с 1934 года, могущественный и богатый, предоставляющий немало благ и льгот своим членам, Союз советских писателей. Кинодраматурги делали все возможное, чтобы получить права членства в ССП. Их теоретики даже, поправляя Аристотеля, уверяли, будто литература имеет не три, а четыре рода, и кинодраматургия как раз и является этим самым четвертым родом вслед за эпосом, лирикой и драмой. Руководство Союза писателей в какую-то пору согласилось с доводами кинематографистов. Некоторые из них, самые одаренные, становились членами ССП. Но когда появился Союз кинематографистов (на первых порах он назывался Союзом работников кинематографии и был в расхожих понятиях представителем творческой интеллигенции, в отличие от Союзов писателей, художников, композиторов, не очень престижным местом, где наряду с людьми искусства присутствовали и кинотехнари, и производственники с киностудий, которые тогда нередко называли кинофабриками, и экономисты), сценаристов перестали принимать в ССП. Кинодраматургам указали на их место. Они, прочтя в февральском номере журнала за 1959 год мою статью, где, как мне кажется, проводилась совершенно безобидная мысль, что образная структура сценария как основы фильма должна быть кинематографической, а не литературной, восприняли меня, в ту пору ничего не ведавшего о сложных отношениях между ССП и кинодраматургами, как засланного казачка, подводящего теоретическую базу под несправедливое решение писательского союза.

Прошу простить меня за личные воспоминания, но они, возможно, помогут ощутить творческую атмосферу 1950-х годов. Если даже кинематографисты в ту пору бились, и не всегда с успехом, за место на Парнасе, то что говорить о телевизионщиках?! Ведь лишь единицы (в те годы в основном дикторы) были обласканы всенародной славой, подавляющее же большинство страдало комплексом неполноценности. В первое время их не принимали даже в Союз журналистов. В создании

своей общественно-творческой организации им было отказано (ее нет и поныне, карманная телеакадемия, состоящая из двенадцати членов, появилась лишь в начале 1990-х, да и та в дни, когда пишутся эти строки, оказалась в сложной ситуации, потеряв единственное свое занятие – присуждение ежегодных телевизионных премий «Тэффи»), работники телестудий, даже самые видные, оставались и остаются полностью бесправными перед всеильным начальством (С. Лапин любил при многолюдном собрании телевизионщиков, без всякого разбирательства и права обвиняемого сказать что-то в свое оправдание, бросить в лицо уважаемому профессионалу безапелляционно-грубое: «Вы уволены!») и т.д.

Кроме названных субъективных обстоятельств, подталкивающих телевизионщиков к поискам своей специфики в эстетической сфере, были и объективные. Нельзя забывать, что телевизионный кадр по своим пропорциям и, если так можно выразиться, фотоподобности был заимствован у кинематографа, а вместе с ним были взяты у десятой музы и смена планов, разнообразие ракурсов, монтаж. Некоторые из этих качеств давались телевидению нелегко, с немалым трудом и не сразу. Но они ему, что называется, на роду были написаны, и потому одно за другим приходили на вооружение к телевизионным авторам. А композицию кадра, расположение предметов и людей в студии, даже если она была крошечной, с первых же дней старались строить по эстетическим законам. Предполагалось, что телезритель воспитан на предыдущем опыте киносмотра, – и это стало основной дорогой становления и развития телевизионного языка. Так, впрочем, и случилось, но с некоторыми поправками на особые возможности телевидения, о которых еще на стадии разговоров о будущем «дальневидении» и некоторых опытов, проводимых за океаном и в СССР, говорил великий режиссер-новатор С. Эйзенштейн (дата его смерти – февраль 1948 года).

Это тоже очень по-нашему: еще не было реально ни одной телевизионной передачи, которая могла бы обозначить границы доступного в возможностях нового технического средства, но уже существовали смелые, дерзновенные эстетические прозрения.

ПЕРВЫЕ ШАГИ ТЕОРИИ

В начале 1950-х годов, как было сказано выше, с появлением на прилавках наших магазинов промышленных образцов телевизионных приемников («КВН», «Темп», «Ленинград» и др.) началось регулярное телевидение Московской студии телевидения. Сначала оно было весьма скромным:

по несколько часов в день, да еще не в каждый, с «выходными», что для сегодняшнего уха звучит необычно. На первых порах телевидение, конечно, не было еще ни средством массовой информации, ни, тем более, художественным явлением, оно, фактически, выступало в качестве эффектного технического аттракциона, осуществившего давнюю мечту человечества о «дальновидении». На крошечных экранчиках первых черно-белых телевизоров, нуждающихся для удобства просмотра в увеличивающих изображение линзах, зрители видели дикторов, читающих новости, или артистов, исполняющих простенькие концертные номера перед объективом телевизионной камеры.

Поначалу телевидение не имело того качества всеохватности, которое поставило его в ряд других средств массовой информации, уже достигших гигантского распространения в обществе: радио и газет. Власть (и, конечно, прежде всего коммунистическая партия) на первых порах как бы выжидала, наблюдая за становлением нового технического средства, обнаружением его информационных и пропагандистских возможностей. Не было четких, однозначных установок, которые бы задали узкий и однозначный («классовый») взгляд на новое техническое явление. Может, в связи с этим на первых порах в общественном мнении, прежде всего в культурной среде царила непривычная свобода в суждениях о телевидении. Они располагались в широком спектре от очевидного скепсиса, где новое средство рассматривалось в череде экранных аттракционов вроде циркорамы или популярной в те годы «латерны магии», до восторженного объявления о рождении нового вида искусства, способного в недалеком будущем не только составить конкуренцию кинематографу, но и даже, вероятнее всего, поглотить его.

Среди оптимистических суждений о всепобеждающем движении телевидения на художественный Олимп, где было немало мнений не столько компетентных, сколько скороспелых, выделялась широтой взгляда и убежденностью позиция известного кинорежиссера, профессора ВГИКа Михаила Ромма. В статье «Поглядим на дорогу», опубликованной в 1959 году, преодолев ограниченность присущего большинству коллег-кинематографистов киноцентристского взгляда на художественную культуру, он создал впечатляющую картину недалекого будущего, в котором телевидение станет своего рода мегаискусством, ассимилировавшим все остальные. В дискуссии, открывшейся в журнале «Искусство кино» после публикации статьи Ромма, представителям других зрелищных искусств – театра и кинематографа – пришлось в споре с автором защищать право своих муз на существование в будущем.

Вместе с тем в массе своей, надо признать, театральные деятели и кинематографисты недоверчиво отнеслись к прибавлению в семействе экранных муз. Сравнение тут было на первых порах, действительно, далеко не в пользу телевидения. Не только размеры экрана и отсутствие цвета, но и творческая культура в целом оказались, конечно же, несоизмеримы. Ведь в первые годы не было еще системы специальной профессиональной подготовки кадров для телевидения, оно пользовалось в основном услугами работников театра и кинематографистов – тех, прежде всего, которые оказывались, скажу откровенно, неудачниками на поприще работы для сцены и большого экрана. Или представителей театральной и кинематографической молодежи, не желавших годами дожидаться возможности дебютировать на подмостках крупных театров или на киностудиях. Им предоставлялась редкая возможность без промедления испытать судьбу на малом экране.

Работы телевизионщиков первого призыва – даже если речь шла о кинематографических опытах в жанрах телеочерка или телефильма – были редкими гостями на просмотрах в Доме кино. Там, на большом, высокого качества экране, да еще и в присутствии многоопытных профессионалов-кинематографистов, они сразу же обнаруживали очевидные и многочисленные свои слабости. Телевизионное кино, в том числе и то, которое на малых экранах пользовалось безусловным успехом у зрителей, чаще всего оставляло равнодушными мастеров киноискусства. Вспоминаю премьеру в Доме кино первого советского многосерийного фильма Сергея Колосова «Вызываем огонь на себя», снятого на «Мосфильме». Он к тому времени успел триумфально пройти на телеэкране и удостоился (для телевизионных лент уже одно это было высокой честью и своего рода признанием) не только эфирного повтора, но и показа в профессиональной аудитории. В большом зале Дома кино, увы, зрителей было гораздо меньше обычного – и не потому, что кинематографисты успели уже познакомиться с лентой у себя дома, на экранах своих телеприемников. Тогда телевизоры еще не нашли широкого распространения в культурной среде. Да и кроме того в кругу людей искусства считалось хорошим тоном принципиально не приобретать телеприемник. В ходу были ссылки на мудрость греков (по выражению кого-то из острословов той поры, «в Греции есть все – там даже нет телевидения!»), которые до той поры еще не завели в своей стране нового технического средства. Многие зрители премьеры ленты С. Колосова, не дождавшись финальных титров, покидали зрительный зал, обмениваясь в фойе ироническими замечаниями. Признаюсь спустя полвека: я был в числе этих людей. Мне, в ту пору молодому, активно работающему кинокритику, была, как и подавляющему большинству моих

коллег, присуща снисходительно-высокомерная позиция по отношению к телевидению, которое («вот, выскочка!»), с нашей точки зрения, тщетно силилось соперничать с фаворитом века среди искусств.

В то время, пожалуй, среди очень немногих профессионалов-критиков, у которых хватило терпения и мудрости внимательно присмотреться к новичку в культурной среде, не третировать его с позиций традиционных, имеющих славную историю и широкое общественное признание зрелищ, оказался Владимир Саппак (1921–1961). Он, к той поре уже довольно известный представитель молодого поколения театральной критики, оказался из-за тяжелой болезни прикован к постели. Не имея возможности выходить из дома, был вынужден заменить посещение театров, музеев, концертных залов, по его признанию, «бессменным трехлетним дежурством у телевизора»¹. Результатом наблюдений за новым техническим и культурным средством стал большой очерк «Телевидение, 1960», опубликованный в «Новом мире». Его громкий успех у читателей послужил стимулом для продолжения работы. В результате, книга «Телевидение и мы», появившаяся в свет уже после кончины автора, в 1963 году, благодаря усилиям вдовы Саппака Веры Шитовой, состоит из четырех глав-бесед, куда второй частью вошел опубликованный в «Новом мире» очерк. Свободные по композиции, позволяющей автору вновь и вновь возвращаться к излюбленным идеям, написанные живым, ярким языком, увлекательные в чтении, снабженные множеством подзаголовков, четыре беседы этой книги являют собой шедевр сразу в двух жанрах – критики и теории телевидения.

Пишу эти строки в 2013-м, когда исполняется ровно полвека со дня выхода в свет книги Саппака. За это время она не потеряла своего значения, – первого серьезного отечественного исследования нового средства коммуникации, исследования, в значительной степени опередившего практику делающего не всегда уверенные шаги раннего телевидения. Убедительным доказательством сказанного служит то, что в нынешнем интернете можно найти не только предложения приобрести свежие переиздания книги, но и отзывы о ней совсем молодых читателей/телезрителей, для которых она оказалась интересной так же, как для нескольких поколений не только зрителей, но и телевизионных авторов 1960–1980-х.

Любопытная деталь: выражая в адрес Саппака и его книги одобрение и даже восторги, некоторые его нынешние молодые читатели чуть ли не единственным упреком высказывают то, что в «Телевидение и мы» ничего не сказано о такой сегодня популярной форме, как сериалы. Они

¹ Саппак В. Телевидение и мы. М.: Искусство, 1968. С. 166.

не обратили, видимо, внимания на годы жизни критика, на то, что еще в 1961 году, едва завершив последнюю, четвертую беседу, он скончался. А ведь первый отечественный сериал появился лишь в 1964-м, зарубежные на наших экранах – всего на год-два раньше. Критик просто не дожид до дня их эфирных премьер и ни с чем не сравнимого успеха. Впрочем, эти укоры имеют и противоположный смысл: значит, суждения Саппака в его книге выглядят настолько современно, что читатели не воспринимают их явлением полувекового прошлого, отказываются поставить позицию критика в далекий, строго ограниченный по времени исторический контекст.

При том, что книга «Телевидение и мы», как было сказано выше, написана в свободной, почти беллетристической форме доверительных бесед со зрителями, что в ней нет сразу же заявленной автором четкости плана и последовательности его развертывания, обязательных для теоретических сочинений строгих научных формулировок, теоретическое содержание ее весьма значительно. Саппак умеет говорить о сложнейших проблемах предельно просто – так, что они становятся понятными каждому, не только умудренному творческим опытом профессионалу, но и только что познакомившемуся с новым техническим средством и успешшему полюбить его зрителю.

Но первое, что прежде любых теорий, обращает на себя внимание, – отменный художественный вкус автора. Вкус, которому могут позавидовать многие сегодняшние критики и, тем более, авторы телевизионных произведений. То обстоятельство, что Саппак, прикованный к телевизору (как к постели), смотрел все подряд, нередко не отделяя, казалось бы, зерна от плевел, в значительной степени определяло содержание его конкретных критических оценок. Многие его высказывания, относящиеся к существенным сторонам телевизионного творчества, соседствуют с адресными суждениями рецензента, касающимися предметов, честно говоря, не достойных пера критика подобного масштаба. Трехлетнее «дежурство» стало поводом для того, чтобы наряду с телевизионными программами, имеющими принципиальный характер для становления нового средства коммуникации, в поле зрения Саппака попадали и проходные, случайные произведения.

Иногда мне казалось, что критик проявлял излишнюю снисходительность к телевизионщикам ранней поры из уважения к зрителям. Тем, кто страстно полюбил новое зрелище. Из памяти о своем недавно скончавшемся отце, который, по свидетельству критика, проработав, как и большинство его сверстников, на нелегком жизненном поприще шестьдесят лет и уйдя на пенсию под восемьдесят, стал, как многие его

соотечественники, ярым телеманом, «боялся пропустить хотя бы одну телевизионную передачу»¹.

Поскольку четыре беседы/очерка не были четко разделены на те темы/проблемы, которые я намерен тут проанализировать, поскольку суждения, оценки, замечания во всех частях книги перемежались в прихотливом смешении увлекательных бесед с читателями, и подчас автор в них вновь и вновь возвращался к уже затронутым темам, придется, по возможности, вычленять отдельные его высказывания и анализы из общей канвы рассуждений, что, конечно же, вынужденно обедняет их смысловое богатство.

Первое, о чем хотелось бы сказать, обращаясь к книге, – об умении автора среди телевизионных программ (пусть в ту пору не столь многочисленных, как сегодня, но тем не менее довольно несхожих по своим качествам) обнаружить самые лучшие, дающие повод для серьезных теоретических выводов и обобщений. Некоторые его наблюдения, формулировки, термины стали нарицательными, как положено у классика телевизионной теории. «Рентген характера», «эстетический бумеранг», «дистанция доверия», анализ творчества Валентины Леонтьевой как наиболее впечатляющей фигуры телевизионного эфира – это и многое другое сразу же разлетелось из книги в среду телевизионщиков и продвинутых зрителей и в значительной степени не потеряло былого значения и в наши дни.

Даже в тех случаях, когда нынешнее развитие эфирного творчества пошло в другую сторону, что вполне естественно для полувековой дистанции развития такого динамичного средства, каким является телевидение, когда некоторые прежде важнейшие выразительные средства (скажем, прямой эфир, за который постоянно и настойчиво ратовал в своих рассуждениях Саппак) перестали выглядеть незыблемыми в определении специфики телевизионного языка, воззрения критика имеют значение не только как факт истории эстетических взглядов на телевидение. Они обозначают чаще всего глубинные качества нового средства, отличающие его по природе от всего, что присутствовало в зрелищной культуре прежде. Как показывает опыт кинематографа и радио, «старших братьев» ТВ, первые эстетические концепции, появившиеся в пору рождения неведомого прежде творческого средства, оказываются в особенности пронизательными, наблюдения их авторов острее выражают свойства и необычность образных возможностей новичка. После книги Саппака у нас появилось немало работ, посвященных природе телевидения.

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 155

Некоторые из них (назову, к примеру, вышедшее мизерным тиражом, да еще в пору, когда обществу, признаться, было совсем не до эстетических проблем, исследование нашего коллеги по Сектору художественных проблем средств массовой коммуникации Валентина Михалковича) были не в пример более глубокими и серьезными по своему подходу к задаче, более широкими по охвату материала зрелищных искусств разных видов и исторических периодов их развития, более изощренными по положенной в основу методологической базе. Но при всех своих достоинствах они не могли сравниться по свежести взгляда и произведенному на всех впечатлению с небольшими по объему и далекими от теоретической стройности в изложении материала четырьмя беседами, появившимися на свет полвека назад...

Начну с того, что в особенности неожиданно звучит в книге, написанной в ту романтическую пору, когда общество было тотально околдовано домашним эфиром. Несмотря на всеобщее увлечение телевидением – не только отца, но и соседей, друзей, возможно даже подавляющего большинства первых читателей книги, – Саппак как в оценке отдельных неудачных произведений малого экрана, так и в высказываниях о нем в целом строго оценивает истинную роль нового средства в отечественной культуре. Не делает ему скидок, которые, возможно, были бы вполне понятны в устах человека, на глазах которого рождалось новое, всех очаровавшее зрелище.

Наряду с восторгами, которые чаще всего относятся к отдельным, немногим в числе программ, где явственно обнаруживается природное преимущество телевидения перед другими средствами в рассказе о происходящих в этот самый момент значительных событиях (таких, как встреча Ю. Гагарина после его полета в космос весной 1961 года, открытие в Москве Международного фестиваля молодежи и студентов летом 1957-го, исполнение Первого концерта для фортепиано с оркестром Чайковского молодым американским пианистом Ваном Клиберном, победителем первого Конкурса имени Чайковского в 1958-м), критик, рискуя заслужить нерасположение ярых поборников телевидения, отмечает его природные же слабости. Прежде большинства своих коллег Саппак обратил внимание на подобные качества телевидения, которые гораздо позже, уже в наши дни стали поводом для серьезного анализа профессионалов и существенным фактором общественного беспокойства. Они же стали одной из причин того, что в значительной части общества, в основном в молодом его сегменте, телевидение на рубеже веков стало стремительно терять свою популярность, уступая пальму первенства другим формам, прежде всего интернету.

Он первым, при всем своем восторге перед новым зрелищем сказал о том, что «посредственные произведения искусства, приобретшие благодаря телевидению миллионные тиражи, люди оплачивают тем же чистым золотом, что и произведения классически совершенные: *временем своим*»¹. Развивая эту мысль, критик связывает культурную экспансию телевидения с масштабами его стремительного развития в мире («...на днях я прочел в газетной хронике, что совсем уж скоро одну передачу одновременно смогут и будут смотреть сто миллионов человек»²), понимая, что этот процесс в конечном итоге окажется глобальным («Да что там сто миллионов! Человечество готовится давать одну и ту же передачу сразу на весь мир»).

Саппак исходит из того – и тут он тоже опередил коллег в глубине понимания нового феномена, – что отношение аудитории к произведениям телевизионного творчества в значительной степени отличается от традиционного. Он пишет о «завораживающем, “дикарском” элементе»³ в восприятии, где нас «часто бывает трудно оторвать от этого маленького экранчика – а почему, мы и сами толком не сумеем ответить»⁴.

Неожиданным и смелым в ситуации, когда на телевидении наряду с профессиональным искусством все большее место стало занимать самодельное, выглядит высказанное, как всегда у нашего автора очень вежливо, но тем не менее решительно, наблюдение Саппака на эту тему. Несмотря на то, что на отечественном экране дело шло к постоянному увеличению доли непрофессионального искусства (недаром в структуре чуть позже сформировавшегося Центрального телевидения наряду с Главными редакциями пропаганды, молодежных программ, литдрамы, кинопрограмм и т.д. была и Главная редакция народного творчества), критик пошел против течения, показав, как самодельность снижает и без того далеко не всегда высокий творческий уровень телевизионных произведений. «Не желая того, – пишет он, обращаясь к этой теме, – телевидение оказывает идее народного творчества медвежью услугу, оно не пропагандирует, а другой раз дискредитирует его»⁵.

В какой-то степени с этой позицией автора связано и его отношение к попыткам популярных дикторов раннего этапа телевизионной истории расширить свой творческий диапазон. Впрочем, он понимает, что

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 157. Курсив В. Саппака.

² Там же. С. 159.

³ Там же. С. 165.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 203.

подобные решения, вероятнее всего, пришли в голову телевизионному начальству, пытающемуся извлечь дополнительные дивиденды из небывалой популярности дикторов.

В качестве «самодеятельности» профессионалов из дикторского отдела телестудии зрителям предлагали программы, где любимицы публики читали стихи и художественную прозу. Критик при самом нежном отношении к «Валечке» (В. Леонтьевой), «Анечке» (А. Шиловой), «Ниночке» (Н. Кондратовой), которых он считал, как говорилось выше, главным чудом на телевизионных экранах, оказался решительным противником их попытки снискать себе еще и славу чтецов художественной литературы. «Не знаю, как другим, но для меня это был чуть ли не единственный случай, когда Леонтьева вдруг перестала быть мне интересна»¹.

В другом месте он писал о том, как еще одна обожаемая зрителями дикторша читала казенные «гражданские» стихи. «Наша Анечка Шилова, в душевном общении с которой мы провели столько вечеров, простая, милая, “домашняя”, вдруг встала на котурны и заговорила с нами, уже не узнавая нас, не общаясь с нами и вообще уже ни к кому не обращаясь. Заговорила с пафосом, чужими словами, закрылась от нас газетным листом»².

В этих анализах сошлись воедино такие качества критика, как, с одной стороны, редкостный слух на художественную фальшь, и, с другой – глубокое понимание сути телевизионного творчества, где «для нас очень важно, что Леонтьева не “в образе”, что она с нами такая, как на самом деле, что она “обыкновенный человек” и даже как бы наш представитель по ту сторону экрана»³.

Если ведущие дикторы, люди незаурядного дарования, совершали не без помощи заботливых редакторов и режиссеров ошибки, можно сказать, гроссмейстерского масштаба, требующие такого же масштаба аналитической работы критика, то рядовые тележурналисты первого призыва (впрочем, нынешний читатель книги Саппака, вероятно, заметит, что и сегодня подобные примеры нередки) постоянно нарушали элементарные правила телевизионного творчества, видные, что называется, с первого же взгляда. Автор книги на многих ее страницах подробно анализирует такие типичные промахи телевизионщиков.

Иногда кажется, что он, как опытный педагог, разговаривает с не очень умелыми репортерами со своих страниц так, как мог бы это сделать на семинарском занятии. На самом деле, конечно, Саппак таким образом

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 173.

² Там же. С. 256.

³ Там же. С. 173.

обращается прежде всего к своим читателям, делится с ними впечатлениями от эфира, а заодно, конечно, предлагает трактовки, основанные на своих вкусовых оценках. Подчас стрелы его критики попадали в те цели, которые были в особенности ценимы широкими зрителями, и вызывали в их среде сопротивление.

Вспоминаю реакцию моих хороших знакомых, поклонников передач о музыке, которые вела на рубеже 1950–1960-х годов Светлана Виноградова. Им показались тогда слишком уж строгими претензии Саппака к телеведущей. Хотя, перечитывая эти строки сегодня, понимаешь правоту критика, видишь, что его замечания обращены не только к «молодому музыковеду», но и ко всем создателям программы. Вот его слова: «Как ей нравится ее собственный текст! Как она упивается им! Как любовно произносит, ласкает голосом каждое слово!.. И не скажет “Кабалевский”, а непременно “Дмитрий Борисович”, и тихонько, нежно, с придыханием при этом опустит ресницы, так что даже самое твое, зрителя, присутствие перед экраном становится неуместным...»¹

В особенности резко автор книги выступает против тех случаев нарушения вкуса, когда речь идет об откровенной «липе», типичной советской показухе (и заказухе!), которая плавно перетекла на телевизионные экраны со страниц газет и из радиоэфира. Саппак не ленится подробно пересказывать и вместе с тем анализировать беспомощные телевизионные репортажи с мест, где по наущению журналиста не только рабочие в цеху, крестьяне в поле, но и дети малые произносят в кадре правильные слова. «“Дорогие товарищи! Разрешите от имени...” – звонким голоском открывает девочка в пионерском галстуке выступление хора. В другом случае мальчик и девочка лет десяти развязно и, что называется, “на обаянии” ведут парный конферанс. Бедные дети, они уже научились наигрывать естественность!»²

В книге рассыпано немало конкретных анализов телевизионных передач, в которых чуткий на фальшь любого уровня критик отмечает ошибки авторов. При этом Саппак бесстрашно (в ту пору, видимо, не было, как сегодня, опасности нарваться при этом на судебный иск) называет имена тех людей, чье творчество на телевизионном экране он подвергает суровой критике. Так, он подробно анализирует нескромное поведение известного поэта Сергея Острового, взявшегося говорить в эфире «от имени всех веков»³, иронически пересказывает программу, в которой не менее

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 224.

² Там же. С. 179.

³ Там же. С. 220.

известные писатели Лев Кассиль и Анатолий Алексин, забыв об элементарных правилах приличия, нахваливают друг друга¹.

Делая замечания в адрес отдельных телевизионных передач, Саппак последовательно проводит в книге свои представления о том, каким должно быть новое творческое средство. При том, что в его пору не было еще видеозаписи, и подавляющее большинство телепередач (кроме, конечно, заранее зафиксированных на киноплёнку) шло в прямом эфире, Саппак не уставал говорить о роли тех качеств, которые, казалось бы, являлись присущими прямому эфиру по природе: импровизационности, непричесанности, непредсказуемости.

Пафос критика объяснялся тем, что в большинстве случаев проявлению этих свойств мешала чрезмерная активность телевизионных редакторов, в работе которых уродливо соседствовали их незатейливые представления о характере эфирной драматургии с цензурными требованиями не в меру исполнительного начальства. В одном месте критик рассказывает, не называя, правда, на всякий случай, телепрограмму, о которой идет речь (на самом деле этот эпизод произошел с «ВВВ – Вечером Веселых Вопросов», придуманным композитором Никитой Богословским), как из-за допущенной авторами ошибки на сцену, где проходила в прямом эфире передача, пришло в разы большее количество людей, нежели ожидалось.

Они заполнили все пространство, продолжать программу стало невозможно, после определенного замешательства режиссеры из телецентра попросту прекратили трансляцию вечера. «А через некоторое время, – пишет Саппак, – где-то даже промелькнуло сообщение, что, мол, на “виновных” наложено взыскание. Право же, их стоило премировать!»² Не знаю, как насчет поощрения авторов этой передачи, но так называемая «обратная связь», об установлении которой со зрителями мечтает каждый телевизионный автор, тут торжествовала на все сто.

По призыву телевизионщиков, которые в летнюю пору пригласили зрителей ради возможности получить приз прийти в валенках в Клуб МГУ на Ленинских горах, откуда шла передача, туда повалил народ. Правда, авторы программы забыли сообщить о втором условии: надо было принести с собой старый номер «Комсомольской правды» за определенный день. Если валенки в летний вечер можно было вынуть из кладовки и отряхнуть от нафталина, то найти газету давней поры стало бы подавляющему большинству зрителей не под силу.

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 221.

² Там же. С. 183.

Ошибка забывчивых авторов передачи оказалась совершенно очевидной. И неудовольствие начальства, в отличие от многих других случаев, на сей раз было, мне кажется, вполне справедливым. Людей на сцене оказалось столько, что пришедшие в валенках заполнили все ее пространство и рисковали упасть в оркестровую яму. (Говорю об этом ответственно, потому что мне довелось быть зрителем той передачи и в течение нескольких минут возникшей паузы ожидать решения, принятого режиссерами прямого эфира.) Прекращение трансляции этого столпотворения стало единственно возможным решением авторов программы. Критик, будучи радикальным поборником прямого эфира, а также импровизации на экране и, главное, яростным противником чиновничьей организации теледейства, тут, пожалуй, оказался неправ. Впрочем, он, кажется, и сам это понимал, написав: «Вероятно, я недостаточно убедительно, а может быть, и просто неверно объясняю, почему такая, полуимпровизационная, да еще с “накладками” передача оказывается для нас интереснее, чем строго организованная и ни в чем не отклонившаяся от намеченного руслу»¹.

ТВ и зрелищные виды искусства

Саппак, как уже было сказано выше, прежде чем обратиться к материалу телевидения, успел поработать на поприще театральной критики. Сегодня, по прошествии времени можно, пожалуй, сказать, что изучение телевидения как творческого средства шло в нашей стране с трех сторон: журналистики, искусствоведения и театроведения. Тремя центрами стали кафедра телевидения и радио журфака МГУ, Сектор художественных проблем СМК Института искусствознания и... квартира, в которой проживал тяжело больной театральный критик Саппак.

Но вот что любопытно: автор книги «Телевидение и мы», вопреки ожиданиям, меньше всего внимания уделил первым опытам в области телевизионного театра. Вернее, тут он был более всего строг, почти непримирим. Подавляющее большинство приводимых им в книге ранних произведений телетеатра подвергалось безжалостной критике. Впрочем, это можно понять, если вспомнить приведенное выше мое и моих коллег-кинокритиков восприятие первых опытов в области телевизионного кино. Конечно, ранние, неуверенные шаги телевидения в любой из сфер, которые к тому времени имели в художественной культуре славную

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 183.

историю – в кино, театре, эстраде – выглядели весьма уязвимыми с позиций профессиональных критериев, выработанных в названных видах творчества. Тут от каждого, кто обращался к подобным опытам, требовалось, естественно, определенное терпение, даже снисходительность. Необходимо было за неуклюжими первыми шагами телевизионных авторов на неведомом поприще увидеть нечто такое, что в дальнейшем могло обернуться творческими достижениями.

Впрочем, ревнивое отношение Саппака к тому, что пыталось сделать телевидение в сфере театрального искусства, не мешало ему объективно признавать эволюцию в поэтапном постижении телевизионщиками неведомых прежде возможностей. Именно в сфере телевизионного театра критик умеет сказать о своей неправоте: «Нужно ли пояснять, что автор не претендует на окончательность своих выводов. Напротив, уже в процессе работы новые впечатления входили порой в противоречие с тем, что казалось уже понятным. Заставляли пересматривать позицию или уточнять ее. Я написал, например, что телевизионный театр лишен рампы, дистанции между актером и зрителем, и поэтому его среда безусловна... Однако ряд новых впечатлений убедил меня в том, что условность отнюдь не чужда и театру, передающему изображение в эфир»¹.

Саппак приводит в пример телевизионную постановку Валентином Плучеком пьесы-памфлета современного французского драматурга Р. Мерля «Сизиф и смерть» и делает чрезвычайно важный в методологическом отношении вывод: «Вчера еще я полагал, что условные декорации невозможны на телеэкране, но пришел Плучек и своим талантом доказал, что это возможно»². Действительно, пришедшие из смежных видов искусства новаторы открывали неведомые прежде способности малого экрана. Случилось так, что произведения этих людей – Анатолия Эфроса и Павла Резникова, Марка Захарова и Евгения Гинзбурга, Сергея Колосова и Виктора Титова, Петра Фоменко и Александра Белинского – появились уже после кончины критика, но он, можно сказать, активно призывал их появление. «Телевидение, – писал он, предвидя ситуацию, – ждет своего Дзигу Вертова, оно ждет своего Эйзенштейна, своего Урусевского. Место “основоположника” вакантно...»³

Любопытно отметить, что Саппак ждал «основоположника» из среды кинематографистов, хотя, как мы знаем по прошествии лет, активнее них оказались, пожалуй, как раз, люди театральные, к которым критик

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 209.

² Там же.

³ Там же. С. 210.

относился с гораздо меньшим доверием. Поэтому, наверное, большинство приводимых в книге сравнений творческих возможностей со «старшими» видами творчества относятся к кино.

Критик, пожалуй, преувеличивал близость этих двух средств. Недаром одно из наиболее часто цитируемых мест из книги, посвященное показу кинофильмов на телеэкране («Никакой, собственно, телевизионной проблемы демонстрация фильма на наших домашних экранах не выдвигает. Хороший фильм – хорошо. Плохой – плохо»¹), оказалось довольно уязвимым. Сегодня не только профессиональные кино- и телекритики, но и внимательные зрители знают, что очень часто превосходный кинофильм теряет большинство своих достоинств на малом экране. И, напротив, иногда средняя по художественным достоинствам лента обретает некоторые дополнительные плюсы при домашнем просмотре.

Кстати, сам Саппак в книге фактически признает это обстоятельство. Он вспоминает о двух просмотрах «Броненосца “Потемкина”»: в первый раз это было еще в довоенную пору, в большой (в 45 кв. метров) комнате их московской квартиры, где сосед-киномеханик натянул полотно экрана и показал знаменитую ленту. Тогда она произвела на будущего критика и на многочисленных соседей, собравшихся в комнате, ошеломляющее впечатление². Спустя много лет, в пору своего трехлетнего дежурства, критик снова увидел фильм – на сей раз на телеэкране. Тут он его откровенно разочаровал. Критик вынужден был искать объяснения случившемуся, вина то себя («Конечно, с той поры я утратил способность к столь полной эмоциональной отдаче и немного досадовал на себя за это»), то «тех, кто положил фильм на этакую среднедраматургическую оркестровую музыку, чем заметно приглушил потрясающую внутреннюю музыку фильма – музыку его ритмов, его кадров, динамики его идей»³. Саппаку в итоге, чтобы как-то решить отмеченное им противоречие, пришлось воспользоваться чуждой ему пафосной публицистикой: «При всех “снижающих” обстоятельствах я ни за что не поверю, что и сегодня, и сейчас не сидит, прилепившись к экрану, хоть один потрясенный мальчишка; и вот уже восставший броненосец разворачивается всей своей громадой и идет прямо на него»⁴.

Саппак, говоря о шедевре Эйзенштейна, который как раз в эту пору возглавил дюжину лучших фильмов всех времен и народов, составленную

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 294.

² Там же. С. 147.

³ Там же. С. 162.

⁴ Там же. С. 162–163.

по опросу более ста кинокритиков разных стран во время прошедшей в Брюсселе Всемирной выставки 1958 года, конечно же, проявил чрезмерную осторожность: взял часть вины на свой возраст, отметил не очень удачный поздний саундтрек, не сказав ни слова о более серьезных причинах «нетелевизионности» «Потемкина». Это великое произведение эпического кинематографа изначально, по замыслу автора, предполагало не только массовую аудиторию во время просмотра, но и внушительные размеры экрана, с которого и сам броненосец, и одесская лестница, и восставший народ – все производило особое впечатление. Показанная на крошечных экранах тогдашних домашних телеприемников лента Эйзенштейна теряла (не могла не терять!) если не все, то, во всяком случае, главные свои достоинства. Тем не менее телевизионное начальство по любому поводу ставило в программу передач эту ленту, фактически, нанося ей непоправимый репутационный ущерб.

Вспоминаю (простите, снова обращаюсь к своему опыту), как в начале 1960-х, когда в течение нескольких лет я вел на телевидении цикл «Лучшие фильмы советского кино», где список лент мне спускало высокое начальство, каждый сезон мне приходилось открывать «Потемкиным». После Экспо-58 считалось, что фильм Эйзенштейна как лидер советского киноискусства должен быть всякий раз впереди. Мои предложения на второй год (или, хотя бы, на третий) заменить его другим советским шедевром из брюссельской дюжины, более камерным по своей эстетике, который гораздо ближе возможностям телеэфира – лентой В. Пудовкина «Мать», – не находили понимания теленачальства...

И все же среди разнообразных возможностей для сравнения новоявленного телевидения со старшими зрелищными формами (а тут, кроме театра, можно было бы вспомнить еще и эстраду, о которой Саппак писал в те годы, но в итоге предпочел не включать опубликованное в книгу, что выглядит далеко не случайным) критик главный акцент сделал на кинематографе. Близость ТВ к кино, о которой, впрочем, много говорилось и до книги Саппака, рассматривалась им не только в привычном ключе, где акцент обычно делался на внешнем сходстве: двухмерное фотоподобное, в ту пору черно-белое изображение на экране с пропорцией сторон кадра 3 x 4, возможность варьировать величину изображения (крупный, средний и общий планы), ракурсная съемка, звукозрительный монтаж как язык визуального повествования и т.д. Критик, рассуждая о кино и телевидении, не останавливается на этих элементарных формах сходства/близости, поднимаясь на более высокий уровень. Он переходит в большинстве случаев к методологическим аспектам темы, ставя вопросы «нового

качества достоверности»¹, которое обнаружилось впервые в истории с появлением кинематографа, – качества, затем развитого и умноженного на телевидении. Сравнивая свои «впечатления от гениального “Броненосца «Потемкина»” с впечатлением от первой телепередачи, которую вообще легко было воспринять лишь в плане пародийном»², Саппак находит в них то общее, что во многом определяет в конечном итоге особенность этих двух визуальных технических творческих средств.

Уже в ранних, люмьеровских киносюжетах, по мнению критика, обнаруживается «не просто иллюзорность», но «документальность, первая, наивная, элементарная, но документальность»³. Самый способ фиксации картин реальной действительности с помощью съемочной камеры (сначала фотографической, затем кинематографической, а потом уж и телевизионной) – при некоторых технических различиях, которые положены в основу получения конечного изображения в этих средствах, – создает неведомый в предыдущей культуре человечества способ создания/воссоздания натуры. То, чему в течение веков живописцы, скульпторы, графики обучались годами, осваивая ремесло точного воспроизведения облика человека и природы, перестало теперь быть проблемой вовсе, превращаясь в простейшую техническую задачу, выполнимую без особых творческих усилий.

Замечу, что Саппака больше, чем самое эффектное, сразу же бросающееся в глаза преимущество телевидения перед всеми другими зрелищами – его способность показывать события, происходящие в этот самый момент на большом расстоянии, – привлекают те креативные качества, которые касаются глубинных возможностей в освоении действительности техническими, экранными видами творчества: кинематографом и телевидением. По понятным причинам Саппак не мог в начале 1960-х годов знать о таком средстве, каким несколькими десятилетиями позже стал интернет. Однако в те методологические принципы, которые проанализированы критиком в связи с тандемом кино/телевидение, естественным образом входит и самое новое техническое средство нашего времени.

Некоторые современные читатели книги Саппака, в особенности те, кто принадлежат к числу телевизионщиков, снисходительно судят о ней, уверяя, будто многие ее положения безнадежно устарели. Считают, что критик явно переоценил значение прямого эфира, который сегодня составляет лишь малую часть телевизионного пространства.

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 163.

² Там же.

³ Там же. С. 164.

Что преувеличил способности передающей камеры проникать в глубь личности человека, находящегося перед ней. Что упростил взаимоотношения между кино и телевидением. И еще несколько упреков, достаточно понятных профессионалам, но не очень убедительных для тех читателей книги, которые являются рядовыми, как принято называть их, телевизионными зрителями. А также – для тех, кто всерьез задумывается над сложными вопросами современной художественной культуры. Первых привлекает в концепции Саппака его приверженность к той правде, которая связана на ТВ чаще всего с прямым наблюдением над происходящим в жизни, и резкое неприятие разнообразной лжи, коей полна каждодневная телевизионная программа большинства каналов – в особенности самых крупных. Вторым рассуждения критика об эстетических потенциях телевидения кажутся чрезвычайно важной моделью для осмысления современных процессов существенного расширения сферы эстетического в нынешней культурной жизни.

Саппак как театровед, специалист в области одного из традиционных зрелищных видов искусства глубже многих авторов из мира информации или техники связи, писавших в те годы о телевидении, понимал – пожалуй даже, строго говоря, в ту пору, когда телевидение делало лишь первые свои шаги, не столько полностью осознавал, сколько предчувствовал – те перемены, которые связаны с появлением нового, прежде неведомого, выразительного средства, привнесшего неповторимые возможности в семью муз. В отличие от тех, кто на радостях спешил провозгласить появление «музы № 11», Саппак в своей книге очень осторожно обходил соблазны сразу же объявить о рождении нового полноценного вида искусства. Вместе с тем он не мог с самого начала снять этот вопрос, пытаться анализировать телевидение вне всякой связи с его эстетическими потенциями. Поэтому в тексте книги критик вновь и вновь, с не всегда понятным читателю упорством с разных сторон подходит к сакраментальной теме телевидения как искусства.

Любопытно заметить, что, позволяя себе использовать подчас не очень корректные квалификации, нередко недопустимо близко приближаясь к запретной зоне, где телевидение выступает новым видом зрелищных искусств, даже своего рода мегаискусством, Саппак резко, почти в фельетонной форме, не скрывая имен, спорит с теми людьми, которые сразу же и в категорической форме объявляют ТВ новым искусством. Он цитирует высказывание А. Юровского, будущего профессора кафедры телевидения и радио журфака, а в ту пору аспиранта МГУ, из его статьи в журнале «Искусство кино» (1960, №4), который полагает, что «... уже сейчас, *сегодня* телевидение – замечательное средство художественного выражения,

новое, привлекательное и важное для народа искусство»¹. Беспощадно комментирует цитату: «А. Юровскому все ясно. У него нет сомнений. Он даже выделил в тексте слово “сегодня”, чтобы, так сказать, не откладывать дело в долгий ящик. Для него вопрос уже решен. Не хочется выглядеть скептиком рядом с энтузиастом. Но, право же, рановато под радостные выкрики справлять на Парнасе новоселье у новой (какой по счету?) музыки – музыки телевидения. Тем более что над Парнасом нависла угроза “жилищного кризиса”. Телевидение, фотография, документальное кино, полиэкранный – сколько новых кандидатов, и все молоды, агрессивны, и все в творческом росте – ну прямо “турнир претендентов”!»².

Впрочем, несмотря на столь резкую (и, конечно же, совершенно справедливую!) критику скоропалительных дефиниций, сам Саппак на протяжении всей книги постоянно подвергается соблазнам, сам допускает формулировки, кажущиеся сегодня чрезмерными. Хотя, казалось, тот материал, который ему доводилось внимательно анализировать в четырех беседах-очерках, всячески подталкивал к такому выводу.

Уже на первых страницах своей книги Саппак, не скрывавший того, что телевидение сразу же произвело на него эстетическое впечатление, прежде чем объявить его новым видом искусства решает попытаться обратиться к ответу на вопрос: «Что такое искусство?». «Я перелистал сто книг, – признается он, – и знаю сто ответов: но мне нужен один – исчерпывающий. Больше того, мне нужен ответ, который как бы обладал законодательной силой. Без такой формулировки нам с вами, читатель, будет очень трудно решить – искусство телевидение или не искусство?»³ Томление критика по формулировке, обладающей законодательной силой, способное сегодня вызвать разве что снисходительную улыбку, вполне понятно в ситуации, когда новичок в семействе зрелищ, родившийся вроде бы как одно из средств информации, сразу же начинает предъявлять эстетические претензии. Саппак, будучи представителем высокого искусства сцены, имеющего многовековую традицию, хорошо понимает цену претензиям новоявленного домашнего зрелища, но при этом, став за три года болезненным рядовым потребителем телевидения, оказывается не в силах противодействовать его чарам.

Фактически, вся книга – при том, что это не объявляется нигде впрямую, – посвящена ответу на вопрос: где телевидение обретает силу искусства, а где остается лишь одной из разновидностей журналистики. И что,

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 187.

² Там же.

³ Там же. С. 182.

на мой взгляд, замечательно: критик не озабочен неперменной однозначностью ответа, его гораздо больше, нежели точность теоретических дефиниций, интересует процесс размышлений над проблемой, анализ конкретных произведений и наиболее явственных творческих тенденций. Говоря иными словами, критик в книге Саппака в очередной раз побеждает ученого-теоретика. Но это не значит, что его эстетические наблюдения и выводы менее интересны и значимы, нежели критические оценки отдельных телепередач. Напротив, почти в каждом суждении о той или иной программе мы можем обнаружить аргументы в пользу одного или другого представления об эстетических потенциях телевидения. Автор книги исходит из того положения, что «чрезвычайный интерес представляет изучение уже самого этого *процесса*: как у нас на глазах формируется, рождается (или не рождается) новое искусство»¹. Расширяя тут же эту методологическую базу, Саппак смело заявляет о том, что телевидение «дает редкую для критики возможность *как бы заново, как бы в первый раз* поставить и *многие общие коренные вопросы теории искусства*»². Забегая вперед, можно с уверенностью сказать, что даже самые горячие поклонники книги «Телевидение и мы», покоренные снайперской точностью критических суждений Саппака, не оценили, пожалуй, в должной мере его достижений в постановке и решении именно этих, самых важных, актуальных, коренных вопросов современной эстетики.

Начинает критик с очевидностей, с того, что новое техническое средство становится замечательной возможностью тиражировать и доносить до миллионной аудитории произведения многих видов искусства. С первых же слов называет телевидение «великим пропагандистом культуры»³. В этом Саппак, как, впрочем, и большинство его коллег, не выказывает никаких сомнений. Своеобразие его суждений начинается с того места, где автор пытается наряду с репродуктивными потенциями телевидения рассмотреть его продуктивные способности.

НОВАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ВОЗМОЖНОСТЬ

Тут критик, несмотря на множество соблазнов, предпочитает начинать весьма осторожно. Он вводит в оборот своих суждений такой, казалось бы, неопределенный, далекий от научной строгости термин, как

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 143. Курсив В. Саппака.

² Там же. С. 144. Курсив В. Саппака.

³ Там же. С. 141.

«эстетическая возможность». Понимая, что «надо спешить, потому что и моя жизнь набрала уже не первую скорость», что несколько позже уже не он, а другие люди будут писать о телевидении, о его азбуке, Саппак полагает, что именно тогда окажутся «сформулированы основы телевидения как новой эстетической возможности»¹. Позже автор возвращается к этой же дефиниции и высказывается еще более осторожно, обнаруживая в телевидении «новую, еще не познанную эстетическую возможность»². Мне кажется, критик использовал понятие «эстетическая возможность» (а не какой-нибудь другой, более определенный и традиционный термин) именно потому, что перед ним был новый, неведомый прежде материал, который никак не укладывался в привычные представления об искусстве. В отличие от торопливости восторженных почитателей телевидения, поспешивших провозгласить его новой музой, Саппак в своих анализах и определениях осторожничает вовсе не из скептического отношения к творческим потенциям нового средства. Напротив, судя по многим высказываниям и, главное, общему тону рассуждений, Саппак почти так же, как и его предшественники-максималисты, исходит из представлений о безграничных потенциях телевидения, которые будут с каждым годом лишь увеличиваться и доказывать себя на поприще эстетического творчества. Просто, будучи, в отличие от них, человеком традиционного искусства, критик прекрасно понимает значение высоких терминов и необходимость ответственного их применения.

Впрочем, очень часто эмоциональность Саппака – человека, очарованного телевидением, оказывается сильнее сдерживающих ее рациональных доводов, и тогда он опрометчиво пользуется терминами, весьма ответственными и многообещающими. Внешне ситуация начинает походить на то, что мы видели в текстах многочисленных поклонников телевидения. Но более внимательный, скрупулезный анализ написанного в книге «Телевидение и мы» показывает существенные отличия. Саппак даже в состоянии восторга от того или иного достижения домашнего экрана не забывает о двойственной природе нового средства массовой коммуникации, в котором на равных соединились информационные и образные потенции. Поэтому в своих рассуждениях он чаще всего исходит из посылки, гласящей, что «эстетические критерии телевидения еще не выяснены даже в самых общих чертах»³. А посему в рассуждении о них Саппак пытается не спешить с итоговым определением, стремясь

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 151. Курсив В. Саппака.

² Там же. С. 169. Курсив В. Саппака.

³ Там же. С. 171. Курсив В. Саппака.

обнаружить, откуда могут объективно возникнуть эстетические потенции нового технического средства.

Так, отметив удивительную способность телевизионной камеры фиксировать «поток жизни, талантливо отыскивая наиболее выразительные детали»¹, критик задается вопросом, «не в таком ли “подглядывании” жизни, обыкновенной жизни лежат особые свойства телевидения? Не здесь ли одна из предпосылок к тому, чтобы *со временем* стать искусством?»². Саппак, как мы видим, несмотря на свои восторги по поводу многих качеств нового зрелища, не спешит сразу же объявить его полноправным искусством, призывает повременить. Он скрупулезно, отмечая специфические способности телевизионной камеры, анализирует возможность обретения ею эстетических потенций. Как специалист-театровед автор книги, конечно же, осознавал недостаточность ярких зрительских впечатлений от телевизионных просмотров для далеко идущих выводов в отношении эстетической природы телевидения. Понимал необходимость поисков более серьезных оснований для подобных радикальных суждений.

Очень важным в понимании эстетических потенций телевидения оказывается положение, высказанное Саппаком: «искусство не обязательно заострение или сгущение. Искусством может быть и фиксация. Отбор и фиксация»³. Для осмысления истинных потенций тех творческих форм, которые порождены в Новое время с использованием достижений науки и техники – а к ним относятся фотография, кинематограф, телевидение, интернет, – действительно неприменимы принципы, которые безотказно работали при определении природы традиционных, «рукотворных», видов искусства, основанных на существенном, отчасти вынужденном, *преображении* реальной действительности. Натура в новых – технических, медийных – искусствах остается внешне почти не преобразованной, по крайней мере по сравнению с искусствами классическими, где она, как мы знаем, изменяется довольно решительно, подчас даже до полной неузнаваемости.

Поначалу – это произошло в пору появления фотографии – эстетика не была готова к смене (или по крайней мере расширению) своих фундаментальных представлений о главном, сущностном признаке искусства. Поэтому, наверное, слово «фотография», брошенное в адрес живописной картины, было – да и, к сожалению, остается по сей день! – бранным в среде большинства художников. В их устах оно означало (и означает)

¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 177.

² Там же. Курсив мой. – А.В.

³ Там же. С. 185.

пассивное, без решительного преобразования, воссоздание природы, которое получается при использовании в качестве «кисти» бездушного механизма – съемочной фотокамеры. Такая позиция связана с неумением увидеть в фиксации действительности с помощью технического средства не только механическую (или электронную) камеру, дающую слепок действительности, но и того человека, автора, который держит камеру в руках, направляя ее объектив на те стороны жизни, что привлекли его внимание. Сегодня уже для большинства профессионалов подобное «противоречие» перестало быть непреодолимым: не одни лишь критики и теоретики искусства, но и продвинутые авторы – как фотографы, так и живописцы – прекрасно понимают, что одаренный человек не только с кистью, но и с аппаратом в руках способен выразить свое личное, индивидуальное, неповторимое представление об окружающем мире и о людях, его населяющих.

Первородный грех светописи мешал на первых порах и появившемуся через полвека после нее синематографу. Претензии движущейся фотографии на творчество, имеющее эстетическое содержание, были признаны художественным сообществом лишь после того, как новаторы первых десятилетий существования кино – тут, кроме названных в книге Саппака имен отечественных мастеров следует, конечно же, вспомнить еще и американцев, французов, немцев, – обнаружили несколько ярких творческих средств, преодолевающих пассивность фотографического изображения. Среди них, наряду с тем, что знала, хоть и не слишком часто использовала на практике традиционная светопись – ракурсная съемка, сверхкрупные планы, – был неведомый поначалу фотографам монтаж. Именно он стал основой специфического художественного языка кино, позволившего ему занять свое, особое, место в Пантеоне искусств, обрести ни с чем не сравнимую популярность у публики, стать, по общему мнению, самой яркой музой XX века.

Получившее распространение во второй половине XX века телевидение имело от рождения статус домашнего кино. Пусть на первых порах лишенного цвета и достаточных размеров экранов. Впрочем, сразу же стало ясно, что и то, и другое, и многое еще, что может дать в своем стремительном развитии техника, телевидение в скором времени иметь будет. Так и случилось. Большинство из этих обретений пришлось, увы, на времена, когда Саппака уже не было с нами. Кое-что критик, доверявший прогнозам специалистов, предвидел и предсказывал в своей книге. Так, он, как и М. Ромм в упомянутой нашумевшей статье, с твердой уверенностью (в пору, когда мог видеть на экране лишь произведения Московской телестудии) писал о глобальном телевидении, которое объединит

зрителей всех континентов в наблюдении за происходящими где-то в мире важными для всего человечества событиями.

Характерно, что для Саппака, поборника, вслед за Эйзенштейном, симультанности как одного из самых важных творческих средств телевидения, не менее беспрецедентной, нежели широта охвата пространства, каковой для нового зрелища становится вся планета, является способность глобальные события показывать в момент их свершения. При жизни критика еще не было видеоманитной записи, все телевизионные передачи выходили в эфир либо живьем, либо предварительно снятыми на киноплёнку. Специалисты по технике, правда, предсказывали скорое появление ВМЗ, однако Саппак, как нетрудно догадаться, не разделял всеобщих восторгов ожидания. Видеоманитная запись откровенно недооценивалась критиком в его рассуждениях о потенциях нового зрелища. Он не высказывался по этому поводу непосредственно, но фигура умолчания у него выглядела не менее выразительно, чем любые слова. Критик был весьма осторожен в тех умозаключениях, которые имели (или могли иметь) политическое звучание. Судя по некоторым фрагментам его книги (напомню его рассказ о провале программы «ВВВ»), чувствовалось, что Саппак не решается противостоять действиям тогдашнего телевизионного начальства, если и выражает несогласие с ними, то в такой форме, которую способны расшифровать лишь профессионалы. Могут взять на себя смелость и трактовать особое пристрастие автора книги к прямому эфиру в значительной степени как к некоторой гарантии невмешательства бдительного ока телевизионного начальства в то, что происходит в кадре, попыткой бороться с вездесущей политической цензурой.

Если вспомнить главные положения рассуждений Саппака о выразительных возможностях телевидения, то легко заметить, что он более всего говорил о том, в чем новое средство было непохожим на своих предшественников. С точки зрения эстетической теории это совершенно естественный – и, возможно даже, единственно верный – путь определения специфики претендента на место на Парнасе. И тут, в отличие от киноискусства, с одной стороны, и от фотографии, с другой, телевидение обладало таким удивительным родовым качеством, как симультанность. Понятно, что все подсказывало любому теоретику именно здесь искать специфику нового выразительного средства, если предполагать у него наличие эстетических потенций. В этом же спектре возможностей, как известно, обозначал будущие небывалые возможности телевидения и С. Эйзенштейн. Несколько его фраз, сказанных о ТВ незадолго до смерти – когда новое средство у нас существовало лишь в экспериментальном варианте, – ныне широко растиражированы и известны всем. Характерно,

что и классика кино телевидение привлекало прежде всего симультанностью. Она, очевидно, волновала воображение художника-авангардиста, каким несмотря ни на что оставался автор «Броненосца “Потемкина”». Вряд ли, говоря об одномоментности проходящего события и его восприятия миллионами зрителей, великий режиссер предполагал таким образом противостоять партийной цензуре. Его, конечно же, завораживали тут прежде всего небывалые творческие возможности, неведомые кинематографу, открывающиеся перед телевизионщиками. Саппак, писавший свою книгу много позже, когда единственной возможностью избежать, хотя бы частично, цензурного давления было обращение к возможностям прямого эфира, видел в нем не только одно из специфических выразительных средств телевидения, но и некоторую гарантию того, что автор произведения, созданного для домашнего экрана, сможет донести до зрителей свое видение мира.

Дальнейшее развитие телевизионного творчества подтвердило опасения критика. Нынешние руководители крупнейших каналов фактически вернули телевидение на уровень тех лет вещания, когда в прямом эфире шли лишь новости да спортивные репортажи. Осторожная политика – «как бы чего не вышло!» – возобладала над радостью ощущения сиюминутной жизни, передаваемой эфиром. Телевидение, таким образом, не пройдя толком всех стадий юного обретения своего языка и могучей зрелости, поторопилось перейти к периоду академизма, где ни зрители, ни тем более профессионалы уже не ждут от него никаких творческих открытий.

Возвращаясь к книге Саппака и, в частности, к проблеме обретения телевидением эстетической самостоятельности, следует еще раз напомнить дату ее написания и сроки жизни автора. 1950-е годы, которые оказались в поле зрения Саппака, стали первым десятилетием истории отечественного телевизионного творчества. Они открыли лишь некоторые природные возможности телевидения: его способность дать возможность миллионам зрителей стать свидетелями творимых на их глазах исторических событий, мгновения раскрытия личности человека перед телевизионной камерой. Даже в тех случаях, когда Саппак справедливо восхищался небывалым воздействием, каким обладает в отношении аудитории телевидение, речь чаще всего шла не о творчестве конкретных телевизионных авторов, а о природных возможностях телевизионной камеры.

Фактически единственным субъектом телевизионного творчества, «актером» в книге назван пианист Ван Клиберн. Даже феномен Валентины Леонтьевой, о котором немало сказано Саппаком, в значительной

степени выглядит результатом не столько сознательных усилий дикторши, сколько все тех же волшебных способностей телекамеры раскрывать сокровенные качества человека («рентген характера»).

Говоря иными словами, освоение эстетических потенций телевидения началось уже после выхода в свет книги и кончины ее автора. Для нас принципиально важно признать, что процесс этот пошел не по радикальному пути разработки неповторимых потенциальных качеств телевизионного языка, который можно условно назвать путем Эйзенштейна/Саппака, а по гораздо более осторожному, умеренному пути – пути освоения предшествующего опыта художественной культуры. Репродуктивная, трансляционная, тиражирующая функции оказались на первых порах главными. И лишь после этого встал вопрос о продуктивных возможностях телевидения.

Самым простым для телевидения стал показ кинофильмов: ведь, как говорилось выше, телеэкран был изначально «скроен» по образу и подобию киноэкрана. Привычное черно-белое двухмерное изображение, построенное по законам прямой перспективы, пропорция сторон экрана четыре к трем – то, что видно каждому зрителю. А такие технические различия, как то, что в одном случае изображение на экране возникает в результате проекции двадцати четырех неподвижных фотографий-кадров в секунду, а в другом оно становится следствием бегущего на телеэкране строчка за строчкой электронного луча, – большинству зрителей оказались безразличными, во всяком случае – малоразличимыми. Первому отечественному телекритику – тоже. Недаром Саппак не видел никаких проблем в процессе показа кинофильмов по телевизору.

Но они, как выяснилось чуть позже, были. И не только в том, что электронный луч чуть опережал работу рейферного механизма, давая двадцать пять, а не двадцать четыре картинок/кадров в секунду. И не в таких, ставших со временем всем известных, заранее предсказуемо преодоленных недостатках раннего телевидения, как черно-белая палитра, малые размеры экрана и не очень четкое изображение. Главное отличие обнаружилось не столько в технике кино и телевидения и тем более не в их эстетике, до которой на первых порах руки еще не доходили, сколько в характере потребления.

Такое немудреное, далекое от высоких творческих проблем обстоятельство, как домашний характер просмотра фильмов, оказало решающее влияние на судьбу того, что позже получило название телевизионного кинематографа. Впрочем, критики и теоретики ранней поры развития телевидения, рассуждая о свойствах фильмов, которые будут предназначены для домашнего просмотра (как уже существующих кинофильмов, так и специально снятых телефильмов), обращали внимание не только

на вышеназванные технические обстоятельства, но и на особенности функционирования телепроизведений.

Две закономерности из этого ряда, в какой-то степени противоречащих одна другой, тут назывались чаще всего. Первая родилась из характера домашнего просмотра, перемежаемого разными отвлекающими обстоятельствами: телефонными звонками, разговорами с окружающими, даже, простите, походами в туалет. В этих условиях просмотр телефильма (как и всей телепрограммы) становится не очень внимательным, рассеянным, как говорят психологи. Реакцией на это обстоятельство стали советы драматургам, пишущим сценарии для телефильмов: строить развитие действия неспешно, чтобы оно воспринималось зрителями и при не слишком сосредоточенном просмотре.

Вместе с тем им давали и противоположный совет: укладывать развитие сюжета в сжатые временные рамки, писать сценарий для телевизионной ленты размером, который в традиционном кино принято было называть «короткометражкой» – хронометражем в тридцать-сорок минут экранного времени. Почему-то тогда считалось, что телезритель более крупные формы воспринять не сможет. Тут, видимо, давали о себе знать и требования, рожденные в структуре телевизионной программы, состоявшей в ту пору из небольших по времени частей/выпусков: информационных, познавательных, концертных.

Было еще одно правило/рекомендация для кинематографистов, вознамерившихся работать для малого экрана. Им советовали всячески избегать массовых сцен, которые попросту не читались зрителями на крошечных экранчиках тогдашних телевизоров. Предпочтение призывали отдавать камерным, диалоговым сценам.

Замечу: все названные выше обстоятельства (они же – природные качества нарождающегося телевизионного кино) были порождены не столько глубинными, эстетическими свойствами телевидения, сколько второстепенными, объяснимыми историческим этапом развития телевидения особенностями технического и социокультурного характера. Последнее стало фактически определяющим в создании самой заметной самостоятельной художественной формы телевизионного кинематографа – сериала.

ЭРА ТЕЛЕСЕРИАЛА

И снова все предельно просто. Ограничения по времени длительности сеансов в кинотеатрах болезненно воспринимались кинематографистами, в особенности, поборниками эпических жанров. Даже двухсерий-

ные ленты с трудом пробивались на большие экраны – что уж говорить о трех- или четырехсерийных монстрах. В тех редких случаях, когда в телевизионную пору создавались фильмы размером в три-четыре серии, возникали проблемы с их прокатом: число зрителей, посмотревших вторую и следующие серии, обычно довольно резко сокращалось по сравнению с первой. Телевидение, вернее, возможность (и даже предрасположенность) его зрителей изо дня в день в определенное время смотреть киноленту с продолжением, не только решило проблему проката трех-четырёхчастевых кинолент, но и породило новую разновидность кинематографа, специально рассчитанного для домашнего просмотра, где произведение насчитывает десятки, а то и сотни демонстрируемых изо дня в день частей/серий.

Индустрия производства сериалов («мыльных опер») за океаном достигла за последние десятилетия такого развития и столь сложной дифференциации, что профессионалы стали различать (и разводить по разным категориям/рубрикам для удобства определения и оценки) произведения, бытующие в вечернем, дневном и даже утреннем эфире. Каждая из этих разновидностей имеет свой набор предпочитаемых жанров и форм, привычных для аудитории и специалистов. В ежегодном конкурсе телевизионных премий «Эмми», вручаемых в США, состязание идет по всем этим разрядам. Исключением из правил становятся разве что так называемые мини-сериалы (произведения до двенадцати-шестнадцати частей/серий), которые создаются по совсем другим, не сравнимым с обычными сериалами правилам. Тут иные сроки работы и иная смета. Отсюда – иной уровень творческого коллектива, иной художественный итог.

«Мыльные оперы» за редким исключением далеки от привычных представлений о киноискусстве: недаром по большей части, фильмы для большого и домашнего экранов разнятся не только продолжительностью своей, но и составом авторов. Сценаристы, режиссеры, актеры, другие члены съемочных групп предпочитают, по большей части, работать либо над кинофильмами, либо над телесериалами. Поначалу такое деление кажется довольно искусственным, чем-то вроде проявления профессионального элитарного высокомерия. Но затем начинаешь понимать, что разница тут существует. И водораздел между одним и другим проходит по границе, разделяющей искусство и развлечение.

«Мыльные оперы», даже самые совершенные по своим профессиональным качествам (а таких в каждом телевизионном сезоне за океаном бывает обычно по одной-две), ориентированы в конечном итоге на нескучное времяпрепровождение миллионов зрителей. На многие правила и предрассудки, живущие в аудитории. На зрительскую привязанность

к полюбившимся персонажам бесконечной саги, нежелание расставаться с ними. В конце концов, на воспитанную в каждом из нас с младенческих лет привычку слушать на ночь сказку, которая вместе со сказкой, услышанной вчера, и той, что будет завтра, составляет бесконечно длинный сериал.

Сегодня уже ни у кого не вызывает сомнения природная близость «мыльных опер» телевидению, как таковому. Из всех гибридных форм, появившихся на стыке традиционных видов искусства и телевидения, сериал, как бы к нему ни относиться, является, пожалуй, самой близкой домашнему экрану и самой естественной для эфирного бытования разновидностью. Характерно, что для телевизионного кино определяющим в процессе его легитимизации стали не столько какие-либо онтологические эстетические качества, сколько формы бытования его произведений, обусловленные режимом телесмотрения.

Домашнюю форму потребления телевизионных программ можно, казалось бы, вынести за скобку в разговоре обо всем, что касается ТВ: ведь это – общее для всех составляющих эфирное пространство компонентов. И выпуски новостей, которые прежде приходилось ходить смотреть в кинотеатрах перед сеансом демонстрации художественной ленты, оказались очень удобны в домашнем варианте (недаром сегодня кинохроника в ее прежнем варианте прекратила свое существование). И трансляция концерта симфонической музыки на телеэкране имеет некоторые преимущества перед посещением филармонического зала: кроме экономии времени и денег тут нет рядом соседа, который то кашляет, то чихает, то ерзает в своем кресле. Правда, здесь наряду с определенными плюсами есть и не менее очевидные минусы: сидя у телевизора, мы не ощущаем в полной мере всех достоинств атмосферы живого концерта, его ауры, полнокровного, трехмерного звучания инструментов, благоговейной, напряженной, насыщенной глубоким смыслом тишины пауз.

Телевизионная музыка, как, впрочем, и другие разновидности искусства на домашних экранах, имеет все-таки принципиальное отличие от телевизионного кино. При «живом» просмотре фильма в кинотеатре мы, что ни говори, сидя в любом месте зрительного зала, видим на большом экране ту же самую техническую копию ленты, разыгранную актерами под руководством режиссера, что нам показывают на домашнем экране. Да, на первых порах, как говорилось выше, экраны эти были невелики размером, воспроизводили только черно-белое изображение, на них не читались многие сцены, снятые общим, а то и средним планом.

Но довольно скоро эти технические недостатки, которые, надо сказать, не могли всерьез умерить энтузиазма зрителей раннего, несовершенного

телевидения, оказались преодолены. И сегодня, фактически, домашние просмотры, в особенности на телевизорах с громадными экранами, справедливо называемых «домашними кинотеатрами», мало в чем уступают просмотрам в кинозалах. Недаром в «большом» кино в последнее время, чтобы сохранить отрыв от кино «малого» и не потерять зрителей, придумываются разного рода новшества (на мой взгляд, не столько художественного, сколько аттракционного характера). Да и посещение кинотеатра, где теперь создаются особые, прежде неведомые условия для комфортного времяпрепровождения, все больше становится не столько встречей с Искусством, сколько развлечением, подобным походу в паб или к друзьям на вечеринку.

Общий тренд современной художественной культуры в сторону рекреации и проведения досуга, наглядно прослеживаемый на примере современного кино (где собственно искусству оставили небольшую долю под названием «артхаус»), оказал недобрую услугу и самому телевидению, и в особенности тем художественным формам, которые выказывали в его рядах творческие потенции. Понятно, что чрезвычайно трудоемкие, требующие немалых финансовых вложений и еще большего авторского риска поиски новых эстетических решений требовали кроме всего этого еще и зрительской поддержки в форме признания и интереса. Их, увы, не было. Или – почти не было. Не стану упрекать в этом массовую аудиторию, которая по определению не очень заинтересована поддерживать творческие поиски в сфере художественной культуры, тем более что и сам оказался в ту пору не без греха.

Важно другое: хорошее или плохое, самобытное или подражательное – телевизионное многосерийное кино заняло свое место в художественной культуре разных стран, в том числе и России. В нашей стране оно, кроме всего прочего, сыграло немаловажную социальную роль, спасло национальную киноиндустрию от краха, а многотысячный отряд кинематографистов от безработицы. В павильонах крупнейших российских киностудий, оставшихся благодаря этому на плаву (и даже подобно «Мосфильму» сумевших провести дорогостоящую техническую реконструкцию), в постсоветские годы снимаются в основном сериалы – и этим занимаются те, кто прежде работал в «большом» кино. Последнее обстоятельство подчас отзывается более высоким, чем можно было бы ожидать профессиональным качеством некоторых российских сериалов. Организационное и финансовое благополучие телевизионного сериала на какое-то время отодвинуло на второй план эстетические и культурологические проблемы. Хотя совершенно очевидными стали решительные, боюсь, уже необратимые перемены в мире экранных творческих форм.

Кино на правах «старшего брата» активнее других муз искало формы интеграции с телевидением. Другие виды искусства поначалу стремились наладить как можно более уверенные и эффективные способы телевизионного репродуцирования своих произведений. Некоторым из них, в особенности принадлежащим к семье изобразительных искусств, это давалось (да и по сей день дается) с большим трудом. И дело тут не только в том, что шедевры живописи невозможно воссоздать на черно-белом экране даже большого размера. Лишенная, казалось бы, цвета современная скульптура тоже оказалась нетелегеничной: для своего более или менее качественного репродуцирования она нуждается в воссоздании трехмерной среды для восприятия произведений ваятелей или, на крайний случай, ее искусной имитации. Ну, а зодчество для своего адекватного представления на телеэкране требует не только трехмерности, но и масштабов, что было недостижимо на домашних экранах в раннюю пору, да и малоубедительно даже сегодня, во время господства телеприемников с большими диагоналями экранов.

Не стану здесь, отвлекаясь от основных тенденций, говорить об эфирной судьбе искусства графики, которая стала основанием, как уверяли некоторые из адептов этого экспериментального направления творчества, для видеоарта. Впрочем, этот вид творчества, насколько мне известно, так и не вышел за пределы эксперимента, а телезритель как представитель самой массовой аудитории весьма консервативен в своих пристрастиях: об этом свидетельствует, как мы убедились на конкретных примерах, судьба новаций в области телеязыка в киноискусстве. Поиски авангардистов, которые даже в «большом» кино находили настоящий отклик лишь на раннем, неом этапе его истории и фактически были сведены на нет, когда развитие кино стало напрямую зависеть от огромных зрительских аудиторий и гигантских сумм, затраченных на производство лент, на телевидении оказались еще скромнее. Поэтому, наверное, находки поклонников видеоарта так и не заняли на телеэкране достойного места, оставшись отдельными фрагментами в экранной структуре ставших весьма популярными в конце XX века видеоклипов, прежде всего музыкальных.

Гораздо более существенными оказались отношения телевидения со зрелищными видами искусства. На первых порах, правда, – из-за более чем скромных возможностей телевизионной «картинки» – о зрелищных потенциях домашнего экрана говорить было не принято. Мало того, Ираклий Андроников, один из выдающихся телевизионных авторов, полагал, что главная художественная сила ТВ состоит не в изображении, а в звучащем слове. И все-таки во многих своих изначально обнаруженных

качествах телевидение развивалось как зрелище. Сначала это казалось не очень убедительной претензией, постепенно его место среди зрелищных форм становилось все более обоснованным. Из традиционных зрелищ, пожалуй, только цирк так и остался равнодушным к появлению домашнего экрана. Театр и эстрада приняли вызов.

Первый увидел в домашнем экране реальную возможность резкого увеличения своей аудитории. Известно эффектное сравнение театра и кино, высказанное после триумфального выхода в прокат фильма «Чапаев». Только за один, первый день кинопоказа ленту посмотрело зрителей больше, чем все спектакли МХАТа за всю его к тому времени тридцатилетнюю историю. Подсчет проводился с условным предположением того, что все до одного спектакли знаменитого театра шли с аншлагом. Размер коробки театрального помещения, увы, ограничен возможностями слуха и зрения заполняющих ее зрителей, а самый спектакль, за редкими исключениями гастрольных поездок, доступен лишь жителям и гостям того города, где находится театр.

Трансляция из театра «живого» спектакля, ставшая возможной довольно скоро после открытия регулярного телевидения, с появлением передвижных телевизионных станций (ПТС) резко увеличила число зрителей, но обнаружила вместе с тем новые проблемы. Некоторые, относящиеся к несовершенству ранней телевизионной техники (отсутствие цвета, малые размеры экрана, сложности с передачей звука речи передвигающихся на сцене актеров), можно было терпеть, понимая, что вскоре они будут решены. Так и случилось.

Но были и другие проблемы, гораздо более сложные, едва ли преодолимые или непреодолимые вовсе. Одни из них возникли еще накануне появления в нашей стране регулярного телевидения. В послевоенное, позднесталинское десятилетие истории советского кино, отмеченное явлением «малокартинья», в связи с резким уменьшением числа снимаемых лент их место стали занимать фильмы-спектакли, созданные в сотрудничестве с лучшими столичными театрами. Сегодня, по прошествии лет эти неуклюжие, малоэстетичные, сложные в процессе просмотра кентавры способны вместе с тем вызвать у аудитории чувство благодарности к их создателям за одно то, что в них сохранено для потомков искусство замечательных актеров и режиссеров прошлого.

Но одного этого чувства явно не хватало. Фильмы-спектакли, строго говоря, переставали быть произведениями театрального искусства в тот момент, когда игру актеров фиксировала камера. И это радикальное, непоправимое нарушение основного правила сценического искусства, став-

шее приговором такому виду кинопроизводства (не поворачивается язык назвать его жанром киноискусства), как фильм-спектакль, не было да и не могло быть преодоленным на телеэкране. Хотя, казалось бы, один из родовых недостатков спектакля, снятого в форме фильма, телевизионная трансляция из театра преодолевала. Она сохраняла у зрителей ощущение творчества, происходящего на их глазах, благодаря чудесной способности телевидения транслировать то, что происходит в этот самый момент на сцене конкретного театра.

То, что мы видели у себя дома некую более или менее совершенную копию театрального произведения, пригодную для решения простейших просветительских задач, немаловажных для знакомства многомиллионной аудитории с достойными явлениями текущего репертуара, а также весьма ценную для будущих историков театра, впервые получивших возможность писать свои труды, основываясь не только на письменных свидетельствах современников-зрителей, – никак не могло все же стать полнокровным явлением телевизионного театра. По сравнению с кино, телевидение делало, конечно, значительный шаг вперед, оно – в случае прямого эфира – сохраняло такое важное качество театрального представления, как творимое на глазах публики действие. Но другое, не менее важное качество – единство пространства, в котором находятся лицедеи и их публика, – оказывается присущим лишь «живому», происходящему в театре или на другой площадке, объединяющей актеров и зрителей, представлению. Здесь снова, как и в концертном исполнении музыки, мы сталкиваемся с таким, внешне, казалось бы, второстепенным обстоятельством – сохранением неповторимой ауры акта творчества, происходящего не только на наших глазах, но и в том самом пространстве, в котором мы находимся в неповторимый момент создания произведения искусства.

Для того чтобы претендовать на создание новой, телевизионной, разновидности театрального искусства, необходимо, как нетрудно понять, найти некоторую достаточно убедительную компенсацию тех существенных потерь, о которых сказано выше. Это – тот случай, когда не может быть готовых решений. Тут все определяет талант автора – о чем в пору появления телевидения не уставали говорить поборники теории телевидения как новой музы. Не только цитируемый выше Саппак, но и многие другие деятели искусств, говоря о возможности обретения телевидением художественных качеств, привычно называли конкретные имена великих новаторов прошлого, которые, получив в свои руки новые, неведомые прежде возможности, смогли бы, несомненно, достичь впечатляющих результатов.

Поиски своего лица

Так, впрочем, и случилось. Но – с небольшой оговоркой. Два существенных обстоятельства, в ту пору мало кем ожидаемых, вмешались в этот процесс. Одно из них – субъективное: воля телевизионного начальства, готового поддержать (и оплатить!) дерзкие творческие поиски художников-новаторов. Нельзя сбрасывать со счетов, что в 1960-х и в особенности в 1970-х годах, когда отечественное телевидение достигло немалых технических успехов и небывалого охвата аудитории, телевизионные руководители, ощутившие поддержку власти, обрели непомерные амбиции, выходящие далеко за пределы формирования и проведения информационной политики. Они почувствовали в себе силу бросить перчатку двум таким же мощным, как Гостелерадио СССР, государственным структурам, занимающимся руководством в области художественной культуры.

Напомню моим читателям, что в новейшей истории нашей страны партийно-государственное управление постоянно менялось, обретая те или иные организационные формы. Кинематограф, к примеру, то входил частью в Министерство культуры, то обретал самостоятельность. Телевидение на ранней своей стадии оказалось включенным в состав Минкультуры 1950-х, но затем, когда обнаружились его истинные пропагандистские возможности, было выделено в отдельную структуру. Младший брат в семье зрелищ довольно скоро ощутил свою силу – причем, не только в иерархии пропагандистских средств.

Довольно скоро, еще в 1960-х годах, появилось, а чуть позже – с созданием в Москве мощного творческого объединения «Экран», затем, с появлением не только в столице, но и на крупнейших телецентрах специальных студий по производству телевизионных фильмов – стало бурно развиваться телевизионное кино. Если на первых порах это были документальные ленты небольшого хронометража, то вскоре к ним добавились игровые фильмы. А позже – и музыкальные, и даже анимационные. В «Экране» в пору расцвета было четыре самостоятельные студии, каждая из которых могла похвастать и большим коллективом творческих кадров высокого уровня, и внушительным списком создаваемых ежегодно кинопроизведений. При этом, как нетрудно догадаться, у этих лент не было проблем с прокатом: телеэфир предоставлял им всякий раз внеочередную возможность встречи с многомиллионной аудиторией. После ряда лет, когда телевизионное кино уступало в числе кинематографу, рассчитанному на зальный прокат, оно сравнилось с ним, а затем и ушло вперед.

Кинематографические амбиции телевизионного ведомства не ограничивались созданием фильмопроизводства в собственных недрах. Очень

скоро настала пора для наступления на территорию конкурента. Сначала на «Мосфильме», а потом и на других киностудиях страны стали создаваться объединения по производству лент, заказанных телевизионным ведомством. Даже на первый, беглый взгляд становилось очевидным: творческие и прежде всего финансовые возможности телевизионного ведомства значительно превосходят таковые в Госкино и Министерстве культуры.

Мне в свое время довелось присутствовать сначала в Доме кино, а затем в ЦДРИ на встречах кинематографистов, в первом случае, и деятелей театра, во втором, с руководителем Гостелерадио С.Г. Лапиным. Он в своем докладе, не стесняясь и не делая из этого ведомственной тайны, называл годовой бюджет телевидения, и оба раза в битком набитых залах (гость был умелым оратором и всегда собирал полные аудитории) прокатывался гул, в котором можно было услышать смесь восторга и зависти.

Лапин при этом скромно сообщал об «экономической обоснованности» своего бюджета. Сегодня, после чубайсовских реформ, когда у нас ощущается дефицит электроэнергии, и она все время дорожает, тогдашние рассуждения главы Гостелерадио звучат в особенности выразительно. Оказывается, себестоимость электроэнергии в ту пору была много ниже тех четырех копеек за киловатт/час, которые платили за нее рядовые потребители. А тогдашние телевизионные приемники, в отличие от нынешних, потребляли очень много электроэнергии. Так вот Лапин сумел на высшем государственном уровне договориться, чтобы ту дополнительную прибыль, которую страна получает от миллионов включенных ежедневно по несколько часов телеприемников, приплюсовывали к бюджету телевизионного ведомства. Так, в одночасье оно стало намного богаче двух главных конкурентов.

Могущество телевизионной империи не ограничивалось, впрочем, лишь определенными преференциями со стороны власти, которые, конечно же, объяснялись заслугами в деле агитации и пропаганды. Имея в руках огромные средства, подкрепленные небывалой популярностью эфирной продукции в зрительской аудитории, телевизионщики, не раздуывая, бросили перчатку сразу двум ведомствам – Министерству культуры и Госкино. Война на два фронта оказалась вполне по плечу Лапину: он не только успешно конкурировал с ними по числу создаваемых произведений, но и, не стесняясь, поддерживал творческие проекты, отвергнутые в названных ведомствах. В те годы в среде творческих работников было нескрываемым правилом зарубленные в Госкино или Минкульте замыслы нести на Центральное телевидение, где они нередко, возможно, в пику тем, кто их отвергал, принимались и находили воплощение.

Притом очень часто отвергнутый в Госкино или Минкульте творческий проект оказывался столь удачным, имел такой успех у критиков и зрителей, что для многих, если не для всех, становилось ясным: молодое, динамично развивающееся телевизионное ведомство очевидно выигрывает соревнование у тех ведомств и структур, которым, казалось, по закону предписано заниматься созданием фильмов, спектаклей, эстрадных представлений.

В этой борьбе ведомств, редкой, совершенно немислимой в условиях господства единой коммунистической идеологии, находилось место для такой экзотической материи, как творческий эксперимент. Лапин, ортодоксальный и жесткий, подчас даже неоправданно жестокий как партийный и государственный функционер, был вместе с тем большим ценителем муз, поклонником талантов, он мог, не раздумывая, выделить немалые средства из бюджета Гостелерадио на творческие поиски одаренных авторов.

А. Эфрос, замечательный театральный режиссер, человек нележкой, подчас даже трагической судьбы (если судить по его деятельности в сфере Минкульта), находил понимание и поддержку своим несравненно более радикальным по эстетике опусам, когда он предлагал их телевизионному ведомству. Его работы в жанре телевизионного театра (такие, как «Страницы журнала Печорина» или «Мольер») или телевизионного кино («Фантазия»), совершенно «непроходимые» в ведомствах П. Демичева или Ф. Ермаша, тогдашних руководителей Министерства культуры и Госкино, оказались с успехом осуществленными – парадокс! – в самом зацензурированном, самом партийном телевизионном ведомстве. (Случившееся доказывает не столько смелость Лапина, сколько трусость Демичева и Ермаша, которые ухитрились увидеть крамолу там, где ее не было.)

То же самое можно сказать и о некоторых других талантливых авторах, открывшихся с неожиданной стороны благодаря телевидению. Не стану тут называть имен: список этот довольно велик, в него входят не только знаменитости, униженные недоверием «своих» ведомств деятели кино, театра, эстрады, но и новички, не нашедшие поддержки творческих планов и вынужденные искать ее на стороне. То ли от появления нового, свежего заказчика на поприще зрелищных искусств, то ли от предошущения неведомых пока что потенциальных возможностей, таящихся в новой разновидности зрелищных форм, но факт остается фактом: некоторые создатели произведений в сфере традиционных видов искусства ощутили с появлением телевидения определенный творческий импульс, позволивший им двинуться в сторону неведомых прежде эстетических горизонтов.

Подобное же ощущение царило и в искусствоведческой среде. Откровенный застой в художественном творчестве, отсутствие свежих идей, ориентация официальной культуры на достижения предшествующих эпох – все определяло интеллектуальный и творческий фон, на котором происходило появление/вторжение телевидения в отечественную художественную культуру. Искусственно прерванная в середине 1960-х годов оттепель для части художественной интеллигенции страны обернулась надеждой на ее возобновление «на новых площадках», главной из которых многим виделось телевидение. В отличие от «высокого искусства», представленного традиционными его видами, имеющими каждое свою веками формировавшуюся эстетику, не терпящую резких отходо- от наработанных законов, – делающее первые шаги на творческом поприще телевидение выглядело потенциальным, хотя и теневым фаворитом, способным всех удивить своими достижениями.

Так или почти так виделась ситуация на эстетическом фронте нам, небольшому коллективу («семеро смелых»!) Сектора художественных проблем средств массовой коммуникации, созданного в самом конце января 1974 года во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания. Отвлекусь ненадолго на фактические обстоятельства его появления. Согласно очередному Постановлению ЦК КПСС о кинематографе было решено создать в стране специальный научно-исследовательский киноинститут, и в его основу был положен большой Сектор истории и теории кино, существующий в составе ВНИИ искусствознания. Созданный еще в первые послевоенные годы, он к началу 1970-х успел выпустить в свет немало фундаментальных трудов: две капитальные истории советского кино, монографии, посвященные основным кинематографическим жанрам и творческим фигурам, полтора десятка выпусков обретших международную славу сборников «Вопросы киноискусства» и т.д. – вплоть до капитального шеститомника избранных работ Сергея Эйзенштейна, великого режиссера-новатора, ставшего вместе с тем одним из самых глубоких теоретиков экранного искусства.

Незадолго до директивного вывода киноведов из состава Института искусствознания в составе Сектора кино появилась небольшая, всего из четырех человек группа по изучению телевидения. Это было начало 1970-х годов, отечественное телевидение насчитывало уже два десятка лет, и все же, уверен, даже такой небольшой научной ячейки в ведущем НИИ по вопросам искусства могло бы еще долго не быть, если бы не случайное, внешнее для науки обстоятельство. Дочь министра культуры СССР Е. Фурцевой (а институт, созданный, в свое время как академический был еще в начале 1960-х передан в культурное ведомство, где находится по

сей день) защитила кандидатскую диссертацию по телевидению США на факультете журналистики МГУ. Встал вопрос о трудоустройстве молодого ученого. Выбор шел, как можно догадаться сегодня, спустя годы, между журфаком, где к тому времени уже существовала кафедра радио и телевидения (он был, казалось, ближе к научным интересам дочери министра, потому что диссертация основывалась на материале заокеанской телеинформации) и искусствоведческим научным институтом, входящим в ведомство, возглавляемое матерью. Дочь, писавшая о журналистике, к счастью, отдала предпочтение искусствознанию. Дальнейшее, как говорится, было делом техники.

Руководство Сектора кино, получив из министерства под группу по изучению телевидения четыре ставки, поспешило две из них занять киноведами, не имевшими в ту пору никаких намерений заниматься чем-то, кроме любимого кинематографа. Тем более, что в киноведческой среде в большинстве своем и в середине 1970-х по отношению к телевидению продолжали царить примерно те же представления, в каких я признался выше (хотя премьера в Доме кино первого советского многосерийного телефильма «Вызываем огонь на себя» состоялась на десять лет раньше). Инерция снисходительно-недоверчивого восприятия эстетических потенций телевидения оказалась на редкость живучей.

Но, как говорится, нет худа без добра. Перед ВНИИ искусствознания, который всю свою историю формировался и жил как комплексное научное учреждение, изучающее систему видов искусства в их совокупности и взаимодействии, после ухода из его состава Сектора кино встала опасность потерять одно из своих основных преимуществ. Ситуация усугублялась тем, что руководство новосозданного НИИ теории и истории кино при поддержке органов, которые в ту пору было принято называть «директивными», сделало все, чтобы Институт искусствознания навсегда отказался от исследования проблем кинематографа. В нем не только оказалась под запретом вся кинематографическая тематика, но и была ликвидирована аспирантура по кино, закрыт диссертационный совет по защите диссертаций, написанных на кинематографические темы.

В этих условиях руководство ВНИИ искусствознания нашло, как принято говорить в среде шахматистов, этюдное решение. На основе телевизионной группы (в которую кроме С. Фурцевой и А. Зайцевой, занимавшихся исследованием телевидения, входили «чистые» киноведы Ю. Богомолов и В. Демин), а также двух сотрудниц бывшего сектора кино, наотрез отказавшихся переходить в новый институт (М. Андроникова и Н. Зоркая), и одного сотрудника сектора эстетики (А. Вартанов) было создано новое научное подразделение, получившее придуманное в условиях цейтнота

не очень благозвучное и внятное название: Сектор художественных проблем средств массовой коммуникации. Под этим, в ту пору не всем понятным термином скрывались не только телевидение и радио (не относящиеся, кстати сказать, к компетенции Министерства культуры), но и целый ряд основанных на технике творческих форм – фотография, дизайн, а также, конечно, и кинематография. Так что дирекция ВНИИ искусствознания подобным названием нового сектора оставила себе лазейку для возможности в будущем вернуться к исследованиям в области кино.

В институте, созданном художником и историком искусства, воспитанном на художественной культуре XIX века И.Э. Грабарем, в коллективе, сложившемся как оплот традиционного искусствознания, такие понятия, как телевидение, тем более средства массовой коммуникации звучали не только чем-то непривычным, но и глубоко антиэстетичным. Если учесть, что сравнительно недавно в институте появилось несколько секторов, изучающих художественную культуру в русле нетрадиционных для искусствоведов научных направлений (социология, экономика, политология), к которым институтский люд привыкал не без труда (и, посмею добавить от себя, на первых порах не без некоторого отторжения и опаски), – можно легко представить себе атмосферу начала работы нового сектора, в названии которого вместо привычного киноискусства присутствовали какие-то в ту пору для большинства малопонятные средства массовой коммуникации. Недаром на одном из заседаний Ученого совета, где новый сектор предлагал программу своей будущей работы, острословы все время норовили с трибуны перепутать, будто невзначай, два внешне похожих слова: коммуникация и канализация.

Массовая коммуникация и некие средства, ее обеспечивающие, действительно в 1970-х были не всем понятны. В этом термине проглядывали буржуазный объективизм, беспартийность. Как сказала чиновная дама из Минкульту, курировавшая в ту пору ВНИИ искусствознания, массовая коммуникация сама по себе слишком широкое понятие, это – некая дорога, по ней не понять, куда она ведет и кто по ней движется. Термин этот выглядел чужеродным на фоне нашего привычного СМИ, который теоретики советской журналистики, желая ответить тем, кто так же пытался узреть в нем неполноту и идеологическую неопределенность, поспешили дополнить и уточнить, переделав его в СМИИП, что означало «средство массовой информации и пропаганды».

Для дирекции института, имевшей в ту пору понятную поддержку со стороны руководства министерства, созданием нового сектора важно было, по возможности, сохранить комплексный характер ВНИИ искусствознания, не упомянув при этом в названии нового подразделения

о киноискусстве. С этой задачей аббревиатура СМК вполне справилась. В самом деле, кинематограф как техническое средство, фиксирующее картины реальности, тиражирующее зафиксированное во множестве копий, а затем и широко распространяющее в аудитории свои произведения, в значительной степени соответствовал понятиям о массовой коммуникации. Хотя англоязычный термин *mass media*, строго говоря, обычно применялся к тем средствам, которые составляли информационную, а не эстетическую часть общественной практики. Говоря иными словами, кинохроника и документальное кино – вместе с печатной прессой, радио и телеинформацией – составляли узкий, бесспорный круг средств массовой коммуникации.

Впрочем, границы тут выглядят довольно зыбкими. Уже в газете, которая претендует на звание старейшего СМК/СМИ, некоторые жанры содержат в себе не только информационное, но и эстетическое начало. Очерк бывает похож на небольшой рассказ, фельетон несет на себе отпечаток литературных сатирических жанров, а шарж или карикатура мало чем отличается от соответствующих разновидностей творчества в искусстве станковой графики.

Нечто подобное можно наблюдать и в электронных СМИ, к которым обычно относят радио и телевидение. Для нас в особенности важным представляется опыт радио, который в известной мере не только предшествовал тому, что позже происходило на телевидении, но и предсказывал некоторые присущие последнему тенденции. Показательно, что эстетические поиски радио на путях его взаимоотношений с драматическим театром (радиоспектакли) и музыкой (радиооперы) были в особенности характерны для ранних этапов истории радио. Впоследствии подобных поисков становилось все меньше. Те немногочисленные премьеры спектаклей, которые присутствуют в современном радиоэфире, отличаются от классики жанра робостью подхода к творческой задаче, отсутствием поисков в сфере специфических возможностей радио, откровенной иллюстративностью. Ощущается сильное влияние на эти формы репродуктивной, трансляционной функции, которая в последние десятилетия стала, к сожалению, явно преобладающей на радио в его взаимоотношениях с миром художественной культуры.

Отложенное новоселье

Забегая вперед, предвидя неизбежную необходимость в финале этого очерка ответить на вопрос, состоялось ли столь желанное новоселье на Парнасе новой музыки (той, которой поспешили присвоить порядковый

номер одиннадцать!), а если не состоялось, то по какой причине, – хочу обратить внимание на пример радио. В самом деле, когда оно, не имеющее еще многих технических возможностей, открывшихся позже, делало первые, робкие шаги, находились дерзкие авторы, которые пытались обнаружить неповторимые эстетические возможности радиоискусства. Но проходило время, и эти поиски становились все менее настойчивыми, новаторы, еще вчера непримиримые в отношении к шаблонам прошлого, готовые обозначить явственные признаки неповторимого языка искусства радио, куда-то исчезали, эфир, оставшийся без них, обретал все более строгие и сухие, сугубо информационные очертания.

Наблюдая эволюцию так и не обретшего полной эстетической самостоятельности радиоискусства, можно, без особого риска оказаться неправым, экстраполировать произошедшее в нем на то, что годы спустя случилось с телевидением. И тогда схема происходящих исторических процессов окажется весьма схожей: каждое новое средство коммуникации, на заре своей общественной биографии исполненное сил и творческих амбиций, пытается, что называется, прыгнуть выше головы и предъявить обществу свои эстетические потенции. Так было не только с радио и телевидением: нечто подобное можно видеть и в истории фотографии, а также на первых этапах развития кинематографа. Кому-то подобные явления могут показаться столь серьезными, что способны потянуть на рождение новой Музы. Но затем, спустя не такое уж большое время энергия созидания, которая еще не так давно удивляла всех, начинает иссякать, средство коммуникации отказывается от своих эстетических претензий, возвращаясь скромно в строй информационных жанров...

Прежде чем прийти к такому, на мой взгляд, пусть и предварительному, но все-таки весьма безрадостному выводу, надо хотя бы вкратце осветить те направления исследований, которыми занялся в Институте искусствознания созданный в самом начале 1974 года Сектор СМК. В нем, как я уже писал выше, собрались всего семь человек, пятеро из которых прежде занимались кино и только двое – собственно телевидением. А по условиям создания нового НИИ киноискусства мы должны были забыть это слово – кино. Подобное ограничение, как и естественная необходимость только что складывающегося коллектива обнаружить некоторые общие, объединяющие всех научные интересы, подтолкнули нас к эстетической тематике, где мы рассматривали с разных сторон ситуацию, возникшую в художественной культуре в связи с вторжением в нее в XX веке новых, основанных на научно-техническом прогрессе и его возможностях видов художественной деятельности. Мы назвали наш сборник довольно громко – «Музы XX века», в его подзаголовке – «Художественные проблемы

средств массовой коммуникации» – обозначили название нашего сектора и бесстрашно, может быть, даже в какой-то степени самонадеянно предложили некоторые новые подходы к анализу ситуации в культуре, сложившейся под воздействием технических видов творчества. Труд наш, выйдя в свет, имел читательский успех, был даже переведен за рубежом. Он обозначил правомерность эстетического анализа целого ряда разнорядковых явлений, сосуществующих в современной художественной культуре. Впрочем, заявленные нами подходы к анализу эстетического материала имели, по преимуществу, методологическое значение. Необходимо было попытаться развернуть эти принципы в осмыслении конкретных художественных структур.

Счастливым случаем не заставил себя ждать. Всесоюзная комиссия телевидения Союза кинематографистов СССР, возглавляемая режиссером С. Колосовым, о котором в связи с его лентами я писал выше, имела в своих планах творческую конференцию, посвященную отечественному многосерийному телефильму. Она, как всегда, нуждалась в докладчиках, в качестве которых, по обыкновению, выступали члены гильдии киноведов и критиков. Найти даже одного докладчика-критика, который бы профессионально занимался темой конференции – да еще такой (я уже говорил об отношении большинства кинематографистов к телевидению), – было непросто. А тут мы рискнули предложить Колосову для конференции целую россыпь тем для докладов и выступлений. Он их, конечно, с радостью принял.

На конференцию, которая проходила осенью 1974 года в Таллине, в недавно построенной финнами шикарной гостинице «Виру», удалось вывезти не только весь состав сектора, но и некоторых ученых из других секторов института, которые сотрудничали с нами. Союз кинематографистов в ту пору не экономил на подобных мероприятиях. Не очень люблю, признаться, устный жанр в научной работе, но это был на моей памяти первый случай, когда все собравшиеся на конференцию – и практики-кинематографисты, и теоретики – жадно, несмотря на многие соблазны замечательного города, с непоказным интересом слушали друг друга. Возможно, многое тут было далеко не бесспорно, но, по общему мнению, мы присутствовали при первой попытке проанализировать многосерийность, новый феномен в нашей кинематографической культуре.

Материалы конференции вышли двумя разными изданиями. Первый сборник, ротاپринтный, основанный на магнитограмме конференции, был опубликован в Союзе кинематографистов уже весной следующего года, второй, состоящий из статей, написанных докладчиками и выступающими, – чуть позже, в столичном издательстве «Искусство», в котором

в ту пору была специальная, активно работающая редакция литературы по радио и телевидению, что позволяло, скажу, забегая вперед, сектору «с колес» публиковать многие наши труды, в том числе громадными по нынешним масштабам (10, а то и 25 тысяч экземпляров!) тиражами.

Наш сектор в те годы жил в состоянии, о котором каждый автор может только мечтать. Обычно рукописи в институте (как, наверное, в каждом НИИ гуманитарного профиля) тогда проходили довольно долгий путь, прежде чем попасть на стол редактора. Но нам везло. Издатели с нашего согласия и «преступного» соучастия получали второй экземпляр рукописи и начинали работать с ним параллельно тому, как двигалась институтская улита. От этого наши труды выходили, по тогдашним представлениям, стремительно, что позволяло читателям знакомиться с текстами, пока анализируемые в них творческие явления не успевали стать историей. Понимаю, что выдаю секреты, догадываюсь даже, что в связи с кончиной редакции, да и, кажется, самого издательства, единственным, кого можно привлечь к ответственности за совершенные нарушения научных правил, остаюсь я. Могу рассчитывать лишь на амнистию в связи с истечением срока давности да на народную мудрость, согласно которой повинную голову меч не сечет...

Если говорить всерьез, то последнее обстоятельство может из курьезной мелочи превратиться в немаловажное свидетельство того, как развивались события первых лет истории сектора. Вернее даже, как менялось общественное мнение в отношении телевидения и тем, связанных с его изучением. Еще недавно были очевидными «ножницы» между неистовой любовью к телевидению со стороны массового зрителя и демонстративным равнодушием к нему высокообразованных интеллигентов. Перелом в отношении к ТВ в среде интеллектуальной элиты пришелся, судя по всему, где-то на середину 1970-х годов, то есть оказался, фактически, синхронным появлению нашего сектора. Сегодня все это выглядит случайным стечением обстоятельств, простым совпадением. Но в ту пору мы, признаюсь, вряд ли способны были посмотреть на происходящее со стороны. Поэтому, не очень задумываясь о свалившемся на нас «научном счастье», в полной мере пользовались его плодами. В итоге сорока лет существования сектора могу заметить, что, пожалуй, не припомню в послевоенной отечественной гуманитарной науке другого второго небольшого коллектива, который бы издал за это время такое количество монографий, сборников, коллективных трудов.

Вслед за «Музами XX века» и сборником, посвященным многосерийному телефильму, а также ряду других изданий, ощутив вкус удачи, параллельно с общеэстетическими и методологическими исследованиями

семи видов искусства, где появились новые члены, мы дерзнули обратиться к рассмотрению конкретных гибридных художественных форм, возникших на стыке традиционных искусств с телевидением. Имея в составе сектора лишь одного театроведа, да и то бывшего, переквалифицировавшегося много лет назад в киноведы, мы решились на сборник, посвященный поэтике телевизионного театра. С помощью небольшого числа коллег из тогдашнего Сектора цирка и эстрады рискнули написать и издать сборник под обязывающим названием «Телевизионная эстрада» (именно он, снабженный фотокадрами из ранних телевизионных шоу, был издан тиражом в 25 000 экземпляров и мгновенно разошелся; все мои попытки найти его годы спустя у букинистов не дали результата).

Сегодня мне кажется, что мы в ту пору не исчерпали всех возможностей, таящихся в исследовании гибридных телевизионных форм. Ведь если в телевизионном кинематографе, его возможностях, когда мы говорили о сериале, решающими оказались особые условия проката (домашнее, из вечера в вечер просмотр многосерийной ленты), то у театра и в особенности у эстрады с телевидением очень много глубинного сходства. Не только simultaneity, единство пространства, в котором находятся авторы действия и зрители, его воспринимающие, но и прямое, непосредственное обращение первых ко вторым.

Для меня до сих пор остается загадкой, почему Саппак, составляя книгу «Телевидение и мы», включил туда очерк, опубликованный в «Новом мире», и пренебрег своим материалом, вышедшем примерно в ту же пору в эстрадном альманахе. Ведь в представления Саппака о телевидении и его особенностях некоторые эстрадные принципы укладываются как нельзя лучше. Кстати сказать, последующее развитие эфира и сегодняшний его облик свидетельствуют о том, что нынешнее российское телевидение из многих возможных направлений творческого развития предпочло то, которое более всего соотносится с семейством эстрадных форм, таких как гала-концерт, варьете или кабаре.

Поначалу, когда появились оригинальные отечественные программы – «Клуб веселых и находчивых» или «Что? Где? Когда?», – телезрители имели дело с тем, что можно было бы сравнить с элитарным интеллектуальным кабаре. Затем, с бурным развитием поп-музыки на телеэкране, возобладали жанры, сходные с грандиозными гала-концертами, пышными представлениями, где по принципу варьете на подмостках сочетаются песня и танец, речевые и пародийные жанры, одним словом, происходит апофеоз развлечений разного, подчас весьма неожиданного вида.

Современное телевидение накопило немалый опыт в превращении весьма далекого от развлечений материала в шоу, способное привлечь

внимание массовой аудитории. Даже серьезные обсуждения непростых общественно-политических проблем могут, оказывается, проходить на телевизионных экранах в виде увлекательного действия, которое получило название «ток-шоу». Придуманное когда-то на американском телевидении Филом Донахью, затем продемонстрированное им российскому зрителю во время телемостов, связывающих две страны, вернее, два несхожих мира, они на удивление быстро прижились в нашем эфире, стали обычными в его повседневном репертуаре.

В сегодняшнем телевидении, пожалуй, нет тем, которые нельзя было бы превратить в эффектное зрелище. Не стану приводить примеры: два крупнейших отечественных телеканала – Первый и «Россия-1» – все последние годы ведут бескомпромиссную войну за зрителей, используя в качестве забойных средств именно те формы, в которых можно с легкостью усмотреть эстрадные традиции.

В исследовании новых творческих форм, возникающих на рубеже традиционных видов искусства и телевидения, наш сектор не решился, вслед за кино, театром и эстрадой, сделать следующий шаг и обратиться к музыке. Мы остановились на этом пути – возможно, потому что музыка из-за особенностей своего языка требует особых знаний, которых у нас, увы, не было. Не могли мы рассчитывать и на помощь со стороны. К сожалению, с музыковедами института у нас не было столь же коротких отношений, как с театроведами и специалистами по эстраде. Да и они, пожалуй, как представители довольно консервативной области знаний, отнеслись к вторжению телевидения в мир художественной культуры более насто-роженно, нежели их коллеги по другим отраслям искусствознания.

В отличие от радио, которое воспринималось музыкантами как эффективное средство тиражирования произведений композиторов, последних чаще всего шокировали претензии иных самонадеянных телевизионщиков давать в зрительном ряде некие многозначительные иллюстрации к звучащим в фонограмме опусам. Исследованию более сложных форм взаимоотношений музыки и телевидения была посвящена диссертация Е. Авербах (Петрушанской), написанная в секторе и с успехом защищенная. К сожалению, эта работа не была издана в виде монографии. Тема «музыка и телевидение» оказалась отложенной на долгое время¹.

Поиски места телевидения на Парнасе на материале других, менее изученных искусствознанием видов творчества, скажем дизайна, анимации,

¹ Эта тема частично вошла в круг вопросов монографии Д.А. Журковой «Искушение прекрасным. Классическая музыка и массовая культура», которая сейчас находится в производстве.

графики и т.д., в первые годы работы сектора оказались неосуществимыми по вполне понятной, прозаической причине: малочисленность состава и отсутствие специалистов в соответствующих областях.

Правда, в ту пору к нам, раньше других научных коллективов, обратившихся к изучению эстетических потенций СМК, постоянно приходили с готовностью сотрудничать не только ученые из соседних секторов института, но и люди со стороны. Мы их, понятно, встречали с распростертыми объятиями. Об одном из них, приведенных на сектор нашим коллегой А. Липковым, хочу вспомнить особо. Это было время увлечения телемостами, в которых кое-кому из нас виделись, кроме журналистских, еще и эстетические потенции. Поэтому-то Иосифа Гольдина, ныне, увы, покойного, с его идеей проведения глобального телемоста мы встретили с энтузиазмом.

Замысел его был прост и вместе с тем чрезвычайно красив. Предполагалось на сутки все человечество превратить в единую телевизионную аудиторию. Вместе с движением солнца камера должна была пройти с Дальнего Востока, от Японии, Австралии и Новой Зеландии, через страны Азии и Европы, пересечь океан и оказаться в Западном полушарии, в Северной и Южной Америке. Миллиардная аудитория в прямом эфире могла увидеть и узнать, как живут народы разных стран, сделать их ближе друг к другу, понять, что при множестве внешних различий люди всей Земли на самом деле очень похожи в своих потребностях и стремлениях к миру.

Технически идею Гольдина осуществить было не очень сложно. Глобальное телевидение, о котором как о далеком будущем мечтал в своей статье 1959 года М. Ромм, в пору спутникового вещания перестало выглядеть чем-то запредельно сложным. Уже было создано «Евровидение», куда входил и СССР. Зрители старшего возраста помнят, конечно, и заставку, и позывные этого объединения, после которых можно было увидеть на наших телеэкранах передачу, нередко в прямом эфире, идущую из какой-нибудь европейской столицы. Чаще всего это были спортивные или концертные программы, другие жанры по большей части отсутствовали: все-таки между нами и Западом шла затяжная холодная война, и у нашего политического руководства, несмотря на пышную, лицемерную риторику, не было искреннего намерения прекратить ее.

Идея Гольдина фактически была несовместима с холодной войной. Она убедительно показала бы, что подавляющему большинству населения земного шара война не нужна и чужда. Что в ней заинтересованы лишь кучка безответственных политиков да высший генералитет противостоящих военных блоков. Несмотря на энергию и настойчивость в продвижении своей идеи, Гольдин никак не мог сдвинуть ее с положения проекта,

возникшего в отдельной, не способной реально мыслить и трезво оценивать происходящее голове. Понимая, что на уровне научного коллектива, поддерживающего его планы, вопрос решить не удастся, Гольдин пошел на расширение плацдарма своей операции. С нашего согласия он предложил провести открытые общественные слушания на тему глобального телемоста. В институтском Музыкальном салоне под звукозапись прошло представительное по кругу участников обсуждение проблемы. Там присутствовали и выступали очень разные люди – от математика-академика Б. Раушенбаха до артиста А. Райкина, уже очень больного, пришедшего с сыном. Нужно ли говорить, что все выступавшие были единодушны в поддержке идеи Гольдина?! И нужно ли добавлять, что наши словопрения не дали никакого результата?!

Впрочем, один результат был. Видимо, кто-то из участников собрания, которое прошло как открытое заседание нашего сектора, на которое собралось немало людей, не представившихся и не зарегистрированных в явочном листе, сообщил куда надо о произошедшем в стенах нашего института. Оттуда, как нетрудно догадаться, последовала определенная реакция, тем более что этот «кто-то», видимо, поведал о звукозаписи. После этого еще долго наша дирекция требовала от меня предоставить пленку. И долго я искал ее и никак не мог, к сожалению, найти...

Возвращаюсь к истории нашего сектора. После первого этапа, когда мы наряду с исследованием широкого круга общетеоретических и методологических проблем художественных форм СМК пытались осмыслить некоторые аспекты существования гибридных творческих форм, наступила новая пора. Не столько в жизни сектора, сколько (прежде всего!) в жизни страны. Начиналась Перестройка, и тут уж было не до поисков эстетической самостоятельности телевизионных форм. Мы были увлечены борьбой с прошлым, от которого телевидение, кстати сказать, пострадало даже больше, чем любое СМК или искусство. Сборник статей «Художник и власть» (1992), сделанный сотрудниками сектора, где на примере конкретных судеб талантливых художников советской поры показано, как жестоко и несправедливо обходилась с ними советская власть, стал, пожалуй, самой показательной работой сектора той поры.

А затем началось стремительное изменение телевидения, которое в пору молодого российского капитализма, пожалуй, быстрее всех в культуре освоило понятия рыночной идеологии. Оно жадно набросилось на прежде нам неведомое представление о рейтинге как главном показателе качества творчества. Самые высокие показатели рейтинга, означающие вместе с тем самые низкие представления о таланте и вкусе, стали идеалом для подавляющего большинства вещателей. Потому что они сулили

самые высокие прибыли от рекламы. Телевизионное творчество пошло в сторону «рейтингоемых» жанров и форм.

На передний план вышли телевизионные развлечения: пышные, чрезвычайно дорогие, эффектные. Сделанные технически совершенно, даже с блеском, с превосходным использованием экранных выразительных средств. Купленные в большинстве своем за кордоном, прошедшие там проверку высоким рейтингом, эти зрелища и на нашей почве приносят каналам немалые барыши. В жизни крупнейших телеканалов – Первого, «России», НТВ – в последние десять-пятнадцать лет наступила пора своеобразного бартера. Каналы обеспечивают своими информационными и публицистическими программами незыблемость власти, безоговорочно поддерживают все ее деяния, а та в ответ закрывает глаза на финансовую деятельность телевизионщиков. В частности – на то, как у них поставлена на каналах реклама, не только прямая, но и косвенная, часто не до конца видимая для контролирующих органов.

В этой ситуации, понятно, телеканалам не до поисков в эстетической сфере. Они чаще всего весьма трудоемки, недешевы и, главное, не гарантируют успеха. Как творческого, так и финансового. Нынешние телевизионные руководители оказались чрезвычайно прагматичными. В отличие от пламенного большевика С. Лапина, готового рискнуть государственными средствами на малопонятные эксперименты по скрещиванию драмы с балетом, которыми занимался опальный в ту пору режиссер А. Эфрос, они вкладываются лишь в те проекты, которые приносят гарантированный (и очень высокий!) доход. Однажды уже проверенный в тех странах, где закупаются эти телевизионные форматы.

В этих, весьма далеких от нормальных условий существования нынешнего российского телевидения становится весьма непросто продолжать рассуждения об его эстетических (и тем более собственно художественных) потенциях. Приходится разбираться в очень непростых тенденциях. С одной стороны, западное телевидение, и прежде довольно спокойно относящееся к возможности обрести звание новой Музы, в последнее время четко ограничило себя в художественно-творческой деятельности, сведя ее фактически к производству сериалов и разного рода зрелищ (конкурсы, викторины, гала-представления, реалити-шоу и т.д). Все они, за редкими исключениями, лишь подтверждающими правило, лишены сколько-нибудь серьезных художественных претензий, рассчитаны на непритязательный вкус самой массовой, в целом весьма далекой от мира прекрасного аудитории.

В современном западном обществе, кажется, устанавливается весьма рациональная и по-своему не лишенная гармонии модель, при которой

художественная культура, как и само общество, четко структурируется в зависимости от целей и форм ее бытования. В этом раскладе телевидению уготована прежде всего информационная роль (тут оно явно превагирует среди всех СМИ, отодвинув на второе место прежнего лидера – печатную прессу), а в эстетической сфере, за исключением репродуктивных форм, оно постепенно сокращается, если не сказать – сходит на нет.

Отечественная практика во многих областях, как известно, нередко бывает резко отличной от зарубежной. Умом Россию, в самом деле, не понять. Нельзя, чаще всего без серьезных корректив прикладывать к ней чужой опыт. Даже в тех случаях, когда, казалось бы, он внешне совпадает с тем, что происходит у нас. Скажем, крупнейшие наши телеканалы потчуют свою аудиторию масштабными и шикарными зрелищами, позаимствованными за рубежом, и уверяют, будто публика от них без ума. Ссылаются при этом на оглушительные цифры рейтинговых показателей.

Вместе с тем в последнее время в аудитории происходит резкое расслоение, которое не всегда фиксируется аппаратами по измерению рейтингов. Образованная ее часть предпочитает развлечения без таких приевшихся, обязательных фигур, как, к примеру, Ф. Киркоров или Н. Басков. А молодые смотрят либо «Comedy club» на ТНТ, либо канал «Дождь» – там вообще совсем другой юмор, другие представления о людских идеалах.

А еще конкурентом всего телевидения, как становится все более очевидным с каждым днем, выступает интернет. Причем не только своим контентом. Он стремительно завоевывает мир, кроме того, изначально заложенной в нем идеологией свободы, в которой нет места тому принуждению, пусть подчас мягкому, которое предлагает человеку телевидение.

Для того чтобы удержать у телеэкранов аудиторию – ведь каждому ясно, что через несколько лет нынешние молодые, перейдя в категорию средневозрастных, станут определять не только цифры рейтингов, но и, что гораздо больше волнует телевизионщиков, цифры стоимости рекламы, – нынешнему телевидению волей-неволей придется меняться. И, может быть, согласно диалектике развития всех процессов по спирали, снова, на новом, более высоком уровне встанет вопрос об эстетических потенциях телевидения. И тогда мы снова вспомним осторожную формулировку Саппака, который говорил о заключенной в телевидении «новой, еще не познанной эстетической возможности».

Владимир Мукусев
ТЕЛЕВИДЕНИЕ ПЕРЕСТРОЙКИ:
ВОСПОМИНАНИЯ О БУДУЩЕМ

Сегодня, когда все перестроечные годы и всё с ними связанное превратилось в небольшую временную точку, для большинства людей, прежде всего молодых, действительно невозможно понять, какая, собственно, разница – что происходило в 1985-м, а что, к примеру, в 1989 году. А для меня и для моих коллег, тех, кто жил и творил тогда, это играло огромную роль. Именно журналисты, работавшие в разных уголках страны, были теми людьми, которые первыми откликнулись на прозвучавшие в мае 1985 года с кремлевской трибуны из уст нового лидера страны М.С. Горбачева слова о «гласности», «перестройке» и «ускорении» во всех областях жизни. За год страна и мы вместе с ней проходили путь, которые иные страны проходили если не за столетие, то уж точно за десятилетие. Для нас, журналистов, не то что год, а один день тех времен был насыщен таким множеством событий, имеющих отношение к глобальным изменениям в стране, что складывается впечатление, будто в сутках было значительно больше 24 часов. У меня сохранился перекидной календарь тех лет. Вот записи января 1986 года. Возможно, они хоть чуть-чуть передают то удивительное ощущение причастности к изменениям, которые начинались тогда в стране.

«Встреча с американцами (в скобках – навести справки, кто такой Фил Донахью). Тема встречи – выбор места для телемоста. Продолжить оформление командировки в Афганистан. Заказать билеты в Грузию к Попхадзе (Нугзар Попхдзе – в то время председатель Комитета по телевидению и радиовещанию Грузии). Звонок в Эстонию: командировка к Энну Ээсмаа (Энн Ээсмаа – в то время ведущий журналист эстонского телевидения, друг и коллега по ведению совместной программы «Янтарный ключ» ленинградского телевидения). Подготовка к очередному редсовету:

обсуждение новой программы «12-й этаж»; съемка подводок программы «Мир и молодежь»; поездка с Мезенцевым в Саратов (Владимир Мезенцев [1953–2008] – один из ведущих журналистов Молодежной редакции ЦТ, автор программы «Прошу слова»); обсуждение с Малкиным новой программы «Действующие лица» (Анатолий Малкин – режиссер Молодежной редакции ЦТ); интервью с Вознесенским (передача «Проблемы, поиски, решения», Лев Вознесенский – ведущий журналист и комментатор редакции пропаганды ЦТ); командировка с Тихомировым на Байконур (Александр Тихомиров – ведущий журналист редакции информации ЦТ, комментатор программы «Время»); звонок в «АиФ»; Максимовы – Питер (Владимир и Тамара Максимовы – режиссер и журналист, создатели многих знаменитых программ ленинградского ЦТ). На этих же страницах «ежедневника» десятки незнакомых и сегодня забытых имен, фамилий, телефонных номеров. Рядом с каждым – позвонить, позвонить срочно, обязательно встретиться. И все это на фоне размышлений о новом задании, данном главным тогда редактором Молодежной редакции ЦТ Эдуардом Сагалаевым – думать о новой программе (будущем «Взгляде»).

МАКСИМОВЫ

Я не историограф творчества Максимовых, но их роль в том, что называется сегодня телевидением перестройки, переоценить невозможно. Мне рассказывать о них и легко, и трудно одновременно. Легко, потому что Владимир и Тамара мои первые профессиональные телевизионные учителя. Мы сделали вместе не один десяток телевизионных передач и стали не просто коллегами по работе, а близкими друзьями. Трудно, потому что сегодня Максимовы не просто отлучены от телевидения, в прямом смысле слова от дела всей своей жизни. В середине 1990-х они вынуждены были уехать не только из родного Питера, но и из страны, поселившись на Кипре. И об их телевизионной жизни и гремевших на всю страну телевизионных программах им напоминают лишь несколько фотографий, развешанных на стенах их небольшого уютного дома.

Владимир и Тамара Максимовы не просто создатели многих телевизионных программ, одна из которых – «Музыкальный ринг» – известна благодаря интернету даже нынешней молодежи. Максимовы – авторы и создатели практически совершенно нового направления в телевизионном творчестве – жанра телеигры. Именно на Ленинградском телевидении, за много лет до появления на телевидении центральном

ворошиловской «Что? Где? Когда?» в программках передач печаталось это новое слово – «телеигра».

Как ни странно, в судьбе Максимовых и в их вынужденной эмиграции виновата в какой-то степени опять же телеигра, в которую не захотела играть страна в конце 1993 года. К этому мы еще вернемся.

Началось же все в 1963 году, когда шестнадцатилетний Володя Максимов приходит на ленинградский телецентр и устраивается там монтировщиком декораций. После окончания школы он пытается поступить в легендарный ЛГИТМиК – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии – на отделение телевизионной режиссуры. Поступает только со второго раза и фактически пять лет днем учится, а вечером приезжает на Чапыгина, 6, где работает. К дипломному проекту Владимир Максимов уже ассистент режиссера, прекрасно владеющий всей телевизионной техникой тогдашнего телецентра и мечтающий о своей программе. И тут удача. На телевидение приходит цвет. То есть меняется практически все оборудование, а списанное черно-белое передается в ленинградский Дворец пионеров и школьников. Там создается учебная телестудия, и руководить ею на общественных началах и вызвался молодой режиссер Владимир Максимов. А помогать ему вызвалась выпускница филологического факультета Педагогического института им. Герцена, так же, как Владимир, влюбленная в телевидение, его будущая жена Тамара.

Педагогу Тамаре Максимовой теоретически было хорошо известно, что для достижения наилучшего воспитательного и образовательного эффекта детей лучше не поучать впрямую, а играть с ними. Втягивать их в интересное живое действие. И через него направлять детскую энергию и энтузиазм в нужном для педагога направлении. Режиссер Максимов придумал соответствующую форму для реализации идей Тамары превратить просто детские игры в игры телевизионные. А литературной основой стала знаменитая гайдаровская книга «Тимур и его команда». Суть всех последующих программ, сделанных совместно ленинградским телевидением и Дворцом пионеров, сводилась к тому, что каждые две недели сначала пионеры Ленинграда, а потом и всей страны (передачи Максимовых единственные транслировались центральным телевидением) выполняли специальные задания, которые придумывались специальным советом передачи. Там было все – от помощи пенсионерам и ветеранам войны до уборки подъездов собственных домов, от заливки катков зимой до строительства детских площадок во дворах. При этом и за телевизионными камерами, и за режиссерским пультом вместе с взрослыми находились сами дети.

Вот названия этих программ, которые в течение девяти лет делали Максимовы. «До Зеркального – 100», «Пионерград», «Телестанция сами о себе» и, наконец, главная программа, ставшая визитной карточкой детского телевидения Ленинграда – «Один за всех – все за одного». За семь лет Максимовы создали вдвоем фактически структуру, параллельную пионерской организации СССР с ее многотысячным штатом, бесконечными слетами, всероссийскими днями памяти и прочими якобы нужными детям мероприятиями. В итоге это вызвало неудовольствие руководителей пионерской организации, и вместо того чтобы сделать телевидение помощником в деле воспитания подростков, было принято решение о закрытии передачи. К тому времени участники первых передач уже сами не только окончили школу, но и институты и в свою очередь пришли работать на телевидение. Росло мастерство и самих создателей детских телеигр. Им стало тесно в рамках придуманного ими же детского телевидения. И однажды, при взгляде на карту Ленинграда Владимиру Максимову пришла в голову идея соединить многочисленные острова, на котором располагался город, телемостами.

Суть будущей телеигры сводилась к тому, что каждый остров организовывал своеобразные команды, состоящие из молодых жителей, которые в эфире задавали вопросы своим коллегам из команд других островов по истории, культуре, традициям тех мест, где они жили. Жюри – специальная команда лучших историков и журналистов Ленинграда – на специальном паруснике плавало между этими островами, пришвартовываясь то к одному, то к другому. Свою передачу Максимовы назвали «Круиз», и вести ее было предложено автору этих строк, тогда инженеру-конструктору одного из питерских конструкторских бюро.

Главным в «Круизе» было то, что участники команд, готовившие вопросы, очень быстро от тем исторических и культурологических перешли на темы социальные и общественные. И в одной из передач темой обсуждения стало странное несоответствие географического разделения граждан, живущих на разных островах, входящее в полное противоречие с разделением города на районы по количеству работающих там коммунистов. Участники передачи впервые задумались над тем, почему городские районы, где размещались такие крупные предприятия, как Адмиралтейский или Балтийский заводы были значительно меньше по территории, чем окраинные районы города, где, собственно, жили те, кто работал на этих заводах. Впервые в телевизионном эфире были произнесены слова: «спальный» район. Вместе с участниками передачи зрителям предлагалось поразмышлять, почему разные районы Ленинграда поразному обеспечиваются продовольствием. Почему жилищное хозяйство

и транспорт на окраинах функционируют хуже, чем в центре. Программа вызвала настороженность руководителей города, и по настоянию Смольного было решено ее закрыть. Такая же судьба постигла практически все программы звездной пары.

Следующий проект Максимовых назывался «Янтарный ключ». Меня определили ведущим и капитаном ленинградской команды. На этот раз география передачи вышла за пределы Ленинграда. Питерская команда с помощью телемостов соединилась в эфире с командами трех соседних прибалтийских республик – Латвии, Литвы и Эстонии. Молодые люди самых разных профессий, находясь в привычной для себя обстановке – чаще всего в молодежных кафе, – соревновались в знании традиций, обычаев, истории и сегодняшней жизни соседей. Своеобразной штаб-квартирой, объединяющей три республики и Ленинград, периодически становились местные телецентры, где самые уважаемые и почтенные люди оценивали знания команд.

Каждая команда кроме вопросов готовила и выступления самых популярных эстрадных артистов, певцов, коллективов. Передачи были не только познавательными, но и развлекательными. Во всей истории подготовки и съемок передачи самым интересным было то, что не доходило до эфира. Иногда аудитории наших прибалтийских коллег при обсуждении ответов на вопросы вдруг переходили на родной язык; что при этом обсуждалось было не понятно, но уже при монтаже, а его осуществляли совместные телевизионные бригады, становилось понятно, о чем говорили молодые литовцы, эстонцы и латыши. Так или иначе они касались самой больной для них темы – оккупации Прибалтики советскими войсками в 1940 году. Тогда впервые я услышал словосочетание «секретные протоколы пакта Риббентропа – Молотова». В то время о самом пакте, то есть договоре между Германией и СССР я имел достаточно смутное представление. Поэтому мне было очень интересно узнать, что это за секретные протоколы. Понятно, что ничего этого телезрители не видели и не слышали. Любая острота убиралась еще до просмотра их руководителями телевизионных студий. После этого прошло около десяти лет, я давно уже был не ленинградским, а московским журналистом, и о дележе Европы между Гитлером и Сталиным, зафиксированном в теперь всем известных протоколах, я и мои коллеги по «Взгляду» рассказывали уже в своих материалах. Но это случилось уже тогда, когда перестройка превратила общепринятое «нельзя» на телевизионных экранах в «можно» и даже «нужно».

Вершиной протоперестроечной журналистики стал проект Максимовых «Общественное мнение», на котором мне хотелось бы остановиться

особо. Двадцать четыре года назад вышла книга Л. Парфенова и Е. Чекаловой «Нам возвращают наш портрет», посвященная в том числе и этой программе. Учитывая то, что она писалась, как говорится, по горячим следам, я немного процитирую свежие впечатления авторов книги. Тем более что многое из написанного в той или иной степени повторяет и мои интервью того, «взглядовского» времени. «...Максимовы решили людей, привыкших к авторитарным нормам жизни, сделать участниками политического шоу, чтобы в них проснулся или, скорее родился азарт общественных деятелей, которые стремятся повлиять на судьбу страны. “Живой” эфир, телемосты, свободные микрофоны, оперативные социологические зондажи и немедленная, на глазах у всех обработка поступающих данных на компьютерах – все эти возможности сегодняшнего телевидения, которые по отдельности использовали разные телепрограммы, соединились в “Общественном мнении”»¹.

Вообще, говоря о творчестве Максимовых и прежде всего о режиссере Максимове, нельзя не упомянуть о том, что он обладал удивительной способностью использовать в своих программах самые последние технические новшества, делавшиеся вовсе даже не для телевизионных нужд. Классический пример – это программа «Телекурьер», основа которой – телесюжеты, которые снимались передвижными телевизионными группами, оснащенными только появившимися средствами мобильной телефонной связи. До Максимова эти средства использовались только в автомобилях аварийных служб. Корреспондентам «Телекурьера» можно было позвонить прямо в автомобиль со съемочной группой с любого городского телефона, и сделать это мог любой гражданин. Номер телефона был напечатан во всех городских газетах и крупно написан на самих телевизионных автомобилях. Это была своеобразная журналистская «скорая помощь». В «Общественном мнении» Максимов использовал абсолютно недоступные тогда простым гражданам да и большинству организаций электронно-вычислительные машины, которые уже тогда стали называться компьютерами. В студии телевидения был оборудован специальный видеокомпьютерный центр, и во время прямого эфира компьютеры обрабатывали информацию, поступающую от зрителей. Но, вернемся к книге Парфенова и Чекаловой. Рассказывая об «Общественном мнении» они пишут: «...это был тот редчайший случай, когда телепередача явилась моментальной реакцией на только что возникший, но еще не осознанный большинством населения социальный заказ. Ведь именно в ситуации

¹ Парфенов Л., Чекалова Е. Нам возвращают наш портрет. М.: Искусство, 1990. С. 49.

радикальных реформ возникла острая необходимость избавить процедуру всенародного обсуждения законопроектов от формализма, внушить каждому члену общества убеждение: в конечном итоге успех перестройки зависит и от него. Поэтому процедура зрительского голосования и стала основным драматургическим элементом новой программы. К участию в новом политическом шоу авторы готовили зрителей постепенно. Начиная с февраля 1987 года, когда родилась передача, на обсуждение выносились проект закона о государственном предприятии, проект устава средней школы, меры по борьбе с пьянством. Все шло прекрасно. Новую программу сразу оценили: о ней благожелательно отзывались в горкоме и обкоме партии, появились положительные рецензии в ленинградских и центральных газетах. До той поры, пока темой программы не стала чисто политическая проблема. Вопрос передачи звучал так: «Тактика перестройки: сверху или снизу?»¹.

Кроме специально оборудованного компьютерного центра зрители могли включиться в обсуждение и иными путями. Были предусмотрены телефоны кодовой связи для краткого ответа на заранее распространенную анкету. Был задействован телеграф для выражения своего, никем заранее не запрограммированного мнения. В городе были установлены свободные микрофоны, и впервые в истории ленинградского телевидения его двери были открыты и любой желающий мог прийти и участвовать в передаче. Вопрос анкеты формулировался так: «Кем вы себя считаете в перестройке – “энтузиастами” или “реалистами”?» Пояснилось: «энтузиасты» – это те, кто уверен, что уже наступило время смелых и решительных действий, когда особенно важно проявлять самостоятельность в мышлении, быть инициативным и активным. К «реалистам» предлагалось отнести себя тем, кто думает, что прежде чем включаться в решительные действия, необходимы определенные социальные экономические и политические условия (гарантии).

Городские газеты заблаговременно пригласили желающих отстаивать точку зрения «энтузиастов» приехать прямо во время эфира к Казанскому собору, а «реалистов» – к Театру имени Пушкина (сегодня Александринский театр). И ту, и другую «трибуну» соединял со студией телемост. Обобщением данных в передаче занималась группа социологов во главе с профессором В. Ядовым. Была и еще одна группа экспертов, которые менялись от передаче к передаче в зависимости от темы. В эту группу приглашались писатели, публицисты, журналисты, ученые, юристы,

¹ Парфенов Л., Чекалова Е. Нам возвращают наш портрет. М.: Искусство, 1990. С. 52.

руководители производств, советские и партийные работники. Им отводилась роль своего рода комментаторов, но иной раз они становились чуть ли не главными действующими лицами. Случалось и противоположное – «эксперты», растерявшись от резких и противоречивых высказываний, вместо ожидаемого анализа поддерживали чью-либо позицию. Таким образом, передача «Общественное мнение» проявила все основные черты перестроечной журналистики, то есть стала трибуной гласности и ареной общественного мнения.

Эту передачу постигла та же участь, что и предыдущие проекты Максимовых. Партийное руководство города не простило им появления в прямом эфире людей, которые говорили, что перестройки никакой нет, что магазины, как прежде, пусты, на предприятиях все то же опустылевшее «социалистическое соревнование», выборы – фикция, а если в них участвуют два кандидата, то их заранее утвердят в обкоме. Да разве может быть – вопрошали «случайные люди», как их потом называли в многочисленных критических рецензиях, вышедших после программы, – разве может быть настоящая демократия при однопартийной системе. Программа была закрыта. И на несколько месяцев исчезла с телевизионного экрана.

Повторяю, я не пишу историю творческого пути телевизионщиков Максимовых. Я хочу показать, что перестроечные СМИ стали смелыми не в одночасье и уж тем более не по приказу или разрешению из Кремля. Мы лишь вовремя почувствовали, что за словами «перестройка» и «гласность», сказанными с кремлевской трибуны, есть реальный призыв власти к СМИ помочь ей в приобщении народа к решению огромных по масштабам преобразований и реформ общества. Мы делали десятки программ, ошибаясь и пробуя, переживая закрытия и выговоры, но бесконечно ища ответы на вопросы, которые ставила перед нами жизнь.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ВТОРНИК

Ведя на Ленинградском телевидении не только разовые, но и цикловые передачи, я все чаще сталкивался с тем, что основную роль при подготовке к съемкам и к сдаче передачи руководству телевидения играет вовсе не автор, не режиссер и не участники программы. Редактор – вот ключевая фигура на телевидении тех лет. Именно от умения редактора обойти цензурные рогадки еще в период подготовки передачи, сказать в передаче то, что хочешь и при этом не навлечь на себя гнев руководства, а то и поставить программу перед угрозой закрытия составляло основу работы Тамары Максимовой. Много раз я пытался вывести ее на разговор, как ей

удается выдавать в эфир программы достаточно острые по тем временам и при этом, получая выговоры от начальства, оставаться на своем месте. Вместо ответа она предложила мне прочитать несколько листочков печатного текста на папиросной бумаге, сказав, что это фактически инструкция по выживанию редактора на телевидении. На папке с листочками было написано: «Стенограмма передачи ленинградской студии телевидения “Литературный вторник” от 4 января 1966 года». Первый же абзац прочитанного вызвал у меня скуку и отсутствие желания читать дальше. Тогда Тамара рассказала мне о том, что в истории ленинградского телевидения было немало передач с последующими «оргвыводами». Но только эта программа закончилась увольнением всего руководства ленинградского телевидения. И чтобы понять, что можно, а что нельзя говорить с телеэкрана она очень советует мне прочитать эту стенограмму до конца.

У меня сохранился с тех пор блокнот с выписками из этой стенограммы, которые показались мне достаточно любопытными. Конечно, сегодня понять, почему с таким ожесточением были приняты высказывания уважаемых людей о проблемах защиты русского языка, достаточно сложно. Если бы не попавшаяся в руки сокращенная стенограмма заседания Комитета по радиовещанию и телевидению Совета министров СССР от 7 января 1966 года, на котором обсуждалась эта самая передача, я бы не стал писать об этом. Но стиль передачи и того, что в ней говорилось, и стиль того, как она обсуждалась высшим телевизионным начальством, удивительным образом совпал с тем, что много раз я испытывал сам, уже работая в Останкино, а главное – он удивительно похож на стиль сегодняшнего общения разнообразного руководства страны с работниками СМИ. Но вернемся к стенограмме передачи. Ее гостями были тогда член-корреспондент Академии наук Д.С. Лихачев, писатель В.А. Солоухин, писатель Л.В. Успенский, языковед В.В. Иванов, писатель О.В. Волков, литературный критик, зав. отделом журнала «Дружба народов» В.С. Бушин, научный сотрудник Института Русской литературы Академии наук СССР Л.И. Емельянов. Вел передачу член союза писателей Б.Б. Вахтин.

Вахтин: Дорогие друзья! Сегодняшний наш литературный вторник посвящен русскому языку, русской речи, русскому слову. Мы собрались здесь сегодня не случайно. Вы знаете, конечно, прекрасно, что несколько лет назад, как бы внезапно, как бы неожиданно мы все обнаружили для себя заново нашу родину. Началось это, пожалуй, с интереса к иконам, с интереса к старине. Мы открыли для себя замечательную живопись, замечательную архитектуру, превосходные памятники слова. И вот на фоне этого большого интереса, а этот интерес, между прочим, сначала

носил характер скорее не столько восхищения, сколько возмущения: действительно, в одном месте растащили на дрова церкви, в другом месте разобрали монастырь старинный на кирпичи, там сожгли иконы, там не сберегли рукописи... Скорее, это носило характер возмущения такого... Так вот, на фоне этого интереса к нашей национальной культуре, вслед за ним появилось особое чувство – много статей было напечатано на эту тему – такое стремление сберечь нашу природу, сберечь речь, сберечь леса, сберегать птиц, сберегать животных в наших лесах, помнить, что мы здесь хозяева, которые свою собственную землю должны беречь – иначе она разрушится, иначе она придет в запустение.<...> Постепенно от такого интереса к материальной культуре мы переходим к тому, что, пожалуй, в культуре является важнейшим, то есть к языку, к речи нашей. А здесь тоже далеко не все благополучно. Живая речь сейчас гораздо богаче, гораздо ярче, сложнее по составу, чем та речь, которая отражается в литературном произведении. Литературная речь очень оторвалась от живой разговорной речи. <...> Мы не только не записываем слова живого языка, живое понимание речи, мы не записываем и соединения слов, живую манеру говорить, не обезличенную образованием и не обезличенную чтением газет. У нас переводческое искусство стоит крайне высоко, и, скажем, есть такая замечательная книга, как перевод Рабле, выполненный Любимовым. Но при этом у нас идет масса переводов западной литературы, которые выполнены на таком обесцвеченном, как бы среднелитературном языке. Там все соответствует норме, но там нет жизни. Это происходит и под влиянием газет, конечно, которые страшно засоряют и портят живую речь, лишают ее красок и цвета. В известной степени и радио виновато тоже, которое слушают многие, но и меньше конечно. И телевидение нас пригласившее, тоже немного в этом грешно.

Лихачев: Я хотел бы в связи с этим напомнить слова Николая Николаевича Асеева из его замечательной книги «Зачем и кому нужна поэзия». Он спрашивает: « У кого мы учились? У кого учился, в частности я? Прежде всего у пословиц и поговорок, у присловий и присказок, что бытуют в речи народной. Потом у книг, подобных “Мысли и языку” Потемни, – великой книге о языке и его устройстве. Затем у летописей и старорусских сказаний, у “Жития протопопа Аввакума”. И еще – у “Слова о полку Игореве”, прельщающего своей силой языкового размаха. И все это перечисленное помогает любить слово. А Кириша Данилов с его удивительными уроками языка, показом силы и необычности воздействия слова!» Вот почему Николай Николаевич Асеев, замечательный советский поэт, говорит прежде всего не о Маяковском, не о Некрасове, не о Гоголе, не о Пушкине у которых он учился, а прежде всего, начинает с этих

старых сказаний, присловий, летописей, «Слове о полку Игореве». Я думаю потому, что Асееву важна была в русском языке вот такая его историческая дистанция. Он хотел черпать из исторических истоков, из глубины слова, потому, что слово старше, чем оно прошло больше в истории, тем больше ассоциаций у этого слова, тем оно более весомо. Русскому языку больше тысячи лет, он так богат и гибок, потому, что русская жизнь была чрезвычайно богата. Он развивался на огромной территории. В нем постоянно взаимодействовало много диалектов. Он сам создавался не только из своих собственных корней, а смешался с древнеболгарским, потом испытал влияния и скандинавские, и финские, и германские, а потом и влияние языков польского, французского и английского. Влияние византийское и греческое было тоже велико. Именно этим богатством русской жизни, богатством культурных традиций объясняется богатство русского языка. Эстетические достоинства русского языка не могли развиваться вне всей эстетической истории русского народа, вне литературы, вне живописи, вне замечательного зодчества и замечательного декоративного искусства. Я напомним, что, например, Игорь Грабарь считал, что гений русского народа главным образом сказан в древнерусском зодчестве. <...> Во Владивостоке и в Ленинграде говорят, в общем-то, на одном языке. И это удивляет немцев, допустим. Они в каждом городе говорят как-то иначе, на таких своеобразных диалектах. Это действительно удивляет, что на огромном пространстве язык, в общем-то, один и тот же. Правда, мы его не достаточно бережем. <...> У нас очень много переименований. Причем я уже не говорю о том, что менять старые традиционные названия – это нехорошо, потому что мы как-то разрываем с традициями. Эти названия наших улиц, площадей, городов часто встречаются в литературных произведениях. И потом нужно гадать, о каком городе, о какой улице, о какой площади идет речь в этом литературном произведении...

Но дело и в том, как мы переименовываем. Петергоф и Петродворец – это переименования плохие с точки зрения русского языка. Как вы назовете дворцы? Петродворцовые дворцы? Но это же тавтология. Теперь у нас есть Петрокрепость. Вместо Шлиссельбурга. А как вы назовете теперь жителей Петрокрепости – петрокрепостники?

Иванов: <...> Достоевский в письме к брату по поводу «Бедных людей» писал о критиках, читающей публике: «Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя, я же моей не показывал. А им и не вдогад, что говорит Девушкин, а не я, и, что Девушкин иначе и говорить не может». Вот в этот то и особенность сказа у больших русских писателей, что говорят не только они сами, а через них говорят разные люди. И отсюда, вот у того же

Достоевского, эта многоголосость о которой замечательно пишет Бахтин в своей великолепной книге о Достоевском.

У больших русских писателей мы слышим сразу слово многих людей. Отсюда русская литература, действительно соборная литература, литература, где через большого писателя говорит весь народ, и, между прочим, в XX веке именно этому у русской литературы учились и многие писатели на Западе. Мы слышим все время отклики вот этих черт Достоевского и в XX веке у многих наших, еще недооцененных писателей начала XX века, первых десятилетий – у Андрея Белого, Ремизова, Замятина – мы это слышим...

Бушин: Хлебников... Человек был просто страшно влюблен в язык, а из него сделали формалиста. Ну какой он формалист? Он просто обожал русскую речь, язык, он любил ее, как Даль. Правда?!

Иванов: Да, конечно. Мы многого еще недооценили в нашем наследии двадцатых годов. Я думаю, что в рассказах Зощенко больше, чем у кого бы то ни было есть стихия живой городской речи. Мы еще многого не знаем, или знаем плохо то, что было, скажем, у Андрея Платонова, у Булгакова в его прозе. У нас часть прозы тридцатых и сороковых годов еще в запасниках, как говорят музейщики. Постепенно начинает обнародоваться, и мы видим, как много было этого у Андрея Платонова. И, наконец, мне хочется сказать о Солженицыне. Мне кажется, что это изумительное явление в нашей новой литературе. Это воскрешение, причем по-новому, вот этой сказовой традиции. У Солженицына и в «Матренином дворе», и в «Одном дне Ивана Денисовича» мы слышим этот живой голос современных людей и осмысление всего исторического опыта, просветленное духовностью, свойственной русской литературе. Оно сказалось в самом слове, в говоре, в построении фразы, в отсутствии скованности и стандартности. Вот таковы все большие русские писатели. Поэтому русская литература велика и тем, что она непрерывно связывает русскую речь, которая живет в повседневном обиходе, язык письменной русской литературы. Такова и русская поэзия. Манделштам в своих статьях о поэзии писал, что все большие русские поэты способствовали обмерщвлению языка. Язык становится все ближе к разговорной речи. И это действительно так. Это одна из самых больших заслуг русской литературы перед Россией – постоянное внимание к живому русскому слову.

Солоухин: Мы вынуждены через себя пропускать ежедневно огромное количество информации из газет, радио, журналов, книг. И очень много газетного, информационного западает в наше сознание, причем настолько, что писатель сам выносит на свои страницы. И получается штамп. Например: «еще шире и глубже», «претворим в жизнь», «развязать

инициативу масс» – это же ороговевшие штампы. Капилляры им уже не приносят теплую кровь. Это уже роговина. Понимаете? <...> Я однажды задумался, что у нас из языка ушло интимное обращение друг к другу. У нас есть прекрасное слово «товарищ». Официальное партийное слово. Естественно, я с трибуны, обращаясь к большому количеству людей, говорю «товарищи». Вот даже вам: «Товарищи телезрители». Это естественно. Естественно, когда меня останавливает милиционер и говорит: «Гражданин, ваши документы». Но если я сижу за столом в интимной обстановке, я что, скажу женщине: «Гражданка, не хотите ли салату»? Или: «Товарищ, не хотите ли водочки?» Это официально и слишком торжественно для этой обстановки. Мы занимаем, заполняем пустоту уродливыми вещами. Например «девушка». Независимо от возраста. Продавщице говорим – девушка, а она – бабушка. «Мамаша, папаша». Или там «шляпа», «борода», «начальник», или просто «эй». Даже «эй». Понимаете! Я бы предложил вернуться к старинному русскому слову «сударья» и «сударь».

Бушин: Я хочу сказать о старых и новых названиях. Позволю себе выдержки из некоторых писем, которые пришли ко мне. Товарищ Куприяновский из Иванова пишет: «Чехарда с переименованиями это не игра и не безвинное занятие. Нередко это проявление нигилизма и равнодушия к прошлому, к исторически сложившемуся укладу жизни. Это эгоистическое самоутверждение современников, которым нет дела ни до пращуров, ни до своих потомков». Ленинградский инженер Добросердов пишет: «Родину, родную землю стремятся выбить у меня из-под ног необдуманно переименованиями. Задумываются люди, заменяющие устаревшие, по их мнению, названиями новыми, о том, что наступит время, когда эти новыми названия тоже станут старыми. И если следовать подобному правилу, они тоже будут переименованы. Что же после таких бесчисленных переименований останется исторического?» Профессор, доктор технических наук ленинградец Синеvский пишет: «Только тем, что у мудрости есть пределы, а противоположность ее безгранична, можно объяснить переименование таких городов, как Тверь, Вятка, Пермь, Нижний Новгород, Самара, – городов, стоявших у истоков русской истории». Кто теперь ответит нам за варварское уничтожение в Москве Сухаревой башни, или храма Христа Спасителя, который строился сорок два года на народные деньги, был изукрашен известными художниками и посвящен был благороднейшей цели – победе над наполеоновским нашествием?! Анна Каренина погибает на железнодорожной станции «Обираловка», так вот теперь станцию «Обираловка» назвали «Железнодорожная» Это, так сказать, административный восторг в его чистом, ничем не замутненном виде. Недалеко от Обираловки была станция Кудиново. Хорошее простое

русское слово. Так ее называли, не поверите, «Электроугли». Это же издевательство просто над русским языком. Издевательство над людьми, которые там живут. Ну, как это, я живу в Электроуглях? Доктор физико-математических наук Бабич, ленинградец, рассказал мне, что в Пскове был мост. По легенде, будто бы в том месте встретились Ольга и Игорь. В соответствии с легендой, построенный там мост называли там Ольгиным. И вот в некий час, некий псковский администратор оглядел своим недреманным оком всю нашу страну и увидел, что на всю Россию Ольгин мост один. И он конечно перепугался. Он прежде всего живет под девизом: « Вперед не суйся и сзади не отставай». Для него неприемлемо все, что выходит за рамки привычного. И Ольгин мост называли мостом Красной Армии. Но на этом не успокоились. Когда Красную Армию стали называть Советской Армией, мост, соответственно, назвали мостом Советской Армии. Таким образом скрыв его первородное имя под двойным напластованием. Сейчас строится город под Москвой. Газета «Московская правда» объявила конкурс на лучшее название этому городу. Сама по себе идея вроде бы неплоха. Только, мне кажется, не конкурс надо проводить, а простое деловое обсуждение. А то, ведь какие пошли предложения: Крылатогорск, Лучезарный, Прогрессград, Славтруд, Светлогорск, Романтика, Радость, Весноград, Счастливый, Мечта... Нечему удивляться, что предложения такие слащавые и безвкусные. Хотя возьмите то, что писал поэт Евгений Долматовский на страницах «Литературной газеты». Он с сожалением писал, что нет в Москве улицы Радости, улицы Юности и улицы Счастливой. Я думаю, что и слава Богу, что нет таких названий. Есть другой пример. Кандидат философских наук, эстетик, ленинградец товарищ Харчев пишет, что ему не нравятся такие города, как Подлесное, Заречье, Луговая. Он говорит: «Нравственное воздействие таких названий ничтожно. Что они могут сказать уму и сердцу людей. Например, Междуреченск». Он предлагает такие названия: Трудославль, Вешнеград, Надежда, Разум. Представляете, Разум?! Город Разум.

Успенский: А, что! Звучит. Представляете, у нас Разум, такая дыра.

Иванов: Я после таких печальных разговоров, как теряются старые названия, как старая традиция обрывается, хочу еще раз сказать о том, как много из старой традиции сохраняется. И прежде всего сохраняется в поэтическом слове. Наши большие поэты часто обращали внимание на то, как поразительно стоек народный язык и язык народных песен. Я хочу привести одно из последних свидетельств. У меня хранится письмо Бориса Пастернака, которое я от него получил десять лет назад. Я хочу его просто показать и прочесть из него отрывок, который касается записи русских песен, сделанной Ричардом Джеймсом. Подумайте, как это

по-современному звучит: «Бережок зыблется, а песочек сыплется, а ледочек ломится, добры кони тонут, молодцы томятся». Давил Самойлов эту песню вставил в свою пьесу, и, я думаю, многие читатели поражаются, какая современная внутренняя рифма: молодцы – ломится. Как это хорошо придумал Самойлов. Большой писатель наш – это как артезианский колодец, который уходит в такую толщу народной речи, которая, действительно, веками не меняется. И речь, которая объемлет и богатство нашего языка, и богатство других языков, сообщавшихся с нашим языком. Как когда-то Достоевский в речи о Пушкине говорил, о таком всеобъемлющем характере нашей культуры, то же верно и в отношении нашего языка. И, как писал Мандельштам: «Слаще пенья итальянской речи для меня родной язык, ибо в нем таинственно лепечет чужеземных арф родник».

Волков: Конечно, есть язык словесный, но есть язык музыки, язык звуков. Он имеет громадное значение для передачи традиций. Я хотел бы сказать о значении нашей духовной музыки. Ведь раньше устраивались ее концерты. Все мы знаем, что наши крупнейшие композиторы черпали из этой сокровищницы, создавая свои произведения. И, надо сказать, что на русской почве эта пришедшая из Византии вместе с христианством музыка подверглась нашему влиянию и приобрела национальный характер. Мне кажется, что если мы слушаем музыку Баха, мы могли бы устраивать концерты и нашей духовной музыки. Например, Литургию Чайковского или рахманиновскую Вечерню, или, скажем, есть еще и Плач Богородицы.

Лихачев: Да, видите ли, тут в чем дело. Мы здесь говорим не только о русском языке. Эта любовь напрямую связана с любовью к нашей стране, к нашим городам, к нашим селам, к пейзажам, к природе. Любовь к русскому языку неотделима от нашего патриотизма. Но что мне хотелось отметить особенно, что патриотизм, настоящий патриотизм – это нечто прямо противоположное шовинизму. И вот именно об этом надо напоминать. Потому что именно путают эти два понятия – патриотизм и шовинизм. Потому что патриотизм основан на любви к своей стране, а шовинизм основан на ненависти к другим народам. И из ненависти к другим народам никогда не получается любовь к своей стране, особенно к такой, как русская страна, как советская страна, которая многонациональна по своей природе. И русская культура с ее русским языком – это культура очень многих народов. В русскую культуру вложили какую-то свою долю и участие греки, финны, болгары, татары, народы западноевропейские, скандинавские, французы, англичане и главным образом, конечно, те народы, которые живут в пределах Российской Федерации, в пределах нашей Родины. И, в частности, с конца XIX века большую долю в сложении русской культуры вложили евреи – и писатели, и художники,

Левитан и т.д. Таким образом, русская культура, которая не может быть определена ни расово, ни паспортно, она является культурой многонациональной. В соответствии с духом русской культуры, о которой, кстати сказать, так, хорошо говорил Достоевский в его упомянутой здесь речи на Пушкинских торжествах.

Вахтин: Совершенно верно. Тут говорилось, что с языком, с человеческой речью шутить нельзя. Потому что словесная речь человека – это видимая, осязаемая связь, союзное звено между телом и духом.

На этом текст обрывается. Он был переписан мной в блокнот по настоянию Тамары Максимовой и сохранился чудом: «Если хочешь понять, что на нашем телевидении можно, а что нельзя, то есть стать настоящим редактором, ты должен не просто прочитать, ты должен это изучить», – говорила мне Тамара.

Но тогда меня, молодого советского инженера, а, стало быть, обычно-го советского гражданина, не нужно было особо учить тому, чего нельзя. Я родился и прожил всю жизнь в неких рамках, которые казались мне абсолютно незыблемыми и даже вечными. Внутри этих рамок я сменил октябрятскую звездочку на пионерский галстук, а когда пришло время и на комсомольский значок. Я не обращал тогда внимания, что клубы и дома культуры, где я мастерил модели самолетов, изучал радиодело, пел в хоре, зачастую находились в зданиях бывших церквей и монастырей. Я не видел в этом ничего странного. Слова «вера» и «бог» практически не произносились в доме. А на стене над папиным письменным столом висели портреты Маркса и Ленина. Уже в зрелые годы я узнал «страшную» тайну. Оказывается, я был крещен в младенчестве, причем трижды. Отец, ставший после войны партийным работником, рискуя, как я сейчас понимаю, практически всем и прежде всего своей карьерой и партбилетом, специально вызвал из деревни свою сестру. Чтобы она тайком ото всех меня окрестила. Что она и сделала. Моя мама, втайне от отца, уговорила уже мою старшую сестру сделать то же самое. А моя няня, тетя Дуся, видя, что ее любимец растет нехристом, на свой страх и риск и опять же втайне от моих родителей тоже окрестила меня. Грустный парадокс этой истории в том, что меня трижды крестили в одном и том же храме. А каждый из тех, кто это делал, признался мне в своем «преступлении» незадолго до своего ухода из жизни...

В школьные годы мне было абсолютно ясно, что города должны называться именно Горький, Куйбышев и Калинин. А не допотопно – Нижний Новгород, Самара и Тверь. Я что-то слышал о разрушении храма Христа Спасителя, но для меня его не было никогда. И я считал абсолютно

верным, что в том месте, где он когда-то стоял, теперь бассейн «Москва», где плавать может абсолютно каждый. Я даже сам однажды, приехав в Москву, решил это сделать, заплатил 30 копеек, разделся, подошел к бассейну, но войти в него не решился. Потому, что рядом с головами купающихся я увидел продукты жизнедеятельности их организмов. Но это были мелочи. В конце концов, было осуществлено конституционное право советских граждан на отдых. Все правильно. Я был отличником в институте не только по физике и математике. Мне хорошо давались так называемые общественные дисциплины. И даже сегодня, если поднапрячься, я мог бы толково изложить буквально «вбитые» в меня книги вождя мирового пролетариата «Государство и революция» и «Материализм и эмпириокритицизм».

Поэтому все рассуждения о духовности русского народа, о роли религии в нашей истории сводились к достаточно простым вещам. Мы с другом на Пасху и на Рождество тайком проникали на территорию Никольского собора и смотрели на крестный ход, прекрасно понимая, что нас ждет в случае, если нас поймают дежурившие там дружинники. Это было страшно и весело одновременно. И если нам удавалось «поучаствовать в мероприятии» мы с радостью ехали домой, чтобы успеть к телевизору, где показывали «Мелодии и ритмы зарубежной эстрады». То есть я, слушая совет моего телевизионного педагога, все-таки так и не вник в суть скандальной передачи и поэтому так и не понял тогда, почему из-за нее уволили главных ленинградских телевизионных начальников. А может, я и не задумывался над этим. Но одно я помню очень хорошо. Меня по-настоящему задело и заинтересовало в тексте передачи имена и фамилии писателей и поэтов, которых я не просто не читал, но даже и не слышал о них. Меня мало волновало «Слово о полку Игореве», упоминавшееся в школе. Мне это было просто не нужно: до 17.00 я стоял у кульмана, воплощая свои идеи в чертежи, либо участвовал в летних испытаниях аппаратуры, сделанной по этим чертежам. И абсолютно искренне считал это делом своей жизни. Причем делом очень серьезным, каким оно и было. Главное – нужным. Ведь я в прямом смысле слова помогал обеспечивать безопасность страны. А вот вечером, после работы я приезжал на Чапыгина, 6 и вел различные молодежные телепрограммы. Чаще развлекательные, редко серьезные. Все это я делал легко и считал своим хобби. А всех тех, кто получал за это зарплату, я искренне уважал, но всерьез не воспринимал. Меня радовало, что моими телевизионными успехами гордятся родители и коллеги, что мне завидуют однокашники, что меня узнают на улице и в транспорте и что девушки берут у меня автографы. Все это была веселая и необязательная игра.

Но история с «Литературным вторником» открыла для меня телевидение совсем с другой стороны. Я видел то постоянное напряжение, с которым мои телевизионные друзья произносили слова «сдача», «просмотр у руководства», «вызов на ковер». Это происходило каждый раз, когда передача была закончена, отмонтирована, озвучена и, казалось, можно было передохнуть и порадоваться, как у нас все хорошо получилось. Обычно я уезжал домой до того, как происходила приемка программ, и смотрел себя по телевизору дома. Но с какого-то времени мне стало интересно, почему совершенно безобидные, на мой взгляд, слова у меня или у участников программы «вырезались», а чтобы этого не было видно, место «склейки», как говорили телевизионщики, перекрывалось какой-то другой картинкой. Я стал настаивать, чтобы меня приглашали на эти просмотры и сдачи.

И оказалось, что телевидение никакой не праздник, что люди, которые делают передачи, могут быть подвергнуты не просто наказанию, а увольнению за кем-то сказанное слово. И еще я отчетливо понял, что телевизионное начальство ненавидит своих подчиненных, видя в них чуть ли своих личных врагов. Много раз я потом обращался к переписанному тексту скандальной передачи и постепенно начинал понимать, что для работы на телевидении мало иметь желание, смазливую физиономию и некий набор соответствующих способностей. Нужны знания. Обширные и глубокие. Причем в самых разных областях: истории, науки, культуры. Нужно много читать. Причем не только периодику. Надо быть в курсе событий, которыми живет не только родная «оборонка», но и город, страна, мир.

И еще нужно много общаться с людьми, причем не только с теми, которых ты потом приглашаешь на передачу. Нужно быть достойным таких людей, как, например, гости этого самого «Литературного вторника». Достойным в том смысле, чтобы не просто говорить с ними на одном языке, но еще знать их биографию, их пристрастия, их друзей и врагов, их жизнь, наконец. Таким образом, я пришел к неожиданному для себя выводу: если я хочу и дальше заниматься телевидением – а я этого искренне хотел, – я должен пойти учиться. То есть должен поступить в гуманитарный вуз. Что я и сделал. Хотя мысли о том, что буду менять профессию, у меня тогда не было. Я бы продолжал карьеру конструктора, если бы меня не пригласили на Центральное телевидение для участия в телевизионном конкурсе «Салют, фестиваль!», посвященном XI Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Гаване. Молодежная редакция ЦТ всеми силами пыталась возродить запрещенный КВН. И под сурдинку подготовки молодежного праздника они решили собрать со всей страны людей, которые

укладывались бы в рабочее название передачи «Конкурс капитанов КВН». Я стал одним из победителей этой программы и получил приглашение от руководства Останкино работать в Молодежной редакции Центрального телевидения. Не стал бы я утомлять читателя подробностями моей биографии, если бы история с «Литературным вторником» не имела интересного продолжения.

Несколько лет назад я был приглашен в родной Петербург для участия в научной конференции, посвященной международному значению Перестройки в СССР. И пригласил меня не кто иной, как Борис Максимович Фирсов, социолог, доктор философских наук, основатель, ректор, а в настоящее время почетный ректор Европейского университета в Санкт-Петербурге. То есть тот самый Борис Фирсов, который, как говорится, «с треском» был изгнан из руководителей Ленинградского телевидения после упомянутой программы. В память о нашей встрече он подарил мне свою книгу «Разномыслие в СССР. 1940–1960-е годы». В этой книге немало страниц посвящено и истории телевидения вообще, и программе «Литературный вторник», в частности.

С удивлением я узнал, что, оказывается, расшифровка передачи была не только у моих телевизионных учителей – Тамары и Владимира Максимовых – и ее создателей. Самым серьезным образом передача изучалась в ленинградском обкоме партии, на Центральном телевидении, в отделе пропаганды ЦК КПСС и даже в КГБ. Результатом этих обсуждений стало закрытое заседание Комитета по радио и телевидению Совета министров СССР 7 января 1965 года. Вернее, это было не заседание, а практически суд, на котором присутствовали обвиняемые, свидетели, прокуроры, а виновных привлекли к ответственности. Долгое время стенограмма этого заседания была засекречена. И все-таки Борису Фирсову удалось ее разыскать. Считаю необходимым опубликовать этот уникальный исторический документ эпохи тотальной цензуры.

Тов. Фирсов: Первоначальный замысел очередного «Литературного вторника», с которым Ленинградское телевидение ежемесячно выходит на первую программу, сводился к тому, чтобы поднять вопрос о сохранении памятников старины. Эта тема была отвергнута, а затем решено было поднять проблемы, связанные в основном с чистотой и культурой русского языка. Редакция литературно-драматических передач Ленинградского телевидения, опираясь на Союз писателей, в частности на Вахтина, до этого участвовавшего в подготовке и проведении десятка передач, вошла в контакты с официальным литературоведением. Была договоренность, что в этой передаче примет участие Лихачев. Затем были

подобраны другие участники передачи: Успенский, Солоухин, кандидат наук Иванов, научный сотрудник музея Пушкинского дома Емельянов, а также московский критик заведующий отделом журнала «Дружба народов» Бушин. Сейчас можно говорить о печальных результатах, которые имели место после этой передачи. Но первоначально представленные участниками передачи тезисы резко отличались от того, что было представлено на самом деле. Передаче предшествовала поездка двух редакторов в Москву. Анализируя этот случай и пытаясь разобраться в серьезном идейном промахе и ошибке, следует разделить вопрос на несколько частей. Первая – степень вины работников Ленинградского телевидения. Поскольку они приглашали людей, они и должны нести ответственность. Я думаю, что при подготовке этой передачи оказались нарушенными многие из основных принципов, которые должны были сопровождать подготовку такой передачи. Я думаю, что наша редакция не провела достаточно тщательного подбора авторов. Здесь следовало бы изучить мировоззрение этих людей по ряду вопросов. В основном этим можно объяснить появление в передаче Бушина. Вторая – несмотря на то, что мы имеем довольно строгое предупреждение требовать от выступающих развернутые тезисы их выступлений, этот принцип не был соблюден. Третья – еще одна ошибка состояла в том, что на роль ведущего был приглашен неподходящий человек, хотя, возможно, и сведущий. Но справедливости ради я должен сказать, что при обговоре данной передачи некоторые ее участники, в частности Волков, говорили о том, что они предполагают поднять вопросы, связанные с тем, что в наше время необходимо изучать старую культуру. На что им было сказано, что к этой проблеме обращаться не следует. Волков эту границу перешел. Что касается Бушина, я его оцениваю как злобное выступление. Он не должен был выходить за рамки тех этических норм, тех вопросов, которые им принимались в его же статье. Поэтому цитирование писем, подбор писем, сама форма – это все было отступлением. И о том, что так будет, о том, что он так собирается говорить, никто не знал. Я думаю, что наше отступление от норм высокой бдительности позволило первоначально намечавшийся разговор превратить в бесхребетную передачу. Участники дискуссии оказались предоставленными сами себе. То же самое относится и к оценке, в частности, превышения роли церковно-славянской литературы. Что касается выступления Бушина, то я его оцениваю как политически вредное. Оно не должно было появляться на экране Ленинградского телевидения.

Тов. Месяцев: Чем вы объясните, что в работе Ленинградской студии имеются такие срывы? Неверную трактовку некоторых проблем?

Тов. Фирсов: Я это могу объяснить тем, что я сам недостаточно требователен к своим подчиненным. Собственное мировоззрение и собственные взгляды мне не всегда удается распространить на каждого подчиненного.

Вопрос: Каким образом Бушин попал на вашу передачу?

Тов. Фирсов: Проблема переименования улиц существовала. По рекомендации Вахтина и Солоухина для того, чтобы осветить эту тему и был приглашен Бушин.

Тов. Копылова: Эта передача готовилась обычным путем. Мы разговаривали со всеми участниками-ленинградцами несколько раз. С московскими товарищами мы разговаривали по телефону. Большинство из этих людей уже выступали по телевидению. Например, Иванов. И выступления их были положительными. Иванова мы взяли по рекомендации Лихачева. У истоков этой передачи стояли Вахтин и Лихачев. Иванов – один из крупнейших языковедов, который занимается славянской филологией, а также математической лингвистикой. Видимо, наша большая ошибка заключается в том, что мы не согласовали весь московский состав, потому что именно москвичи сыграли здесь такую роль, не согласовали с союзом писателей. Бушин появился по рекомендации «Литературной газеты». Его выступления в газете были далеко не такими, как на телевидении, которое я считаю просто хулиганским. Что говорил Волков о литургии, мы отвергли и наметили границы выступлений, большая ошибка наша заключается в том, что мы все прослушали тезисно. Иванов, например, на нашем обговоре не приводил никаких примеров. Что касается Бушина, то он даже в отношении к людям, с которыми вступил в контакт в этой передаче, поступил просто непорядочно.

Тов. Иванов: В Союз писателей вы не ходили?

Тов. Копылова: Нет.

Тов. Иванов: А в Литературной редакции Центрального телевидения были?

Тов. Копылова: Да.

Тов. Иванов: Советовались с ними?

Тов. Копылова: Нет.

Тов. Филиппов: Я должен честно рассказать, как, в моем представлении, могла появиться на Ленинградской студии телевидения подобная передача, по существу сомкнувшая фронт тех, которые ведут атаки на политику нашей партии по литературе и другим каналам. Я ее оцениваю так. Подбор авторов был сугубо односторонним. Я должен сказать, что в Ленинграде делалась попытка атаковать под видом защиты нашей старой культуры то, что утверждается. Солоухин в развязной форме, несмотря на то, что ему было запрещено говорить на эту тему, тем не менее оказался

здесь в числе авторов. Правда, он ушел в сторону от этих споров. Но никто другой как Солоухин подставил Бушина, который говорил в еще более развязной и аполитичной форме. У нас на телевидении стали увлекаться дискуссией. Причем на эти дискуссии мы пытались вытаскивать вопросы без твердо определенной цели, прежде всего на слушателя, то есть телезрителя. Примерно такой же пример был с передачей «Горизонта», где выступающие говорили, что хотели. Мы, к сожалению, стали тащить на телевидение такие темы для дискуссий, которые нужно обсуждать в семейном кругу, в кругу писателей и так далее. Мы в категорической форме потребовали, чтобы ни одна передача остро дискуссионного характера не шла без текста, а, во-вторых, чтобы проводились такие репетиции, которые бы полностью воспроизводили то, что пойдет в эфир. Конечно, единственный выход состоит в том, чтобы подобные вещи предварительно записывались, рассматривались, корректировались и затем только шли в эфир. Что касается Солженицына, то он был заложен в самом начале. Товарищ, который должен был следить за этим делом, – Никитин – по существу не имел никакого отношения к передаче. Мне кажется, что главная причина состоит в том, что наши товарищи на студии телевидения проявили, несмотря на наши общие попытки повлиять, притупленное чувство высокой политической ответственности. Где-то у них есть непоследовательность в идейно-политических убеждениях. Когда мы говорим, что все, что идет в эфир, должно быть окрашено в революционный цвет, одни это понимают буквально, другие равнодушно, третьи усмеваются. В том числе и те редакторы, которые здесь. Мы с Муравьевой встречаемся не в первый раз. Книга Битова, которая была раскритикована на съезде писателей, через некоторое время оказалась в эфире. И автором передачи была Муравьева. Она должна была тогда быть уволена, потому что уже тогда за ней водились грешки. Вахтин не во всем еще четко разбирается, а к тому же он оказался близоруким. Если человек говорит не то, то подойди и зажми ему рот. Мы наметили рассмотреть каждого работника на занимаемую им должность. Но нам предстоит еще другая воспитательная работа. Я бы хотел на комитете сказать, что у нас есть силы для того, чтобы не только таких, но и подобных передач из Ленинграда больше не было.

Тов. Трегубов: Семья Иванова была тесно связана с Пастернаком, и они всегда старались пропагандировать творчество Пастернака. Я уверен, что любое иностранное агентство взяло бы эту передачу и пустило ее в эфир. Как поставлен вопрос о Хлебникове? Это лучшее, что есть в русском языке. Посмотрите, как разделяются со всеми нами? как поставлен другой вопрос: в России все разрушено, разрушены церкви, а мост назвали мостом Советской Армии. Подумать только! Это ведь реванш ленинградцев

за выступление в Москве тов. Егорычева. За Зощенко. Это реванш ленинградцев за все. Я не верю, что все эти вещи заранее не были оговорены. Они не могли быть не оговорены. Как можно приехать в Москву и ничего не знать? Как можно было не знать о съезде писателей?

Тов. Кузаков: На меня эта передача произвела впечатление хорошо организованной вылазки. Здесь была полная спайка. Это хорошо срепетированная передача. Люди по своим взглядам хорошо знают друг друга. Они подобраны. Здесь был организованный подбор. И организованные единомышленники, которые отыгрались за все, что они слышали о себе на конференциях. Если говорить с партийно-литературоведческих позиций, то это просто антипартийная передача. Здесь налицо попытка апеллировать к народу за тех литераторов, которые давно раскритикованы.

Тов. Бирюков: Здесь я слышал несколько выражений о том, что это передача не аполитичная. Да, это передача политическая. Она пропагандирует политику противоположную нашей партии. То, что такие передачи проникают на телевидение, говорит о том, что эти люди не понимают взглядов нашей партии и пытаются вырвать из наших рук такое оружие, как телевидение. Это диверсионная вылазка идеологических противников. Я думаю, что мы должны доверять советским людям и можем выпускать товарищей без текста. У нас без текста выступали товарищи из Верховного Совета. Мне кажется, что если у редактора есть партийное чутье, он заранее почувствует, что этого человека можно повести в студию. Я считаю, что надо очень строго осудить эту передачу.

Тов. Рябухин: Меня возмущает тот факт, что это все может идти из Ленинграда. Мне очень хочется услышать от товарища Фирсова понастоящему острую политическую оценку и анализ причин появления этой передачи. Бесхребетность и аполитичность, допущенные работниками Ленинградской студии. Это ярко выраженная политика, направленная против того, что сейчас проводится партией в литературе, искусстве и вообще, в общественной жизни. Это диверсионная вылазка злобных элементов, которые сговорились между собой и хихикают. Есть среди интеллигенции гнилые элементы, которые сидят на шее рабочего класса, выливают на голову рабочему классу ведра грязи. И это им позволяет Ленинградское телевидение. Я думаю, что и познания русского языка в этой передаче на уровне первокурсника. Не Горький, не Шолохов, не Федин создавали и обогащали язык, а Замятин, Солженицын, Булгаков и так далее. Это значит забраться в квартиру гостеприимных советских людей и пакостить там. Я считаю, что нанесено огромное оскорбление нашему народу и ставлю законный вопрос: как извиниться перед нашим народом. Семьдесят городов, не меньше, слушали эту передачу. С виновниками

можно разобраться – это не главный вопрос. Почему допускается дискредитация Ленинграда на Ленинградском телевидении? За это должны ответить товарищи. Надо так спросить: участники ли вы этой передачи, или вы дурачки, над которыми издеваются?

Тов. Федотова: А почему на передаче в студии присутствует просто редактор? Почему режиссер передачи не выключил пульт? Вы же тоже, гражданин хороший, пропустили передачу. Так почему же после передачи никто не сказал, что это за передача? Меня глубоко возмущает та болтовня, которую мы ведем и ничего не делаем. Мы должны подходить к этому вопросу так: высокое чувство бдительности и полное доверие к народу, который делает передачу.

Тов. Карцов: Произошел несчастный случай по причине, характерной не только для ленинградских редакторов, – потеря политической принципиальности в условиях преклонения перед авторитетами ученых, кандидатов и писателей. Мне кажется, здесь вопрос сложнее и глубже. Мы знаем, что современный модернизм проявляется или в откровенных абстрактных направлениях, либо в модернизации старого. Товарищи говорили, что у нас есть хорошая церковная музыка, но у нас есть и другие хорошие произведения. Мы должны знать, что те, которые нас слушают, не знают не только Литургии Чайковского, но и многие другие произведения. Почему протопоп Аввакум оставил такое наследие? Здесь нужно говорить, что высказывал во имя народа. Передача глубоко асоциальная. Ведь нам говорят о том, что мы портим русский язык. Нам пора требовать полную персональную ответственность всех ученых, писателей и так далее. И пусть они трибуну не используют для себя. Успенский не сказал, что купцы или дворяне портили русский язык. А пришла советская власть и испортила. Выступающий возмущается, что люди присылают такие названия городов, как Светлый, Радостный и Мечта. Он называет их слащавыми, пошлыми. Они просто издеваются над этим делом. У меня есть предложение: поручить товарищам, изучить стенограмму самым тщательным образом. Привлечь ученых языковедов и поручить им выступить с полемикой того, что было. Вина за эту передачу лежит и на мне как на главном редакторе Центрального телевидения. Ибо я основывался на тезисах и не интересовался по-настоящему.

Тов. Никитин: Я бы эту передачу назвал несколько не так, как здесь говорилось. Но по сути то же самое – это махровое славянопятство. В чем суть этой передачи? Суть этой передачи заключается в том, что почти все ее участники и даже не сказавший ничего особенного, как Солоухин, говорили все о современности – плохо, а о прошлом – отлично. Волков говорил, что сейчас нет основы. Это говорилось о языке, но звучало

гораздо шире, чем о языке. Смысл сводился к тому, чтобы вспять отойти, что завоевано. Я пришел в эту редакцию из газеты и работаю меньше года. В редакции очень сложная атмосфера. Там крайне маленькая партийная прослойка. Из 47 человек только 5 коммунистов. А среди девяти редакторов только один коммунист – главный редактор. Партийное влияние в нашей редакции на самом низком уровне. Это один факт, который говорит о многом. Меня правильно критиковали. Но я был в этот день в театре по долгу службы. Мне представили тезисы. Я их утвердил, и папка была отослана в Москву.

Тов. Иванов: Я не могу согласиться Никитиным. Славянофильство имело две стороны. Эта группа людей проявила полное единодушие даже в тоне, в котором велись разговоры. Это злобный, издевательский тон. Здесь упоминают Ремизова. Но нет ничего о Шолохове. А ведь и американцы говорят о том, что Ремизов на десять голов выше Шолохова. Это была шовинистическая передача и в ней шовинистические великодержавные мысли. Автор говорит, что путают понятия патриотизм и шовинизм. А кто путает? Все время рассуждают о русском языке, но правы товарищи, которые говорили, что здесь сплошное косноязычие. Столько слов паразитов. Они видно сговорились, что о чем говорить, но не сговорились, как говорить. Говорят, что выступавшие не встречались. Но, судя по передаче, они встречались и сговорились. Товарищи в Ленинграде не нашли в себе силы категорически поправить себя. А это нужно было сделать в Москве. Мы правильно бы сделали, если бы выключили эту передачу. Было бы правильнее, если бы ленинградцы выключили эту передачу и сказали, что это безответственная болтовня, и мы не можем продолжать ее.

Тов. Месяцев: Я думаю, что произошел подробный разбор передачи. Я думаю, что у членов комитета единое мнение, что это политически вредная и идейно порочная передача. Я думаю, что товарищи правильно характеризовали эту передачу как передачу, которая не выдерживает критики и в историческом плане, потому что многие исторические факты поставлены на голову, и их роль поднята для того, чтобы выпустить тот смысл, который закладывался в этой передаче. Что касается художественных качеств этой передачи, то она не представляет никакой ценности в этом отношении. Мы имеем дело с вредной и в идейно-политическом, и в художественном плане передачи Ленинградской студии телевидения. Я думаю, что это не рецидив, а выражение той острой борьбы, которая имеет место и которую пытаются навязать нам группки людей, имеющих постоянное чувство локтя, умонастроение которых лежит где-то в одной плоскости. Известно, что их настроения подогреваются извне, и они

пытаются, где это возможно, дать бой нашим устремлениям, нашей идеологии, нашим взглядам, мешают жить так, как учит партия. В чем причина всего этого? Я думаю, что в том, что по существу в Ленинградском телевидении не было настоящей борьбы за партийность, за постоянную ответственность в работе. Меня поразило, что когда я позвонил на следующий день Фирсову по телефону, он мне говорит: «А что особенного было в этой передаче?» То ли он поторопился с ответом, то ли хотел прикрыть своей широкой спиной виновников. Но он не оказался на должном уровне и безответственно, аполитично подошел к этой передаче. Меня в этой передаче настораживает еще одно обстоятельство, за которым нужно следить внимательно. Мы являемся свидетелями националистических явлений в мире. Эта передача подливает масла в огонь и принимает шовинистическую окраску. Здесь столкновение целых групп народов. Передача сделана очень хитро и по-своему умно. Так, что давайте решать...¹

Что было решено на этом заседании, известно. Руководство Ленинградского телевидения разогнали. Оттепель была на исходе. Тогдашнее отношение власти к журналистам и к СМИ вообще вполне укладывалось в хорошо известную фразу классика: «Не должно сметь свое суждение иметь!» Эта позиция государства впоследствии становилась все тверже и жестче. Конец этого государства хорошо известен.

В завершение всей этой истории, я хотел бы процитировать еще один очень небольшой, но крайне любопытный документ. Это «Записка отдела пропаганды и агитации, культуры, науки и учебных заведений ЦК КПСС в связи с телепередачей Ленинградского телевидения “Литературный вторник” от 16 февраля 1966 года»:

«В ЦК КПСС, на центральное телевидение поступили десятки писем в связи с передачей Ленинградского телевидения “Литературный вторник”, транслировавшейся 4 января сего года по системе Центрального телевидения. Авторы многих писем справедливо протестуют против допущенных в передаче грубых ошибок и неверных высказываний по проблемам развития русского языка, русской культуры и традиций. Высказывая отдельные обоснованные замечания об увлечении некоторых местных Советов переименованием улиц, населенных пунктов, участники передачи (писатель Л. Успенский, О. Волков, В. Солоухин, литературный критик В. Бушин, литературоведы и искусствоведы Б. Вахтин, В. Иванов, Д. Лихачев, Л. Емельянов) заняли в целом неправильную, тенденциозную

¹ Фирсов Б.М. Разномыслие в СССР. 1940–1960 годы. СПб.: Европейский дом, 2007. С. 132–136.

позицию в освещении этих вопросов. Авторы программы в развязном тоне потребовали вернуть прежние наименования городам Куйбышеву, Кирову, Калинин, Горькому, высмеивали общепринятые сокращения, как РСФСР, ВЦСПС, протестовали против наименования Ольгина моста в Пскове, моста Советской Армии.

Выступая за чистоту русского языка, они приводили в качестве его эталона произведения Пастернака, Белого, Мандельштама, Хлебникова, Булгакова, Солженицына, цитируя протопопа Аввакума, но при этом, совершенно не упоминались имена Чехова, Горького, Маяковского, Шолохова. Участники передачи предложили устраивать публичные концерты духовной музыки.

Назвав наш народ беззаботным в отношении своего прошлого, авторы передачи пытались создать ложное впечатление, что памятники старинны в нашей стране якобы не сохраняются. В то же время ничего не было сказано о мероприятиях советского государства по охране и реставрации памятников нашей культуры и революционной истории.

Участники передачи игнорировали элементарную журналистскую этику, отступив от тезисов, утвержденных руководством телевидения в соответствии с существующими правилами. Этот факт использования телевидения в целях пропаганды субъективистских и ошибочных взглядов привел к нежелательным последствиям, неправильная позиция участников “Литературного вторника” нашла одобрение в ряде писем, поступивших на Ленинградское телевидение. Так гр. Степанов из Москвы пишет, что переименование Петрограда в Ленинград было ошибкой. В другом письме, за подписью “Семейное общество”, содержится призыв объявить сбор денег среди населения на реставрацию церквей. Научные работники Института русского языка Академии наук СССР товарищи Григорьев и Строганов считают варварством переименование Охотного ряда в проспект Маркса.

Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете министров СССР, обсудив передачу “Литературный вторник”, освободил от работы директора Ленинградской студии телевидения т. Фирсова и главного редактора Литературно-драматических программ т. Никитина, принял меры по укреплению дисциплины и повышению ответственности работников студии. Ленинградскому комитету по радиовещанию и телевидению поручено подготовить передачу, отражающую марксистско-ленинские взгляды на развитие русского языка и русской культуры»¹.

¹ Цит. по: Неофициальная и официальная культура СССР. История взаимодействия. 1960–1970-е гг. Сборник статей. Саратов: Грани, 1994. С. 87–88.

Не знаю, как сложилась судьба участников все этой истории, кроме судьбы главного действующего лица, Б.М. Фирсова. После отставки он уехал в Лондон, где проходил стажировку в лондонской «Школе экономики и политики» и в телерадиокорпорации Би-Би-Си. Затем он работал в штаб-квартире ЮНЕСКО, в японской радиовещательной корпорации «Эн-эйч-кей», в институте Дж. Гэллага, ряде ведущих институтов США. В качестве приглашенного исследователя он сотрудничал с Институтом Кеннана. Б. Фирсов почетный доктор Хельсинского университета, Лауреат международной Леонтьевской медали, автор более двухсот научных работ по теории и методологии современной социологии, истории советской социологии, по вопросам изучения общественного сознания и процессов массовой коммуникации. Он продолжает преподавать в созданном им Европейском университете Санкт-Петербурга.

«Взгляд» и гласность

В советские времена, когда социология была в загоне и признавалась наукой разве что в академических кругах, изучением общественного мнения и действенности телевизионных передач занимались две «инстанции». Первая и, естественно, главная – это партийное руководство страны. Свои оценки они доносили до нас через телевизионное руководство. И если все, что с точки зрения «Старой площади» было нормально, то нам об этом не говорили, либо говорили крайне редко. Зато насупленные брови кого-то «наверху», то есть недовольство или, не дай бог, раздражение превращалось на телевидении в чудовищные разносы на так называемых «больших летучках», которые проводил всесильный Лапин. Кончалось это всегда одинаково – увольнением провинившихся.

Второй условной инстанцией была обыкновенная почта. А вернее, отдел писем Гостелерадио СССР, откуда мы и получали всю корреспонденцию, приходившую в адрес редакций. Письма обычно передавались либо пачками, либо, если их было много, в больших бумажных мешках. Понятно, что те мешки, которые стояли у столов редакторов, делавших большие массовые передачи типа «Что? Где? Когда?» или «А ну-ка, девушки!», были забиты до отказа. В одних были вопросы, в других – просьбы об участии в программе. Отклики же на так называемую, публицистику были крайне редки и немногочисленны. Зато в этих письмах были не только оценки и мнения зрителей увиденных передач, но и удивительные истории этих людей, фактически готовые сценарии передач будущих. И сегодня звучащее по-советски банально и даже пошло «письмо позвало в дорогу» было

нашей обычной практикой. В памяти сохранилась одна цифра. В результате каких-то опросов выяснилось, что из десяти тысяч желающих написать в редакцию в советские времена делал это только один зритель. Если это соответствовало действительности, то те два письма, которые в своей записке упомянули работники ЦК КПСС, представляются мне крайне важными. Это значит, что таких писем было значительно больше, а значит, согласно официальным исследованиям, желающих написать было столько, что это вызвало серьезную обеспокоенность у пропагандистов. Иначе в своей записке они их просто не упомянули бы. Интересна здесь даже не реакция самой власти, а то, что передачи типа «Литературный вторник» все-таки находили своих зрителей.

А значит, те репрессии, отставки, увольнения, грозные окрики, которые вызывала работа журналистов, были оправданы. Так произошло со мной. Думаю, что вряд ли во времена «Взгляда» я поднял бы тему восстановления храма Христа Спасителя и предложил, что называется, «всем миром» собрать для этого средства. Что произошло потом, я расскажу позже. Важно другое. Впервые о судьбе храма и других разрушенных церквей серьезно задумался после прочтения знаменитой ленинградской программы. Да, конечно, эти события разделяет не один десяток лет. Но я пытаюсь этим доказать, что «Взгляд» и многие другие программы перестроечного времени не родились только по разрешению и уж тем более по указу Кремля. Их придумывали и делали те журналисты, которые своей многолетней и тяжелой борьбой за право на свое мнение, свое видение и изложение проблемы, за право на свою профессиональную честь, наконец, сделали возможным соединение на телеэкране того, что до них было практически невозможно: истинное желание высшего руководства страны провести кардинальные реформы во всех областях жизни, запрос страны, общества, граждан на правду и свою гражданскую позицию и профессионализм.

Сегодня это звучит банально, но примеров так называемой «журналистики перестройки» не так уж и много. Напомню, что в восьмидесятые годы только в Молодежной редакции ЦТ работало около 150 человек. И абсолютное большинство журналистов и режиссеров, да и некоторые руководители редакции, члены редакционного совета не просто не приняли «Взгляд», а наоборот, делали все, чтобы программу закрыть. И слово «позор» по отношению к программе и ее создателям еще до выхода первого выпуска в эфир было главным на редакционных летучках и в курилках. Но мы выжили и выстояли. И, пожалуй, всех создателей телевизионных программ середины и конца 1980-х годов объединяет не только успех, популярность, искреннее уважение одних и ненависть и проклятья других. Их объединяет общая дальнейшая судьба.

На телевизионной периферии и создатель знаменитой программы «До и после полуночи», мой постоянный конкурент по эфиру и добрый товарищ по жизни Владимир Молчанов, давно нет в эфире создателей легендарного «Пятого колеса» – питерских журналистов Белы Курковой и Виктора Правдюка. Редкий радиоэфир – это все, где занята сегодня Светлана Сорокина, сделавшая для популярности «600 секунд» не меньше, чем безусловный лидер программы Александр Невзоров, которого, кстати, тоже нет в эфире. Выдавлены и буквально выжаты из любимой профессии десятки самобытных, талантливых журналистов, режиссеров, операторов, когда-то работавших с нами. Более двадцати лет действует запрет на профессию и автора этих строк, и моего коллеги Александра Политковского. А создатели знаковых для перестройки «Музыкального ринга» и «Общественного мнения» Тамара и Владимир Максимовы вообще не выдержали травли и были вынуждены эмигрировать.

Такова цена успеха и нашей наивной веры, что вместе с Горбачевым не только на телевидение, но и в страну, пришли иные времена, и журналист навсегда перестал быть просто обслуживающим власть персоналом. К сожалению, в демократической России произошло ровно наоборот. И дело здесь даже не только и не столько в конкретных людях, чьи карьеры и судьбы были сломаны. Воистину, порвалась связь времен. Почувствовав, что больше не нужно придумывать и создавать телевизионные программы, а можно их просто заимствовать и показывать в эфире, а главное – пользуясь общей неразберихой в стране, появились люди, которые начали торговать эфиром. На телевидении к власти пришли бывшие администраторы, ассистенты, осветители и очень быстро сделали многомиллионные состояния. Для тех же, кто умел делать телевидение и оказался втянутым в эту новую криминальную реальность, дело закончилось плохо, а для взглядовца Владислава Листьева – катастрофично. Его убийцам не нужны были его миллионы. Им нужен был тот огромный денежный печатный станок, в который превратилось Останкино. И нужен был целиком.

Последний выпуск «Взгляда» состоялся 28 декабря 1990 года. Официальным поводом закрытия был отказ главного выпускающего и ведущего программы Владимира Мукусева (как это было написано в официальной бумаге) выходить в эфир без участия в программе члена политбюро ЦК КПСС министра иностранных дел Э.А. Шеварднадзе. Незадолго до этого с трибуны съезда народных депутатов СССР он предупредил страну о грозящей диктатуре. Руководство Гостелерадио СССР было категорически против продолжения этой темы в эфире с участием самого министра. Но по большому счету вся эта история была лишь поводом к закрытию.

«Взгляд» закрыл сам себя. К декабрю 1990 года нас практически перестали смотреть. Зритель безошибочно догадался, что «Взгляд» умер, вернее, сгнил изнутри. Он превратился в некий коммерческий ларек, став частью телекомпании, а вернее – акционерного общества «ВИД» («Взгляд» и другие»). Большинство из тех, кто поделил между собой акции «ВИДа», были во «Взгляде» на вторых и третьих ролях. Были среди акционеров и те, кто вообще никакого отношения к программе не имел. Настоящие же создатели «Взгляда» остались не у дел. Акционеры «ВИДа» точно угадали вектор развития телевидения – огромный, никем и ничем не контролируемый рынок рекламы. Угадан был и настрой населения, которому надоели излишне политизированные программы. Люди хотели отдыха и развлечений.

Для того чтобы овладеть рекламным рынком и стать на нем полноценным игроком, нужен был раскрученный телепроект, куда бы будущие клиенты и прежде всего создатели финансовых пирамид понесли свои рекламные деньги. В этом смысле другие программы «ВИДа» и в первую очередь «Поле чудес» подходили лучше всего. «Взгляд» начал мешать, как и его создатели – журналисты и режиссеры Молодежной редакции. Мы не хотели ставить наши убеждения в зависимость от рекламных денег сомнительного происхождения. Вот почему в СМИ, прежде всего в печатных, началось бессовестное мифотворчество, а то и откровенная ложь о «Взгляде» и его создателях.

Нас обвиняли в консерватизме, в нежелании прислушаться к веяниям времени. В каждой новой статье это заявляли появляющиеся все новые и новые авторы, отцы-основатели, руководители и якобы «звезды» «Взгляда». В многочисленных интервью они перевирали все: от дат и имен до тем и содержания программ. В итоге мощнейшая пиар-акция привела к тому, что «ВИД» покинули все те, кто, собственно, и сделал «Взгляд» – «Взглядом».

За четыре года существования передачи было сделано и выдано в эфир несколько сотен первоклассных материалов, сделанных в самых разнообразных жанрах: от репортажей с мест событий до полноценных журналистских расследований. В общей сложности во «Взгляде» работали более тридцати авторов, и большинство их материалов были по-настоящему профессиональными и даже сенсационными. Мы приглашали к себе лучших журналистов и корреспондентов. Причем не только телевидения, но и печатных СМИ. Из газеты «Московские новости» к нам, например, пришла Елена Ханга, а из журнала «Огонек» Артем Боровик. «Взгляд» был своеобразным инкубатором, в котором рождались не только новые имена, но и новая перестроечная журналистика. Именно у нас начинали свою

профессиональную карьеру многие из тех, кто сегодня руководит крупнейшими средствами массовой информации, а некоторые действительно являются настоящими «звездами» тележурналистики. И даже те, кого мы приглашали для выполнения конкретных и узких профессиональных задач, для так называемого «ведения», то есть чтения в эфире «подводок» и «отводок» к сюжетам, молодые журналисты с течением времени сами стали делать вполне приличные материалы. Дмитрий Захаров, например, запомнился материалом о судьбе девушки-рокерши, ставшей инвалидом после аварии, а Владислав Листьев с помощью режиссера Татьяны Дмитраковой сделал щемящий душу сюжет о человеческом сострадании и любви к братьям нашим меньшим. Герой сюжета обычный молодой москвич забрал с бойни обреченную лошадь и поселил ее у себя дома, в квартире на первом этаже обыкновенной панельной многоэтажки. Знаменитая сегодня Елена Масюк тоже начинала во «Взгляде», рассказав его зрителям о том, что Чернобыльская катастрофа была далеко не первой в нашей стране. Впервые тогда прозвучали «Челябинск-40», предприятие «Маяк». А саму Лену мы увидели в самом эпицентре катастрофы.

Впервые на советском ТВ столь масштабно и доказательно мы сначала очень робко, а потом все более смело и доказательно раскрыли человеческо-ненавистническую сущность сталинских репрессий и ГУЛАГа. Мы первыми назвали коммунистическую партию и структуры ГПУ–НКВД–КГБ преступными организациями, деятельность которых должна быть всесторонне и скрупулезно расследована, а гласный независимый суд должен определить меру и степень ответственности виновных в том, что страна оказалась на краю политической, экономической и нравственной пропасти. То есть «Взгляд», с подачи писателя Владимира Солоухина, впервые заговорил о необходимости «русского Нюрнберга». И это при том, что у власти находилась коммунистическая партия, а Центральное телевидение курировал не только ЦК КПСС, но и КГБ.

Но мы с Политковским не стали рассказывать о «Взгляде» вообще, вспоминая чужие сюжеты, а решили говорить только о тех материалах, которые делали сами. И совсем не потому, что считаем их во «Взгляде» главными. А потому, что знали их досконально, помнили историю их создания и до сих пор следим за судьбой их героев.

Я начал с рассказа о том, как нашел останки уничтоженной коммунистами «Авроры» в ста километрах от той набережной в Петербурге, к которой прикован фальшивый новодел с тем же названием. Вспомнил, как с помощью фильма Герца Франка «Высший суд» была поднята тема смертной казни в стране. Мы постоянно показывали фрагменты художественных фильмов, запрещенных советской цензурой, и начали с фильма

«Комиссар» Александра Аскольдова. Тем самым мы помогли снять с полки и прийти к зрителю многим киношедеврам. Был спасен от уничтожения фильм «Рок» Алексея Учителя. С помощью майора ВВС Михаила Пустобаева мы предупредили власть и народ страны о готовящемся военном перевороте, назвали его организаторов – крупнейших партийных, советских и военных чиновников. М.С. Горбачев не поверил и обвинил нас в провокации, а через год после выхода материала в эфир произошло то, что вошло в историю четырьмя буквами – ГКЧП. Главные действующие лица переворота были как раз те, о которых говорил «Взгляд».

Мы были прежде всего молодежной передачей, и музыкальным языком ее стал русский рок. Он вышел из подполья благодаря «Взгляду». Впервые на экранах телевизоров на многомиллионную аудиторию зазвучали произведения «Аквариума», «Алисы», «ДДТ», «Кино», «Наутилуса». А их лидеры не только запели, но и заговорили с многомиллионной телевизионной аудиторией. Во «Взгляде» следователи генеральной прокуратуры Гдянян и Иванов обнародовали результаты расследования «хлопкового дела» в Узбекистане, с очевидностью доказав, что нити преступлений республиканских партийных преступлений ведут в Кремль. В Афганистане мы снимали материалы, суть которых сводилась к одному: советские войска воюют с народом – это преступление, а не выполнение интернационального долга, с войной нужно заканчивать. Впервые был начат разговор об наших пленных в Афганистане не как о перебежчиках и предателях, а как о безвинных жертвах этой преступной войны, об их возвращении на Родину и полной реабилитации. Мы заставили Министерство обороны обратить внимание на работу поисковых отрядов. В результате им был придан официальный статус, а сама работа в местах боев Великой Отечественной войны стала легальной и общественно значимой.

Политковскому, первому из телевизионщиков удалось проникнуть внутрь четвертого блока Чернобыльской АЭС, и тогда были открыты стране истинные масштабы катастрофы. Но главное, что нам удалось сделать – привлечь внимание к проблемам ликвидаторов аварии. Были у нас и материалы про Минский гематологический центр для детей, куда онкологически больных малышей привозили со всей страны, но не лечить, а умирать. В клинике не было ни медикаментов, ни оборудования, ни элементарных условий для пребывания. Это был ад. Сюжет был настолько пронзительным, что Горбачев вместе с супругой, лично поехал туда. Сегодня это современный, один из самых лучших гематологических центров в Европе.

Мы предъявили зрителю первого легального советского миллионера Артема Тарасова и партбилет его заместителя по кооперативу «Техника».

Черным по белому там было написано: партвзносы за месяц – 90 000 рублей. Напомню, что средняя зарплата в стране составляла тогда 120 рублей. Разразился грандиозный скандал, в который были вовлечены первые лица государства. В итоге был разработан и принят принципиально новый закон о кооперации, создавший правовую базу для выхода предпринимателей из тени и перехода страны к новоукладной экономике и реальному рынку.

Вспомнили мы и о храме Христа Спасителя, решение о восстановлении которого было принято в результате серии наших материалов, о передаче про Мавзолей и необходимости захоронения Ленина, и о мальчике из «прекрасного далека» – герое сюжета, посвященного проблемам детей-сирот. Вспомнили мы и о том, как после серии репортажей о последствиях Спитакского землетрясения руководство страны стало всерьез обсуждать проблему создания специальной службы спасения. В итоге, уже не в СССР, а в России была создана такая служба – сегодня это всем знакомое МЧС.

Словом «Взгляд» назывались практически три разные передачи, одну из которых делали мы с Политковским, а две другие – наши коллеги, главные выпускающие редакции «Взгляда» Андрей Шипилов и Станислав Ползиков. Нельзя забывать и о том, что «Взгляд» выходил в отделе публицистики Молодежной редакции ЦТ, которую возглавлял замечательный журналист Сергей Ломакин. Его выпуски «Взгляда», которые он делал с режиссером Максимом Иванниковым, были высокопрофессиональны, смелы и остры. При всей разности журналистских и режиссерских решений у зрителей создавалось впечатление, что работает одна команда. Нас объединяло не только название передачи, но и общий взгляд не только на происходящее в стране сегодня, но и на ее историю.

Таким образом, во «Взгляде» не было одного или нескольких главных материалов, а в успех передачи в целом внесли свой вклад десятки настоящих телевизионных профессионалов. И если уж говорить о главном в передаче, то это были вовсе не материалы и их создатели, а уж тем более не ведущие. Главными во «Взгляде» были гости программы, которым мы предоставляли возможность в прямом эфире высказать то, к чему они пришли в результате десятилетий работы в разных сферах и областях нашей жизни. К тому, что было их жизненной позицией, иногда выстраданной и определившейся не только на свободе, но и в стенах советских политических тюрем. Эти люди были, в прямом смысле слова, цветом нации – настоящие граждане страны, не имевшие возможности до «Взгляда» говорить с многомиллионной страной с телевизионного экрана. Мы не гонялись за сенсациями. Хотя в нашем эфире их было достаточно. Своими безусловными победами мы считали те материалы,

которые вызывали реакцию властей и простых людей. Но если власти, прежде всего партийные, с самого начала пытались подчинить себе «Взгляд» и его журналистов, а когда это не удавалось, то передачу просто прикрыли, то у большинства зрителей многие наши материалы вызывали не просто живейший отклик. Поступки героев становились предметами для подражания. У «Взгляда» со временем появилась мощнейшая обратная связь. Фактически с помощью наших материалов в стране все громче стала заявлять о себе гражданское общество.

«Взгляд» оказался непредсказуемо масштабным телевизионным ответом на призыв к гласности, которая поначалу была задумана как оживление и «перестройка» существующей коммунистической идеологии. И хотя с самого начала подчеркивалось, что гласность не имеет ничего общего с «буржуазной свободой слова», но удержать начавшийся процесс под государственным и партийным контролем не удалось. Повсеместно началось открытое обсуждение тем, о которые раньше, в эпоху тотального контроля, говорилось только тайком «на кухнях». Факты злоупотреблений партийной номенклатуры, вскрытые теми немногочисленными СМИ, поверившими в перестройку и ее поддерживавшими, резко подорвали авторитет партии, лишив ее монополии на истину.

Гласность, открывшая перед советским человеком всю глубину кризиса, в который впала страна, и поставившая перед обществом вопрос о путях дальнейшего развития, вызвала огромный интерес к собственной истории. Шел стремительный процесс восстановления тех ее страниц, которые замалчивались в советское время. В них люди искали ответы на вопросы, поставленные жизнью.

«Толстые» литературные журналы печатали неизвестные ранее широкому советскому читателю литературные произведения, воспоминания очевидцев и мемуары, представляющие новый взгляд на историческую правду. Благодаря этому тиражи их резко возросли, а подписки на самые популярные из них («Нева», «Новый мир», «Юность») попали в разряд острейшего дефицита и распространялись «по лимиту», то есть ограниченным числом.

За несколько лет в журналах и отдельными изданиями в свет вышли романы А.И. Солженицына («В круге первом», «Раковый корпус», «Архипелаг ГУЛАГ»), Ю. Домбровского («Хранитель древностей»), Е.И. Замятина («Мы»), М.А. Алданова («Святая Елена, маленький остров»), Б.Л. Пастернака («Доктор Живаго»), В.В. Набокова («Лолита»), Б. Пильняка («Голый год», «Повесть непогашенной Луны»), А. Платонова («Чевенгур», «Котлован»), поэтические произведения Г.В. Иванова, А.А. Ахматовой, Н.С. Гумилева, О.Э. Мандельштама. На театральных подмостках определяющее

значение получает публицистическая драма. Наиболее ярким, хотя далеко не бесспорным представителем этого направления стал М.Ф. Шатров («Диктатура совести»). Особенный общественный резонанс вызывали произведения, в которых затрагивалась тема сталинизма и сталинских репрессий. Далеко не все из них были литературными шедеврами, но они пользовались неизменным интересом читателей перестроечной поры, потому что «открывали глаза», рассказывали о том, о чем раньше рассказывать было нельзя.

Художественный анализ феномена сталинизма стал определяющим направлением и в творчестве писателей, музыкантов и художников, работавших непосредственно в годы перестройки. Как одно из наиболее значительных произведений советской литературы был оценен современниками роман Ч. Айтматова «Плаха». Заметным явлением в литературе перестроечной поры, своеобразным бестселлером стал роман А.Н. Рыбакова «Дети Арбата». О судьбах ученых-генетиков, о науке в условиях тоталитарного режима повествуется в романах В.Д. Дудинцева «Белые одежды» и Д.А. Гранина «Зубр». Послевоенным «детдомовским» детям, ставшим случайными жертвами событий, связанных с насильственным выселением с родной земли чеченцев в 1944 году, посвящен роман А.И. Приставкина «Ночевала тучка золотая».

Шел интенсивный процесс «возвращения» творческого наследия деятелей искусств, находившихся ранее под идеологическим запретом. Зрители смогли вновь увидеть работы художников П. Филонова, К. Малевича, В. Кандинского. В музыкальную культуру было возвращено творчество А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова.

В художественном и документальном кинематографе перестроечных лет появился ряд замечательных фильмов, созвучных эпохе: «Покаяние» Т. Абуладзе, «Легко ли быть молодым» Ю. Подниекса, «Так жить нельзя» С. Говорухина, «Завтра была война» Ю. Кары, «Холодное лето пятьдесят третьего» А. Прошкина.

Главная концертная площадка страны зал «Россия» стала открытой для рок-групп. В концертах принимает участие «Аквариум», проходят сольные выступления групп «Алиса», «Бригада С».

...«Взгляд» был частью этой грандиозной эпохи – нового открытия собственной культуры, искусства, истории.

Анна Новикова
ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ НОВОСТИ:
МЕЖДУ ОБЩЕСТВЕННЫМ БЛАГОМ
И ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРОЙ

Новости на отечественном телевидении с самого начала его существования как канала массовой коммуникации оказались в наиболее сложном положении. С одной стороны, информационное вещание было одним из самых идеологизированных сегментов вещания советского радио и телевидения. Цензура там действовала жестче, структура выпусков не допускала вариативности, образы дикторов были более «официальными»¹. С другой стороны, благодаря особенному вниманию партийного руководства именно к этому направлению вещания Главная редакция информации Центрального телевидения Гостелерадио СССР имела лучшую техническую базу, позволявшую активно внедрять технологические новшества в журналистскую практику. В частности, широко известно, что перед Олимпиадой 1980 года в Москве сотрудники Главной редакции информации прошли курсы повышения квалификации и получили доступ к новой технике, закупленной специально для освещения спортивных мероприятий.

Возможно, знакомство журналистов, работающих в новостях, с западными стандартами и технологиями работы сыграло не последнюю роль в том, что информационное вещание быстрее других включилось в перестроечные процессы на телевидении. Уже в 1989 году Главная редакция информации была реорганизована, к ведению выпусков новостей (в том числе легендарной программы «Время») были привлечены не только дикторы, но и журналисты, была создана еженедельная аналитическая программа «Семь дней», которую вел тогдашний главный редактор редакции

¹ Новикова А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей. М.: Едиториал УРСС, 2004.

информационного вещания Эдуард Сагалаев, ставший одним из главных реформаторов советского телевидения.

Не имея возможности в рамках этого очерка останавливаться на полной драматизма истории отечественного информационного вещания рубежа 1980-х – 1990-х годов, обратим наше внимание на наиболее значимые изменения, произошедшие в этот период. В первую очередь следует сказать, что с началом процессов перестройки информационное вещание постепенно стало освобождаться от доминирования идеологических задач, возложенных на него властью. Из идеологически взвешенных новостным передачам предстояло стать социально ответственными. Не меньшее значение для изменений представления о том, какими должны быть телевизионные новости, сыграло то, что практически полная монополия на информационное вещание Главной редакции информации сменилась в 1991 году яростной конкуренцией с только что образованным «Российским телевидением», куда с удовольствием переходили особенно свободолюбиво настроенные сотрудники службы новостей, в частности закрытой на Центральном телевидении программы «ТСН».

Если на первых порах конкуренция каналов строилась преимущественно на почве идеологии, постепенно она перешла на профессионально-творческий уровень. Телевизионным новостям необходимо было не только служить общественным интересам, но и быть популярными. Именно тогда, в начале 1990-х годов в лексиконе создателей новостей и телевизионных аналитиков появился термин «инфотейнмент» (infotainment), образованный соединением английских слов «информация» и «развлечение». Им обозначали новый подход к подаче новостей, разработанный в США в 1980-е годы. Тогда американская аудитория, пресытившаяся традиционными сухими официальными сообщениями и взвешенными суждениями профессиональных журналистов, ожидала от средств массовой информации «неофициальной» коммуникации и любопытных деталей¹.

Понимая, что скоро придется расстаться с монополией на власть над массовым сознанием, которую оно удерживало с середины XX века, телевидение не хотело сдаваться без боя и начало движение в сторону интерактивности и возрастания развлекательной составляющей не только в игровых телевизионных форматах, но и в традиционных, в частности, в новостях.

Оставаясь социально ответственными по содержанию, что было традиционно для западного информационного вещания, программы новостей

¹ Голядкин Н.А. ТВ информация в США. М.: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания ФСТР, 1995.

становились все более популярными по форме и способу презентации. Новые профессиональные приемы: субъективные комментарии журналистов, внимание к деталям, имеющим потенциал аттракционов, нарушение табу, стремление визуализировать информацию, рассказывать просто о сложном и т.д. создавали иллюзию возможности проникновения в бывшие ранее недоступными сакральные зоны (в частности, политическую или научные сферы). Реальность, интерпретированная методом инфотеймента, становилась захватывающим приключением, финал которого был непредсказуем. Политика, экономика, общественные проблемы – все могло быть материалом для подачи в развлекательной форме. Развлекать публику можно было, смешивая методы качественной журналистики и «желтой прессы», сочетая документальные кадры с эпизодами из кинофильмов, компьютерной графикой, забавными инсценировками, где в главной роли – репортер и т.д. Значительная часть приемов, которые использовались создателями новостей, были ранее уже опробованы в других сегментах массовой культуры, о чем подробно пишет американский исследователь Дж. Фиске¹.

Технология и профессиональные приемы инфотеймента достаточно подробно проанализированы теоретиками и практиками². Нас же интересует инфотейммент как феномен популярной культуры. При этом под популярной культурой мы, вслед за Фиске, будем понимать ту часть культуры, которая востребована аудиторией не только благодаря тому, что она доставляет удовольствие (хотя это тоже важно), но еще и потому, что в ней заложено что-то, что оценивается аудиторией как нечто противостоящее силам доминанции. Причем противостояние это основывается на удовольствии двух типов: концентрирующихся на уме и производящих противоположные доминирующим оппозиционные значения и концентрирующихся на теле и имеющих тенденцию причинять обиду или устраивать скандал (пример – карнавальная традиция). На наш взгляд, оба эти типа удовольствия используют создатели информационных программ в стиле инфотеймента. Причем на разных этапах постсоветского телевидения, в зависимости от изменяющейся общественно-политической ситуации инфотейммент более активно использует тот или иной тип удовольствия, играя, в частности, на оппозиции советских и западных социальных мифов и ценностей.

¹ Fiske J. Reading the Popular. London; New York: Routledge, 2000

² Картозия Н. Программа «Намедни»: русский инфотейммент // Меди@льманах. 2003. №3. С. 11; Зорков Н. Инфотейммент на российском телевидении // Relga. Научно-культурологический журнал. 2005. № 19. Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=735&level1=main&level2=articles> [дата обращения 14.04.2015].

Поскольку инфотейнмент проходил свое становление в России в период социокультурного кризиса¹, когда прежняя стратификация общества уже была разрушена, а новая только начинала формироваться, то определяющим на стартовом этапе оказался вопрос о доминирующих ценностях. Сразу после развала СССР, когда в массовом сознании доминирующим все еще оставался советский дискурс, оппозиционным ему стал дискурс российской интеллигенции, сформированный отчасти официальной пропагандой, работавшей над созданием мифа о «советской интеллигенции», а отчасти диссидентской литературой.

Поскольку главной площадкой для дискуссий после развала СССР стали средства массовой информации, то неудивительно, что носителями интеллигентского дискурса оказалось журналистское сообщество, к которому в этот период примкнули многие из тех, кто хотел активно участвовать в новой популярной культуре.

В России конца XX века, как и в XIX веке, идентификация «своих» и «чужих» чаще всего происходила в ходе дискуссий на политические темы. Интеллигенция ярче всего проявляет себя в отношениях с властью, писал Б. Успенский: «Интеллигенция противопоставляет себя власти, и она служит народу (которому она тем самым фактически также себя противопоставляет)»². При этом понятия власти и народа на разных исторических этапах могут приобретать совершенно различные смыслы, что отражалось и отражается, в частности, на дискурсе выпусков новостей. Удовольствие от производства оппозиционных значений, осмеяния того, что представляется «чужим» сделало иронию одним из главных инструментов инфотейнмента, а объектами осмеяния тех, кто:

– не готов проявлять оппозиционность по отношению к власти и любой идее, которая навязывается обществу как догма (сначала это была оппозиционность к советской власти и ее догмам, а по мере изменений в политической ситуации она превратилась в оппозиционность к существующей власти);

– не готов идти в ногу с прогрессом, причем не только с научно-техническим, но и с технолого-потребительским прогрессом, который, как казалось, сам по себе способен изменить ценности общества;

¹ Штомпка П. Социология. М.: Логос, 2008.

² Успенский Б. Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры // Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология. М.: о.г.и., 1999. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/uspen/01.php [дата обращения 14.04.2015].

– не готов участвовать в просвещении масс и модернизации их жизни (даже вопреки их желанию).

Персонажи одного из трех перечисленных типов обычно появляются в экранных произведениях, сделанных методом инфотейнмента, в качестве героев антагонистов. Протагонистом же чаще всего оказывается прогрессивно настроенный персонаж, часто журналист или ученый, производящий оппозиционные доминирующим значения.

ИНФОТЕЙНМЕНТ КАК НИСПРОВЕРГАТЕЛЬ СОВЕТСКИХ МИФОВ

Первыми в России новые приемы подачи информации пробовали еще в 1980-е годы журналисты программы «Взгляд». Однако стилеобразующими приемы инфотейнмента стали на канале НТВ, в частности в программах «Намедни» и «Сегодня». Их авторы, используя испробованные американцами приемы, переакцентируя события, вполне осознанно делали ставку на игру с ценностями.

В момент своего формирования российский инфотейнмент практически весь строился на ироническом осмеянии советских мифов, стереотипов, образцов поведения. Собственно, это было одним из проявлений сложного отношения к родине, являющимся важной составляющей традиционного дискурса интеллигенции. Телевидение с помощью инфотейнмента утверждало новые для массового советского зрителя, прежде осмеиваемые и запрещаемые советской пропагандой западные ценности. Теперь они воспринимались как положительные и прогрессивные. При этом конфликт протагониста и антагониста был очевиден: антагонист держался советских ценностей, протагонист их осмеивал и десакрализовал, причем желательно прямо на глазах у зрителей. И не только благодаря уму, но и через обиды и скандалы, связанные с концентрацией на телесном. Так, Леонид Парфенов в «Намедни. Наша эра» играл с официальной хроникой советских государственных лидеров, как бы залезая внутрь архивных кадров и высмеивая действия властителей недавнего прошлого, причем действия не только политические, но и бытовые (обжорство, чванство и т.д.). Эксперименты с формой – подчеркнутая персонификация, спецэффекты, использование графики, анимации – были для команды Парфенова не целью, а средством вовлечения зрителей в игру, причастность к которой позволяло зрителям ощущать не только удовольствие, но и причастность к «избранному кругу» свободных от мифов, способных понять все заложенные в сообщении смыслы и ассоциации.

В одном из сюжетов программы «Намедни» «Обратный исход» (выпуск 21.04.2002)¹ интерпретируется традиционная для диссидентского дискурса тема эмиграции. Она достаточно активно обсуждалась и на уровне идеологии, и в анекдотах. Библейские ассоциации дают автору репортажа возможность активизировать оппозиционную часть дискурса. С ним контрастирует комедийный тон, заданный тем, что корреспондент цитирует известный в среде советских евреев анекдот: «Во всем виноват Юрий Гагарин. Это он первым сказал: “Поехали!”»².

Само слово «исход», использованное в названии сюжета, предполагает, определенный уровень просвещенности зрителя. Оно отсылает нас к библейскому исходу евреев из Египта в поисках страны обетованной и к знаменитому 113 псалму царя Давида «Во исходе Израилеву от Египта», который продолжается словами «дому Иаковля из людей варвар»³. Если продолжать логику, то «обратный исход» – это возвращение евреев к людям-варварам, в роли которых оказываются современные россияне – наследники советского мифа.

В процессе развития сюжета контраст библейского пафоса и его комедийной профанации сменяется слегка ироничным публицистическим анализом фактов, опровергающих представления о том, что все евреи хотят уехать из России, что в Израиле им хорошо, а в Биробиджане жить невозможно.

Выводя крупным планом детали, журналисты как бы предлагают аудитории включиться в игру-угадайку, в разгадывание ребуса. Эту манеру строить диалог со зрителем инфотейнмент заимствовал у видеоклипа, в котором «каждая деталь может стать – и становится – смыслообразующей. ...для клипа важно, что смысл этот неоднозначен, его поиск и обретение зачастую – задача зрителя»⁴. При этом развлекательные вставки: отрывок из кинофильма, забавный эпизод с бычком, которого герой-фермер хлопает по спине, называя Чубайсом⁵, и т.д. – не снимают у зрителя

¹ Телевизионная журналистика: учебник. 5-е изд., перераб. и доп. / Редкол.: Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский. М.: Изд-во МГУ; Наука, 2005. С. 318.

² Там же. С. 319.

³ Псалтирь. М.: Современник, 1991. С. 204.

⁴ Овчинников И. Театр рок-н-ролла. Видеоклип как форма театрального мышления // Ракурсы. Вып. 2. М.: ГИИ, 1996. С. 86.

⁵ Юмор этой ситуации можно понять, только зная реалии жизни в России в 1990-е годы. Тогда будет понятен своеобразный юмор того, кто назвал бычка, которого скоро отправят на мясо, в честь министра финансов, нелюбимого в народе за организацию «чековой приватизации».

напряженного ожидания крушения социального мифа и производства оппозиционных значений. Развязка оказывается весьма неожиданной: модернизационным подходом к жизни оказывается вовсе не отъезд в Израиль, а изучение китайского языка и организация в Биробиджане бизнеса с Китаем. Совершенно новая пара героев-протагонистов – еврей и китаец – предлагает новую форму интернационализма, основанную на ценностях бизнеса: «свой» не тот, кто одной с тобой крови и традиций, а тот, с кем удобно зарабатывать деньги.

РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ ПРОГРЕСС

2000-е годы изменили ситуацию в стране и в медиаиндустрии. Журналистика, модернизирующая сознание аудитории, оппозиционная доминирующим политическим мифам и стереотипам, стала редкостью. Инфотейнмент потерял оттенок элитарности и вынужден был сделать акцент на получении удовольствия за счет концентрации на телесном, то есть на обиде и скандале. Информационные программы разных каналов пестрели отрывками из кинофильмов и клипами, метафорическими деталями и малозначительными подробностями, а журналистские тексты – перифразами, аллюзиями и каламбурами¹. Но делалось это отнюдь не в целях избавления от советских мифов, а ради сохранения оппозиционного удовольствия хотя бы таким способом.

В этот период место политической оппозиции заняла «научная», которая тоже создавала ощущение противостояния через ум. Модернизация сознания массовой аудитории осуществлялась через сайнстейнмент. Рассказ о научных открытиях в развлекательной форме с помощью инфотейнмента мало похож на научно-популярные программы советского времени. В его основе не «драматургия мысли»², позволяющая понять суть нового научного открытия, а набор аттракционов, наглядно демонстрирующих, что технический прогресс делает жизнь интереснее.

Показательный пример – репортаж Антона Вольского о том, как впервые один фильм под названием «Жизнь за один день» снимут разом

¹ Зорков Н. Инфотейнмент: возникновение, функции, способы воздействия // Relga. 2005. № 19. Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=735&level1=main&level2=articles> [дата обращения 14.04.2015].

² Лапина И. Научно-популярное телевидение. Драматургия мысли. М.: Аспект Пресс, 2007.

тысячи режиссеров – пользователи Интернет-сервиса «Ютьюб» (Youtube) (НТВ. 24.07.2010. «Сегодня», 19.06)¹. Основной прием в нем – активное участие журналиста в событии, о чем уже в подводке объявляет ведущий:

Подводка:

«Корреспондент НТВ Антон Вольский попробовал объединить участие в проекте со съемками репортажа».

Модернизация общества неразрывно связана с изменением системы ценностей. То, что происходит сейчас во всем мире под влиянием так называемых социальных медиа, исследователи называют «расширением публичного пространства»². То, что традиционно считалось частной жизнью и не интересовало окружающих, будучи выложено в Интернете, не только становится доступным любому, но и может стать новым видом искусства, а значит – увеличить свою ценность. Заявление о таком изменении системы ценностей становится для корреспондента Антона Вольского завязкой сюжета:

«Говорят, что нет скучнее занятия, чем рассматривать фотографии чужого отпуска. А если вам предложат посмотреть видео чужого дня, а если это тысячи чужих дней? Каждую минуту на “Ютьюбе” появляются сразу несколько видеороликов, рассказывающих о чем-то смешном или очень грустном. Чаще, правда, о смешном».

Прогулка с режиссером фильма по городу тоже может быть воспринята как часть будущего фильма. Кевин Макдональд и Антон Вольский прогуливаются как друзья и единомышленники.

Кевин Макдональд, режиссер:

«Это не фильм, это поэма. “Ютьюб” – это крошечные видеоролики, это уже летопись планеты, которая пишется ежеминутно».

Режиссер просит участников проекта ответить на простые вопросы: что вы больше всего любите, чего вы боитесь, что вас может насмешить? Журналист задает эти же вопросы людям на улице, но почти все они не хотят отвечать. Как же должен вести себя модернизированный человек будущего? Разумеется, так же, как и корреспондент Антон Вольский: он уже показал нам как чистит зубы в ванной, варит кофе, едет в такси.

¹ Репортаж из архива на сайте канала НТВ // <http://www.ntv.ru/novosti/199699/>.

² *Задорожная К.* «Fakenews» как эффективный маркетинг и расширение публичного пространства // Журналистика в 2010: СМИ в публичной сфере. Сборник материалов Международной научно-практической конференции. М.: Факультет журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; Изд-во МГУ, 2011. С. 109–110.

И он явно не одинок:

«Сегодня с утра из разных концов мира в “Ютьюб” уже посыпались кадры будущего фильма».

В финале проекта авторы самых выдающихся роликов будут вознаграждены. Их главный приз – слава.

«Фильм будет показан в январе на кинофестивале в Америке, после чего появится на “Ютьюбе”. А 20 авторов самых выдающихся видеороликов будут приглашены лично на фестиваль в штате Юта».

Ни комментарии, ни видеоряд, казалось бы, не вовлекают зрителей в игру-угадайку. Все и без того очевидно. Однако смонтированный в финале клип из кадров, взятых с «Ютьюба», и стендап корреспондента, стоящего за компьютером, на котором видео этого же стендапа, указывают на то, что весь репортаж был игрой-экспериментом, начатым в первых кадрах. Он показывает, как это здорово – жить в интерактивной медиасреде. Инфотейнмент в этом случае нужен для того, чтобы снять у консервативного зрителя страх перед новыми технологиями, помочь ему увлечься идеями прогресса. Методами инфотейнмента изложен традиционный для интеллигенции миф о том, что технический прогресс способствует улучшению человека и окружающей его жизни. Однако к нему добавлена идея о том, что это еще и доставляет удовольствие, потому что позволяет выйти за границы доминирующей идеологии за счет нестандартных подходов.

ЧЕЛОВЕК, ДЕЙСТВУЮЩИЙ НЕ ПО СХЕМЕ

Вообще, нестандартность подхода даже просто к выполнению своих обязанностей на этом этапе становится проявлением оппозиционности и доставляет удовольствие. Яркий пример – герой репортажа Айрата Шавалиева, польский священник, исповедующий на трассе девушек легкого поведения. (НТВ. 08.01.2011. «Сегодня», 19.12)¹. Сама тема – спасение падших женщин – традиционна для культуры Просвещения, для русской литературы, которая питала мировосприятие интеллигенции. Причем спасать предполагалось не только тех, кто хотел быть спасенными, но и тех, кто не был готов изменить свою жизнь. Именно это готов делать герой-протагонист – католический священник.

Для начала корреспондент разрушает традиционные для России представления о месте священника в современном мире и его поведении: священник обязательно должен ходить в рясе и вести себя подчеркнуто

¹ Репортаж из архива на сайте канала НТВ // <http://www.ntv.ru/novosti/216135/>

благопристойно, с преступниками и проститутками он может встретиться только в храме, куда они, раскаявшись, пришли замаливать грехи.

Подводка:

«Польский священник Марек Порызала, спрятав рясу под кожаной курткой, снова выехал на трассу в поисках девушек легкого поведения. Он жаждет от них как можно более откровенных разговоров. Читая проповеди, слушая исповеди, подвозя тех, кто сбился с пути, отец Марек готов рисковать жизнью и вступать в конфликт с сутенерами».

Уже из подводки очевидно, что нам будет показан эталон классического интеллигента начала XX века. Он служит идее спасения падших – противостоит системе:

Закадровый текст репортера:

«Кадры, конечно, выглядят скандально: католический священник съезжает с трассы, подруливает к девушке на обочине и предлагает ей подсесть. Подозрения усиливаются, когда рассматриваешь водителя вблизи. Типичный дальнбойщик, любитель выпивки и доступных женщин. Но, судя по разговору, пассажирка обнажает в машине не тело, а душу».

Истории проституток, рассказанные ими самими, опровергают общественные представления о падших женщинах. Оказывается, что они не погрязшие в грехах чудовища, а жертвы обстоятельств: они тоскуют об оставленных на родине детях, не решаются признаться мужьям, чем зарабатывают на хлеб для них и детей. Герой-священник подтверждает это наблюдение и как пастырь, и как исследователь:

Марек Порызала, священник:

«Я предлагаю девушкам четки, и они всегда выбирают белые. Это значит, в душе они тоскуют по чистоте и невинности.

Надо было собрать материал для книги, я сел в машину и поехал общаться на ближайшую от церкви трассу. Поначалу было страшно, потом девушки ко мне привыкли. Книгу написал, но бросать их было уже неприлично, вроде использовал их, как все остальные».

Но и это не все. У польского священника непривычные для нас представления о Церкви в современном мире, и это подчеркивает репортер и закадровым текстом, и синхронном, и деталями видеоряда.

Закадровый текст:

«Машина – это и передвижная церковь, и продовольственная лавка. Вот только часть ее содержимого. Святой отец попросил нас не показывать его автомобильные номера. Польские сутенеры его ненавидят, однажды гнались на двух машинах, еле сбежал. Его цель – хотя бы показать проституткам, что они кому-то нужны, две его подопечные уже пообещали бросить это дело».

Марек Порызала, священник:

«Здесь мой головной убор, бутерброды для девушек, их монахи приготовили. Здесь же мое облачение и крест. Если проститутка хочет исповедаться, я это надеваю и исповедую прямо на обочине. Вожу с собой воду для изгнания дьявола, соль для этой же цели».

Озвучив проблему и проиллюстрировав ее ярким примером, журналист противопоставляет героя власти, в частности, европейским законам, которые не способствуют выявлению проблемы.

Закадровый текст:

«Европейские законы запрещают польским властям вести статистику по проституткам, поэтому неизвестно, сколько их в стране. Евро-2012 превратит Польшу и Украину в центр мировой проституции».

Когда нужна не проповедь, а юридическая или социальная помощь, отец Марек отправляет девушек в фонд «Ла страда», борющийся с торговлей людьми. Семь дней в неделю телефонистки принимают звонки от пострадавших женщин. Сотрудница фонда «Ла страда»: «Каждую среду ведем прием на русском языке. Девушки из Белоруссии, Украины – это почти половина всех обращений. Россия представлена в основном приезжими из Калининградской области».

На первый взгляд, этот увлекательный, хотя и вполне традиционно сделанный репортаж, вовсе не стоило бы относить к инфотейнменту. Однако, на наш взгляд, большая часть деталей, на которых акцентирует внимание журналист, присутствует в материале не ради более глубокого раскрытия темы, а ради специфического оппозиционного удовольствия, позволяющего этому репортажу стать частью популярной культуры. Зрителям позволяет не только заглянуть «за кулисы» такой табуированной темы, как методы работы священника с паствой: четки двух цветов, вода и соль для изгнания бесов – это атрибуты сакральной сферы, а рядом с ними бутерброды для девушек, автомобильные погони – атрибуты скорее из мира массового кинематографа – все это в одном сюжете про «обычную жизнь» превращается в атрибуты игры с ценностями, через скандализацию прорывается сдерживаемое общественное недовольство доминирующим дискурсом. Главное достоинство героя в том, что он разрушает привычные схемы и образцы. Для того чтобы делать это, не обязательно совершать какие-то гражданские подвиги, можно просто нестандартно реагировать в любой ситуации, и это тоже будет форма протеста.

Это доказывает даже, на первый взгляд, анекдотическая история, рассказанная в репортаже Айрата Шавалиева с гастролей одесского океанариума в Днепропетровске (22.01.2011. «Сегодня», 19.16)¹. Комическая ситуация выносится сразу в подводку репортажа, привлекая аудиторию.

¹ Репортаж из архива на сайте канала НТВ // <http://www.ntv.ru/novosti/218041/>

Подводка:

«Сегодня в Одесском океанариуме, который сейчас на гастролях в Днепрпетровске, был аншлаг. Телекомпания НТВ вряд ли стала бы об этом рассказывать, если бы не случай, привлекший к океанариуму внимание всей Украины.

Один из артистов – крокодил Гена – на глазах у всех проглотил мобильный телефон одной из зрительниц. Поначалу телефон даже звонил, и публика развлекалась, слушая диковинные звуки, доносившиеся из живота рептилии. Сейчас они прекратились, но беспокойства от этого меньше не стало. Теперь крокодила донимают ветеринары, пытающиеся во что бы то ни стало извлечь телефон.

Закадровый текст Айрата Шавалиева:

«Утренний консилиум ветеринаров разработал смелый план спасения. Живых перепелов наполнили слабительным и бросили на верную гибель. Больной Геннадий сначала инстинкту поддался, но глотать любимое блюдо не захотел. Перепелка не смогла встретиться в кишечнике крокодила с причиной всей этой невероятной истории – мобильным телефоном».

Уже в начале репортер дает эмоциональную оценку происходящему, описывая событие с использованием лексики захватывающего приключенческого романа: «смелый план спасения», «бросили на верную гибель». Сразу видно, что спасатели крокодила будут представлены как настоящие герои, действующие нетривиально. Героический пафос вполне органично сочетается с физиологическими (телесными) подробностями: «живых перепелов наполнили слабительным», «перепелка не смогла встретиться в кишечнике крокодила... с мобильным телефоном». А на экране мы видим сам драматический момент: перепелке вводят слабительное, бросают в бассейн с крокодилом, он лязгает зубами, но есть птицу не собирается. И она остается плавать у самой его пасти.

При этом рассказ виновницы казуса звучит весьма буднично. Ее логика – образец банального мышления обывателя:

Римма Головки:

«Я фотографировала крокодила, когда он открывал свою пасть. Эффектный кадр должен был получиться, но не получился. Просто выскользнул телефон».

Айрат Шавалиев, в классической стилистике инфотейнмента, проводит «следственный эксперимент»: проходит по набережной, осматривает зверей, начинает мобильным телефоном фотографировать крокодила, роняет телефон. По сути, это реконструкция, сделанная методом докудрамы.

По ходу дела корреспондент комментирует событие:

«В жизни все получилось почти по Корнею Чуковскому – “крокодил, крокодил, телефон мой проглотил”».

Однако падающий телефон журналиста подхватывает в сачок служитель, а корреспондент пытается позвонить в желудок крокодилу, оказываясь тем самым небанально действующим героем, который так важен для инфотейнмента:

«Если набрать номер сейчас, включается автоответчик. Можно оставить сообщение, например: “Верни хотя бы сим-карту!”».

Эксперт-ветеринар Александр Шулежко комментирует происшествие весьма спокойно:

«Операция – это последнее, на что мы решимся. Но она технически возможна.

Судьба самой мобилки, этого инородного тела, остается неясной, пока мы не сделаем рентген. Возможно, она там и растворилась».

Однако такой будничное разрешение ситуации противоречит эстетике инфотейнмента, поэтому корреспондент посылает зрителям два ассоциативных сигнала:

«Если слабительное не поможет, придется резать к чертовой матери».

На первый взгляд, неуместное ругательство в устах журналиста, но зритель должен вспомнить знаменитый фильм М. Козакова «Покровские ворота» и даму-хирурга с папиросой, придерживаемой медицинским инструментом, провозглашавшую: «Резать, к чертовой матери! Не дожидаясь перитонитов!». И этот отрывок сразу же придает истории оттенок оппозиционности. Ведь история Хоботова из «Покровских ворот» – сопротивление системе в лице жены Маргариты, считающей его неудачником.

А для тех, кому ассоциации из советского прошлого не близки, другая забавная деталь и шутка:

«...владельцы океанариума радуются, что рука Риммы Головки не дрогнула, к примеру, перед вольером с карликовой игрушкой по кличке Рэмбо. Она бы такого количества информации не переварила бы точно».

В ходе просмотра репортажа в игру могли включиться зрители разного возраста, круга интересов и уровня эрудиции, и все они в результате получали положительные эмоции, развлекаясь и отвлекаясь от повседневных проблем. И даже в такой безобидной ситуации смогли разглядеть модернизаторов – врачей, которые придумывали нестандартные приемы спасения крокодила, творчески подходя к проблеме и стараясь избежать шаблонного хирургического вмешательства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представления о мире и ценностях авторов телевизионных проектов, работающих в стиле инфотеймента: спорттеймент, калчертеймент, сайнстеймент, историтеймент (например, Павел Лобков в цикле «Гены против нас» или Леонид Парфенов в фильмах «Птица-Гоголь», «Зворыкин-Муромец» и др.), могут существенно отличаться друг от друга. Современные российские интеллектуалы (как и западные) смотрят на мир иначе, чем их родители. В них сильнее проявляется космополитизм, они более активные потребители, они сильнее зависимы от техники и привыкли больше времени отдавать развлечениям. Они меньше стремятся сохранять национальную уникальность и больше внимания уделяют личной непохожести на окружающих. Но всех их объединяет стремление быть частью популярной культуры, внося свою лепту в разрушение доминантного дискурса.

«Жертвой» этого стремления могут стать персоны, традиционно «святые» для интеллигентов-просветителей прошлого. Например, Леонид Парфенов в телевизионных циклах «Живой Пушкин» (НТВ, 1999) и «Птица-Гоголь» (Первый канал, 2009), кажется, пытается доказать зрителям, что два величайших писателя, на столетия определившие российскую культуру, – не более чем повеса и психически больной человек. А великая литература при этом оказывается «побочным продуктом» бурной событиями личной жизни писателей. Однако это не неуважение к прошлому и к литературе, а классический пример карнавального осмеяния сакральных фигур¹.

Массовая аудитория, привлеченная подробностями, достойными бульварной прессы, будет заинтригована и возмущена одновременно, что и требуется для того, чтобы дать ей возможность почувствовать оппозиционность через скандал. Интеллектуал старой закалки может возмущенно выключить телевизор, но современный интеллектуал поймет умственную игру, затеянную авторами. Смысл этой игры – не в ниспровержении литературных авторитетов Пушкина и Гоголя, а в очищении их от штампов и шаблонов восприятия, навязанных властью системы среднего образования. Акцентируя внимание на чудачествах и шалостях гениев, авторы проектов делают их «своими», снимают забронзовелость, возвращая им человеческие черты. «А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем поужинать в “Яр” заскочить хоть на четверть часа», –

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.

пел Булат Окуджава, один из выразителей духа советской интеллигенции. Леонид Парфенов окончательно убирает дистанцию между собой, своими зрителями и гениями прошлого. Он может «заскочить на ужин с великими» и материализует этот опыт с помощью своего фирменного приема – внедряя себя в ткань экранного повествования как одного из героев прошлого.

Цель инфотейнмента – злить массового зрителя, подначивать его, указывая, где в его сознании засели штампы и стереотипы, и с помощью этого скандала доставлять удовольствие. Сам же репортер при этом оказывается и борцом, и образцом для подражания. Поэтому каждый журналист, работающий в стиле инфотейнмента, узнаваем. Он имеет свой авторский почерк и своих зрителей. Возвращая Пушкину и Гоголю дух контркультурности, ища в контркультурности прошлого черты, сходные с настоящим, Парфенов и его команда просвещают зрителей без морализаторства, столь пугающего человека XXI века, боящегося показаться догматично-заниженным.

Подводя итоги, скажем, что, на наш взгляд, инфотейнмент – не столько совокупность приемов, сколько стилистика подачи материала, позволяющая телевизионному контенту разных жанров и форматов (от новостей до фильмов) становится частью популярной культуры современного общества, направленной на общественное благо.

Ценность этого общественного блага стала особенно ощутима в 2010-х, когда выпуски новостей вновь, как в 1980-е годы, наполнились дискурсом, характерным для периода социального застоя. Анализ выпусков новостей федеральных телеканалов, проведенный нами в 2010–2011 годах¹, позволяет нам сделать вывод, что информационное телевидение продолжает выполнять идеологическую миссию, настраивая зрителя на пассивность и патернализм. Новости, полные официальных отчетов об эффективности работы власти, поддерживаемой представителями интеллигенции, и опасностях, от которых эта власть зрителей оберегает с помощью силовиков, не оставляют населению пространства для проявления общественной инициативы.

Предлагаемая зрителю идеология – вполне традиционно имперская². Она включает в себя приоритет общественных идеалов над интересами частной жизни, готовность гражданина (но не человека массы, а того,

¹ Новикова А. Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2013.

² Яковенко И. Российское государство: национальные интересы, границы, перспективы. М.: Новый хронограф, 2008.

который делает административно-правительственную карьеру) к самопожертвованию и героизму, готовность к экспансии (распространению данной формы цивилизации на других регионы) и особый интерес к тем регионам, на которые эта экспансия может быть направлена. Образцы всего этого мы не единожды встретили в проанализированных нами выпусках федеральных новостей.

На основании данных контент-анализа мы можем говорить о том, что главными действующими лицами телевизионной реальности ежедневных итоговых программ новостей является глава государства, официальное лицо или представитель государства, решения которых реализуют государственные служащие (чиновники) и силовики. Такая «перенаселенность» телевизионной реальности представителями властной элиты свидетельствует о том, что в обществе оппозиция «мы – они» переживается как оппозиция «высших – низших»¹. Однако это противоречит тому образу власти, который стремится создать сама власть. В целях коррекции впечатления в сюжеты новостей вводятся эксперты из «группы поддержки» в лице профессионалов различных областей. Они должны помочь зрителям идентифицировать себя с властью в качестве «своих», которые вместе должны противостоять «чужим», представляемым в качестве «врагов». Таким образом, основной конфликт в телевизионной реальности имеет характер состязания между «своими» и «чужими», где заведомо побеждают «свои».

В этой ситуации инфотейнмент (как и сайнстейнмент, спорттейнмент, калчертенмент, политтейнмент и историтейнмент и т.д.), определяется отношением его создателей к миру, ироническим переосмыслением этого мира ради выполнения определенной социальной миссии – модернизации сознания зрителей, настройки его на освобождение от политических, культурных и других штампов.

¹ Шипилов А.В. «Свои», «чужие» и другие. М.: Прогресс-Традиция, 2008.

Жанна Васильева
Куда ВЕДЕТ НАС «ТЕЛЕГИД»...

Вопрос, является ли телегид телегидом, может показаться странным. Разве не покупают эти журналы читатели именно потому, что в них печатаются программы передач на неделю основных телеканалов? И разве не являются эти журналы посредниками между ТВ и зрителем, телереальностью и реальностью повседневной жизни?

Между тем даже беглое чтение телегидов обнаруживает, что реальность повседневности превращается на их страницах в рутину светской хроники и подробностей приватно-публичной жизни «звезд». Что касается телереальности, то она представлена сеткой программ телеканалов, анонсами телесериалов, фильмов, ток-шоу и появлением персонажей из «телеящика» в роли комментаторов, рассказчиков, советчиков читателей по поводу диет, косметических процедур, правил подбора и сочетания нарядов. Основной эффект в итоге не имеет ничего общего с «картографированием» телепространства, а определяется размыванием границы между телереальностью и «повседневностью». Журналы оказываются не «проводником» в медиамир, а своего рода шлюзом, в котором незаметное смешение воображаемых реальностей способствует возникновению «грезы» наяву, а значит – эйфорической релаксации читателей. Точнее, читателей. Поскольку именно они оказываются особенно восприимчивы к таким способам мягкого эскапизма.

Характерны отзывы, например, на журнал «7 дней», которые можно обнаружить в качестве комментария к информации о журнале на информационном сайте www.yell.ru (продолжает справочник «Желтые страницы»)¹. Читатели отмечают те черты журнала, которые дают им воз-

¹ См.: http://www.yell.ru/moscow/com/7-dney-ejenedelnik_1914545/ [Дата обращения: 28.02.2014].

возможность «провести время», будь то поездка в метро или время после работы. Или – «скрасить досуг с помощью кроссворда, почитать гороскоп». Зачастую на первое место (если речь об аргументах в пользу журнала) ставятся «приятность», доступность, «полезность» («Очень приятный журнал. Статьи написаны хорошим языком, можно доверять прочитанному»; «Проще говоря, журнал оставляет только положительные эмоции, беру его каждую неделю»; «статьи написаны доступным языком и не вызывают раздражения»; «всегда нахожу там много полезной информации для себя»). Вспоминают и о том, что «есть все, что угодно – вся правда о звездах, события в личной жизни актеров, рецепты, гороскоп», «очень много интересных статей и интервью, красивые интерьеры», «отличная полиграфия и качество бумаги». На этом фоне упоминание о том, что «очень нравится телепрограмма» отнюдь не выглядит главной причиной, по которой без журнала «не обходится ни одна моя и моей семьи неделя».

Понятно, что перед нами та модель коммуникации журнала с читателем, которая получила название экспрессивной или ритуальной и которая сегодня вызывает интерес исследователей медиа¹. «Ритуал, или экспрессивная коммуникация, базируется на разделяемом понимании или эмоциях, выступая скорее как цель в себе... Послание в ритуальной коммуникации обычно латентно и амбивалентно; она основывается на ассоциациях и символах, которые не выбираются, но уже присутствуют в культуре»².

Оперирование знакомыми культурными символами и опора на устоявшиеся привычные коды как особенность экспрессивной коммуникации важны для рассмотрения специфики телегидов. В частности, потому, что позволяют перейти от вопросов восприятия журнала читателями к другой стороне проблемы и поставить вопрос о соотношении медиаритуалов коммуникации телегидов и телевидения. Конечно, телевидение обладает гораздо более мощными возможностями для создания «сказок и мифов электронного века (информационного общества)», связывая «воедино фрагментированный опыт повседневной жизни, разрозненные миры современного существования, возникшие на обломках традиционных культурных практик» и занимая «ставшее вакантным место прежних «физических» ритуалов»³. Это позволяет предположить, что телегиды «подключаются» к богатому «мифотворческому» ресурсу ТВ, используя его в качестве опоры и внося свой скромный вклад в общее дело конструирования и потребления медиареальности.

¹ См.: Черных А.И. Медиа и ритуалы. М.; СПб.: Университетская книга, 2013.

² Черных А.И. Медиаритуалы // Социологический журнал. 2012. № 4. С. 116.

³ Там же. С. 117.

Причем речь идет как о журналах, которые входят в медиахолдинги, владеющие телеканалами («7 дней»), так и о тех, что только развивают собственное телевизионные проекты («Телепрограмма КП»). Если можно так сказать, перед нами – симбиоз разных типов медиа, печатных и электронных. Поддерживая друг друга, они усиливают эффект «реальности» создаваемой картины мира. За пределами данной статьи остаются отношения ТВ и телегидов с подросшим «племенем младым» интернет-сайтов, которые есть и у телеканалов, и у журналов.

Подключение к потенциалу ритуальной коммуникации телевидения становится возможным благодаря нескольким факторам. Во-первых, благодаря наличию того самого поля «фонового», «привычного» знания, о котором писал Р.Э. Парк¹ и которое сегодня формируется не только в семейной среде, но и телевизионными трансляциями. Плюс тот слой ассоциаций и символов, которые достались в наследство от школьного образования, советской культуры и современной массовой культуры. Это фоновое знание (или «знакомство с», противопоставляемое «знанию о») используют в качестве источника общих ассоциаций и символов и телевидение, и телегиды. Более того, и телевидение, и телегиды во многом поддерживают и формируют этот фон привычного знания. Эффект достигается тот же, что при устной коммуникации. Человек не всегда может сказать, откуда он узнал новость, он ее «просто» знает, он «в курсе». Во-вторых, система «звезд» – будь то звезды поп-культуры, масс-медиа, театра, кино, ТВ – является общей для всех медиа, в том числе и телегидов. Этот тот «портал», через который осуществляется «вход» в искусственный мир медиареальности.

В-третьих, должны быть совместимы те инструменты медийного конструирования действительности, на которые опираются ТВ и телегиды. Речь идет о формате передач/материала в журнале, актуальной повестке дня, фрейминге как наборе способов контекстуализации сюжетов новостей в сознании зрителей. Это существенно, потому что, если, допустим, телегид захочет представить политическое ток-шоу или даже «Культурную революцию» с Михаилом Швыдким в роли ведущего, то материал

¹ В частности, он предложил различать «знание о» (как систематическое знание) и «знакомство с» в основе которого – повседневный опыт. «Если рассматривать аккомодацию индивида к своей среде обитания как знание, то, вероятно, она включена в то, что мы называем тактом, или здравым смыслом. Это качества, которые индивид приобретает неформально и неосознанно». - См.: *Парк Р.Э. Новость как форма знаний // Парк Р.Э. Избранные очерки. М.: РАН ИНИОН, 2011. С. 258.*

предполагает если не включение в полемический дискурс, то хотя бы представление о нем¹.

На первый взгляд, не очень понятно, почему полемический дискурс столь противопоказан телегиду. Конечно, «формат» другой. Но почему формат, допустим, «Модного приговора» адаптируем к формату телегида, а «Культурной революции» – нет? Вероятно, дело не только в предмете обсуждения, но и в том типе знания, которое требуется для участия в нем. Если обсуждение «Модного приговора» или ток-шоу «Пусть говорят» требует от зрителя/читателя здравого смысла, эмоционального соучастия, а «знакомство с» предметом не требует специальных знаний, то иная ситуация складывается с той же «Культурной революцией». Здесь иной «мир дискурса». К слову, Р.Э. Парк, употребляя этот термин, уточнял: «Мир дискурса в том смысле, в котором обычно употребляется этот термин, есть всего лишь особая лексика, хорошо понимаемая и подходящая к специфическим ситуациям. Однако в случае той или иной специальной науки он может включать корпус более точно определенных терминов, или понятий, который будет тяготеть к большей или меньшей систематичности»². Телегиды ориентируются как раз на «фоновое» знание, или на «знакомство с...».

В свою очередь, выбор типа знания тесно связан с ориентацией ТВ и телегидов на массовую аудиторию. Р.Э. Парк еще в 1940 году писал, что «у каждой публики есть свой мир дискурса и что, вообще говоря, только в том или ином мире дискурса факт становится фактом»³. Он опирался на исследования в области социологии К. Маннгейма. В частности, Р.Э. Парк приводит тезис К. Маннгейма, что «мыслят не люди вообще и даже не обособленные индивиды, а люди в определенных группах, у которых развился особый стиль мышления в бесконечной череде реакций на типичные ситуации, характеризующие их общее положение»⁴.

Те «группы», которые готовы больше опираться на житейский опыт нежели на специальное знание, для которых более важно эмоциональное

¹ Понятие дискурса связано с теорией нарратива, одной из основ которой стала классическая работа В.Я. Проппа «Структура сказки» (1928). См.: Косиков Г.К. Нарратив // Современная западная философия. Энциклопедический словарь. М.: Культурная революция, 2009. С. 159–160. (См. также: <http://libfl.ru/mimesis/print/narrativ.html> [Дата обращения 14.04.2015]).

² Парк Р.Э. Новость как форма знаний. С. 268.

³ Там же. С. 268.

⁴ Цит. по: Парк Р.Э. Симбиоз и социализация: схема соотнесения для изучения общества // Парк Р.Э. Избранные очерки. С. 123.

сопереживание нежели критическое восприятие, традиционно соотносятся с женской аудиторией, детьми и пожилыми людьми. Если учесть, что именно эти группы населения располагают досугом для того, чтобы смотреть телевизор, то станет понятно, почему телегиды, при том, что они всегда рады подчеркнуть, что предлагают «чтение для всей семьи», строятся во многом по модели женских глянцевого журналов с их непременными атрибутами: кулинарными рецептами, разделами моды, красоты, советами по обустройству дома. Немаловажно, что эта часть аудитории считается наиболее восприимчивой к посланиям рекламы. Преобладание женщин среди читателей телегидов подтверждает статистика. Например, в данных о своей аудитории «Телепрограмма КП» приводит цифры на сентябрь 2012 года, когда запускалась глянцевая журнальная версия этого телегида: по России среди читателей журнала – 63% женщин, 37% мужчины, по Москве доля женщин еще выше – 66%, доля мужчин – 34%¹.

Любопытно, что глянцевые телегиды оказываются в русле тех же тенденций, которые характерны для ТВ. В частности, об этом пишет А.И. Черных, замечая, что «способы кодировки многих текстов медиа являются глубоко и устойчиво гендерными, что обусловлено ожиданиями аудитории»². Тема «женской эстетики» «мьльных опер» стала предметом многих медиаисследований.

Итак, чтобы рассмотреть, каким образом журналы-телегиды подключаются к экспрессивной, или ритуальной коммуникации телевидения, создающего «мифы и сказки электронного века», нужно иметь в виду

- 1) пласт самоочевидного, фонового знания, к которому равно апеллируют телегиды и ТВ;
- 2) систему «звезд» как посредников, при помощи которых телегиды «подключаются» к медиареальности, создаваемой ТВ;
- 3) те «дискурсы», в которых факты, которыми оперируют телегиды, становятся фактами.

В рамках данной статьи основное внимание будет уделено тому, каким образом «медиаперсоны» превращаются в «медиаперсонажей» журналов-телегидов и каким образом они превращаются в посредников, органично включенных в разные дискурсы.

Но для начала надо кратко представить главных героев, часть из которых вышла завоевывать медийное пространство России в середине 1990-х, другие стартовали относительно недавно – в сентябре 2012 года.

¹ См.: <http://advert.kp.ru/tp/> [Дата обращения 14.04.2015].

² Черных А.И. Медиа и ритуалы. С. 138.

Телегиды: чьи вы и откуда?

Телегиды, иллюстрированные журналы, печатающие телепрограммы на следующую неделю, – одни из самых востребованных на рынке печатных изданий России¹. В пятерку лидеров в конце 2013 года входили журналы «Антенна-Телесемь» (ИД «ИнтерМедиаГруп»), «Телепрограмма» (ИД «Комсомольская правда»), «Теленеделя» (издается российским подразделением украинского холдинга УМН – United Media Holding²), журнал «7 дней» (ИД «7 дней»). К этому списку можно добавить журнал «Панорама ТВ», выходящий в Петербурге и Ленинградской области (тираж 600–800 тыс.). До апреля 2013 года, то есть до своего закрытия, миллионную читательскую аудиторию имел журнал «ТВ-парк» (ИД «Медиапарк»)³. Среди вышедших в середине «нулевых» телегидов можно назвать также «Мир ТВ и кино», «ТВ7», «О ТВ».

Если расширение рынка телегидов происходило в середине «нулевых» (они оказались единственными еженедельниками, чьи тиражи даже выросли после кризиса 2008 года⁴), то их появление в новом формате иллюстрированного развлекательного журнала относится к середине

¹ Так, газета «Ведомости» приводит данные TNS за декабрь 2012 – апрель 2013 года: почти 10 млн. читателей у «Антенны-Телесемь». «“Телепрограмма” и “Теленеделя” – второй и третий по величине аудитории телегиды в стране. Их читают 4,6 млн. и 4,2 млн. взрослых городских жителей». По оценке аналитического центра «Видео интернешнл», телегиды – второй после женских журналов сегмент печатной прессы по величине рекламных доходов». См.: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article/496151/telegidy-stali-partnerami> [Дата обращения 28.02.2014].

² Летом 2013 года холдинг УМН куплен украинской энергетической группой «Ветэк», аналитики на Украине связывали это с подготовкой к выборам президента на Украине в 2015 году. См.: <http://www.umh-russia.ru/news/detail.php?ID=205> [Дата обращения 14.04.2015].

³ Усредненное количество читателей одного номера журнала «ТВ-Парк» в России в декабре 2012 – апреле 2013 года – 1 076 млн. человек. См.: Коммерсантъ. 2013. 12.07.

⁴ После кризиса 2008 года телегиды стали единственными еженедельными журналами, которые увеличили объем продаж. Об этом со ссылкой на «Ведомости» в феврале 2009 года писал сайт «Частный корреспондент». См.: http://www.chaskor.ru/news/telegidy_rastut_3486 [Дата обращения 28.02.2014].

1990-х¹. В марте 1994 года выходит журнал «ТВ парк», в 1995-м начинает обновлять формат журнал «7 дней». Новый формат напрямую связан со становлением коммерческого телевидения². Показательно, что энергичное преобразование «7 дней» в иллюстрированное издание с эксклюзивными интервью со звездами и собственной фотосъемкой происходит после того как журнал приобретает холдинг «Медиа-Мост», которому принадлежал также канал НТВ.

С другой стороны, интерес к телегидам проявляют холдинги, выпускающие глянцевые и женские журналы. Становление журнала «Антенна-Телесемь» – тому пример. Издание (как газета с телепрограммой) существовало с 1994 года³. В 1999 году «Газета «Антенна» вошла в ЗАО «ИнтерМедиаГруп» – медиахолдинг, который являлся частью «Hachette Filipacchi Presse Z.A.O.», издательского дома, специализирующегося на женских и глянцевых изданиях («Elle» «Maxim» и др.)⁴. На сайте холдинга архив «Антенны» начинается с октября 2005 года. С 2008 года (точнее, с № 41) «Антенна-телесемь» начинает называться не газетой, а журналом. В марте 2010 года журнал пополняет ряды глянцевых изданий, впервые выйдя с глянцевой обложкой. В феврале 2011 года было объявлено, что французский медиахолдинг «Lagardère» принял предложение американской компании «Hearst Corp.» о продаже ей своего международного журнального бизнеса в 15 странах. По сообщению «РБК Daily», в России «Lagardère» владел 51% издательской группы «Hachette Filipacchi

¹ В советское время выходила газета «Говорит и показывает Москва», которая с 1973 года издавалась Гостелерадио. В 1990-м она изменила название на «7 дней», в 1995 году издание вошло в холдинг «Медиа-Мост», с 2001 года – часть холдинга «Газпром-Медиа».

² См.: Дубин Б. Россия нулевых: политическая культура – историческая память – повседневная жизнь. М.: РОСПЭН, 2011; Сальникова Е.В. Три эпохи телевизионной стилистики; Сараскина Л.И. Телевидение в предвидениях и предчувствиях. Что сбилось? (в данном сборнике).

³ См.: <http://media-atlas.ru/whoiswho/?a=view&id=1367> [Дата обращения 31.05.2015].

⁴ В 1999 году председателем совета директоров ЗАО «Газета «Антенна»» стал В.М. Шкулев, который в то же время является акционером, председателем совета директоров и президентом ИД «Hachette Filipacchi Presse Z.A.O.» («Elle» «Maxim» и др.). В 1999 году он становится президентом ЗАО «ИнтерМедиаГруп» – холдинга, в который войдет и «Антенна».

Shkulev/«Интермедиагрупп»¹. Таким образом, российский общенациональный телегид стал частью одной из крупнейших медиакорпораций мира. Ставка была сделана на регионы: к сентябрю 2012 года «Антенна» выходила почти в 70 регионах России тиражом 3,2 млн. экземпляров.

Если «Антенна» сформировалась как гляцевое издание, войдя в российско-французский медиахолдинг, то пример украинского журнала «Теленеделя», вышедшего на российский рынок в 2003 году, демонстрирует, напротив, что телегид другой страны, в данном случае – Украины, может успешно работать как с российской аудиторией, так и русскоязычной аудиторией нескольких стран².

Наконец, телегиды в журнальном формате начинают выпускать в качестве «приложений» ежедневные газеты с большими тиражами, имеющие хорошо налаженную сеть распространения и раньше просто печатавшие телепрограммы на неделю. Так появилась «Телепрограмма КП», которая в журнальном формате выходит с сентября 2012 года³.

Как видим, кластер телегидов возник благодаря «пришельцам» из разных станов. С одной стороны, это телеканалы и создатели телеконтента («7 дней»). С другой – издательские холдинги, выпускающие гляцевые журналы, прежде всего женские, обнаружившие, что их аудитория – еще и потенциальный читатель телегида, и дополнившие свою линейку

¹ См.: *Северюкова Е.* Французский холдинг Lagardere продает ИД, выпускающий Elle, Maxim и Psychologies // <http://media-atlas.ru/items/?a=view&id=17793&cat=analitics> [Дата обращения 14.04.2015].

² Летом 2013 года у холдинга УМН было «в активе более 20 печатных СМИ, в том числе в сегментах деловой и общественно-политической прессы, с общей аудиторией 3,6 млн человек на Украине и еще около 5 млн человек в России. По оценкам компании, ее издания занимают 45% рынка общенациональной украинской прессы. В цифровом сегменте у УМН восемь радиостанций, включая лицензионные “Европа+”, “Наше радио”, “Авто-радио” и другие, с 4,5 млн слушателей в день, а также нишевый телеканал “Меню ТВ” и восемь интернет-проектов, включая почтовый сервис, два ведущих портала – украинский информационный и футбольный с общим числом посетителей 6 млн человек в месяц» – см.: *Литвинова Н.* Мультиинтересный актив // Эксперт. 2013. 20.07 (<http://www.umh-russia.ru/news/detail.php?ID=205>) [Дата обращения 17.03.2014].

³ ИД «Комсомольская правда» приобрела газету «Телепрограмма» (выходившую с 2001 года) в 2005 году. Но в качестве журнала «Телепрограмма КП» выходит с сентября 2012 года. Тираж в России – 1,2 млн. экз., из них в Москве – 800 тыс. экз.

изданий о моде, красоте, доме новым журналом-гибридом, в котором «дичок» телегида привит к разросшемуся древу женских журналов («Антенна»). С третьей – массовые газетные издания с хорошо поставленной системой распространения, которые стали развивать приложения с телепрограммой («Телепрограмма КП»).

Тем любопытнее, что, несмотря на разницу происхождения, складывается довольно быстро общий формат телегида. Образцом для него становится журнал «7 дней», успешный пример которого вдохновил конкурентов. Несколько другой формат – женского журнала – берет за основу журнал «Антенна».

Место журнала в нише телегидов определяется несколькими факторами:

- 1) форматом телегида как развлекательного журнала;
- 2) сегментом телеаудитории, на которую он ориентируется;
- 3) способом представления рекламы.

Термин «формат» изначально относился к отбору и подаче событий на телевидении¹ и подразумевает стандартизацию выбора и подачи новостей. В 1979 году исследователь медиа Д. Элтейд использовал этот термин для анализа подачи теленовостей как синонимичный понятию шаблона, стандарта, «упаковки» материала. «Формат состоит частично из того, как организован материал, стили, в котором он представлен, акцента или ударения на определенных характеристиках поведения и грамматики медиакоммуникации»².

Хотя изначально понятие формата было рабочим термином, которым пользовались профи: журналисты, редакторы, продюсеры (показательно замечание, что соответствие материала формату определяется чаще всего интуитивно³), сегодня оно настолько широко в ходу, что телегид использует его в рассказе о передаче...читателям. Так, представляя очередную программу «Вечерний Ургант», журнал «Теленеделя...» (2014. №7. 17–23 февраля) в сетке программ Первого канала на 19 февраля дает слово ведущему: «Все late night show похожи друг на друга. Это традиционный стул, стол, стул рядом, микрофон, музыканты и прочее. В Америке форматов столько, сколько ведущих. Скажем, ведущих 25 – и форматов, значит, 25. Вообще смысл моей программы прост: ты пришел домой, поужинал, уложил детей, вымыл мать и, несмотря на массу неприятных вещей, хочешь пойти спать с хорошим настроением. Этой передачей я хочу

¹ См.: Черных А. Медиаритуалы. С. 118–119.

² Цит. по: Там же. С. 119.

³ Там же. С. 118.

ответить себе на вопрос: может ли наше телевидение быть актуальным и вместе с тем атмосферным?»).

Этот пример интересен тем, что фиксирует наличие формата как устойчивой схемы («все late night show похожи друг на друга») и одновременно отрицание ее («форматов столько, сколько ведущих»). Противоречие весьма показательное. Фактически речь идет о различиях внутри формата, то есть о тех чертах, что дают зрителям возможность отличить те же поздние вечерние программы друг от друга. А значит – возможность выбора. С одной стороны, мы имеем дело со стандартизацией медийного продукта, который должен занять свою четко определенную нишу, с другой – он должен отличаться чем-то (хотя бы лицом, манерами, интонацией ведущего), чтобы выделиться из «линейки других точно таких же продуктов».

Тот же принцип достаточно жесткой схемы, внутри которой варьируются отличия, можно наблюдать в телегидах. Если «ночное шоу» – это «стол, стул рядом, микрофон, музыканты и проч.», то телегид – это телепрограмма (плюс анонсы телепередач), два-три интервью со звездами, которые рассказывают о сложностях/радостях личной/семейной жизни, фотография одной из звезд появляется на обложке, плюс варьирующийся набор рубрик глянцевого женского журнала. Плюс – реклама, которая становится не только производственной необходимостью, а важнейшей структурной частью журнала.

Хотя для читателей необходимость телегидов объясняется, на первый взгляд, чисто функциональной необходимостью ориентироваться в нарастающем объеме телепродукции, телегиды, как уже говорилось, отнюдь не строятся как «путеводители» по пространству виртуального телекосмоса, возникающего на плоскости телеэкрана. В роли путеводителя выступает вкладыш с телепрограммами каналов, набор которых в основе своей тот же во всех телегидах¹. В качестве ориентиров на «местности»

¹ Так, в декабре 2013 года журнал «7 дней» печатал программы следующих каналов: «Первый», «Россия 1», ТВЦ, НТВ, «Россия К», «Россия 2», СТС, ТНТ, Рен ТВ, «Домашний», ТВ-3, «Перец», «Звезда», 5-й, «Ю». Плюс к этим 15 – программы каналов «Мир», «Москва 24», «Disney», «Пятница!». И программы «НТВ-плюс», «НТВ-плюс спорт». Всего – программы 21 каналов. У журнала «Телепрограмма» – 16 базовых каналов («Первый», «Россия 1», ТВЦ, НТВ, «Россия К», СТС, Рен ТВ, ТНТ, ТВ-3, «Перец», «Россия 2», «Домашний», 5-й, «Пятница!», «Disney», «Звезда»). Но к набору «7 дней» он добавляет свой телеканал «Комсомольская правда». И делает еще одну вкладку – с программами кабельных и спутниковых каналов, объединяя их в тематические блоки «Кино и сериалы», «Познавательные», «День

используются кадры из фильмов и передач и анонсы. Нетрудно заметить, что эта часть не только не выглядит главной в телегидах, но и не слишком удобной для пользования. Отыскать в них передачи, затрагивающие, например, политические, социальные, общественные проблемы весьма непросто. Да что там программы – ни в одном из телегидов нет, например, программы вещания канала «Дождь».

Как правило, при анонсировании передач в телегидах предпочтение отдается сериалам, фильмам, ток-шоу и гала-концертам как наиболее рейтинговым передачам¹.

Любопытно, что журналы также охотно анонсируют старые фильмы и программы, посвященные знаменитостям советского времени. Наиболее последователен в этом журнал «7 дней», который в сетке передач регулярно помещает черно-белые кадры и развернутые анонсы утренних показов старых фильмов на ТВЦ и «России К» («Сокровище погибшего корабля», 1935; «Печки-лавочки», 1972; «Частная жизнь Петра Виноградова», 1934). Причем, если программы и фильмы о знаменитостях, например Лидии Федосеевой-Шукшиной, Александре Вертинском, Игоре Кио, Анне Павловой, Владимире Самойловой, имеют зрительский потенциал, то вряд ли можно ожидать высокого рейтинга от фильмов, скажем, 1930-х годов. Тем не менее журнал идет на это, как бы подчеркивая, что он рассчитывает на синефилов, шире – на людей с достаточно серьезным культурным багажом. Но в этом есть и другой смысл – поддержание того знания о культуре ушедших эпох, которое важно для сохранения общего культурного фона, что служит источником ассоциаций и символов, объединяющих общество.

Гораздо реже на анонсы старых фильмов, особенно малоизвестных картин 1930-х годов, идут другие журналы. Другое дело – программы и фильмы о знаменитых людях прошлого. «Теленеделя» может, например,

за днем» (сюда попадает «Мир»), «Развлекательные» (в том числе «Ю»), «Детские телеканалы».

Журнал «Теленеделя» дает 14 основных каналов: «Первый», «Россия 1», ТВЦ, НТВ, «Россия К», СТС, Рен-ТВ, «Россия 2», ТНТ, «Домашний», ТВ-3, «Перец», «Звезда», 5-й. А дальше – добавляет тематические блоки с программами «Молодежное ТВ» (ниже подверстываются программы каналов «Подмосковье», ОТР, «Москва 24», «Москва Доверие»), «Спорт-ТВ», «Познавательное ТВ, «Кино на ТВ».

¹ Бородина А. Страна Путина и сериалов. Антология самых популярных телепроектов за последние 12 лет // <http://lenta.ru/articles/2014/03/14/tvanthology/> [Дата обращения 28.03.2014].

вынести черно-белую фотографию Людмилы Целиковской («Больше, чем любовь. Людмила Целиковская»), Николая Харджиева («Николай Харджиев. Обитатель музея») или Юрия Векслера («Острова. Юрий Векслер») в верхнюю «плашку» сетки программы, где сразу под названием канала идут фото, анонсирующие передачи. Так журнал анонсирует программы канала «Россия. Культура».

«Антенна» гораздо меньше проявляет интерес к такого рода программам канала «Россия. Культура». Но если речь идет о действительно культурных фигурах, известных буквально каждому читателю, подход меняется. Например, фильму о первом космонавте, который был показан на Первом канале, журнал уделил много внимания. Но подача фильма «Гагарин. Первый в космосе» (Первый канал, 9 марта, 21:20) в московском выпуске журнала «Антенна» (2014. № 11, 10–16 марта. С. 38) скорее исключение из правил. Тем не менее этот материал любопытен, поскольку демонстрирует адаптацию образа первого советского космонавта к представлениям об успешном герое современной эпохи. Любопытно также, какую роль в этом превращении играет заданный формат телегида.

Прежде всего обращает внимание, что анонс фильма, который занял журнальную страницу, включен в большой блок материалов (плюс еще пять страниц), посвященных 80-летию Гагарина, которое пришлось бы на 9 марта 2014 года¹. Среди них – интервью «Гагарин, я вас любила», познавательный разворот, комментарий психологов раскрывающий «тайну его улыбки». Формат подачи сюжета о «первом полете человека в космос» прежде всего подчеркнута современный.

В 1960-е годы тема космических полетов была тесно связана

- 1) с сюжетом подвига советского человека,
- 2) с представлениями эпохи модерна о могуществе человека,
- 3) с лейтмотивом технологического соревнования (прежде всего – в космической и ядерной гонке) двух идеологических систем.

Если говорить о первом сюжете, то история героя (вполне соответствуя ожиданиям женской аудитории) трансформируется в историю о первой влюбленности. Блок материалов, посвященных юбилею Гагарина, открывает интервью с Валентиной Вороновой из Оренбурга «Гагарин, я вас любила». Воронова рассказывает о встречах с курсантом Военного авиационного училища города Чкалова (Оренбург) в 1955 году. Тогда она была

¹ Для сравнения – три полосы занимал анонс субботней программы НТВ «Новые русские сенсации» (2013.21.12) с репортажем из дома Аллы Пугачевой и Максима Галкина в дереве Грязь и рассказом о крестинах их детей («Антенна». 2013. №52, 23–29 декабря).

студенткой медучилища. Интервью иллюстрируется фотографиями того самого выпуска летного училища, в котором был Гагарин, фотографиями Вали Вороновой 1950-х годов, снимком живописного портрета первого космонавта с его автографом для alma mater – «Оренбургскому училищу летчиков от воспитанника Гагарина. 5.06.61». И, наконец, большой цветной фотографией космонавта, чей майорский китель едва виден за наградами и орденскими лентами всех стран. «Парадный» портрет первого космонавта, растиражированный по всему миру, и скромные снимки из семейного архива встречаются, чтобы перевести историю первого космонавта, «принадлежащую» всем, в частное, приватное русло. Точно так же «отмечание» 7 ноября, «главного праздника в СССР», предстает как повод для частной вечеринки молодежи: «Мы собрались его (праздник. – Ж.В.) отметить в доме нашей общей подруги. Как сейчас помню, на столе был винегрет, холодец, ржаной хлеб и отварная картошка. Алкоголя ни капли – только клюквенный сироп. ...Мы пели революционные песни, кто-то из ребят играл на гитаре, плясали и веселились допоздна. Здесь же все и заночевали: девочки в одной комнате, мальчики – в другой». Детали праздничного меню (винегрет и холодец), революционные песни и подчеркнутая скромность нравов становятся здесь равно характерными приметам времени. Идеология тут краска времени, не более того.

Одновременно тема героизма связывается с полнотой жизненных сил юности, здоровьем («Юра с мальчишками тут же затеял играть в снежки, обтираться снегом – хохот стоял на всю улицу!»), озорством, решительностью, отсутствием страха перед наказанием, умением в поисках выхода «двери ломать». В частности, появляется рассказ о том, как курсанты-летчики в самоволке на Новый год, уходя от патруля, выбили запасную дверь медучилища. Таким образом, тема «героя» и его «послушания» власти мягко разводится.

Модернистский сюжет о могуществе человека, его неограниченных возможностях в освоении космоса исчезает почти полностью. Исключение – упоминание о замысле космонавтов, возникшем после смерти С.П. Королева в 1966 году, похоронить урну с его прахом на Луне. Высадка советских космонавтов на Луне была запланирована на 1968. Но эта идея упоминается среди «трех реальных фактов о Гагарине, в которые трудно поверить», то есть прежде всего как «казус», «чуждачество». Вообще же место публицистической восторженной риторики занимает подборка «интересных фактов» и поиск «удивительного», в которое «трудно поверить». Это означает, как минимум, что сам космический полет сегодня уже не воспринимается как невероятное событие. Характерно, что фотография космонавта за обедом у британской королевы, где он

с аппетитом уплетает десерт, подается на журнальном развороте крупнее, чем снимок С.П. Королева и фото приземлившейся капсулы корабля «Восток».

В целом подачу материалов о полете 12 апреля 1961 года на развороте «Антенны» отличает краткость, фрагментарность, ориентация на «реальные факты» и на поиск «невероятного». Здесь можно найти хронометраж первого полета в космос рядом с увеличенной почтовой маркой «Человек страны Советов в космосе», рассказ Румии Нурскановой (она и ее бабушка были первыми, кто увидел Гагарина после приземления) и посвященную этому событию репродукцию картины космонавта Владимира Джанибекова «Встреча двух миров»... Такой ход заставляет вспомнить подачу материала в иллюстрированных детских энциклопедиях и в передачах телевизионных новостей. Но поскольку первый полет человека в космос сегодня новостью не является, то перед нами скорее переход одной из ключевых тем эпохи модерна из «взрослого» публицистического дискурса в «детский», познавательный.

К сюжету о соревновании США и СССР в освоении космоса, на первый взгляд, отсылает анонс фильма «Гагарин. Первый в космосе», озаглавленный «Что мешает нам быть первыми?». Можно подумать, что контекст вопроса (полет Гагарина) отсылает к социальной и политической сегодняшней реальности, поскольку запуск советского космического корабля был частью борьбы за первенство между США и СССР. Технологическую гонку конца 1950-х – 1960-х годов СССР выигрывал, чего нельзя сказать о сегодняшнем дне. Но анонс включается совсем в другой контекст. Прежде всего – представляемого фильма. Заметку иллюстрируют два кадра из него, которые выглядят, как цветные реконструкции тиражированных фотографий. На одном актер Ярослав Жалнин, сыгравший Гагарина, снят в оранжевом костюме космонавта и шлеме с надписью «СССР» на фоне космодрома с белым основанием первой ступени ракеты. На другом – сцена разговора Королева (в его роли Михаил Филиппов) с Гагариным в форме лейтенанта ВВС на фоне макета в Центре подготовки. Снимки апеллируют к общему «фоновому» знанию читателей о первом космонавте и его полете.

Если фотографии апеллируют к визуальной памяти читателей, то «эссе» на тему «Что мешает нам быть первыми?», написанное актером Ярославом Жалниным специально для «Антенны», – к школьному опыту. «Эссе» фактически отформатировано по образцу школьного сочинения. При этом в качестве отправной точки предлагается цитата, но не Гагарина, а Чкалова («Юрий Алексеевич восхищался летчиком Чкаловым, а именно тот сказал: “Если быть, то быть первым!”»). Она выделена как врез и виртуозно переводит вопрос «Что нам мешает быть первыми?»

из плоскости экономической и политической в плоскость личных достижений.

На этот вопрос следует подчеркнуто «простодушный» ответ с отсылками к детскому опыту («Конечно, желание быть первым появляется в детстве. ...Кто первым съел кашу? Ярослав. Молодец!»). Характерны краткость предложений и простота синтаксических конструкций, использование общих мест, которые подаются как личное открытие («Космонавты – люди бесстрашные, в этом я уверен»). Непременный этический посыл и указание на выбор ролевой модели («Гагарин – это правильный пример. Не идти по головам, не покупать должности и дипломы, не подставлять кого-то ради своей выгоды. Просто делать свое дело...»). Наконец, показательна оптимистическая концовка («А если у Гагарина получилось, то и у нас с вами все получится»). Все построение и стилистика текста указывают на «наивного» рассказчика.

Подчеркнутая примитивность «эссе» временами начинает выглядеть пародийно. Но перед нами, конечно, не пародия, а предложение читателю то ли погрузиться «в прошлое», то есть в собственное детство, когда он впервые услышал о полете Гагарина, то ли представить себя на месте нынешнего школьника, который должен вообразить своего сверстника в 1961 году. В любом случае, читателю предлагается идентифицироваться с «детским», инфантильным видением мира, которое сводится к «простым истинам». Понятно, что для «ребенка» социальная и политическая проблематика остается за «бортом».

Инфантилизация, отсекающая «ненужные» сравнения с прошлым, позволяет ввести сравнения Гагарина с героями современного мира. В частности, со Стивом Джобсом. Основание для сравнения – «мечта, цель жизни»: «Стив Джобс, например, он не космонавт, не переживал перегрузок, не рисковал жизнью. Но он верил в свою идею». Место идеологической «начинки» советских времен, которая становилась контекстом любого рассказа о полете первого человека в космос, занимает «своя» личная идея. Прежняя идеология при этом не анализируется, а вытесняется, как не упоминается и «личная» идея Гагарина. Точнее, она формулируется как романтическая мечта в подписи к кадру: «Люди нашего века очень удивятся, но Гагарин полетел в космос не ради денег или званий. И даже не потому, что Родина сказала: “Надо!”. Ему просто очень хотелось туда, к звездам».

Перед нами, как минимум, двухступенчатая смена контекстов: от прежнего идеологического (читатель избавлен от упоминаний о нем в анонсе, но он возникал в интервью с Валентиной Вороновой) к романтическому («хотелось туда, к звездам»), а затем – к идее индивидуального успеха (переход от примера Гагарина – к ролевой модели Стива Джобса).

Проблема, конечно, в том, что рассматривать полет в космос как индивидуальное достижение можно, пожалуй, лишь если речь идет о знаменитой инсталляции Ильи Кабакова «Человек, который улетел в космос», хранящейся в Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду в Париже. Но поскольку «эссе» предлагает вжиться в образ рассказчика-ребенка, тема коллективизма и отношений с другими людьми решается на таком же инфантильном уровне. В первом же абзаце выстраивается оппозиция: эгоизм «супержадин» (они же – миллиардеры), которые «соревнуются внутри своей маленькой компании» за первую строчку в списке «Форбс», противопоставляется «признанию людей». Известность героя, признание его заслуг всеми становится как бы эквивалентом былого «коллективного» действия. Завершает сравнение признания узким кругом «супержадин» со всемирной славой следующий пассаж: «А быть первым невозможно без признания людей. Когда все, от простого советского школьника до королевы Англии, знают Гагарина и гордятся тем, что видели его, пожали ему руку».

Неожиданное появление в «эссе» «простого советского школьника», действия которого описываются глаголом настоящего времени (знают, гордятся), конечно, озадачивает. Этот персонаж сейчас столь же далек от обычного читателя телегида, как королева Англии, при этом оба они «видели Гагарина, пожимали ему руку». Это образ того самого наивного «свидетеля» исторического события, чей взгляд воображает уже нынешний ученик, трудясь над сочинением о Гагарине. И этот образ «свидетеля» появляется на фотографии, которая располагается на соседней странице журнала, напротив анонса фильма о первом космонавте.

«Переформатирование» советского дискурса рассказа о полете Гагарина в современный, главной чертой которого становится не столько деидеологизация, сколько инфантилизация, можно воспринимать как продолжение уже упомянутой линии перевода из регистра «взрослого» повествования о свершениях эпохи модерна в «детский».

Параллельно происходит включение самого безусловного героя советских времен в пантеон современных культовых героев. Кроме сравнения со Стивом Джобсом, появляется и параллель с голливудскими звездами. Но это уже не в «эссе» Ярослава Жалнина, а на упомянутой соседней полосе журнала, где помещена фотография первого космонавта в окружении детей. Что, разумеется, в контексте предыдущего загадочного появления «советского школьника» не выглядит случайным. Снимок сопровождается комментариями двух психологов «Тайна его улыбки». Старое фото, на котором гораздо лучше видна счастливая улыбка ребенка, чем улыбка Гагарина, становится материалом для физиогномического «анализа»

лица космонавта. Странность в том, что комментарии вообще существуют словно бы отдельно от снимка (при том, что напечатаны на его фоне). «У него открытое лицо (нет челки, закрывающей глаза), прямой взгляд», – сообщает Дарья Погонцева, кандидат психологических наук. При этом на фото рядом Гагарин снят в военной фуражке, загораживающей лоб, он присел, разговаривая с детьми, а снимок сделан сверху. В результате рассуждения о прямоте взгляда и отсутствии челки выглядят, мягко говоря, несколько отвлеченными, предполагающими знание других портретов космонавта или отсылают к парадному портрету космонавта, который открывает блок журнальных материалов. Второй комментатор, Людмила Ахметова, сравнивает облик Гагарина с типажам советских кинозвезд («Такой же типаж был у известного и любимого всеми актера Николая Рыбникова») и одновременно с типажам Голливуда. «Секрет улыбки Гагарина в том, что она принципиально отличает его от общей типологии русско-советских лиц, если так можно выразиться, – замечает она. – Юрий Алексеевич почти всегда широко улыбается. Сейчас такую улыбку называют голливудской. Для СССР того времени это была большая редкость».

Таким образом, первый космонавт предстает фигурой, символически объединяющей советских «простых парней» (сыгранных в фильмах Николаем Рыбниковым) и героев американских фильмов, любимых советских актеров и голливудских звезд.

Как видим, рамки, заданные форматом «журнала для всей семьи», предлагают инфантилизированное, предельно упрощенное понимание прошлого. При этом герой прошлого трансформируется в обаятельного «героя-любовника» (вписанного в четко намеченный мелодраматический контекст) и в образ «звезды», объединяющей некогда разъединенные миры.

Выбор героев, точнее персонажей, которые оказываются в центре внимания журнала, – одно из принципиальных решений для телегида. Разумеется, телегиды не «зажигают» медиазвезды, они пользуются уже готовыми, которые уже крутятся в медиаобойме телеканалов, массовой культуры. Но выбор важен по нескольким причинам. Это поддержание контекста, в котором циркулируют новости о жизни звезд. Или – того самого дискурса, в рамках которого факт становится фактом. Можно вспомнить название книги Э. Эпштейна 1973 года – «Новости из ниоткуда», где было показано, что модель медиапроизводства ориентирована на принцип «продолжения любой ценой»¹. Чтобы черпать из

¹ Черных А.И. Медиа и ритуалы. С. 108.

«ниоткуда», его сначала надо создать. Разумеется, это задача не для одного журнала и даже не для одного телеканала. Оттого, что одни и те же персонажи, как Фигаро, то здесь, то там, выигрывают все медиапроизводители. Примеров – множество. Скажем, регулярное снабжение читателей новостями из жизни Анастасии Волочковой можно было наблюдать в журнале «7 дней» (который давал фотографии ее свадьбы и рассказ о расставании с мужем), в «Телепрограмме КП» (2014. № 4/620, 27 января – 2 февраля), где мы узнаем о финансовых деталях отношений с бывшим мужем, об отношениях их восьмилетней дочери Ариши с отцом и о завершении романа с бизнесменом из Владивостока Бахтияром Салимовым... Ограничусь добавлением к этому списку (который можно продолжать долго) анонса программы НТВ о Волочковой в «Антенне», с заманчивым уточнением, что сама Волочкова все рассказанное в передаче считает неправдой. Так, песчинка к песчинке, собирается пространство «ниоткуда».

Так же надо учесть, что медиаперсона в телегидах превращается в медиаперсонажа журнального «сериала», поступки которого (будь то встречи, расставания, свадьбы, разводы, съемки или выходы в свет) складываются в те «действия», что образуют бесконечный сюжет, укладываемый в формулу «розового романа» или традиционной мелодрамы, жанров, вышедших, если так можно выразиться, из сказочного «башмачка Золушки». Иначе говоря, речь не только о поддержании дискурса, но и базовых мифов старой и новой культуры.

Наконец, именно медиаперсоны – это «лица» и «фигуры», привлекающие рекламодателей. Это не только «ролевые модели» для читательниц, но и просто «модели», демонстрирующие рекламируемые товары, от рядов и аксессуаров до фирм дизайнерских и строительных.

Если говорить о «соседних» территориях, где зажигаются медиазвезды, то они вполне обжиты. Это земли как массовой культуры, так и «высокой», относящейся как к советскому прошлому, так и голливудскому настоящему... Объединяет медиаперсон, появляющихся на страницах телегидов, сам факт присутствия в медийном поле, прежде всего – телевизионном. При этом постоянного присутствия персоны в медиаполе не требуется. Для «возвращения» на медийную орбиту «старой» звезды достаточно информационного повода.

Эклектичность набора медиаперсон определяется эклектичностью, разнородностью зрелищ, которые создаются телевидением. Сегодняшнее шоу изначально делается как телевизионный продукт, который должен быть востребован максимально широкой аудиторией. Самый яркий пример – открытие и закрытие Олимпийских игр 2014 года в Сочи,

подготовленное Первым каналом, в котором соединялось выступление группы «t.A.T.u» с песней «Нас не догонят» на стадионе «Фишт» перед церемонией открытия и исполнение олимпийского гимна оперной певицей Анной Нетребко... Соединение странное лишь на первый взгляд: выбор исполнителей определен прежде всего мировой известностью поп-группы, гремевшей 12 лет назад, и певицей, выступающей на лучших сценах Европы и США. Судя по тому, что Юлия Волкова в интервью упомянула, что группа получила приглашение выступить за две недели до открытия Игр в Сочи, это решение далось организаторам непросто. Очевидно также, что песня «Нас не догонят», которая изначально – о бегстве двух влюбленных друг в друга девочек-подростков от мира взрослых, в контексте открытия Игр начинает звучать как обещание спортсменок победить. При этом трансформируются оба мотива песни: подросткового бунта и «незаконной» любви. Первый исчезает вовсе, поскольку песню исполняют взрослые женщины 28 лет (у самой Юли двое детей), а второй звучал более чем приглушенно. В финале выступления Лена Катина и Юлия Волкова протягивали друг к другу руки – скорее, в жесте примирения или командного единства, чем нежного объятия.

Именно в связи с трансляцией церемонии открытия интервью с Юлией Волковой, одной из участниц «t.A.T.u», появляются в «Антенне» (2014. №5, 27 января – 2 февраля) накануне начала Игр и уже после окончания Олимпиады – в журнале «Телепрограмма КП» (2014. № 10, 10–16 марта). Характерно, что «Телепрограмма КП» в фотосессии, снятой Михаилом Фроловым, делает акцент на спортивном стиле. На большом снимке (во всю высоту полосы) Юля, приобнявшая детей, снята в огромных боксерских перчатках, черной майке (правда, с лозунгом шопоголика – «O – P – G Moscow buy or die!») и легинсах с камуфляжной расцветкой. Старшая девочка подняла руку в жесте, обозначающем знак победы V. На другом фото мальчик снят с футбольным мячом. На третьем – девочка позирует с огромной хоккейной клюшкой (при том, что поверх снимка идет фраза: «Самир ходит на плавание. Вика занимается большим теннисом»). Таким образом, вся фотосессия работает на создание позитивного имиджа любящей матери, из всех стилей жизни предпочитающей здоровый, спортивный. Вопрос про другой имидж, созданный героиней в откровенной фотосессии, снятой к выходу ее новой коллекции обуви C&C by Julia Volkova и выполненной в стилистике агрессивной сексуальности¹, задается в самом конце интервью. Это упоминание отсылает

¹ См.: <http://heat.ru/news/109608> [Дата обращения 14.04.2015].

напрямую к условности, сделанности образа-маски, который может создаваться на сцене, в клипе, на фотографиях¹.

Любопытно, что тема разработки имиджа становится одной из любимых тем глянцевого журналов, в которых о преобразении медиаперсонажей рассказывают отдельные рубрики и оповещают анонсы на обложках («Жасмин: как похудеть на 20 кг и удержать вес» – «7 дней». 2014. № 13, 31 марта – 6 апреля). Но эта тема – одна из любимых на ТВ². Ее продолжают развивать телегиды уже на своей площадке.

Показательный пример – рубрика «Стиль звезды» Александра Васильева, историка моды, одного из ведущих передачи «Модный приговор». Разбор нарядов медиаперсон, запечатленных во время выхода «в свет», позволяет одновременно упоминать о личной жизни звезд и обсуждать достоинства/недостатки фигуры. Говоря о платьях Анны Нетребко, Александр Васильев замечает: «Слишком короткие платья выше колена на Анне мне не нравятся. Я считаю, что так отчаянно открывать колени не стоит. Певице сорок с небольшим лет – это не много, но и не так уж мало. И я думаю, что длина второго платья, золотого, более комплиментарна для нее. Вы сами видите разницу: мы специально поставили эти две фотографии рядом». Говоря о снимке Анны Нетребко с Эрвином Шроттом, историк моды указывает на «шикарный оперный бюст» как «одно из достоинств ее фигуры», что подчеркивает платье. И это позволяет ему перекинуть мостик к теме приватной жизни: «Я знаю, что в личной жизни у Нетребко сейчас все не очень благополучно. Она была помолвлена с баритоном из Уругвая Эрвином Шроттом. И даже родила от него сына в 2008 году. После этого певица призналась прессе в том, что ее ребенок – аутист. Что тут поделаешь? Рок судьбы! Но Анна – сильная духом женщина, и я уверен, она сможет вырастить мальчика в любви, сделать все, что в ее силах» («7 дней». 2014. № 9, 3–9 марта).

Но гораздо любопытнее, что эти наряды выстраиваются как путь к ... «олимпийскому платью», тому, в котором она выступала на церемонии открытия в Сочи. Оно прочитывается как путь к успеху. Снимок певицы в этом платье завершает разбор нарядов, отправным пунктом которого стал погрудный снимок (наряда почти не видно), сделанный в Мюнхене в 2009 году. При взгляде на фото, автор предпочитает не обсуждать его

¹ См.: Михалкович В.И. Очерк теории телевидения. М.: ГИИ, 1996; *Он же*. Феномен на телевидении // Средства массовой коммуникации в художественной культуре России XX века. Т II. М.: ГИИ, 2001. С. 39–50.

² См.: Зверева В.В. «Настоящая жизнь» в телевизоре. Исследования современной медиаккультуры. М.: РГУ, 2012.

преимущества, а вспоминает ...песню «Черноглазая казачка подковала мне коня...»: «Ну чем Анна не героиня песни? В детстве она даже была солисткой хора “Кубанская пионерия” при Дворце пионеров Краснодарского края... Жительницы Кубани, кстати, обладают своим вкусом... Знаю, каким темпераментом обладают: уж поверьте, они за словом в карман не лезут, а если рубят, то сплеча». Таким образом, фотографию оперной певицы комментарий автора превращает в иллюстрацию казачьей песни, Анну – в воплощение вкуса «жителей Кубани» с их горячим южным темпераментом.

Визуальный образ и текст тут не то чтобы не пересекаются, они – в разных плоскостях повествования. Фрагментарность фотографий связывается авторскими комментариями. Причем автор использует их, чтобы рассказать о всемирной славе певицы («наша соотечественница Анна Нетребко – одна из самых знаменитых оперных сопрано в мире»), затем подчеркивает превращение «казачки» в европейскую красавицу, назвав ее «женщиной в стиле барокко», которая «была бы идеалом красоты для фламандца Питера Пауля Рубенса». При этом тут же упоминаются полотна «русского живописца Бориса Михайловича Кустодиева». Автор выстраивает образ певицы, в котором соединяются героини Рубенса и Кустодиева.

Наконец, сюжет встречи Европы и России в образе оперной дивы достигает кульминации в выступлении на церемонии открытия. Русская и европейская звезда становится медийной мегазвездой глобального масштаба («...если раньше ею восхищались только любители оперы, то благодаря выступлению Анны на открытии Олимпийских игр о нашей диве узнали миллионы телезрителей»). Символом этой кульминации становится платье, в котором Нетребко пела на открытии Игр в Сочи.

Разумеется, платье – лишь наряд, в котором был исполнен гимн Олимпиады. И именно исполнение гимна – «звездный час Анны, оно повысило ее престиж, а возможно, и гонорары». Но в контексте рубрики «Стиль звезды» это исполнение представлено снимком хора, на переднем плане которого стоит певица в белом платье, как писали зрители – Снежной Королевы. В этой рубрике, где обсуждаются наряды, «платье», повод и место его презентации «слипаются».

Более того, обсуждение платья уже стало медийным событием. «Платье ледяного цвета в котором Анна пела на открытии Олимпиады в Сочи, широко обсуждалось в Интернете, – пишет Васильев. – Я внимательно читал отзывы. Зрители разделились на два противоположных лагеря. Одни платье хвалили, называя Анну Снежной Королевой. Другим показалось, что нижняя часть юбки слишком широка. Наряд даже сравнивали с айсбергом. Я считаю, что платье смотрелось выигршно. Ведь оно

предназначалось не для сцены, а для огромной арены. Его должны были увидеть все зрители стадиона. Поэтому объемы юбки и шалевого воротника, который, как накидка, драпировал плечи Нетребко, вполне оправданны. Дизайнер туалета Екатерина Котова лично мне не известна. А вдруг о ней скоро заговорит весь мир? Поживем – увидим!». Таким образом, сюжет мировой славы (на этот раз дизайнера) продолжает развиваться.

В результате на платье ложится «отсвет» медийного события, имеющего глобальный масштаб. И оно практически сразу после окончания Игр в Сочи превращается в историческую вещь, отправляясь в коллекцию историка моды: «Буквально неделю назад я получил от певицы письмо по электронной почте, она написала о том, что будет счастлива отдать в мою коллекцию платье, в котором пела в Сочи. Я был невероятно тронут».

Но не только история нарядов звезды вписывается в контекст истории. В этом контексте даже забота певицы о том, чтобы похудеть, выглядит не только ее личным делом или профессиональной необходимостью, но обретает оттенок «высокого долга». Александр Васильев упоминает об этом как о части работы по созданию сценического образа: «Певица тщательно следит и за своей фигурой, и перед Олимпиадой она сидела на специальной диете для того, чтобы эффектно выглядеть в Сочи». Но именно это выносится в заголовок: «Анна Нетребко похудела к Олимпиаде». В контексте рубрики («Стиль звезды») именно похудение, а не пение становится главным достижением звезды. Просто потому, что ее профессиональная работа остается за рамками обсуждения в телегиде.

Справедливости ради надо сказать, что это не единственный случай, когда создание имиджа тесно связывается с задачами репрезентации публичной персоны или с политическими целями. Так, обсуждая наряды Кейт Миддлтон («Герцогиня Кэтрин хороша и в потертых сапожках» («7 дней». 2013. № 51, 23–29 декабря), Александр Васильев упоминает о медийной технологии создания «икон стиля»: «Вспомните, как когда-то возвели в ранг иконы стиля Диану, принцессу Уэльскую. Из очень скромной девушки из аристократической, но малоизвестной семьи сделали одну из самых популярных женщин XX века. Точно так же, я уверен, поступают с Кэтрин. Кому это на руку? Королевской семье. Кейт для Виндзор – один из способов заработать народную любовь». И далее, вспомнив о бывшей жене младшего брата принца Чарльза Саре Фергюссон, историк моды замечает, что после развода в 1996 году о ней все позабыли, «хотя в начале 90-х годов газеты только и делали, что обсуждали гардеробы Дианы и Сары: сравнивали, у кого из них дороже драгоценности, элегантнее шляпка». Таким образом, Васильев напоминает о роли глянцевого

журналов в поддержании функционирования «звезд» в медиапространстве. Телегиды оказываются включенными в эту «вторичную циркуляцию».

ТЕЛЕГИД: «РОЗОВЫЙ РОМАН» НОН-СТОП?

Отдельного разговора заслуживает включение в круг постоянных «героев» телегидов (в частности, журнала «7 дней») персон королевского дома Великобритании. Этот интерес связан, с одной стороны, с включением отечественных телезрителей к мериаритуалам глобального мира, в котором похороны принцессы Дианы, свадьба ее сына Чарльза Уильяма и Кейт Миддлтон, как и рождение и крестины их первенца становились ярким мировым медийным событием. К примеру, свадьба наследника престола, которая транслировалась в эфире, собрала аудиторию более двух миллиардов человек почти во всех странах мира. А. Черных, приводя этот пример в качестве важнейшего «ритуала перехода», отмечает также его «позитивную сакральность». «Учитывая происхождение невесты, дед которой был шахтером, Кейт фактически исполняла роль сказочной Золушки, нашедшей своего принца и вошедшей в самую значительную династию на планете»¹.

Но именно сюжет сказки о Золушке – базовый и для женского «розового» романа, и для женских журналов. Любопытно, что фактически этот же сюжет становится ключевым и для телегидов, маркируя их «женскую» природу. Формула «розового романа» достаточно подробно исследована².

¹ Черных А.И. Медиа и ритуалы. С. 115.

² См.: Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 315: «Предметный мир розовых романов строится по своим четким законам жанра. Описания еды, к примеру, даются в духе кулинарных страниц дамских журналов... В поэтике розового романа описания одежды тоже часто имеют рекламный оттенок... авторы прибегают к лексике модных журналов, подробно и технически точно указывая фасон, ткань, фирму и завершая описание костюма рекламными фразами типа “В этом платье Вы будете неотразимы”... Смакование красивых вещей служит непосредственно коммерческим целям и в телевизионных аналогах розового романа – в мыльных операх. Когда в Штатах по первому разу шла “Династия”, вся Америка отслеживала фасоны платьев главных героинь. Для фирм, одевавших Алексис и Кристл, лучшей рекламой нельзя было и придумать».

Можно спорить, что было вначале: женские романы Барбары Картленд или глянцевого женские журналы, но данном случае интересно, как формула¹ «розового» романа работает в телегиде.

Формула розового романа, по наблюдениям Ольги Вайнштейн, повторяет структуру волшебной сказки: счастливый конец, мотив справедливого вознаграждения всех героев, доброта и внешняя привлекательность положительных персонажей, коварство и демонизм злодеев²... Архетипической для розового романа в большинстве вариантов является сказка о Золушке. Все ее приключения – форма инициации, и в этом аспекте розовый роман, конечно же, сказка о женской инициации, где главное испытание – завоевание мужчины. Остальное – не в счет.

Одним из архетипических и ключевых мотивов этой сказки является новое платье и, разумеется, башмачки. По наблюдениям О. Вайнштейн, «в «розовой эстетике» героиня очень часто внезапно становится обладательницей целого гардероба: например, ее поселяют в доме, где она обнаруживает в спальне полный шкаф нарядов своего размера, причем абсолютно новеньких. В другом романе («Дороже всех наград» Дианы Тэлкотт) героиня должна составить свой гардероб: «Они едут в дорогой магазин и делают покупки, причем все оплачивает фирма, а затем наряды переходят в собственность будущей модели»³. Сюжет сказки о Золушке, ставшей Принцессой, перекодирован в сюжет о консьюмеристском рае, где волшебным образом исполняются все желания.

В интервью звезд, которые становятся опорными материалами журнала «7 Дней», мы обнаруживаем набор базовых формул «розового романа».

¹ Понятие «литературной формулы» использовал культуролог Джон Кавелти для описания популярной литературы, но также он говорит о том, что оно может быть полезно при анализе кино и телесериалов. Он употребляет его в двух значениях. Во-первых, как «традиционный способ описания неких конкретных предметов или людей». В этом смысле формулами можно считать некоторые гомеровские эпитеты: «Ахиллес быстроногий», «Зевс-громовержец», а также целый ряд свойственных ему сравнений и метафор». Но речь идет только «о традиционных конструктах, обусловленных конкретной культурой определенного времени». Во-вторых, это «тип сюжета». Если описывается массив произведений, то формула может представлять собой «набор художественных ограничений и возможностей» – см.: Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 35–64.

² Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний. С. 311.

³ Там же.

Инфантильную героиню (ее опытность, которая вроде бы противоречит этой черте поэтики, в итоге только подчеркивает подлинную детскую открытость ее восприятия, как в ситуации с сорокалетней Литвиновой или тридцатидевятилетней Смеховой). Романтического принца. Испытания в виде разлуки, козней, предательства. Итог – непоколебимая вера в любовь. Есть даже архетипические волшебные наряды. Они в журнале материализовались не только в фотографиях, но и в отдельной рубрике – «Звездный шкафчик», существовавшей долгое время и посвященной исключительно теме «шмоток», их приобретения и демонстрации без особого повода. Факт их наличия и был поводом для материала.

Стоит подчеркнуть, что в соответствии с формулами женского романа прочитывается вполне реальная жизнь. Как правило, в центре интервью – отношения Ее и Его. Любовь оказывается главным сюжетом и главным мотивом, который движет жизнью героини. Скажем, встреча с будущим отцом своего второго сына в интервью Алики Смеховой описывается так: «При виде потенциального работодателя меня словно ударило током. Возьму смелость утверждать, что это была любовь и страсть с первого взгляда. Совершенно безумная...» Дальше об уходе от мужчины, с которым прожила семь лет: «Уже через месяц этот человек увел меня из семьи. В свое оправдание могу сказать только одно, и, надеюсь, многие женщины меня поймут. Я полюбила! Полюбила так, как любят только раз в жизни».

Герой романа возникает, как сказочный принц. «Он был умен, обаятелен, хорош собой, успешен. Мало того – он сказал слова, которые просто меня покорили: “Расслабься, отдохни. Будь просто женщиной. Не думай ни о чем – я обо всем позабочусь”. А не об этом ли в глубине души мечтает каждая из нас, даже самая сильная и самостоятельная. И действительно, моя жизнь в одночасье превратилась в сказку».

Герой отвечает статусу принца и с точки зрения экономической: он «из тех, кого принято причислять к финансовой элите России. В свое время, по мнению журнала “Forbes”, он входил в сотню самых богатых людей страны».

Дальше идет мотив коварных соперников, которые обманывают влюбленного принца. «Измены, алчность, интриги...» Читайте классику, – замечает Алика.

Действительно, ссылка на классический женский роман тут вполне уместна: роковая страсть, герой-любовник с высоким социальным статусом, интриги недругов. Финал интервью резюмирует ценности героини как типичные для «розового романа»: «...женщины по сути своей слабее мужчины, поэтому мужчина по отношению к ней должен быть великодушен и милосерден».

Этот мотив романтической любви – один из самых устойчивых в журнале. Причем он остается в материалах о самых разных типах героинь. Интервью с кинозвездой Скарлетт Йоханссон («7 дней». 2008. № 12, 17–23.03) вышло с названием «Мне нужен не Рокфеллер, а страстный и нежный любовник». Даже феминистские свободолобивые рассуждения актрисы используются для подтверждения стереотипов женского романа. С одной стороны: «Я в любом случае рада, что... никто на меня не смеет давить. В том числе общество с его допотопным отношением к женщине – в плане вышла она уже замуж или еще нет. И почему не вышла». С другой – на вопрос, что вы предпочитаете – власть, богатство или любовь, отвечает: «Сильную любовь, мощную, знаете, такую – ух!» (смеется). И тут же – «Ведь это в женской природе – представление о мужчине, как о кормильце, главе семьи и т.д.»

Та же тема – но уже в новом экзотическом антураже – рассказ о свадьбе и семье певицы Согдианы (украинки с «Фабрики звезд») и ее мужа-индуса Рама. Повторяются даже формулы: «Однако по сути своей я мечтательница и, естественно, грезила о прекрасном принце, ждала его, верила, что он меня обязательно найдет. У меня даже один альбом назывался “Мой принц все равно придет”. Вот говорят же, что мысли способность материализовываться. И я встретила своего Рама!». Опять же история выстраивается по сюжету сказки-романа: романтическое ухаживание – испытание (разлука – три месяца на «Фабрике звезд» и гастроли) – признание – свадьба в индийском храме в Малайзии – рождение ребенка.

Стандартные формулы применяются при описании партнера, при описании чувств («Меня буквально накрыла волна безграничного счастья!»), при выводах-резюме («Наш союз основан на абсолютном доверии, взаимопонимании, обоюдной любви»).

Поразительно, что те же мотивы остаются даже в том случае, когда текст пишется самой героиней. Можно предположить, что тема – любовь в жизни героини – задавалась изначально редакцией. Рената Литвинова отказалась давать интервью, но сама написала рассказ о себе («7 дней». 2008. № 16, 14–20 апреля). Сценаристка выстраивает сложную конструкцию повествования – с историями любви бабушки, мамы, своих собственных замужеств... История учебы во ВГИКе сменяется рассуждениями о влюбленностях и любви. При этом все эти тонко выписанные линии рассказа о себе завершаются знакомым аккордом: «И еще я хотела бы, чтобы она знала, что такое любовь. Это же самая главная мотивация в жизни человека – любить. Быть с тем, кого любишь».

Применение формул популярной литературы для описания событий реальной жизни может озадачить лишь на первый взгляд. Кавелти

упоминает своего коллегу, «который любил повторять, что у каждого из нас в голове хранится целый набор литературных сюжетов и что мы видим и организуем жизнь вокруг себя в соответствии с этими сюжетами»¹.

Любопытно, что «страсти роковые» и жизненные потрясения никак не сказываются на внешности героинь. О каких бы драматических событиях в личной жизни персонажей не шла речь, фотография представляет их если и в домашнем спортивном костюме или домашнем платье, то при отличном освещении, в прекрасном интерьере. Скажем, 50-й номер журнала «7 дней» за 2007 год (10–17 декабря) вышел с портретом Алики Смеховой на обложке и выносом анонса: «Отец Макара от нас отказался». Портрет певицы с младенцем на руках очевидно повторяет позу Мадонны. Это образ заботливой матери, прежде всего, но также и красавицы, чьи достоинства подчеркнуты достаточно ярким макияжем. Внутри номера – фотографии к интервью, где цвет халата из японского шелка сочетается с цветом шлепанцев, букет из живых цветов стоит перед усталой, но *по-прежнему* прекрасной героиней. На другом снимке – она с мамой и сыновьями в детской, на третьем – с бывшим гражданским мужем, на четвертой – у детской кровати не спит, включенный ночник выигрышно освещает ее белый спортивный костюм. Это сохранение «прекрасности» несмотря ни на что – значимо. Фотографии представляют визуализацию образов розового женского романа, где героиня всегда прекрасна, сексапильна и нежна, или сериала². Иначе говоря, фотографии призваны стать наглядным свидетельством *happy end'a*. Подтверждением того факта, что, несмотря на романтические треволнения и житейские передряги, все заканчивается хорошо. Хотя бы потому, что героиня остается лицом медийным, то есть действующим на публичной сцене (дающей интервью, фотографирующейся с ребенком, рассказывающей о своих проблемах).

Несмотря на модернистскую риторику об успехе, карьере, работе, телегид, как и женские журналы, опирается в основном на патриархальные традиционные ценности, в контексте которых одна из главных черт женщин – инфантильность, «нехватка любви», эскапизм от проблем жизни. Функция медиа тут та же, что у мужчины в «розовом романе» – «указать героине ее истинное предназначение, вернуть к предписанной роли и таким образом восстановить социокультурный порядок»³.

¹ Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул. С. 51.

² Ср.: Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний. С. 315.

³ Бочарова О. Формула женского счастья // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 299.

III. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФОРМЫ И СМЫСЛЫ ТЕЛЕВЕЩАНИЯ

Людмила Сараскина
ЗАЧЕМ СМОТРЕТЬ ТЕЛЕВИЗОР?
ЭВОЛЮЦИЯ СМЫСЛОВ

Преврати приятный отдых перед телевизором в попытку сродни мытью потолка. Перемести ящик в неудобное место – например, повесь его повыше, чтобы у тебя затекала шея. замени уютный диван перед телевизором табуреткой или конем-качалкой. Выкинь пульт дистанционного управления, наконец! Наверняка эта уловка приведет лишь к тому, что ты взбесишься и купишь новый пульт. Но такие лишние траты – тоже фундамент ненависти. Не допускай, чтобы зомбоящик руководил твоим свободным временем. Заведи автономный ТВ-рекордер, чтобы прерывать просмотр в любой момент. Записывай как можно больше фильмов и передач. В итоге ты посмотришь, дай бог, треть, но это и хорошо! Однажды ты станешь смотреть телик так редко, что он станет тебе мешать и только занимать место.

Из популярных Интернет-советов¹

СОВЕТСКОЕ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ВЕЩАНИЕ НА ФОНЕ ТОТАЛЬНОГО КОНТРОЛЯ

Когда телевидение только появилось, многим казалось, что оно – как самая передовая технология – станет финальным аккордом в развитии культуры. Телеэкраны были величиной с ладонь, но зрителям казалось, что этот крошечный экран похоронит и книги, и газеты, и театр, и кино. С тех пор прошли десятки лет. Всё живет.

¹ Бросить смотреть телевизор. Как избавиться от вредной привычки // <http://xn--7-0ub.net/forum/thread252.html> [Дата обращения 14.04.2015].

«Завтра впервые в СССР будет произведена опытная передача телевидения (дальновидения) по радио. С коротковолнового передатчика РВЭИ-1 Всесоюзного электротехнического института (Москва) на волне 56,6 метров будет передаваться изображение живого лица и фотографии».

Эту новость сообщила газета «Правда» 30 апреля 1931 года. И в самом деле: 1 мая 1931 года в эфир были переданы сигналы с изображениями сотрудников лаборатории и фотопортреты, но сигналы «немые», без звукового сопровождения.

Первые опыты прошли успешно, и началось регулярное вещание. Из здания Всесоюзного электротехнического института передатчик перевезли в дом № 7 по Никольской улице (в помещении Московского радиоузла), и 1 октября 1931 года начались регулярные звуковые передачи в средневолновом диапазоне. Вскоре в Москву стали поступать сообщения о том, что передачи изображения со звуком принимаются радиолюбителями в Томске, Нижнем Новгороде, Одессе, Смоленске, Ленинграде, Киеве, Харькове. Журнал «Говорит Москва» сообщал, что в столице работают более трех десятков самодельных телевизоров, собранных радиолюбителями¹.

Это было так называемое малострочное телевидение – оно работало в Москве, Ленинграде и Одессе нерегулярно, малыми порциями вещания. 1 мая 1932 года по телевидению был показан короткий звуковой фильм с голосами дикторов, снятый утром этого дня на праздничных улицах Москвы. В октябре 1932 года телевидение показало смонтированный фильм об открытии Днепрогэса.

Возможность видеть события на расстоянии захватывала умы; совершенствование техники телевидения становилось насущной задачей. В течение нескольких лет промышленность создавала новую электронную аппаратуру для «настоящего телевидения». Пока же малострочное телевидение осваивало подходящие для показа телевизионные жанры: эстрадные концерты, фрагменты театральных (по преимуществу балетных и оперных) спектаклей. В программу включались и передачи на общественно-политические темы: выступления наркомов, передовиков производства, знаменитых летчиков, писателей. В возможностях телевидения привыкали видеть не только средство развлечения, но пропагандиста и агитатора.

¹ Телевизионная журналистика. Учебное пособие / Под ред. Г.В. Кузнецова, В.Л. Цвика, А.Я. Юровского. 4-е издание. М.: Высшая школа, 2002.

Гл. 3. История тележурналистики в России // <http://uchebnik.biz/book/260-televizionnaya-zhurnalistika/16-glava-3-istoriya-telezhurnalistiki-v-rossii-technicheskie-predposylki.html> [Дата обращения 27.05.2015].

В 1932 году ленинградский завод «Коминтерн» приступил к производству первых советских телевизоров. В производство был запущен «телевизор для индивидуального пользователя», разработанный ленинградским инженером А.Я. Брейтбартом. Это была малогабаритная ТВ-приставка к радиоприемнику. В 1933–1936 годах было выпущено более трех тысяч оптико-механических телевизоров марки «Б-2» с размером экрана 3 x 4 см¹.

25 марта 1938 года новый Московский телецентр на Шаболовке провел первую электронную телевизионную передачу, показав кинофильм «Великий гражданин», а 4 апреля 1938 года в эфир вышла первая студийная программа. Экспериментальные передачи из нового телецентра длились почти год, нерегулярно, без расписания и программы. Регулярное вещание началось 10 марта 1939 года, в дни работы XVIII съезда ВКП(б) – был показан снятый «Союзкинохроникой» по заказу телевидения фильм об открытии съезда. Передачи велись пять раз в неделю. Каждый вечер демонстрировались театральные спектакль и кинофильм. Иногда им предшествовали выступления артистов, писателей, ученых². Первая большая общественно-политическая передача состоялась 11 ноября 1939 года и была посвящена 20-летию Первой конной армии. Летом 1940 года в программах стали появляться информационные сообщения, которые в кадре читал диктор радио, повторяя радиовыпуски «Последних известий». Тогда же начал выходить в эфир (время от времени), телевизионный журнал «Советское искусство», смонтированный из материалов кинохроники.

Для появления в информационном пространстве СССР нового СМИ, да еще такого, которое и показывая, и рассказывая будет обладать сильнее-шим влиянием на аудиторию, это было крайне трудное время. К середине 1930-х годов в стране уже вовсю действовала система тотального политического контроля советских и партийных органов над распространением, а главное – над содержанием информации. Контролировалась вся печатная продукция (любые книги, газеты, журналы, альманахи, плакаты, объявления, наклейки на спичечных коробках, почтовые марки, театральные программки, буклеты, афиши), музыкальные и сценические произведения, изобразительное искусство, театр, кинематограф, фотография и, конечно, все радиопередачи с их инфраструктурой. Задачи контроля не скрывались: все источники информации, альтернативные официальным,

¹ Телевизионная журналистика. Гл. 3: История тележурналистики в России.

² См.: Автор? История тележурналистики в России. Гл. 3. С. ??? // <http://evartist.narod.ru/text6/27.htm>

должны были быть пресечены и подавлены, идеи и сведения, считавшиеся вредными или нежелательными, должны были быть не допущены для распространения.

Цель советской цензуры заключалась, по словам российского историка, в том, «чтобы создать новую коллективную память народа, начисто выбросить воспоминания о том, что происходило в действительности, исключить из истории все, что не соответствует или прямо опровергает исторические претензии КПСС»¹. Созданная и действовавшая на протяжении многих десятилетий система государственных коммуникационных средств и их каналов, официальные литература и искусство были направлены на формирование массового сознания и мифологизированных представлений.

Система всеобщей, всеобъемлющей и всесильной цензуры (цензурного террора) имела идеологический характер и включала прямые формы и методы контроля (запрет, редакторское вмешательство, отклонение продукции), а также формы косвенные, относящиеся к кадровой, издательской, гонорарной политике. Основными объектами цензуры были: «антисоветская пропаганда» (в которую включалось все, что не соответствовало текущим идеологическим установкам), военные и экономические секреты (например, информация о местах заключения и географические карты), негативная информация о состоянии дел в стране (катастрофы, голод, неурожай, другие экономические проблемы, межнациональные конфликты, отрицательные социальные явления и т.д.), а также любая информация, которая могла вызвать нежелательные аллюзии и ассоциации.

Десятилетие 1930–1940-х годов во всей полноте опиралось на позицию В.И. Ленина, сформулированную в начале 1920-х: «Свобода печати в РСФСР, окруженной врагами всего мира, есть свобода политической организации буржуазии и ее вернейших слуг – меньшевиков и эсеров. Это факт неопровержимый. Буржуазия (во всем мире) еще сильнее нас, и во много раз. Дать ей еще такое оружие, как свобода политической организации (свободу печати, ибо печать есть центр и основа политической организации), значит облегчать дело врагу, помогать классовому врагу. *Мы самоубийством кончать не желаем и поэтому этого не сделаем*»².

Созданная в 1920–1930 годы система цензуры оказалась настолько эффективной, что просуществовала без больших изменений до самого распада СССР. В течение всего периода цензурные ограничения сопровождалась

¹ Некрич А.М. Отрекшись от страха // Нева. 1995. № 6. С. 222.

² Цит. по: Жирков Г.В. Цензура и социалистические идеалы // История цензуры в России XIX–XX вв. Учебное пособие. М.: Аспект-пресс, 2001. С. 258. Курсив мой. – Л.С.

внедрением сотрудников ОГПУ–НКВД в среду литераторов для выявления и пресечения публикаций «антисоветских» произведений.

Запрещалось распространять информацию о тюрьмах и лагерях, о крушении поездов, о беспорядках, о безработице и голоде, о забастовках и массовых антисоветских выступлениях, о манифестациях, о городских и сельских беспорядках, о волнениях в армии и на флоте, в учебных заведениях и на производствах. Были взяты под контроль репертуары театров, лекции в сельских клубах, стенгазеты школ и вузов. В 1925 году был введен запрет на информацию о самоубийствах и случаях умопомешательства; нельзя было писать «о зараженности хлеба долгоносиком, клещом и прочими вредителями, во избежание паники... и злосаммеренного истолкования этих сведений»¹.

В 1929 году Главлит² предписал согласовывать даже проведение танцев: «Настоящим разъясняется, что в каждом отдельном случае вопрос о разрешении танцев должен согласовываться с Гублитом и местными политпросветорганами»³.

(Сегодняшние интернет-опросы – «цензура, которая была в СССР, это хорошо или плохо?» – дают неоднозначные ответы. «Цензура в СССР – это когда разрешено только одно мнение – правящей партии. Остальные – вне закона»; «Да отлично! Ничего не знают, одно только радио ОБС работает. Но все счастливы от розовых соплей про высокие надои, плачут над судьбой

¹ Суетнов А. Тур вокруг цензуры. Недалняя история // Журналистика и медиарынок. 2006. № 9. С. 112.

² Заверенные Главлитом – официальным цензурным ведомством – произведения должны были полностью удовлетворять всем требованиям идеологической чистоты. Когда в 1922 году был организован Главлит, то первоначально подразумевалось объединить все виды цензуры под крышей одного учреждения. Однако вскоре оказалось, что наиболее эмоциональные и поэтому глубоко воздействующие на подсознание человека зрелищные виды искусства требуют особого внимания. В 1923 году возник Главрепертком, объединивший в себе цензуру театра, кино, радиовещания, эстрадного и циркового искусства. Фактически Главлит и Главрепертком были отделами госприемки для произведений соответствующих сфер. Решением от 10 сентября 1931 года был создан и начал свою работу Всесоюзный комитет по радиовещанию (ВКР) при Наркомате почт и телеграфов. В 1933 году создан Всесоюзный комитет по радиофикации и радиовещанию при Совете Народных Комиссаров СССР (ВРК). Но и полвека спустя цели и задачи ведомства сохраняли свою содержательную политику.

³ Суетнов А. Тур вокруг цензуры. Недалняя история.

негров в США. Народу нужна жвачка, а не правда»; «Как выясняется, хорошо: не было тупых, пошлых фильмов и ток-шоу, словоблудия с буквоб...ием, что теперь называют книгами и пишут все, кому не лень и т. д. и т. п. А что касается правды и свободы слова, так и сейчас так же нет ни того ни другого, и только круглые идиоты могут называть то, что твориться сейчас в России, демократией и утверждать, что есть истинная свобода слова!»; «Да, но в меру. Сейчас цензуры нет и по ТВ убийства, кровь, мат, голые девки и т.д. При СССР была цензура и соответственно моральный облик советского человека был на высоте»; «Тотальная цензура, как в СССР, отучает людей думать, анализировать и решать»; «С одной стороны хорошо, потому что не пропускали б...ства, разврата, понтов и дебилизма, а плохо, что некоторые дебилы попадали в цензоры»; «Вообще-то неплохо, другое дело, что эта цензура порой перегибала палку. Сейчас же перегибают палку по нецензурщине»¹.)

«Можно было бы успокоиться, пожалев “потерянное поколение рабов”, грустящее о потере своих цепей и оказавшееся несостоятельным в условиях личной и творческой свободы, – пишет о ностальгических настроениях по поводу цензуры в СССР современный исследователь, – если бы не вечные вопросы, возникавшие не только у современников, но и у многих наших предшественников, задумывавшихся над проблемой соотношения и взаимодействия между культурой и властью»².

Прочитую еще одно важное наблюдение. «Во взаимоотношениях власти и культуры, власти и художника в тоталитарной системе больше всего поражает следующее: *постоянно сопротивляясь и противостоя своим творчеством официально предложенным доктринам, интеллигенция, а с ней и чиновники от культуры просто жаждали четких директив от партии на самом примитивном уровне – “что можно, а что нельзя”*. Так, 16 марта 1928 г. группа кинорежиссеров – Г. Александров, Г. Козинцев, В. Трауберг, А. Попов, В. Пудовкин, М. Роом, С. Эйзенштейн, С. Юткевич – обратилась к партийному совещанию по делам кино (копия в ВАПП) с заявлением об отсутствии идеологического руководства на участке кино и о необходимости создания авторитетного органа, который бы планировал продукцию кинопромышленности³. Это была чисто политическая

¹ Цензура что была в СССР, это хорошо или плохо? // <http://otvet.mail.ru/question/59838194> [Дата обращения 14.04.2015].

² Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917–1991 гг. // <http://www.fedy-diary.ru/html/062011/23062011-08a.html> [Дата обращения 14.04.2015].

³ Цит. по: Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917–1971 // <http://www.fedy-diary.ru/html/062011/23062011-08a.html> [Дата обращения 20.04.2015]. Курсив мой. – Л.С.

акция, как с одобрением писал 19 марта 1928 года в ответ на это обращение Л. Авербах (ВАПП), акция, которая имела «общеполитическое значение не только с точки зрения оценки современного положения в кинематографии, но и как свидетельство политического приближения авторов письма к ВАППу (у ВАПП имеется киносекция)»¹.

К середине 1930-х годов концентрация усилий в области политико-идеологического контроля над всеми произведениями печати, радио и литературой, ввозимой из-за границы и вывозимой из СССР в другие страны, достигла апогея. По данным на 1938 год, контролю цензуры по всему СССР подверглись: 8550 газет, 1762 журнала, 39 992 книги, 74 вещательных радиостанции, 1200 радиоузлов, 1176 типографий, 70 000 библиотек. Достаточно сказать, что только за 9 месяцев 1939 года органами Главлита в результате предварительной цензуры было выявлено 12 588 сведений, не подлежащих оглашению, и 23 152 различных политико-идеологических искажений. Кроме того цензуре была подвергнута литература, прибывшая из-за границы: 240 000 бандеролей, 1500 книг и 1050 тонн всевозможных печатных произведений².

Все эти «контрольные» мероприятия проводились на фоне кадровой и структурной перестройки НКВД. 26 сентября 1936 года генеральный комиссар госбезопасности Г.Г. Ягода был освобожден от занимаемой должности, а 13 марта 1938 года – приговорен к расстрелу. 26 сентября 1936 года наркомом внутренних дел был назначен Н.И. Ежов, поставивший задачу очистить кадры НКВД от предателей и контрреволюционеров. Массовые репрессии 1937–1938 годов затронули весь государственный аппарат. В Наркомпросе, Комитете по делам искусств при СНК СССР, Главлите и Главреперткоме шли постоянные кадровые чистки. Руководящие сотрудники высшего и среднего звена удерживались в должности не более полугода, после чего следовали громкие увольнения с последующими арестами и расстрелами.

Представителям творческой интеллигенции в эти годы стало понятно, что без благосклонности и расположения высшего политического руководства художник будет обречен в лучшем случае на молчание и безвестность, в худшем – на исчезновение и уничтожение. Мало кто мог сказать о себе так, как сказал Б. Пильняк: «Мне выпала горькая слава быть человеком, который идет на рожон. И еще горькая слава мне выпала – долг мой – быть русским писателем и быть честным с собой и Россией»³.

¹ Цит. по: *Горяева Т.М.* Политическая цензура в СССР. 1917–1971.

² Там же.

³ Там же.

Трагическая судьба «Повести непогашенной луны» (об обстоятельствах смерти М. Фрунзе, из которых можно было понять, что сорокалетний военачальник в ходе операции по поводу язвы желудка был, по указанию Сталина, зарезан хирургами) предопределила и трагическую судьбу автора. Повесть вышла в «Новом мире» (1926. № 5), через два дня большая часть тиража журнала была конфискована и к подписчикам не поступила. Срочно выпустили другой вариант майского номера тиражом 15 000 экземпляров, в котором повесть Пильняка отсутствовала. Его терпели еще почти десятилетие, но 28 октября 1937 года писатель был арестован, 21 апреля 1938 года осужден Военной коллегией Верховного Суда СССР по сфабрикованному обвинению в шпионаже в пользу Японии и приговорен к смертной казни. В тот же день приговор был приведен в исполнение.

Показательные расправы, происшедшие в ходе Большого террора с писателями и поэтами – Б. Пильняком, О. Мандельштамом, С. Клюевым, П. Васильевым, Артемом Веселым, Б. Корниловым, В. Нарбутом, В. Зазубриным, Н. Олейниковым, Н. Заболоцким и десятками других; казни деятелей науки и культуры, армии и промышленности, коммунистов и беспартийных, городских рабочих и жителей деревень стали уроком для всех тех, кто еще не сделал выбор и оставался на позициях «абстрактного гуманизма», человеческой и художественной индивидуальности.

Можно увидеть роковую зависимость между событием, которое стало спусковым крючком для массовых репрессий второй половины 1930-х годов, и выбором фильма для первой экспериментальной телевизионной трансляции.

Убийство руководителя Ленинградской парторганизации ВКП(б) С.М. Кирова 1 декабря 1934 года власть использовала, как видно из официальных документов, для усиления и ужесточения политических репрессий. Через несколько часов после убийства Кирова было заявлено, что он стал жертвой заговорщиков – врагов СССР. Президиум ЦИК СССР в тот же день принял срочное постановление «О внесении изменений в действующие уголовно-процессуальные кодексы союзных республик». «Внести следующие изменения в рассмотрение и расследование дел о террористических организациях и террористических актов против работников советской власти: 1. Следствие по этим делам заканчивать в срок не более десяти дней. 2. Обвинительное заключение вручать обвиняемым за одни сутки до рассмотрения дела в суде. 3. Дела слушать без участия сторон. 4. Кассационного обжалования приговоров, как и подачи ходатайств о помиловании, не допускать. 5. Приговор к высшей

мере наказания приводить в исполнение немедленно по вынесении приговора»¹.

После убийства Кирова из Ленинграда потянулся «Кировский поток» высланных и репрессированных.

По приказу Сталина был разработан «зиновьевский след», начались аресты, в течение нескольких дней обвиненные в убийстве были приговорены к расстрелу. Еще много лет убийство Кирова использовалось как повод для расправы с политическими противниками – все они были уничтожены по обвинениям в террористической деятельности. В период 1936–1938 годов состоялись три открытых процесса над бывшими функционерами партии, которые были связаны с троцкистской или правой оппозицией. Подсудимым вменялось в вину сотрудничество с западными разведками с целью убийства Сталина и других советских лидеров, роспуск СССР и восстановление капитализма, а также вредительство в разных отраслях экономики.

Все осужденные, как правило, давали признательные показания, суд был открытым, отсутствовали явные свидетельства пыток или накачивания наркотиками. Немецкий писатель Леон Фейхтвангер, присутствовавший на Втором московском процессе (его книга «Москва 1937», рассказавшая о жизни в Советском Союзе, И.В. Сталине и показательных судебных процессах в СССР, будет издана в Москве массовым тиражом), писал: «Портреты обвиняемых. Помещение, в котором шел процесс, невелико, оно вмещает примерно триста пятьдесят человек. Судьи, прокурор, обвиняемые, защитники, эксперты сидели на невысокой эстраде, к которой вели ступеньки. Ничто не разделяло суд от сидящих в зале. Не было также ничего, что походило бы на скамью подсудимых, барьер, отделявший подсудимых, напоминал скорее обрамление ложи. Сами обвиняемые представляли собой холеных, хорошо одетых мужчин с медленными, непринужденными манерами. Они пили чай, из карманов у них торчали газеты, и они часто посматривали в публику. По общему виду это походило больше на дискуссию, чем на уголовный процесс, дискуссию, которую ведут в тоне беседы образованные люди, старающиеся выяснить правду и установить, что именно произошло и почему это произошло. Создавалось впечатление, будто обвиняемые, прокурор и судьи увлечены одинаковым, я чуть было не сказал спортивным, интересом выяснить с максимальной точностью все происшедшее. Если бы этот суд поручили инсценировать режиссеру, то ему, вероятно, понадобилось бы немало лет

¹ Постановление ЦИК и СНК СССР 1 декабря 1934 года // <http://stalin.memo.ru/images/1934.htm> [Дата обращения 14.04.2015].

и немало репетиций, чтобы добиться от обвиняемых такой сыгранности: так добросовестно и старательно не пропускали они ни малейшей неточности друг у друга и их взволнованность проявлялась с такой сдержанностью. Короче говоря, гипнотизеры, отравители и судебные чиновники, подготовившие обвиняемых, помимо всех своих ошеломляющих качеств, должны были быть выдающимися режиссерами и психологами»¹.

Фейхтвангер, правда, отмечал, что так, как он, воспринимали процесс далеко не все. «Некоторые из моих друзей, люди вообще довольно разумные, называют эти процессы от начала до конца трагикомичными, варварскими, не заслуживающими доверия, чудовищными как по содержанию, так и по форме. Целый ряд людей, принадлежавших ранее к друзьям Советского Союза, стали после этих процессов его противниками. Многих, видевших в общественном строе Союза идеал социалистической гуманности, этот процесс просто поставил в тупик, им казалось, что пули, поразившие Зиновьева и Каменева, убили вместе с ними и новый мир. И мне тоже, до тех пор, пока я находился в Европе, обвинения, предъявленные на процессе Зиновьева, казались не заслуживающими доверия. Мне казалось, что истерические признания обвиняемых добываются какими-то таинственными путями. Весь процесс представлялся мне какой-то театральной инсценировкой, поставленной с необычайно жутким, предельным искусством. Но когда я присутствовал в Москве на втором процессе, когда я увидел и услышал Пятакова, Радека и их друзей, я почувствовал, что мои сомнения растворились, как соль в воде, под влиянием непосредственных впечатлений от того, что говорили подсудимые и как они это говорили. Если все это было вымышлено или подстроено, то я не знаю, что тогда значит правда»².

За две недели до процесса, на котором побывал Фейхтвангер в рамках двухмесячного пребывания в СССР, его принял в Кремле Сталин. В ходе продолжительной беседы вождь обозначил границы писательского вторжения в государственные дела: «Если элиминировать попытки пропаганды против политики советской власти, пропаганды фашизма и шовинизма, то *писатель у нас пользуется самой широкой свободой, более широкой, чем где бы то ни было*. Критику деловую, которая вскрывает недостатки в целях их устранения, мы приветствуем. Мы, руководители, сами проводим и предоставляем самую широкую возможность любой такой критики

¹ Фейхтвангер Л. Москва. 1937. Гл. VII: Ясное и тайное в процессах троцкистов // http://stalinism.narod.ru/vieux/feihtvan/feiht_7.htm [Дата обращения 14.04.2015].

² Там же.

всем писателям. Но критика, которая хочет опрокинуть советский строй, не встречает у нас сочувствия. Есть у нас такой грех»¹.

Как искусно подготовил Сталин своего пытливого заграничного собеседника к восприятию московского политического процесса! Кремлевский вождь называл подсудимых пособниками фашизма, повсеместного наступления которого так боялся Фейхтвангер, уже переживший и лишение немецкого гражданства, и конфискацию имущества, и запрещение своих книг. «Они (Сталин имел в виду подсудимых. – Л.С.) скатывались со ступеньки на ступеньку. Некоторые люди не верят, что Троцкий и Зиновьев сотрудничали с агентами Гестапо. А их сторонников арестовывают вместе с агентами Гестапо. Это факт. Вы услышите, что Троцкий заключил союз с Гессом, чтобы взрывать мосты и поезда и т.д., когда Гитлер пойдет на нас войной. Ибо Троцкий не может вернуться без поражения СССР на войне. Почему они признаются в своих преступлениях? Потому что изверились в правоте своей позиции, видят успехи всюду и везде. Хотят хотя бы перед смертью или приговором сказать народу правду. Хоть одно доброе дело сделать – помочь народу узнать правду. Эти люди свои старые убеждения бросили. У них есть новые убеждения. Они считают, что построить в нашей стране социализм нельзя. Это дело гиблое»².

Много позже будет доказано, что обвиняемые (через несколько дней их расстреляют) были подвергнуты жесткому психологическому давлению и признательные показания были вырваны у них обманом и силой. Станет очевидно, что у этих политических зрелищ был не только умелый режиссер, но и ловкий сценарист. И все же хотя московские процессы выглядели, на первый взгляд, гладко, правы были те европейцы, и те русские, кто почувствовал в них жуткий подвох, зловещий спектакль³.

¹ «Между социализмом и демократией есть разница». Беседа И. Сталина с Л. Фейхтвангером 8 января 1937 года // Независимая газета. 2008. 22 января. Курсив мой. – Л.С.

² Там же.

³ «Мне было тогда 12 лет, – напишет А.И. Солженицын в “Архипелаге ГУЛАГ”, – уже третий год я внимательно вычитывал всю политику из больших “Известий”. От строки до строки я прочел и стенограммы этих двух процессов. Уже в “Промпартии” отчетливо ощущалась детскому сердцу избыточность, ложь, подстройка, но там была хоть грандиозность декорации – всеобщая интервенция! паралич всей промышленности! распределение министерских портфелей! В процессе же меньшевиков все те же были вывешены декорации, но поблекшие, и актеры артикулировали вяло, и был спектакль скучен до зевоты, унылое бездарное повторение» (Солженицын А.И. Архипелаг

Мог ли столь искусный постановщик (именно о таком тролле писал провидец-сказочник Андерсен) оставить без внимания и отпустить на волю новое, могучее СМИ? Вопрос риторический...

ТЕЛЕВИДЕНИЕ КАК ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПРОПАГАНДИСТ И АГИТАТОР

Итак, выбор фильма для первой экспериментальной телевизионной трансляции 25 марта 1938 года был показателен во многих отношениях. *Прежде всего нужно было на официальном уровне подчеркнуть то значение, которое власти сразу стали придавать гениальному изобретению, усматривая в нем мощное, дальнобойное орудие. Неважно, что в стране было пока совсем немного телевизионных приемников и поэтому пока совсем мало телезрителей. Важны были принцип, партийная установка.* Пятнадцатью годами раньше эта установка была выражена Сталиным яснее ясного: «Печать – самое сильное оружие, при помощи которого партия ежедневно, ежечасно говорит с рабочим классом на своем, нужном ей языке. Других средств протянуть духовные нити между партией и классом, другого такого гибкого аппарата в природе не имеется»¹. (На плакатах, пропагандирующих советскую печать, цитата изображалась сокращенно: «Печать должна расти не по дням, а по часам – это самое острое и самое сильное оружие нашей партии»².) В конце тридцатых годов такое средство, такое оружие, как телевидение, которому в советских условиях суждено было стать именно гибким аппаратом, уже имелось в партийном арсенале. Оно быстро училось говорить на нужном партии языке. *Таким образом, его появление на свет сопровождалось сильнейшей родовой травмой со всеми сопутствующими заболеваниями и осложнениями.*

В основу двухсерийного кинофильма «Великий гражданин», политической драмы режиссера Ф.М. Эрмлера, была положена официальная точка зрения властей СССР на убийство С.М. Кирова.

ГУЛАГ. Ч. 1. Гл. 10 // *Солженицын А.И.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 4. М.: Терра, 1999. С. 403–404). Но понять, почему участники процессов согласно велят на себя все грехи и признаются во всех клеветах, почему ругают себя последними словами, почему никто из подсудимых не протестует против обвинений, Солженицын-подросток тоже тогда не смог.

¹ *Сталин И.В.* Организационный отчет ЦК РКП(б) 17 апреля 1923 г. // *Сталин И.В.* Сочинения. Т. 5. М.: ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы, 1947. С. 204.

² Там же. С. 235.

В 1930-е годы Фридрих Эрмлер считался уже ведущим режиссером страны, заслужившим личную аудиенцию у Сталина, на которого фильмы политического толка, созданные этим режиссером, производили самое благоприятное впечатление. В 1931 году Эрмлер успел окончить Киноакадемию и снять (совместно с С. Юткевичем) двухчасовой художественный фильм «Встречный» – о трудовой доблести ленинградских рабочих, которые приняли на себя обязательство досрочно сконструировать и наладить выпуск первых советских гидравлических турбин, необходимых для строительства гидроэлектростанций по плану ГОЭЛРО. В фильме впервые прозвучала знаменитая «Песня о встречном» («Нас утро встречает прохладой...»); музыка Д. Шостаковича, слова Б. Корнилова).

К началу работы над «Великим гражданином» Ф. Эрмлер имел репутацию мастера пропагандистского кинематографа, прославлявшего лично Сталина, успехи страны под его руководством и его борьбу с врагами народа. Так, картина «Крестьяне» (1934) была призвана воспевать одно из самых трагических преобразований в России XX века – коллективизацию. Фильмы Эрмлера стали самыми политизированными в и без того политизированном советском кинематографе 1930-х годов. По мнению историков кино, Эрмлер как партийный художник (в годы Гражданской войны он служил в Красной Армии, работал в Особом отделе ВЧК) искренне верил в коммунистическую идеологию и был членом партии большевиков по убеждению¹.

Работа над «Великим гражданином» началась в ноябре 1935 года. События фильма отнесены к десятилетию 1924–1935 годов. Повествование строится вокруг борьбы крупного партийного руководителя Шахова (его роль исполнял Николай Боголюбов) с деятелями троцкистско-зиновьевского блока и их лидером Карташовым (Иван Берсенев), которая

¹ «В 1923 году на экзамен в Институт экранного искусства приходит “комиссарского вида” молодой человек. Длинная до колен толстовка, шевровые сапоги, сбоку – маузер. Спрашивали мало и, конечно же, зачислили. Так в институте появился один из первых коммунистов – Фридрих Эрмлер, человек, который еще недавно плохо знал русский язык, ни разу не ходил в театр, почти ничего не читал, а лучшей музыкой считал звуки духового оркестра пожарной команды родного города. Эрмлер-студент с революционным запалом уверенно и громогласно провозглашает: “Долой Станиславского, да здравствует Мейерхольд!”. Однако в то время он не был знаком ни с творчеством одного, ни с постановками другого» (Сулес Е. Фридрих Эрмлер: Мастер и певец режима // http://ev-sules.com/?id=131&s=_read [Дата обращения 20.04.2015]).

становится делом всей жизни честного коммуниста. Он распознает в директоре завода Авдееве (Константин Адашевский) противника социалистического соревнования и назначает вместо него настоящую большевичку Надю Колесникову (Зоя Федорова). Партийное чутье не подводит Шахова – Авдеев оказывается вредителем. Кульминация фильма – яркое выступление Шахова на слете передовиков, которое находит поддержку у трудящихся и представителя ЦКК партии (Борис Чирков). Однако враги социализма не дремлют и в конце концов расстреливают Шахова в доме культуры. На похоронах героя его товарищи клянутся, что враги не уйдут от возмездия.

Работу над картиной осуществляла та же творческая группа, что снимала «Крестьян». Основная сложность при подборе актеров возникла с образами врагов советской власти – их никто не хотел играть, и только И. Берсенев после длительных переговоров согласился на роль Карташова. В работе над сценарием фильма непосредственное участие принимал Сталин, требуя увязать сюжет картины с реальными политическими процессами 1935–1938 годов. Он внимательно изучил сценарий и написал замечания Б. Шумяцкому, тогдашнему председателю Кинокомитета.

«Представители “оппозиции” выглядят как более старшие физически и в смысле партийного стажа, чем представители ЦК. Это нетипично и не соответствует действительности. Действительность дает обратную картину. ...Центром и высшей точкой сценария следовало бы поставить борьбу двух программ, двух установок: одна программа – за победу социализма в СССР, за ликвидацию всех остатков капитализма, за независимость и территориальную целостность СССР, за антифашизм и сближение с нефашистскими государствами против фашистских государств, против войны, за политику мира; другая программа – за реставрацию капитализма в СССР и свертывание социалистических завоеваний, против независимости СССР и за государственное расчленение СССР в угоду фашистским государствам, за сближение с наиболее сильными фашистскими государствами, против интересов рабочего класса и в ущерб интересам нефашистских государств, за обострение военной опасности и против политики мира... Из этого следует, что сценарий придется переделать, сделав его по своему содержанию более современным, отражающим все то основное, что вскрыто процессом Пятакова – Радека»¹.

¹ Записка И.В. Сталина Б.З. Шумяцкому о сценарии кинофильма «Великий гражданин» 27 января 1937 г. // Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы. М.: РОССПЭН, 2005. С. 111.

Через три дня после сценарного указания вождя Пятаков и другие об-
виняемые по процессу были расстреляны. Радек, по одной версии, был
сброшен в проем лестницы в здании на Лубянке, по другой – погиб в тюрь-
ме. Эрмлер и его соавторы засели за переделку сценария, с намерением
добросовестно выполнить сталинские указания. Через некоторое время
от Сталина последовало еще более категоричное указание, связанное с фи-
налом картины, то есть с убийством Шахова (Кирова): «Конец о смерти
Кирова выбросить». Работая над фильмом, Эрмлер мучительно искал от-
вета: почему Сталин пытается обойти в фильме прямой показ убийства
Шахова. В картине остался только выстрел, прозвучавший, как эхо, в ко-
ридоре дома культуры. Найти ответ: кто на самом деле спустил курок, чья
тень стояла за спиной убийцы, ни Эрмлер, ни кто иной так и не смогли.
«Великий гражданин» вышел на экраны в двух сериях в годы, когда Боль-
шой террор достиг апогея¹.

Первая серия «Великого гражданина» вышла в 1938-м, вторая –
в 1939 году. Фильм внедрял в сознание масс идеи обострения классо-
вой борьбы, тотального вредительства, создавал «образ врага», оказы-
вал прямую поддержку сталинской политике Большого террора конца
тридцатых годов и расправе Сталина над его личными политическими
противниками. «Великий гражданин» – разговорная картина, фильм-
диспут, созданный в «эстетике партсобраний», с «очными ставками»
и «обвинительными приговорами». Эрмлер писал в газете «Кино» (фев-
раль 1938 года): «Обыкновенно политическая тема бралась как повод для
развертывания конфликта. Мы сделали обратное. У нас в картине стал-
киваются идеи, вскрываются политические характеры... Мы стремим-
ся языком художественных образов показать на экране две программы,
два пути: победоносный путь большевистской партии, осуществившей
ленинско-сталинское учение о построении социализма в одной стране,
и путь троцкистско-бухаринских бандитов, выродившихся в штурмовой
отряд фашизма, ставших шпионами, диверсантами, убийцами... Жизнь
непрестанно вносила свои коррективы в живую ткань сценария. Бле-
стящая работа органов НКВД вписывала новые победоносные страницы
в дело окончательного разгрома троцкистско-зиновьевского и бухарин-
ского охвостья. И на этой основе мы стремились глубже и правильнее
раскрыть и дополнить характеры наших персонажей... Если наша работа
будет положительно оценена советскими зрителями, если она принесет
пользу в деле мобилизации бдительности, в деле разоблачения и разгрома

¹ См. об этом: *Марьямов Г.* Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино.

М.: Конфедерация союзов кинематографистов «Киноцентр», 1992. С. 35.

врагов народа, мы будем счастливы сознанием, что наш творческий долг выполнен»¹.

Творческая декларация авторов «Великого гражданина» была точным следованием сталинской концепции, высказанной им при чтении сценария. «Вражда, разлитая в воздухе, – писали позже критики, – здесь составляет содержание фильма. Политические споры беспредметны (какие еще могут быть политические споры в 1937 году), но убедительны чрезвычайно. Николаю Боголюбову, игравшему Шахова, и Ивану Берсеневу, игравшему лидера оппозиции Карташова, сняли дачи в Сестрорецке. Каждый вечер они получали новое “политическое задание” и соответствующую литературу, и каждый вечер втроем с Эрмлером встречались на одной из дач, всерьез отстаивая свою позицию. Иногда побеждал Боголюбов, иногда – Берсенев. Вот эти споры и перешли в картину. То есть перешли лишь те, в которых побеждал Боголюбов, но настроение и подлинный запал остались. Только искренне, фанатично убежденный человек мог пойти на такой рискованный эксперимент... Один из авторов сценария, Михаил Блейман, даже признался, что в какой-то степени опирался на “Бесов” Достоевского. Эрмлер же, сам того не понимая, ставил под большое сомнение “дискуссионность” фильма, заявляя, что “все это сводится к одному-единственному тезису: как только член партии отходит налево, направо, назад и даже, если хотите, вперед, он неминуемо придет к контрреволюции”»².

Все же Эрмлер, берясь за столь жгучую тему, не мог чувствовать себя в безопасности. «Атмосфера на съемочной площадке не сильно отличалась от экранной: было арестовано четверо членов съемочной группы, двоих расстреляли. Яков Бутовский высказал разумное предположение, что аресты эти (а на “Ленфильме” арестовывали сравнительно мало) были своеобразным предупреждением для Эрмлера, чтобы уберечь его от “срывов” и “проговорок”. Не уберегли. А ведь он и сам со дня на день ждал ареста. Договорился с женой об условном знаке: если “придут брать”, когда его не будет дома, – она зажжет свет в кабинете, и он не будет подниматься в квартиру. Однажды она забыла погасить свет, и он всю ночь ходил вокруг дома. Много лет спустя рассказывал об этом: “Вот так мы жили!”»³.

¹ Великий гражданин (Фридрих Эрмлер). 1937, Патриотический триллер, DVDRip // <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=469784> [Дата обращения 14.04.2015].

² Багров П. Житие партийного художника // Сеанс. 2008. № 35–36.

³ Там же.

Ф. Эрмлер стал создателем жанра политического кинематографа, сюжеты которого пропагандировали события политической жизни и трактовали их в духе официозной мифологии, внедряя в массовое сознание идеи обострения классовой борьбы, тотального вредительства, создавали «образ врага». Власть всячески поощряла его усилия: в 1940 году творческий коллектив «Великого гражданина» был удостоен Сталинской премии и других правительственных наград. Эрмлер стал художественным руководителем киностудии «Ленфильм». «Гений на службе дьявола», «добросовестная картина об истинной природе власти», «киношедевр в целях грязной политики» – так выскажется о фильме поздняя критика.

Экспериментальная телевизионная трансляция политически ангажированного фильма, первым в истории телевидения СССР вышедшего на телеэкраны страны, на многие годы определила приоритеты художественного телевидения. А ведь уже четыре года как существовал советский художественный фильм братьев Васильевых «Чапаев» (1934), получивший на I Московском кинофестивале, председателем жюри которого был С. Эйзенштейн, первую премию; «Чапаевым» открывался первый советский кинофестиваль. Сценарий, созданный по дневникам Д. Фурманова, его роману «Чапаев» и воспоминаниям ветеранов-чапаевцев, был первым произведением кинодраматургии, напечатанным в толстом литературном журнале («Литературный современник». 1933. № 9). Сталин считал «Чапаева» лучшим фильмом советской кинематографии и смотрел его десятки раз. Спустя несколько лет, в 1941 году, фильм был награжден Сталинской премией I степени.

Для экспериментального телепоказа не был избран и другой, не менее громкий фильм, вышедший на киноэкраны 1 декабря 1938 года. «Александр Невский» (режиссер С. Эйзенштейн), советский исторический фильм о битве древнерусского князя с рыцарями Тевтонского ордена на Чудском озере 5 апреля 1242 года, имел успех, сопоставимый только с «Чапаевым» – первоклассный актерский состав (Н. Черкасов, Н. Охлопков, А. Абрикосов), музыка, написанная С. Прокофьевым. С. Эйзенштейн получил за фильм Сталинскую премию и степень доктора искусствоведения без защиты диссертации.

Сталин же высказал идею о необходимости создания фильма об Иване Грозном. Сценарий, написанный С. Эйзенштейном, также утверждал лично Сталин. Съемки первой серии шли во время войны в Алма-Ате. Первая серия вышла в прокат в январе 1945 года. Режиссер и съемочная группа получили Сталинскую премию I степени. Вторая серия была запрещена сразу после просмотра ее Сталиным («Не фильм, а какой-то кошмар!»). В Постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года

утверждалось: «Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма “Иван Грозный” обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером – слабохарактерными безвольным, чем-то вроде Гамлета»¹.

После запрета второй серии работы над фильмом были прекращены. Было приказано также уничтожить весь отснятый двадцатиминутный материал третьей серии.

«Фильм Эйзенштейна “Иван Грозный”, который я увидел после Второй мировой войны, – писал в своей автобиографии Чарли Чаплин, – представляется мне высшим достижением в жанре исторических фильмов. Эйзенштейн трактует историю поэтически, а, на мой взгляд, это превосходнейший метод ее трактовки. Когда я думаю, до какой степени искажаются события даже самого недавнего прошлого, я начинаю весьма скептически относиться к истории как таковой. Между тем поэтическая интерпретация истории создает общее представление об эпохе. Я бы сказал, что произведения искусства содержат гораздо больше истинных фактов и подробностей, чем исторические трактаты»².

Однако судьбы советского кинематографа (и уже очень скоро телевидения) решались в иных инстанциях, в иной смысловой поэтике.

Все же нетрудно понять, почему для первого – чисто символического – телевизионного показа был избран именно «Великий гражданин». Власть в лице Сталина стремилась закрепить результаты *текущей* идеологической борьбы и политической битвы. Фильм с политическими задачами должен был не вообще прославлять героев недавней или давно прошедшей истории, но давать художественное оправдание нынешней личной власти Сталина. Несомненно, вождю было известно высказывание В.И. Ленина от февраля 1922 года о кино как о важнейшем из искусств³. Сталин верно, по-ленински, понимал текущий момент: пока народ не

¹ Цит. по: *Марьямов Г.* Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. С. 37.

² *Чаплин Ч.С.* Моя биография / Перев. с англ. З. Гинзбург. М.: Вагриус, 2000. С. 343.

³ См: *Ленин В.И.* Беседа с А.В. Луначарским // *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений. 5-е изд. Т. 44. М.: Госполитиздат, 1970. С. 579. В последние годы это высказывание в Интернете цитируют иначе: «Пока народ безграмотен, из всех искусств важнейшими для нас являются кино и цирк». Подлинность такой версии цитаты (про «безграмотность» и «цирк»), за неимением надежного источника, оспаривается.

искушен политически, только кинематограф, помноженный на телевидение, способен увеличить пропагандистскую силу его идей. Сталин адекватно оценил политический потенциал телевидения на самых первых этапах его возникновения и развития.

Советское телевидение, призванное служить государственной власти, формировалось как телевидение политизированное и пропагандистское. Оно обязано было отдавать себе отчет в том, что заказчиком «музыки» является государство; заказ формулируется, исходя из политической целесообразности и доводится до сведения исполнителя; власть имеет полномочия диктовать творческие условия и вмешиваться в художественный процесс; исполнитель-художник обязан в точности выполнить заказ, а госструктуры имеют право готовую продукцию выпустить в свет или забраковать и стереть с лица земли.

Стоит заметить: едва не станет кремлевского куратора всех искусств, Ф. Эрмлер снимет светлую мелодраму в духе ранней оттепели «Неоконченная повесть» (1955)¹, где героиня, милая, отзывчивая докторша в исполнении Э. Быстрицкой, произнесет на заседании парткома ключевые слова новой эпохи: «Советскому человеку должно быть хорошо. Не человечеству вообще, а человеку». В фильме не будет уже никакой политики, никаких врагов народа, ни портретов Сталина в партийных кабинетах. Будут только любовь, надежда на выздоровление больного, мужественного кораблестроителя, которого полюбила красавица докторша (его роль сыграл С. Бондарчук), символическое таяние льдов на Неве. Оттепельный заказ талантливый режиссер поймет вполне – другое дело, какие фильмы ему самому было отраднее снимать. (Доброе кино не сходит с экранов телевизоров уже более полувека.)

Так или иначе, схема отношений «власть – телевидение» действовала десятилетиями. Положение о Государственном комитете СССР по телевидению и радиовещанию» (Постановление Совмина СССР от 05.03.1971) давало все те же знакомые формулировки. «Главными задачами Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию являются: пропаганда марксизма-ленинизма, постановлений съездов Коммунистической партии Советского Союза и пленумов ЦК КПСС, решений Правительства СССР; мобилизация трудящихся на решение задач коммунистического строительства, на борьбу за научно-технический прогресс и на успешное выполнение планов экономического и социального развития, а также распространение передового опыта в промышленности, строительстве, сельском хозяйстве и других отраслях народного хозяйства;

¹ См.: <http://tfilm.tv/18312-neokonchennaya-povest.html>

разоблачение буржуазной идеологии, морали и реакционной пропаганды, воспитание советских людей в духе коммунистической идейности и морали, сознательного отношения к труду, заботы об общественных интересах, соблюдения законности и норм социалистического общежития, в духе советского патриотизма и пролетарского интернационализма; освещение внутренней и внешней политики КПСС и Советского правительства, политики дружбы народов и мирного сосуществования государств с различным социально-экономическим строем, широкий показ жизни советского народа, его успехов в строительстве коммунизма, раскрытие преимуществ социалистической системы перед капиталистической, разоблачение реакционной внутренней и агрессивной внешней политики империалистических государств; освещение борьбы КПСС за единство международного коммунистического и рабочего движения на основе принципов марксизма-ленинизма и пролетарского интернационализма, популяризация достижений мировой системы социализма, борьбы народов за мир, демократию и социализм, освещение классовой борьбы в странах капитала и национально-освободительного движения народов колониальных и зависимых стран против империалистического гнета; популяризация лучших произведений советской и прогрессивной зарубежной литературы и искусства, а также классических произведений отечественной и мировой литературы и искусства; оперативная информация телезрителей и радиослушателей о событиях в Советском Союзе и за рубежом»¹.

Примеров того, как в истории советского телевизионного пропагандистского вещания действовали подобные постановления, можно привести сотни, если не больше. Приведу всего один, ясно показывающий, что пропаганда на телевидении – это всегда только кривое зеркало.

Уже не в бытность правления И.В. Сталина, а сорок пять лет спустя, в самый разгар «эпохи пышных похорон», при генсеке К.У. Черненко, Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ) подготовила агитационный черно-белый документальный фильм «Заговор против Страны Советов» (1984)² и показала его по Центральному телевидению. Фильм имел подзаголовок «О подрывной деятельности спецслужб Запада против СССР» и длился 59 минут. Руководителем творческого коллектива

¹ Постановление Совмина СССР от 05.03.1971 № 151. Вопросы Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию // <http://www.bestpravo.ru/sssr/gn-zakony/h6n.htm> [Дата обращения 14.04.2015].

² См.: <http://antimasonry.livejournal.com/1399.html> [Дата обращения 14.04.2015].

(режиссер Е. Вермишева, операторы В. Ходяков и Ю. Голубев, сценаристы В. Севрук, М. Озеров и Е. Вермишева, диктор В. Татарский) выступал, несомненно, В. Севрук – опытный агитпроповец, зам. зав. отдела пропаганды ЦК КПСС¹. Все методы, которыми располагал советский пропагандистский аппарат вообще и отдел пропаганды ЦК КПСС, в частности, работали на обвинение ключевых фигурантов картины в шпионаже.

Монтаж-компромат как главный творческий прием применялся в каждом сюжете. Вот аэропорт Шереметьево. Посадку совершил самолет из Парижа. На таможне досматривают одежду и багаж прибывших пассажиров. Таможенник достает из каблука мужского ботинка, потом из трости спрятанные денежные купюры. На некой пассажирке надета шуба специального покроя для провоза контрабанды. В чемодане среди вещей найден пистолет. В днище клетки с попугаем обнаружена литература на иностранных языках, в том числе – книга Солженицына «Бодался телёнок с дубом» по-русски (крупно дается обложка парижского издания 1975 года). Звучит закадровый голос диктора, артиста Виктора Татарского (бессменного – с 1967 года – автора и ведущего радиопрограммы «Встреча с песней»): «Все тайное когда-нибудь становится явным». Далее

¹ В партийном архиве хранится секретная записка В. Севрука в ЦК КПСС: «Главлит СССР (т. Романов) информирует о том, что в очередном номере журнала “Юность” (№ 6, 1977) готовится к публикации поэма Е. Евтушенко “Северная надбавка”, в которой допущены серьезные идейно-художественные просчеты, искажающие нашу действительность. В соответствии с поручением в Отделах пропаганды и культуры ЦК КПСС состоялась беседа с руководством журнала “Юность” (т. Дементьев) и Союза писателей СССР (т. Сартаков). Как сообщил т. Дементьев, при подписи в печать в тексты внесены существенные поправки, учитывающие замечания Главлита. В ходе беседы редакции журнала было предложено продолжить работу по редактированию текста. Вопрос о публикации поэмы Е. Евтушенко, с учетом проведенной работы по редактированию текста в целом, считали бы возможным оставить на окончательное решение редколлегии журнала “Юность”. Было обращено внимание редакции (т. Дементьева) на необходимость неукоснительного соблюдения Постановления ЦК КПСС “О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-художественный уровень публикуемых материалов и репертуара”. Правлению Союза писателей СССР (т. Сартаков) рекомендовано принять необходимые меры по укреплению редколлегии и аппарата редакции журнала “Юность”» (ЦХСД. Ф. 89. Оп. 37. Д. 40. Лл. 1–2).

диктор разъясняет, кто они, эти люди и эти организации, поставившие своей целью подкуп против социализма, моральное уничтожение СССР. Завязка готова: книга Солженицына – не только контрабанда, но и оружие террора.

В том же духе идет разработка темы. Кинохроника 1940-х годов. Нью-Йорк, улицы, поток машин. Здание ЦРУ. Эмблема ЦРУ. Сотрудники ЦРУ у телетайпа и телефона. Кинохроника 1957 года. Пресс-конференция в Москве в связи с задержанием органами госбезопасности опасных диверсантов. Выступают задержанные и возбужденно рассказывают, как их вербовало ЦРУ, как делали из них агентов-provokаторов, шпионов, террористов. Голос В. Татарского сообщает, что в США шпионаж и террор возведены на уровень государственной политики.

Следующий сюжет. Эмигранты из СССР на улице европейского города здороваются, обнимаются. Фотографии барона Врангеля, атамана Семенова. Здание разведшколы в Варшаве. Типография «Возвращение» в Париже. Участник подпольной террористической группы читает газету. Фотографии белоэмигранта М. Георгиевского, основателя Народно-трудового союза (НТС). Фотографии белоэмигрантов на фоне карты «захвата Кремля». Обложка журнала «Посев» – печатного органа НТС. Шпионы рассказывают, к каким диверсиям они готовились, как вкладывали клеветнические брошюры в произведения русской классической литературы.

И вот, наконец, то, ради чего сделана картина. Кадры из зарубежного фильма – Солженицын дает интервью французскому тележурналисту Б. Пиво. Т. Ржезач рассказывает о Солженицыне – мол, никогда не бедствовал, всегда жил зажиточно; сам себе лгал: состоял в комсомоле, а под рубашкой носил крест; оставил воинскую часть, чтобы спасти свою шкуру. Н. Виткевич обвиняет Солженицына, своего бывшего школьного друга, в доносах – из-за чего все его друзья подпали под подозрение. «Все, что он делает, диктуется безграничным честолюбием. Мы с ним по разные стороны баррикад».

Здание консульства США в Ленинграде, где получают деньги и инструкции распорядители ленинградского отделения Фонда Солженицына. Показания бывших полицаев и диверсантов – людей из картотеки Фонда. Один из его бывших, а ныне отошедших от дела активистов говорит: «Фонд – сборище рвачей, лицемеров, вымогателей. Распорядители его – двурушники, ими движет желание насолить ближнему, их задача – самоутверждение, они хотят лишь одеться получше, улучшить свои жилищные условия».

В фильме было еще много разного – о раскаявшихся перебежчиках-евреях и военном обучении юношей в Израиле; о плачущих эмигрантах,

желающих вернуться в СССР; об украинских националистах, приветствующих немецкую армию; о связях семьи академика А.Д. Сахарова с львовским кардиналом Иосифом Слипым. Задушевный голос В. Татарского подводил итог на высокой тревожной ноте: «Плетут и плетут заговоры против страны Советов, против нас с вами. Под угрозой сама жизнь на планете».

О советской киноагитке, где зрителю внушалось, что Солженицын – агент ЦРУ, Русский общественный фонд – структура ЦРУ, помощь политэнкам – враждебная акция на средства ЦРУ, писатель узнал в Вермонте и, хоть и привык ко многому в этом духе, испытал шок.

«4 февраля началась в Штатах долгая атака о моем антисемитизме, а 19 февраля в СССР, где уже годами, кажется, не упоминали моего имени, – показали по телевидению (а до этого на многих киноэкранах) фильм-агитку с гнусной атакой и на меня, и на Русский общественный фонд, и мы “агенты ЦРУ”... Две мировые силы – одновременно, сплющивая меня!! Вот это и есть: промеж двух жерновов. Смолоть до конца!»¹

Он только удивлялся, как все повторяется: опять его травят в той стране, где он живет, и опять – за те книги, которые в этой стране никому не доступно прочесть.

Кривое зеркало, корчась, кривляясь и не зная устали, показывало и продолжает показывать нужные заказные картинки...

МИССИЯ И ЗАСЛУГИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕЛЕВЕЩАНИЯ

И все же советское государство и его власти были не столь безрассудны, чтобы, посадив свой народ на иглу одной только пропаганды и агитации, оставить его без произведений искусства, развлечений и спортивных зрелищ.

Первые послевоенные годы (1945–1948)² не принесли в телевизионное вещание ничего принципиально нового по сравнению с предвоенными.

¹ Солженицын А. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Ч. 3. Гл. 12 // Новый мир. 2001. № 4. С. 111.

² 1 сентября 1939 года телевидение стран Европы резко изменило свой облик. Передачи Би-би-си из Лондона были прекращены. Прервал свою работу и Парижский телецентр, замерло строительство телестанций в Голландии, Праге и Варшаве, Скандинавии и Латинской Америки. Регулярно работало только телевидение США, а также Германии, впервые использованное для показа Олимпийских игр 1936 года. С начала войны по немецким каналам

Программы Московского телецентра, возобновленные 15 декабря 1945 года, велись в том же духе, что и до перерыва, вызванного войной. Ленинградский телецентр смог возобновить вещание 18 августа 1948 года. Передачи проходили сначала два раза в неделю по два часа, с 1949 года – три раза в неделю, а с 1950-го – через день. Московское телевидение перешло на вещание без выходных дней в январе 1955 года, телевизионное вещание в Ленинграде стало ежедневным с октября 1956 года.

В марте 1951 года Постановлением Совета Министров СССР была образована Центральная студия телевидения, в состав которой вошли общественно-политическая редакция, редакция литературно-драматического вещания, редакция передач для детей и музыкальная редакция. Постановление предусматривало: все фильмы, поступавшие в сеть кинопроката, должны были быть показаны по телевидению не позднее, чем через десять дней после премьеры; все театральные спектакли – не позднее, чем через месяц после премьеры¹.

В середине 1950-х создается один из важнейших видов вещания – телевизионный кинематограф. Начало ему положил «сфотографированный» в 1951 году спектакль Малого театра «Правда хорошо, а счастье лучше» (киностудия им. Горького, по заказу ЦСТ). Первый фильм-спектакль лишь имитировал трансляцию из театра: действие шло на сцене, камера стояла в зале. При этом зал был пуст, камера была одна, съемка велась кинематографическим способом, то есть с дублями и последующим монтажом кадров. Для большей убедительности между актами спектакля на экране был показан снятый на пленку занавес Малого театра. Фильм имел успех, и киностудии страны стали широко практиковать съемки фильмов-спектаклей для телевидения: к концу 1950-х годов по заказам телевидения было снято около ста фильмов-спектаклей.

шли выступления министра пропаганды П.И. Геббельса, объяснявшего политический курс немецкого фашизма, твердившего о превосходстве арийской расы, призывавшего к сплочению нации вокруг фюрера. Советское телевидение последним в Европе прекратило передачи. Инженеры и техники-телевизионщики перешли на работу в оборонную промышленность, а зачисленные в действующую армию стали обслуживать новую радиолокационную технику. В июне 1942 года в условиях ленинградской блокады Институт телевидения по приказу Наркомата электропромышленности прекратил самостоятельное существование.

¹ См. об этом: http://www.textfighter.org/text6/27_veschaniya_reportazh_televidenie_2.php [Дата обращения 14.04.2015].

Имелся и еще один серьезный ресурс телевизионного репертуара – демонстрация художественных фильмов по телевидению. Появление звукового кино в 1930-е годы позволило в короткое время создать достойную коллекцию киноэкранизаций русской классической и современной литературы.

Хотя начало профессиональному кинематографу в России положили игровые фильмы «Стенька Разин и княжна» («Понизовая вольница», 1908, реж. В. Ромашков), а также первая полнометражная кинолента «Оборона Севастополя» (1911, реж. В. Гончаров и А. Ханжонков), очень скоро экранизации, часть из которых обладала серьезными художественными достоинствами, заняли выдающееся место в киноиндустрии.

Еще на стадии «немого» существования русский кинематограф обратился к экранизациям русской литературной классики. П.И. Чардынин (1873–1934), знаменитый русский актер и режиссер эпохи немого кино, снял десятки фильмов по произведениям русской классики. Среди них «Пиковая дама» (1910), немой художественный короткометражный (15 мин.) фильм, ставший первым в ряду экранизаций Пушкина, снятый скорее по либретто П.И. Чайковского, чем по повести Пушкина. Среди экранизаций Чардынина – «Власть тьмы» (1909), «Мертвые души» (1909), «Женитьба» (1909), «Идиот» (1910), «Крейцерова соната» (1911), «Барышня-крестьянка» (1912), «Домик в Коломне» (1913), «Фальшивый купон» (1913), «Катюша Маслова» (1915), «Наташа Ростова» (1915), «Дубровский» (1921) и др.

Стремление попробовать свои силы в экранизациях по произведениям Пушкина воплотилось и в немом художественном фильме кинорежиссера, сценариста, актера Я. Протазанова (1981–1945) «Пиковая дама» (1916), снятом через шесть лет после чардынинского фильма. Впервые в истории русского кинематографа к выпуску фильма был издан специальный буклет. В 1912 году Протазанов поставил скандальный фильм о Л.Н. Толстом «Уход великого старца», который был запрещен к показу в России по просьбе семьи писателя, но имел большой успех за рубежом. Одним из выдающихся произведений досоветского кинематографа стал немой художественный фильм Протазанова по мотивам одноименной повести Л.Н. Толстого «Отец Сергей» (1918) с Иваном Мозжухиным в роли князя Степана Касатского. Фильм (79 мин.) производил оглушительный эффект. «По словам очевидцев, это был подлинный шок. Когда зажгли свет, несколько мгновений публика молчала и потом разразилась тем, что называют бурей аплодисментов. Это был своего рода результат десятилетней работы русского кинематографа над фильмом-экранизацией. И при сравнении “Отца Сергия” с первыми простодушными фильмами-лубками

и добросовестными иллюстрациями вырисовывается творческий итог той школы классической литературы, которую в кратчайший срок успело пройти русское кино»¹.

В 1928 году, к столетию со дня рождения Льва Толстого, был осуществлен повторный выпуск фильма; однако демонстрация его в рабочих клубах была запрещена. Повторный выпуск вызвал бурную негативную реакцию советской идеологической прессы. «Показывать “Отца Сергия” – это значит заведомо возбуждать интерес к церкви, к религии. Вместо того, чтобы к толстовским дням преподнести нашему зрителю крепкую советскую антирелигиозную картину, Совкино, точно старьевщик, разрыло кляузную рухлядь, демонстрируя ее при помпезной рекламе исключительно по торгашеским соображениям. Стыдно за Совкино... Полтора часа приходится наблюдать за “переживаньем” Мозжухина, напоминающим игру провинциального актера. Убогость постановки низводит картину на нет, делая ее абсолютно никчемной»².

Прошло всего два десятилетия, но страна была другая, и другой стала кинокритика.

В 1909 году режиссер В. Гончаров (1961–1915), один из пионеров русского кинематографа, поставил немой художественный короткометражный фильм «Мазепа» по мотивам поэмы Пушкина «Полтава»; в 1910-м – короткометражный немой художественный фильм «Русалка» («народная драма в шести сценах с апофеозом») по мотивам одноименной поэтической пьесы Пушкина. Продюсер картины А. Ханжонков писал: «Следующей пушкинской картиной, снятой в 1909 году на том же Сокольническом участке (где снимали “Мазепу”), была “Русалка”. Ее решили поставить потому, что в то время в Большом театре была заново поставлена опера “Русалка”, а еще потому, что на нашем участке был пруд с купальней, которую хотелось использовать в качестве... мельницы. Для создания иллюзии работающего “за кулисами” мельничного колеса Гончаров придумал такой трюк: за купальней был посажен наш конторский мальчик с лопатой и наказом бить ею по воде ритмически (вернее – грести) во время съемки. На экране иллюзия получилась вполне удовлетворительной... Артисты были одеты в оперные костюмы, взятые напрокат из известной костюмерной мастерской. Для этой постановки был приглашен новый художник В. Фестер, который для съемки сцены апофеоза “Подводное царство” нарисовал декорацию дна морского, где были изображены растения,

¹ Зоркая Н. Русская школа экранизации: Серебряные девятсотдесятые // <http://www.portal-slovo.ru/art/35958.php> [Дата обращения 20.04.2015].

² Долой с экрана «Отца Сергия»! // Кино. 1928. № 40. С. 5.

раковины и т.д. Декорации были прибиты прямо к стене архиерейского дома (на Тверской), где мы только что оборудовали первое крошечное ателье. Картина эта прошла с успехом, и, как ни странно, особый восторг публики имела именно сцена апофеоза: на фоне “подводного царства” восседала на троне дочь мельника, сделавшаяся царицей русалок, а у ее ног возлежал князь»¹.

Итак, опыт экранизаций по произведениям русской классики к началу эпохи звукового кино был немалый. В 1909–1920-е годы немым кино была создана «Русская золотая серия» – картины по сочинениям Пушкина, Толстого, Достоевского, Некрасова, Гоголя и других русских писателей.

В 1936 году пьесу Н.В. Гоголя «Женитьба» экранизировали совместно Эраст Гарин и Хеся Локшина уже для звукового кино. Эраст Гарин сыграл роль Апломбова, роли также исполняли Зоя Федорова, Степан Каюков, Алексей Магов.

К столетию со дня гибели А.С. Пушкина, в 1936 году, на студии «Ленфильм» была снята картина по повести «Дубровский» режиссера А. Ивановского. За его плечами – знакомство с И. Мозжухиным, работа в качестве ассистента режиссера на картине Я. Протазанова «Отец Сергей», постановка немых художественных фильмов – экранизаций классических произведений: «Три портрета» (1919) по рассказу И.С. Тургенева, «Комедиантка» (1923) по повести Н.С. Лескова «Тупейный художник». В 1934-м состоялась экранизация «Иудушки Головлева» по роману М.Е. Салтыкова-Щедрина, в 1938-м – «Враги» по пьесе М. Горького.

Акцент, который А. Ивановский должен был четко обозначить в «Дубровском» – крестьянский бунт, картины народного гнева. Поскольку рукопись повести была найдена после смерти Пушкина в его бумагах, названия она не имела и осталась недописанной, имелось несколько вариантов развязки. Ивановский написал свою: восставшие крестьяне убивают помещика Троекурова, деспота и самодура. В фильме были заняты первоклассные актеры: Борис Ливанов, Николай Монахов, Михаил Тарханов, Галина Григорьева.

Картина поставила вопросы, которые в дальнейшем при обсуждении экранизаций станут центральными – литературное произведение и его перевод на язык кино, взаимодействие искусств и универсальные технологические законы, литературная основа кинематографа, природа и характеристика сценарного текста, сходство и различие сценарного и литературного текстов, сценарная адаптация и оригинальный сценарий,

¹ Ханжонков А. Дореволюционные инсценировки А.С. Пушкина // Искусство кино. 1937. № 2.

переводимые и неперевоаемые на язык кинематографа элементы литературного повествования, медийные различия между литературой и кинематографом, проблемы верности оригиналу и правомерность интерпретаций, двойное авторство экранизаций и их цитатность, «фанатское» чтение как «идеальное» восприятие экранизации.

К началу 1930-х годов советский кинематограф представлял собой многонациональное и самобытное искусство. К этому времени было поставлено около 1000 «немых» художественных и более 100 мультипликационных фильмов. Киносеть обслуживала ежегодно около 300 млн. зрителей.

Большие возможности для развития звукового кино открыло обращение к экранизациям классической литературы. Краткий обзор фильмов-экранизаций свидетельствует, насколько русская (а позже и мировая) классика были привлекательны для кинематографа.

Художественный фильм режиссера В. Пудовкина по одноименной повести М. Горького «Мать» (1926) признавался одним из лучших произведений мирового экрана, свидетельствующим о высоких достижениях актерской и изобразительной культуры советского киноискусства.

Художественный черно-белый фильм (94 мин.) по мотивам романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» «Иудушка Головлев» (1933), был снят на студии «Союзфильм» (реж. А. Ивановским, впоследствии автором «Дубровского»). В главных ролях В. Гардин, М. Тарханов, Е. Корчагина-Александровская, И. Зарубина и др.

В 1934 году на студии «Ленфильм» вышел полнометражный (85 мин.) черно-белый художественный фильм по одноименной пьесе А.Н. Островского «Гроза» (режиссер и автор сценария В. Петров, в главных ролях А. Тарасова, И. Чулелев, В. Массалитинова, И. Зарубина, М. Жаров). Выдающейся работой В. Петрова стала масштабная историческая картина «Петр Первый» (1937–1939) по одноименному роману А.Н. Толстого. Главную роль исполнил Н. Симонов – эта работа стала крупнейшим актерским достижением советского кино 1930-х годов. В 1945 году В. Петров перенес на экран пьесу А.Н. Островского «Без вины виноватые», отмеченную премией кинофестиваля в Венеции. Экранизации русской литературной классики оставались в центре творчества В. Петрова и в 1950-е годы – «Ревизор» (по комедии Н.В. Гоголя, 1952), «Поединок» (по повести А.И. Куприна, 1957) и «Накануне» (по роману И.С. Тургенева, 1959). Последней работой режиссера стала картина «Русский лес», поставленная им в 1964 году по роману Л.М. Леонова.

В 1934 году по мотивам произведений Ф.М. Достоевского «Нечотка Незванова» и «Белые ночи» был снят художественный фильм (106 мин.) «Петербургская ночь» (реж. Г. Рошал и В. Строева, композитор Д. Кабалевский).

В фильме были заняты актеры: Л. Орлова, Б. Добронравов, А. Тарасова, Л. Фенин, А. Горюнов, И. Доронин, И. Кудрявцев. Фильм получил кубок Международного кинофестиваля в Венеции и вошел в шестерку лучших фильмов фестиваля за «прекрасное и естественное воплощение человеческих образов».

В 1936-м вышел художественный фильм (80 мин.) по пьесе А.Н. Островского «Бесприданница» (реж. Я. Протазанов, авторы сценария Я. Протазанов и В. Швейцер. В главных ролях – Н. Алисова, А. Кторов, М. Климов, Б. Тенин, О. Пыжова, В. Балихин). До этого, в 1924 году, Протазанов снял «Аэлилу» – классический советский художественный немой фильм (115 мин.), вольную экранизацию одноименной фантастической повести А.Н. Толстого, с Ю. Солнцевой, Н. Баталовым, Н. Церетели, И. Ильинским, М. Жаровым, Ю. Завадским в главных ролях. В 1927 году Протазанов снял художественный фильм по мотивам одноименной повести Б.А. Лавренева «Сорок первый».

Следует назвать еще и трилогию М. Донского «Детство Горького» (1938), «В людях» (1939), «Мои университеты» (1940); художественные фильмы по пьесе-шутке и рассказу А.П. Чехова «Медведь» (1938) и «Человек в футляре» (1939), режиссер обоих фильмов И.М. Анненский; художественный фильм (113 мин.) киностудии «Ленфильм» по одноименной драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад» (1941), поставленный режиссером С. Герасимовым к столетию со дня гибели поэта. В ролях: Н. Мордвинов, Т. Макарова, С. Магарилл, М. Садовский, С. Герасимов.

Крупным событием советского киноискусства стал двухсерийный художественный фильм (162 мин.) по одноименному роману А.А. Фадеева «Молодая гвардия», поставленный в 1948 году С. Герасимовым. Его посмотрели в год выхода на экраны страны около 70 млн. зрителей. Фильм дал творческий импульс целой плеяде молодых талантливых актеров: В. Тихонову, И. Макаровой, С. Гурзо, Н. Мордюковой, К. Лучко, С. Бондарчуку, Е. Моргунову, Л. Шагаловой, Г. Юматову, В. Авдюшко, Т. Носовой. Поучительной была история исправлений картины (1960-е годы) в связи с выявлением новых фактов и обстоятельств, связанных с организацией «Молодая гвардия». Картину постигли также сокращения хрущевского времени, связанные с решениями КПСС о культе личности Сталина. По телевидению показывали только новую редакцию фильма, выпущенную в 1964 году.

Советские экранизации русской классики 1930–1940-х годов, а потом и следующих десятилетий¹, заложили основы жанра, обеспечили

¹ См., например: «Отелло» (1956) – экранизация С. Юткевича по одноименной трагедии У. Шекспира; «Тихий Дон» (1957–1958) – экранизация романа

преимуществом тем и сюжетов, сформировали вкус деятелей киноискусства к золотому фонду русской и мировой литературы. Достойные экранизации находили отклик у многомиллионной зрительской кино- и телеаудитории. Интерес к литературным первоисточникам в случае удачных экранизаций вызывал желание обратиться к книге. Экранизация как самостоятельное произведение всегда привносила нечто новое в сферу искусства – свежий взгляд на проблему и характеры, собственное понимание коллизии.

Экранизации русской и мировой литературы стали той отраслью художественного телевидения, где вмешательство цензуры было, по сравнению с фильмами революционной, военной, колхозной, производственной и тому подобной тематики, менее категоричным и потому менее разрушительным. *Киноклассика, а еще, конечно, телеспектакли, музыка и художественное слово спасли советское телевидение (1950–1980-е) от того грандиозного умственного надувательства, какое насаждалось в нем политической пропагандой и агитацией.* Культурологический и искусствоведческий анализ художественного телевидения ждет своего исследователя.

М.А. Шолохова (реж. С. Герасимов); «Павел Корчагин» (1957) – экранизация романа Н.А. Островского «Как закалялась сталь» (реж. А. Алов и В. Наумов); «Судьба человека» (1959) – экранизация рассказа М.А. Шолохова (реж. С. Бондарчук); «Хождение по мукам» – экранизация романов А.Н. Толстого («Сестры», 1957, «Восемнадцатый год», 1958, «Хмурое утро», 1959; реж. Г. Рошаль); «Идиот» (1959) – экранизация романа Ф.М. Достоевского (реж. И. Пырьев); «Муму» (1959) – экранизация повести И.С. Тургенева (реж. Е. Тетерин, А. Бобровский); «Дама с собачкой» (1960) – экранизация рассказа А.П. Чехова (реж. Л. Хейфиц); «Гамлет» (1964) – экранизация трагедии У. Шекспира (реж. Г. Козинцев); «Война и мир» (1966–1967) – экранизации романа Л.Н. Толстого (реж. С. Бондарчук); «Анна Каренина» (1967) – экранизация романа Л.Н. Толстого (реж. А. Зархи); «Дон Кихот» (1967) – экранизация романа М. Сервантеса (реж. Г. Козинцев); «Вий» (1967) – экранизация повести Н. Гоголя (реж. К. Ершов, Г. Кропачев); «Преступление и наказание» (1969) – экранизация романа Ф.М. Достоевского (реж. Л. Кулиджанов); «Братья Карамазовы» (1969) – экранизация романа Ф.М. Достоевского (реж. И. Пырьев); «Дворянское гнездо» (1969) – экранизация романа И.С. Тургенева (реж. А. Кончаловский) и др.

СМЕНА ДЕКОРАЦИЙ И РОЖДЕНИЕ КОММЕРЧЕСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Люди всегда любили зрелища – спортивные игры и бои гладиаторов, публичные диспуты и театр, состязания певцов и поэтов. Потом появилось кино, а потом и телевидение, которое вобрало в себя все прежние виды зрелищ, вошло в каждый дом и стало самым доступным развлечением. Привычка к телевизору ныне настолько велика, что порой его включают, едва проснувшись или едва зайдя в дом, просто как фон. Многие люди телевизор вообще не выключают, даже если его никто не смотрит, как раньше не выключалась радиотарелка. Иным зрителям, попавшим в зависимость от телеэкрана, без него непривычно пусто, тихо, одиноко. Народ включает «ящик» лишь для того, чтобы, по словам критика, «заполнить информационным шумом внутреннюю пустоту, причина которой – отсутствие прочувствованных жизненных целей и “драйва” к их достижению»¹.

Уже много лет телевидение считается одним из наиболее важных средств массовой информации, ибо информирует, просвещает и развлекает, помогает расслабиться и отдохнуть. Миллионы людей смотрят телевизор в свободное время и считают его не просто предметом обстановки, а едва ли не членом семьи, а еще образовательной структурой (чем-то вроде «университета культуры»), дискуссионным клубом, кинозалом, оперным и драматическим театром, филармонией и стадионом.

Но чем дальше, тем сильнее общественное мнение склоняется к мысли об опасности вглядывания в экран, о риске погружения в него и растворения в нем (синдром Нарцисса!). Люди начинают забывать, как можно по-другому заполнить свое свободное время. Зависимость от телевизора («без него одиноко и пусто») мешает общению, препятствует родственным и дружеским контактам, чтению книг и слушанию музыки. Люди наиболее сознательные не хотят находиться под влиянием телепропаганды, дурновкусия, сериалов, длящихся порой многие месяцы.

Свое любопытство по части новостей многие активные пользователи, особенно молодежь, удовлетворяют за счет Интернета – телевидение, в силу его ангажированности, их более не устраивает. Не хватает честной и точной документалистики: картины о прошлом страны бегут от достоверности, гнут политическую линию, обслуживают тенденцию – одни «в ущерб интересам Родины», другие – якобы ей на пользу. Но любая ложь, любые искажения всегда только во вред. К тому же телевидение вообще ведет себя со зрителем, как наперсточник. Телереклама наскакивает,

¹ См.: Умные люди телевизор не смотрят // <http://2sat.net/news/25-umnye-ljudi-televizor-ne-smotrjat/#ixzz2hnUe9Z2N> [Дата обращения 14.04.2015].

как тать из-за угла, и впивается в зрителя, как вампир. Не всегда можно успеть нажать на пульт, чтобы избежать наскока рекламных блоков – они нахально наплывают на экран виньеткой-анонсом и вторгаются, как лазутчики и диверсанты, на территорию твоего фильма, твоей музыки, твоих новостей. Порой возникает подозрение, что каналы специально синхронизируют время ухода на рекламу, так что, сбегая с одного канала, зритель неминуемо попадал в тот же самый рекламный плен, только на другой кнопке.

Простой подсчет-хронометраж показывает, как беспардонно хозяева телеканалов распоряжаются своим рекламным (то есть на самом деле нашим!) временем. Вот, допустим, идет рейтинговая мелодрама «Земский доктор. Возвращение» с О. Будиной, И. Купченко, Т. Васильевой, С. Немоляевой, А. Лазаревым-младшим, А. Чернышевым и другими кинозвездами на канале «Россия-1». Идет сериал вечером, в лучшее время, две серии подряд, 21.00–22.50. То есть 110 минут с рекламными паузами после каждых 12–15 минут фильма, длина каждой паузы 5–6 минут. Одна рекламная пауза содержит от 15 до 19 сюжетов: анонсы фильмов, концертов, ток-шоу, музыкальных конкурсов; реклама оптимальных банковских вкладов, быстрого интернета, меховых изделий, лекарств (их больше всего), зубной пасты, витаминов, детского питания, мебели, мясной гастрономии, майонеза, продуктовых и иных магазинов, шампуней, дисков с песнями и фильмами, кремов для лица, ювелирных изделий, йогуртов, средств для мытья посуды и чистки ковров, средств от прыщей, глянцевого журналов с телерекламой, острых соусов, стиральных машин, чая и кофе. В одной рекламной блоке может повторяться по два–три раза один и тот же сюжет. Плюс к этому на сам фильм то и дело накатывают рекламные извещения о других фильмах и времени их показов. Две серии фильма с дробным и рваным монтажом, что совершенно обесценивает картину, превращая ее в набор клипов, дополняются еще и 85-ю рекламными сюжетами, которые перемешаны с осколками фильма в какой-то чудовищный ядовитый коктейль. Как такое смотреть?

О качестве рекламных роликов, которыми «гвоздят» кино- и телезритель, написано и сказано много горьких и справедливых слов. Приведу лишь одну свежую оценку – про то, чем потчуют зрителя, пришедшего смотреть «Сталинград». «Полчаса отчаянной, липкой, безумной и бесстыдной смеси “Хонд”, “Фордов”, ботинок “Тимберленд”, Жерара Депардьё в роли Распутина, наштукатуренных красоток из кинокомедии “Горько!”, вульгарных, как вороватые продавщицы в “Фитиле” 1960-х, мамочек, взывающих к папочкам: “Са-ань! Ну подключи-и уже!”, раскормленных девочек лет

восьми, которым родители дарят какую-то желто-розовую пластмассовую гадину с умильными словами: “Теперь и у тебя есть свой мультик-пультак!” (для переключения телевизора, понятно). И на этом рекламном фоне сам фильм “Сталинград” показался чудом осмысленности¹.

Фраза: «Умный человек телевизор не смотрит, умный человек телевидение делает» – стала общим местом. Настолько общим, что достаточно заказать такой набор слов в сети, и любой поисковик выдаст ворох рассуждений на данную тему. Все больше утверждается циничный взгляд на телевизор как на «дуроскоп», а на телевидение – как на «разводку лохов». Давно стало понятно, по каким правилам стряпаются увлекательные телезрелища: надо задействовать страх, зависть и азарт, показать красивые картинки из жизни олигархов и ночных бабочек, подключить что-нибудь «про это», добавить сплетен и суеверий, нашпиговать передачу рекламой, и можно вполне рассчитывать на коммерческий успех. Такие зрелища приносят их создателям ощутимый доход. Маги зеркал стали мастерами телешоу, жрецы пропаганды составили касту телевизионных манипуляторов. Телевизор не может утащить человека в зазеркалье, но он может подсадить его на тупые сериалы и лживые ток-шоу, где нет серьезного разговора о серьезных проблемах, а есть скандальные препирательства эпатажных завсегдаэев телеэфира, способных поднять рейтинг одним своим «медийным» присутствием.

Повторюсь. Фразы: «Я не смотрю телевизор» или «У меня вообще дома нет телевизора», или «Мои причины перестать смотреть телевизор»² – стали настолько типовыми, что сигнализируют, как правило, не столько о телевидении как таковом, сколько об умонастроении и деловых качествах опрашиваемого. Исключение делается, как правило, только для каналов «Культура», «Дискавери», «Анимал Планет»: о явлениях культуры и о поведении животных ТВ повествует без рекламы, лживых нагромождений и модного ныне оккультизма. Общим местом стало ругать телевидение (его центральные каналы) за ложь, безграмотность, пошлость, засилье рекламы, обилие чернухи, спекуляцию на низменных чувствах, беспардонное вторжение в личную жизнь известных персон.

Замечу самое важное: на первом месте среди отрицательных свойств сегодняшнего ТВ всегда и всеми называется ложь. Меж тем эпоха

¹ Дьякова Е. Идет кино народное // Новая газета. 2013. 14 октября.

² См., например: Горчаков Д. 8 причин перестать смотреть телевизор // <http://lifehacker.ru/2012/11/03/8-prichin-perestat-smotret-televisor/> [Дата обращения 14.04.2015].

политических телеагиток как будто давно закончилась (?), и как будто канула в прошлое назойливая грубая пропаганда (?), родившая монбланы лжи. Вот уже два десятилетия форматы советского пропагандистского телевидения сменились, как будто, новыми форматами. Однако краткое мгновение, когда телевидение получило шанс быть свободным и правдивым, промелькнуло, как метеор, оставив обманчивое ощущение, что «счастье было так возможно и так близко». Телевидение, став богатым, так и не стало свободным, независимым и честным.

Приведу высказывание коллеги, стоявшего у истоков перемен, которым не суждено было выжить и укрепиться. «Взгляд» закрыл сам себя. К декабрю 90-го года нас практически перестали смотреть. Зритель безошибочно догадался, что “Взгляд” умер, вернее, сгнил изнутри. Он превратился в некий коммерческий ларек, став частью телекомпании, а вернее Акционерного общества “ВИД” (“Взгляд” и другие”). Большинство из тех, кто поделил между собой акции “ВИДа” были во “Взгляде” на вторых и третьих ролях. Были среди акционеров и те, кто вообще никакого отношения к программе не имел. Настоящие же создатели “Взгляда” остались не у дел. *Акционеры “ВИДа” точно угадали вектор развития телевидения – огромный, никем и ничем не контролируемый рынок рекламы. Угадан был и настрой населения, которому надоели излишне политизированные программы. Люди хотели отдыха и развлечений.* Для того, чтобы овладеть рекламным рынком и стать на нем полноценным игроком, нужен был раскрученный телепроект, куда бы будущие клиенты, и прежде всего создатели финансовых пирамид, понесли свои рекламные деньги. В этом смысле другие программы “ВИДа”, и в первую очередь “Поле чудес”, подходили лучше всего. “Взгляд” начал мешать, как и его создатели – журналисты и режиссеры Молодежной редакции. Мы не хотели ставить наши убеждения в зависимость от рекламных денег сомнительного происхождения. Вот почему в СМИ, прежде всего в печатных, началось бессовестное мифотворчество, а то и откровенная ложь о “Взгляде” и его создателях»¹.

Мифотворчество, заказные репортажи, пропаганда, явная и скрытая агитация, подставы, прямая ложь (мать и отец всех пороков) процветают на телевидении и правят бал. Если спросить в сети, «всегда ли телевидение говорит правду», а лучше – «как телевидение обманывает телезрителя», откликнутся десятки сайтов с гневными обличениями и прямыми разоблачениями. Телеперсонажам не верят: «Большая часть телепередач с реальными, казалось бы, участниками из российской глубинки, которые

¹ Мукусев В. Заметки о незамеченном юбилее. Рукопись. Курсив мой. – Л.С.

пришли поделиться своей проблемой, на деле являются поддельными или, как модно говорить сейчас, “фейковыми”»¹.

Примеров множество. Вот позвали в программу «Пусть говорят» (Первый канал) вдову и детей зарезанного псковского священника П. Адельгейма, чтобы помянуть добрым словом покойника и выказать сочувствие его родным. В записи было много всякого, но в эфир вышла передача, посвященная убийце, выпускнику ВГИКа: заранее опросили бывших однокашников молодого человека на предмет его ума и таланта².

Или пригласили на передачу «Прямой эфир» (канал «Россия-1»), посвященную теме суррогатного материнства, молодую женщину, которая должна была рассказать, какая это радость – подарить счастье звездной супружеской паре, а оказывается (уже на следующий день), что это была совсем не та суррогатная мать, и родила она совсем не тех детей, и совсем не сейчас, а три года назад. «Меня, – оправдывается жертва подставы, – пригласили выступить в прямом эфире, сказали, что буду делиться опытом, а выставили все так. Очень горько и больно оттого, что люди могут так поступать. Не понимаю, зачем им это нужно было? Взяли и жизнь испортили одним махом! Это очень подло с их стороны»³.

¹ См.: Ковальский А. Как телевидение обманывает зрителей // <http://24smi.org/article/10938-kak-televidenie-obmanuvaet-zritelej.html> [Дата обращения 14.04.2015].

² Член псковского областного собрания депутатов от «Яблока» Лев Шлосберг опубликовал на портале «Псковская лента новостей» послесловие к передаче: «К сожалению, сразу после вступительного фильма стало ясно, что главной темой обсуждения в студии программы является не отец Павел, а его убийца. Это был готовый сценарий, пиком которого (я считаю, что провокацией) стали ролики с “друзьями Сергея Пчелинцева”, которые желали ему всего доброго и посылали слова поддержки. Конечно, можно молиться и о спасении души убийцы, но не в передаче памяти его жертвы... Я просил менеджеров программы еще за несколько дней до записи, чтобы кадры криминальной хроники не заполнили передачу, учитывая присутствие матушки Веры и детей. Нам обещали, что всё будет тактично, но, к сожалению, съемку следственного комитета показали за час с десяток раз, это было просто издевательство... Все псковичи были готовы говорить именно об о. Павле, ведь и передачу назвали “Мученик Павел”» (Шлосберг Л. «Пусть говорят». Послесловие // <http://pln-pskov.ru/society/144740.html> [Дата обращения 14.04.2015]).

³ См.: Елена Ширинина: «Я не была суррогатной мамой для пары Пугачева-Галкин» // <http://www.tatarnews.ru/articles/7255> [Дата обращения 14.04.2015].

Вот идут сразу на нескольких каналах накануне решения Государственной думы о судьбе РАН обличительные сюжеты. Доказывают: как много в Академии махинаций, злоупотреблений, нецелевого использования земли и т.д. Вопрос: почему показывают это именно сейчас? Куда смотрели те, кому положено, когда происходило беззаконие? Цель – разоблачить накануне закона о реформе Академию и академиков. В ход против ученых идет тяжелая артиллерия в виде спецзаказа, авторы которого не гнушаются во время съемок лгать участникам сюжета, чтобы «выудить» из них нужные фразы. (Процитирую, для сравнения, поучительную совсекретную записку комиссии по наблюдению за работой Академии наук СССР в Политбюро ЦК ВКП(б) 16 января 1928 года: «Формального способа заставить Академию наук избрать желательные нам кандидатуры не имеется. Остаются пути всяческого воздействия на Академию – личное давление через верхушку Академии; общественное давление через печать; административное давление через ОГПУ как крайнее средство»¹.)

Герой фильма («Диагностика РАН») написал открытое письмо о том, как его обманули телевизионщики. «Уважаемые коллеги! Обращаюсь к Вам с этим письмом в связи с незаконным использованием интервью со мной в лживом и клеветническом фильме РЕН-ТВ, изготовленном по явному заказу для очернения РАН. Из этого интервью, посвященного подводным исследованиям в Северной Атлантике на НИС, были искусственно вырваны отдельные фразы, использованные в совершенно ином контексте, к которому я никакого отношения не имею и не могу иметь. В равной степени это относится к разговору об аренде судов, где речь шла о бедственном финансовом положении РАН и, в частности, Института океанологии, которому власти не дают бюджетных денег для содержания научных судов. Чтобы обеспечить их содержание и использование в экспедициях, мы вынуждены сдавать их в аренду. Все это было вырезано и переведено с больной головы на здоровую самым подлым и неожиданным для меня образом. Нетрудно предположить, что и другие эпизоды этого клеветнического и лживого фильма были сфабрикованы таким же нечестным путем и не соответствуют реальной действительности... Я заявляю решительный протест против злонамеренного искажения моего интервью и использования моего имени в этом клеветническом фильме. Налицо грубейшее нарушение элементарной журналистской этики, где текст интервью

¹ Цит. по: Батурин Ю. Ученым сказали прямо: «Вы не нужны» // Новая газета. 2013. 16 октября.

и его контекст должны сверяться с автором. Проф. А.М. Городницкий. 10.09.2013»¹.

Ученый совет Государственного астрономического института им. П.К. Штернберга МГУ им. М.В. Ломоносова также сделал заявление по поводу грязных методов работы некоторых средств массовой информации и, прежде всего, телеканалов. Астрономы отметили лженаучность содержания многих передач, которые одурачивают население. «При этом часто такие лженаучные передачи формируются путем бессовестной компиляции различных частей научных передач с участием ученых-профессионалов с нанизыванием на эти научные части бредовых измышлений продюсеров и журналистов. При этом мнение ученых-профессионалов, попавших в такую “подставу”, руководством телеканала не спрашивается. Тем самым грубо нарушается закон об авторском праве и наносится моральный ущерб тем ученым, которые когда-либо давали научное интервью или участвовали в научной передаче»².

Итог: ученые РАН призывают все научное сообщество России *не давать интервью лживым телеканалам и не участвовать в их «кривых» передачах*. Телевидение, которое заявило и подтвердило свою готовность выполнять политический заказ по затоплению РАН, чтобы выказать свою лояльность тенденции, а также обеспечить себе финансовое и рейтинговое благополучие, несет суровые репутационные потери, но никакого волнения по этому поводу не испытывает.

Порой на «плохом» телевидении все же появляются «нерейтинговые» и достойные фильмы и передачи. «Руководители большинства наших каналов, – рассуждает известный телекритик, имея в виду документальный фильм «Подстрочник», – сами по себе хорошо образованные, интеллигентные люди, выросшие в хороших семьях. Страна поручила им тяжелую работу – делать телевидение, противное им лично, но приятное сердцам миллионов (как они себе представляют эти сердца и эти миллионы). Но, видно, по ночам их все же иногда мучает совесть, и хочется, чтоб было, что спеть, представ перед Всевышним, чем оправдаться перед ним. Фильмы и программы, выходящие за рамки нынешних представлений о “прекрасном”, сами телеканалы называют репутационными, то есть заведомо не рейтинговыми, но несколько улучшающими их сомнительное реноме.

¹ Герой фильма «Диагностика РАН» написал открытое письмо о том, как его обманули телевизионщики // Московский комсомолец. 2013. 13 сентября.

² Там же.

Ну пусть хотя бы так. Это тоже требует от ТВ недюжинного мужества, сопряженного с рейтинговыми и финансовыми потерями»¹.

Насчет мучений совести, «немалого мужества» и расчетов оправдаться перед Высшими Силами как-то мало верится. Журналистская смелость и дерзость давно сменились эластичностью совести и желтизной готового продукта. В зоне, где крутятся большие и очень большие деньги, о совести, как показывает нам само ТВ в своих многочисленных сериалах и боевиках, как-то не думают.

ЗАЧЕМ СМОТРЕТЬ ТЕЛЕВИЗОР?

Российское телевидение (речь, напоминая, идет о центральных федеральных каналах; кабельные каналы и сетевидение не входят в предмет анализа данной работы) за многие десятилетия своего существования сделало все, чтобы подорвать к себе интерес и доверие. В первую очередь, нельзя вполне доверять теленовостям – они неполны, неточны, лукавы и избирательны: по тому, что же именно не показали из существенных событий, о которых можно узнать в Интернете, федеральные телеканалы, какие именно события они отказываются считать новостью дня, какие новости опаздывают и какие отфильтрованы внутренней и внешней цензурой, можно хоть немного судить о происходящем в стране и мире. Типичный эффект кривого зеркала.

Центральное телевидение по-прежнему, как и в советские времена, выполняет политические заказы, но на фоне альтернативных источников информации они выглядят так топорно и грубо, как не выглядели никогда прежде, ибо – при желании – всё мгновенно можно проверить и сопоставить. Значит, весь расчет на то, что проверять и сопоставлять информацию телезрителям некогда и неохота: проглотят и забудут. Вряд ли кого-нибудь из изготовителей заведомо порченной продукции заботят мысли о репутационных потерях, вряд ли кого-нибудь из них мучают дурные сны про встречу с Всевышним (назавтра ведь всё повторяется в прежнем формате).

На интеллектуальные поединки, как будто бы призванные развивать аналитические способности телезрителя, его политическое мышление, зовут одиозных, скандально-медийных персонажей, которые способны и оскорбить, и ударить, и выругаться, и плеснуть в лицо чем-нибудь

¹ Петровская И. Необыкновенное чудо // Известия. 2009. 10 июля; <http://izvestia.ru/news/350600> [Дата обращения 14.04.2015].

жидким. Чем скандальнее, агрессивнее, злее гость, тем круче рейтинг передачи, тем больше шансов, что злобная и скандальная персона станет желанной везде и всюду: рейтинг нужен всем. (Правда, много говорится о наличии каких-то списков – тех персон, кого запрещено звать на ТВ. Думаю, что как раз «рейтинговых» персон в этом списке нет.) В моде только шоу, которое *must go on*. Потому на получасовую передачу о судьбе страны, ее образовании, медицине, правоохранительной и судебной системе зовут десятки людей, все они разом громко кричат, перебивая друг друга. Таким образом, мы созерцаем одних и тех же прикормленных штатных ораторов с большими репутационными изъятиями, необходимых для модных телешоу, чтобы заболтать проблему; нам показывают один и тот же спектакль, имитирующий «озабоченность» ведущего: он потирает вспотевшие ладони, что должно свидетельствовать, насколько шоу разогрето и полыхает.

Бытовые ток-шоу (про семейные скандалы, тайны деторождений, громкие свадьбы и разводы, раздел имущества и борьбу за наследство) подогревают любопытство массовки, ее жгучий интерес ко всему уродливому и безобразному. Телевидение в открытую играет на низменных страстях толпы, провоцирует ее агрессию против всякого, кто «не такой», поощряет бесцеремонное вторжение в чужую частную жизнь.

Из программ ЦТ почти полностью исчезла образовательная и познавательная составляющие. Научно-популярные каналы ведут вещание по кабельному телевидению и онлайн в сети Интернет. Очевидна тенденция выдавливания лучших интеллектуальных и культурных каналов в сеть. Так, с каналом «Совершенно секретно» (искусство, история, культура, наука, политика, разговорные проекты), успешно вещавшим в России, СНГ и в странах Балтии с 2006 года, ОАО «Ростелеком» досрочно расторгло договор с формулировкой, что тот не приносит доходов (хотя руководство канала причину закрытия видит в своей оппозиционности). Частоту канала «СС» получили «Муз-ТВ» – в Петербурге и «24-Техно» – в Москве. «СС» продолжает вещание в сети Интернет и на спутнике НТВ+.

Серьезность обсуждения абсолютно не в моде («не в тренде») телевизионной стилистики. Даже изучение европейских языков за 16 часов на «Культуре», зазывно сулящее быстрое овладение разговорной речью и основными структурами синтаксиса с нулевой точки, – есть опять-таки всего лишь шоу с симпатичным ведущим-полиглотом, узнаваемыми лицами обучаемых актеров и актрис, и ничего более. Торжество телесуфлера при «подводках» и «отводках»; записки с вопросами для случайной (платной) массовки, заранее заготовленные редакторами; вопиющая неподготовленность ведущих при их непомерном апломбе

и речевой безграмотности («мы об этом демонстрируем») – такова, за редким исключением, практика разговорных передач.

Всё сколько-нибудь важное, ценное, умное, глубокое, если и появляется в сетке программ, то обязательно задвинуто в глубокую ночь, ближе к двум или трем часам ночи (утра). Телезрители, встающие на работу или учебу утром в 6, 7 или 8 часов, увидеть эту красоту не могут, при всем их желании. Тогда для кого оно, это умное, это важное, это глубокое? Конечно, для тех, кто, по определению, рейтинга все равно не сделает. А забота о рейтинге не может допустить, чтобы репутационные соображения взяли верх и нанесли ущерб банковскому счету.

Типичный ответ на вопрос: «Что нам дает телевидение?» – звучит чаще всего так: «Смотреть всю эту гадость, что там впаривают, это как минимум себя не уважать. Иногда создается впечатление, что из нас делают всей этой пропагандой тупорылое быдло»¹. Или так: «Телевизор? Этот ящик просто вгоняет меня в депрессию, выливая потоки всевозможного идиотства, хренотени и пропаганды, что, впрочем, одно и то же»². Или еще так: «Телевидение забирает мое внимание и время, что оно дает мне взамен? Далеко не всегда этот обмен равноценен. Лично я не могу смотреть передачи, вся идея которых заключается в том, чтобы усадить меня перед телевизором и накачать рекламой. Я предпочитаю программы, в которых присутствует не шоу-бизнес, но искусство и какое-то созидательное содержание. Мне запомнилось высказывание Андрея Тарковского, который писал, что задача искусства – это разрешение духовного кризиса, а его концепция заключается в ответе на вопрос: “В чем смысл нашего существования?”»³. Или вот так: «Телевизор сводит на нет любую возможность поговорить, ибо обладает физическим свойством притягивать взгляд. Неважно, насколько скучна программа и насколько интересна беседа, которая в это время ведется, – взгляд медленно, но верно уплывает в сторону телевизора, и его постоянно усилием воли приходится возвращать назад. Телевизоры теперь можно увидеть в магазинах, в банках, на почте и в полицейских участках. Появление их в операционных всего лишь вопрос времени, и тогда количество случайно отрезанных конечностей резко возрастет»⁴.

¹ См.: Геноцид по Первому каналу // http://izhevsk.ru/forum_light_message/3/3908303-m26811875.html [Дата обращения 20.04.2015].

² См.: <http://mudreishy.ru/sitaty-i-aforizmy/tag/televidenie> [Дата обращения 14.04.2015].

³ См.: *Аршавский М.* Что дает нам телевидение? // http://kabmir.com/nepolitika/chto_daet_nam_televidenie.html [Дата обращения 20.04.2015].

⁴ См.: <http://mudreishy.ru/sitaty-i-aforizmy/tag/televidenie> [Дата обращения 14.04.2015].

По замыслу мечтателей, изобретателей и романтиков «дальновидения», ТВ должно было стать (и очень даже могло стать!) великой преобразующей силой, призванной нести людям вдохновенные образы красоты, достоверные знания о мире и стране, в которой они живут, глубину просвещения, психологическую уверенность в разумности бытия и, быть может, гармонию с собой. Но оно, будто по злой воле тролля из сказки Андерсена, стало кривым зеркалом, пустоцветом, средством пропаганды и способом зарабатывания денег, сомнительных настолько, что всё телевидение уже давно называют пожирателем времени, зоной криминала или ящиком Пандоры – с обманчивой надеждой на дне.

Если представить – на примере увлекательных ночных передач, лучших отечественных и зарубежных фильмов, музыкальных концертов и конкурсов – каким бы ТВ могло быть, за него обидно вдвойне.

Впрочем, так хочется посочувствовать тем зрителям-оптимистам и тем профессионалам телевидения, кто не перестает верить в его благородную миссию, утверждая: «Всё только начинается...» В конце концов Хьюго Гернсбек, придумавший в 1909 году термин «television», пообещал: «Телевидение еще может сильно удивить нас...»

Елена Петрушанская
О ПРОБЛЕМАХ МУЗЫКИ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ:
ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

В книге Льва Рубинштейна «Словарный запас» гллавка «Телевидение» находится между понятиями «Сталин» и «Терпимость»¹.

Уместно вступление, которое проясняет суть изменений взгляда на роль, функции, проблемы, задачи телевидения в избранной нами сфере, – воззрений, естественные модификации которых с течением времени, расширением круга информации, обретением большей свободы высказывания, развитием масс-медиа, присущи большинству работ данного коллективного труда. Менялось отечественное и мировое ТВ вслед за ситуацией в мире, в нашей стране, да многое виделось по-иному меняющимися наблюдателям за этими процессами.

Являясь значительным элементом телевизионного повествования, музыкальная составляющая, естественно, привлекала интересы исследователей. Не называя здесь отдельные работы об этом, укажем, что основания для внимания резко трансформировались за время от ранних опытов на телеэкране до нынешних дней (тут базируемся, в основном, на отечественном опыте). Ведь довольно резко, за полвека полноценного присутствия в общественной российской жизни, изменилось отношение к культуре, искусству, а шире – смыслу существования человека, доверию к государственной политике во всех сферах, включая культурную; словно бы воссоздалась, исказилась и «потекла» картина религиозно-церковных установок; более открылся, реалистически надвинулся и стал по-разному душить образ внеотечественной реальности. Потому, естественно, переколпаковалась система духовных ценностей – и потому, переходя

¹ Рубинштейн Л. Словарный запас. М.: Новое издательство; Институт Катона, 2008. С. 119–123.

к телевизионной, вроде бы «мелкой» конкретике, модифицировалась доля автономной и «прикладной» музыки в эфире, соотношение сонорной составляющей с телевизионной «картинкой» и качество музыкально-звукового ряда.

Прошлое: история, тенденции, эффект присутствия

С первых лет студийных камерных музицирований, с обретением возможности трансляций из концертных и театральных залов (это произошло после оснащения телецентров «передвижками», ПТС, передвижными техническими устройствами передачи звука и изображения) до активного использования видеозаписи и стереозвучания в фильмах о музыке, последняя достаточно активно присутствовала в программах вещания. Этот период, благодатный для академического искусства на телеэкране и для культуртрегерских тенденций советских СМК, характерен и тем, что тогда радио и ТВ считались своего рода расширенным филиалом филармонических пространств исполнения музыки. Потому можно ретроспективно обозначить для нашей темы период от начала функционирования до 1980-х годов временем преобладания отношения к ее роли на телеэкране как своего рода просторной «концертной площадки», особой сферы бытования традиционных музыкальных филармонических жанров. Мы тоже примыкали в то время к этой позиции, рассматривая «телевизионную сферу бытования» в названном ключе.

Ныне же ясно, что та, прежняя концепция активного и ежедневного использования в эфире трансляций концертов, опер, видеофильмов по музыкальной классике являлась идеалистическим проектом, к тому же не поддержанным тогдашним уровнем музыкального просветительства на ТВ¹. Концепция эта оказалась утопией, впоследствии постепенно забывавшейся, прекратившей свое существование как не соответствующая современности. Свою утопичность тридцатилетней давности концепция обнаружила не столько из-за технической неосуществимости – напротив, таковая возросла неимоверно, – но из-за нежелания каждого слушателя воспринимать эти шедевры. И возделенная «демократия» в области свободы и доступности

¹ Ни технологически, ни идеологически, ни теоретически, ни профессиональным уровнем своих сотрудников... Об этом, в числе иных важнейших социально-культурных проблем становления ТВ в СССР, пишет в этой коллективной монографии в своей статье «Новоселье на Парнасе» А.С. Вартанов.

распространения духовных ценностей обернулась тем, что своей сложностью, неоднозначностью, ответственностью многих пугает (по наблюдению М. Кантора), а просвещение – тем, что мало кого интересует.

В названный же ранний период музыкальные трансляции и передачи телевидения были важным способом информации и хранения музыки. Теперь же эти функции во многом утрачены не только вследствие «недостатка культуры», нацеленности у работников ТВ на лучше продаваемые ценности или якобы зловредной безграмотности, «антиинтеллектуальности» организаторов вещания. Помимо главного – все большей массовизации вещания, логичной нацеленности его на доступность, внятную простоту (еще Лениным отмеченные как главные для овладения нужной идеей отечественной аудиторией) – одной из основополагающих причин явилось изобретение и распространение иных технических средств, более соответствующих задачам собирания и хранения сведений и артефактов. Ибо новые технологии дали несравненно большие возможности для информационного поиска всяческих звучаний: архивированных, новых исполнений уже созданного и для той музыки, которая лишь недавно была создана, подчас именно для масс-медиа, в частности телевидения.

И вновь, с обострением зрения и слуха – благодаря опыту мутаций отечественного общества и, соответственно, телевидения – взглянем на некоторые вехи и проблемы. В обзорном томе работ, являющем собой разноликое собрание взглядов исследователей на развитие и состояние современного отечественного телевидения, музыковеду заманчиво рассмотреть вышеназванную проблематику с наших сегодняшних позиций, кратко проследить прошлые трудности и обретения музыки на ТВ, обратив внимание на роль телевидения для музыкальной жизни и музыки-искусства как своего рода гримера, пластического хирурга (вплоть до осклопления в целях лучшего приручения беспокойных объектов), как создателя мифов, легенд и сплетен. Для того надо будет совершать воображаемые и несистематичные скачки во времени...

УТОПИИ И РАЗОЧАРОВАНИЯ

Мечта просветителей – «шедевры высокой музыки придут в каждый дом» – начала, казалось бы, обретать реальные контуры менее века назад: благодаря развитию, массовизации и удешевлению продукции граммофонной промышленности. И благодаря всё ширящемуся распространению радио; изначально значительные участки эфирного времени оно уделяло музыке, музыкальному просветительству, дублируя тогдашнее отечественное

радиовещание. Ныне среди европейских исследователей существует мнение о том, что для радио в отношении музыки на первом плане находятся популяризаторские задачи музыкального просветительства, а фонография нацелена на иные функции, выполняя более успешно роль архивариуса: сохраняя звучания как документ, то есть фиксируя, документируя, архивируя звуковые артефакты как документы. В ранний же период главенствовало совмещение этих ролей, как впоследствии для юного телевидения.

Когда же начала проявляться (в СССР – с первых лет второй половины XX века) телевизионная деятельность, – что ныне, на расстоянии более двух третей века, кажется в ней особенно значимым, может, и совсем новым для бытования музыки?

Вероятно, первой музыкой советского композитора, пущенной в телеэфир, была музыка Дмитрия Шостаковича к кинофильму «Великий гражданин» Ф. Эрмлера (в этом томе о фильме подробно написала в своей статье Л.И. Сараскина). Что привнесено в восприятие этой экспериментальной киноленты ее телетрансляций 22 марта 1938 года, пусть фактически лишь для нескольких десятков москвичей и при качестве звука и изображения, которые наверняка невыгодно отличались от киноэкранных, даже той поры? Характерно: эта работа стала истоком, образцом для творений в духе социалистического реализма, а помещение ее на экспериментальный телеэкран, практически «для внутреннего пользования», пророчит о том, что свершится впоследствии: лишь попадающее в «репертуар» массового средства коммуникации обретает исключительные функции, вырастая в глазах и «ушах» населения в некий диктат, канон, важнейшее из звуковых впечатлений. Могла ли лабораторная передача с невнятным звуком и изображением определить некие «правила» сонорного оформления массового зрелища, решительно мифологизировавшего историю страны? Казалось бы, не должна была, – но, по сути, определила.

Для первой, избирательной аудитории с начала регулярного функционирования отечественного ТВ (из Московского телецентра оно открылось 10 марта 1939 года на ультракоротких волнах четыре раза в неделю по два часа) вещание имело в основном культурно-просветительский статус. Возможно, причины того определялись кругом счастливых коллективных просмотров и пока неясным политическим статусом и «прейскурантом» содержания телевизионного контента.

Схоже начинало свою жизнь и радио. Как и оно, юное отечественное телевидение изначально сконцентрировало немало организационных и творческих сил на музыкальных передачах: ведь передачи, посвященные невербальному и неизобразительному искусству, кажущиеся внеполитическими, представлялись неопасными и стали недурным плацдармом

для обретения профессиональных навыков, нахождения неких, ранее неизвестных выразительных средств, специфических особенностей построения телепередач.

Поэтому созданная 22 марта 1951 года на базе Московского телецентра, позже ставшая содержанием Первой программы Центральная студия телевидения и включала значительное количество музыкальных «номеров», в том числе транслируемых из студии. Среди первых в организационной структуре отечественного ТВ появились, наряду с литературно-драматической, детской, редакции вещания музыкального. Программы шли в прямом эфире; запись и монтаж появились позднее. Расширились телеэкранные формы: помимо общественно-политических передач, фильмов, концертов, театральных постановок, появились новые жанры с фрагментарным звучанием музыкальных элементов: тележурналы, репортажи, телеочерки. С 20 февраля 1960 года для Центрального телевидения открылась возможность видеозаписи; неслучайно первым ее образцом был концерт, зафиксированный на отечественном видеомаягнитофоне «Кадр-1».

Авторы этой коллективной монографии предполагали вернуться на новом этапе к столь популярной полвека назад дискуссии о природе телевидения и его месте в СМИ и ряду зрелищных искусств, к обсуждению ТВ как аттракциона и как средства репродуцирования аудиозрелищных форм творчества, к первым попыткам использования телеэкранной образности как художественного приема, концепциям эстетики телетворчества, к этапу освоения телестудии и зарождения «телевизионного искусства». Не только о театре, а и по отношению к музыке шли споры о том, обладает ли ТВ лишь трансляционно-коммуникативными возможностями СМИ или оно даст мощный стимул композиторскому творчеству?

Например, с 1960-х по конец 1980-х годов очень верили в адаптацию прежних сценических форм бытования музыки. Здесь вроде бы открывалось значительное поле возможностей при создании новых музыкальных сочинений для телепостановок, новых страниц – и жанров! – автономной и прикладной музыки. Вслед за разработкой в первой трети века теоретиками радиоискусства идеей оперной драматургии «лишь для слушания» и рождением ряда радиоопер и ряда радиоораторий¹, подобные

¹ См. об этом наши работы: *Авербах Е.* Современная музыка и радиоэстетика. Проблемные заметки // Радиоискусство: теория и практика. Вып. 2 / Сост. В.П. Зверев. М.: Искусство, 1983. С. 54–74; Музыка и СМК: из прошлых прозрений, прогнозов и проблем // В зеркале критики. Из истории изучения художественных возможностей массовой коммуникации. М.: Искусство, 1985. С. 214–230.

мечтания и даже конкретные звуковые тексты стали возникать, продолжая и имитируя западные поиски и по отношению к российскому телевидению.

И телеопера¹ вошла составной частью в некий проект, который сейчас можно определить как «гуманитарная будущность нового средства общения», телевидение как фантастическая светлая даль, но... Ни многочисленные телеоперы², ни телебалеты, ни телефильмы, представлявшие собой детальную и интерпретирующую съемку исполнения музыкального опуса в телестудии, похоже, последние два десятилетия уже не являются закономерной частью программ телеканалов, кроме специализированных – как отечественный канал «Культура», итальянский – в пространстве Sky 131 канал «ClassicaHD» и RAI-5, французский «Mezzo» и другие подобные. Поэтому, вероятно, такие жанры не рассматриваются последнее время для типологий телепередач, в книгах об особенностях восприятия телезрителей³.

Увы, несмотря на то, что ТВ казалось воплощением УТОПИИ, мечты человечества, реализацией смелых мечтаний – его дух, атмосфера были преимущественно направлены сугубо идеологически и тем самым прагматически. Политика телевещания как средства коммуникации двинулась со второй половины века в сторону массовости: от средства опережающего, информирующего, просвещающего, развивающего – к средству усредняющему, обслуживающему и нейтрализующе успокаивающему народы мира. Несмотря на редкие и яркие талантливые работы, наше телевидение отличалось, как известно, особо контролируемой идеологизированностью и догматичностью. С появлением коммерческого ТВ добавился иной тип цензуры.

Эти явления уже описаны, проанализированы. Развенчаны и раскрыты цензурные законы и хитросплетения. Но есть, думается, аспекты еще нераскрытые, хотя связанные с самой сутью телевещания.

¹ О богатстве предложений свидетельствует, например, каталог самого, пожалуй, плодovitого периода создания материалов для экрана и телевизионного показа опер и балетов: *Rindauer G. Music in film and television. An International selective catalogue 1964–1974. Opera, concert, documentation / Comp. and ed. by the International Music Centre. Paris: Unesco Press; Wien: Jugend und Volk, 1975.*

² Об их истории до конца 1980-х годов см. нашу работу: *О проблемах оперы на телевидении // Музыкальный театр: события, проблемы / Ред.-сост. М. Сабинаина. М.: Музыка, 1990. С. 121–140.*

³ См., например: *Chio F. di, Parenti G.P. Manuale del telespettatore. Milano: Strumenti bompiani, 2004.*

Вспомним потому одну лишь «частность» отечественной истории: помимо многократно обсужденных кампаний против формализма, западоцентризма, «космополитизма» в пору оттепели царили, явно и тайно, иные многочисленные «страхи». Так, в 1963 году в СССР разразилась кампания «против искажения реальности» («куда подпадали гротеск, гипербола, фантастика, иносказание и т.д. – словом, условность, о которой писал французский критик Роже Гароди в книге с опасным, по мнению наших функционеров, названием “Реализм без берегов”»¹). Условность же тогда была не чертой стиля, эстетической потребностью, а, так сказать, вынужденной основой художественной системы телевидения – не столько по принципиальным позициям его создателей, сколько из-за бедности средств: технологического несовершенства изображения и звука, которые не позволяли «воссоздать реальность».

И по этой причине, и по мотивам политическим, идеологическим содержанием отечественного телевизионного потока могли быть только мифологизированные цели – выверенная дозированная информация, идеологически процеженные культурные и прочие реалии, а также удобное властям просветительство и образовательные передачи, – желательно, беззубые с точки зрения анализа острых тем.

ОБРЕТЕНИЕ АЛЬТЕРНАТИВЫ. ТЕЛЕВИЗИОННОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ КОНЦЕРТНЫХ ФОРМ МУЗИЦИРОВАНИЯ

Учебно-образовательные передачи, в том числе в сфере музыки, обрели место на третьем канале телевидения. Сами по себе эти задачи телевидения и ныне являются актуальными. Однако музыкальное просвещение в рамках масс-медиа затруднительно еще и потому, что направлено к многоадресной, разноуровневой аудитории, с которой чрезвычайно непросто найти «общий язык» в просветительстве, тем более для такой тонкой, не объяснимой лишь словами материи, как музыка. Потому только обобщим впечатление об этой деятельности отечественного вещания: на наш взгляд, удачных «ключей» к этой сфере телевизионного просветительства подобрано не было. А вот настойчивое присутствие нетворческих дидактических телепередач могло серьезно отвращать от классики, соединяя ее с давлением тоталитаризма...

Другим путем существования музыкальной классики на экране были регулярные трансляции, изначально синхронные, из филармонических залов,

¹ Манн Ю. Еще «клочки воспоминаний» // Знамя. 2013. № 8. С. 168.

когда исполнялись сочинения жанров, рожденных для концертной формы бытования: симфонии, оркестровые сочинения, концерты для солирующих инструментов с оркестром, а также так называемые речитали, то есть программы солистов и дуэтов. Итак, репертуар, манера исполнения, инструментальный состав тут, конечно, не зависел от телевидения. А вот то, как сидящие у экрана (если выберут эту программу) увидят и услышат происходящее, во многом определялось организацией телевизионной «картинки».

Потому было важно: каковы задачи изобразительного нарратива при экранном показе музыкального исполнения? Дифференциация и анализ существенны не только потому, что телетрансляции концертов в СССР проходили в 1960–1980 годы почти каждый день¹. Весьма влиятельным тогда оказалось то, КАК могла быть услышана (а ТВ долго было монофоническим с весьма ограниченным частотным диапазоном звучания!) и увидена музыка на телеэкране. Нельзя было изменить параметры тогдашнего некачественного звучания телеприемников, и стремились организацией изображения компенсировать неизбежные потери. Общим направлением докоммерческого музыкального телевидения видится, из дня сегодняшнего, стремление отобразить и «эстетизировать» это отображение музицирования на экране.

В диссертации «Концертные жанры на телевизионном экране: эстетические проблемы адаптации» более тридцати лет назад мы выстроили свою типологию и определили для начала 1980-х годов способы телетрансляции исполнения симфонических, сольных и камерных произведений классики. По тогдашней нашей классификации были выделены принципиально различные позиции (методы, жанры) представления музыки телезрителю, определяющие пластику движения и ракурсы телекамер, фиксирующие моменты исполнительства. Таковы констатационность, экранная интерпретация и изобразительный телекомментарий, «параллельное существование» иных, конкретных образных, смысловых рядов на фоне постороннего, вне фиксации процесса музицирования, зрительного материала.

Констатационность – формальные акценты камеры на солирующие инструменты оркестра. Хотя метод этот и был неким шагом вперед по сравнению с неподвижной фронтальностью фиксации, он справедливо

¹ Для сравнения, в те же годы на итальянском RAI симфонические концерты появлялись на телеэкранах только один раз в неделю, вечером в пятницу – и в целом, присутствие музыкальной классики было там в шесть раз меньше (в среднем, не 6% общего времени эфира, как в СССР, а всего 1%).

и смешно откомментирован В. Саппаком как принцип «слушайте сюда!». Ничего привлекающего к музыке не наблюдалось при механическом перемещении планов равнодушных телекамер (сначала двух-трех) то на потеющего концертмейстера, то на лоснящихся от натуги валторнистов, сливающих остатки слюны из раструбов на пол. С открытием альтернативной второй программы ТВ, словно неизбежное наказание, каждый вечер по этому каналу показывали скучные трансляции симфонических концертов из столичных залов – тогда как по первой программе шла главная для страны информационная передача. Когда она стала называться «Время», такие трансляции – предназначенные, получается, тем, кто игнорирует официальный вещательный источник, – выглядели способом, как я написала в одной из работ, «проводить Время». Подобная «внеидеологичность» казалась мне амбивалентным «единовременным контрастом»: хотелось избежать тенденциозной политической «указки» и, несмотря на постоянный интерес и любопытство по отношению к прекрасной музыке, приходилось заставлять работать фантазию, подчас закрывая глаза, чтобы поймать радость музицирования. Увы, программирование противопоставляло повсеместно значимую идеологическую цель массового воздействия – немагистральным (МАРГИНАЛЬНЫМ) интересам. Это подтверждало, что таковое звучание музыки «формально», необходимо как дань тоталитарной идеологии культуры, требующей пустой жертвы на костер «незыблемой ценности» классики. Все равно, мол, «никто смотреть иное, кроме «Времени», не будет, так «нехай игрють»...

Формальной констатации, казалось бы, противостояли сочетания классических звучаний с сюитами фотографий или съемок. Однако и они (распространенный тогда мини-текст «фотоэтюдов», «киноэскизов» с музыкой, заполняющих неизбежные паузы в прежнем вещании) раздражали конкретностью, несозвучной звуковой многозначности.

Примером, как во многом на ТВ и поныне, являлись западные работы (более всего, авторские фильмы Г. фон Караяна), снимаемые в телестудиях под готовую фонограмму, для наиболее яркой, музыкально оправданной организации изображения. Учитывая наши тогдашние возможности технологий, подобные работы (как цикл видеofilмов «Симфонии Бетховена» под дирижерской палочкой В. Федосеева и с режиссурой Юри Таллинна) в СССР могли быть осуществимы только к 1980-м годам. Главное, что в них стремились к такому методу отображения и сведения зрительной информации от нескольких телекамер, которое бы способствовало более структурному и в то же время эмоциональному восприятию музыки. Такому телеотображению, которое по сути являлось зрительной (и камерной!) интерпретацией процесса симфонического звучания

«изнутри» пространства оркестра, словно от «внутреннего слушателя», ощущающего себя в самой плоти музыкального текста и партитуры, и данной исполнительской трактовки.

Важно отметить, что именно такой рассмотренный нами метод «зрительной телеинтерпретации» господствует с тех пор на мировом телевидении и поныне, в первой половине XXI века.

Что же касается направления музыкальной тележурналистики, то ныне более привлекающими вглубь этого искусства стали на ТВ не циклы малопрфессиональных интервью, а увлекательные погружения-расследования важных проблем и загадок истории со всегда неожиданным финалом, как цикл «Партитуры не горят» Артема Варгафтика. А также иногда афористически точные краткие и весомые комментарии в «Вокзале мечты» Юрия Башмета.

Вернувшись к моментам истории, отметим, что расширение телевизионного пространства (так, 1967 года начала передачи 4-я программа ЦТ) увеличила и долю музыкальной составляющей. И в республиканских, и в областных телестудиях она активно входила в объем вещания и нередко «комментировала», расширяла и делала даже амбивалентным цензурированное до полной кастрации содержание учебных программ и передач. Существовали также телепередачи для музыкального образования детей: задача, вроде бы, нужная и благородная, однако требующая не «поголовности», а, разумеется, индивидуального подхода к различного типа, уровня аудиториям, а главное – личностного эмоционального участия в процессе общения с музыкой, что чаще не получалось...

Существенным приближением к «человекоподобному» спектру телевизионных «чувств» явилось обретение телевидением цветного «зрения». Регулярное цветное вещание из Москвы открылось 1 октября 1967 года, к 50-летию Революции. Дебютом в том стали телетрансляции с чередованием сцен в черно-белом изображении и – в цветном. При чем тут музыка, спросите? Характерно, что уже первые цветовые телеопыты шли в сочетании с ярко-красочной, почти зримо «цветастой» музыкой Арама Хачатуряна – к тому же, что было впервые на юном российском ТВ, заказанной специально для этой цели.

Восприятия музыки не может быть без ощущения трепета, воссоздания живого эффекта, яркости, полноты звучания. Потому так существенно, что повышению качества телепередачи звука и изображения помогло спутниковое телевидение – с тех пор как 7 октября 1959 года с помощью межпланетной станции «Луна-3» на Землю впервые было передано изображение обратной стороны Луны. В 1967 году была создана спутниковая система распределения телевизионных программ на сеть наземных приемных станций «Орбита»; а в 1967–1970 годах введен в эксплуатацию Технический

телевизионный центр «Останкино». Именно при этом центре было создано творческое объединение «Экран», самая большая студия телефильмов в стране, в которой родилось много важных инициатив, связанных с музыкой.

Да и в целом годы оттепели, 1960-е, стали плодотворным временем рождения так называемого «авторского ТВ». Тогда и музыка, закадровая и внутрикадровая, как звуковая заставка, своего рода сонорный логин, как фон, как элемент повествования, активно и очень разнообразно стала завоевывать «вступительное», презентативное, а также итогово-заключительное пространство многих передач.

РИТУАЛЬНЫЕ РИТМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Любопытно, что расписание телепередач разных жанров, наследуя опыт радио, почти сразу стало соответствовать издревле сложившимся мифопоэтическим ритуалам и вехам течения дня. И в дальнейшем музыкальное содержание телевидения в своих «опорных точках» следовало такому внеполитическому, внеидеологическому звуковому «расписанию»: от утренних передач-«побудок», взбадривающих взрослых и детей, через все расширяющуюся сферу, особенно до и после обеденного времени вещания для домохозяек и пенсионеров с соблюдением их интересов и музыкальных вкусов, через зону «рабочего полдня», то есть перерыва, до удовлетворения запросов в звуковом развлечении тех, кто устал после работы, с ежедневным ритмом колыбельных «Спокойной ночи, малыши!» (кстати, аранжировка, выполненная композитором Игорем Якушенко оказалась столь удачной, что прожила очень долгую жизнь в телеэфире) вплоть до мистического сигнала (закрытия и открытия эфира): звучания гимна страны в полночь. На ночь до сравнительно недавнего времени на телеэкране, то есть для общественной жизни, воцарялись молчание и темнота (со всё большим захватом человечеством «зоны ночи» к XXI веку активно осваивается круглосуточное вещание со значительными участками словно из специализированных каналов «МузТВ»).

Общечеловеческим эмоциям и интересам, скрытым мифологическим мотивам соответствовали и ритмы телевизионного «репертуара» всего года. В период от осени до разгара лета привычны становились «биения рабочей недели»: например, еженедельные телепутешествия, чаще к выходным, с их этнографическими призывками в «Клубе путешественников», скопление более «развлекательных» жанров на уикэнд и ежедневные «отчеты» энергически-официозных позывных теленовостей. Даже усматриваем некое соответствие смене и духу времен года в приуроченных

к празднику Армии холодно-торжественных правительственных концертах в честь дня Советской Армии и Флота; неких веснянок – словно призывов тепла в телепередачах, посвященных «женскому празднику» 8 Марта, и с отеческой майской теплотой концертов в честь Дня победы – до привольных, даже игривых, вне политики, приглашающих жестов заставки к венчающему год ритуалу песен и танцев не вокруг сакрального костра, а – «Голубого огонька», собирающего самых известных за прошедший круг времени «публичных людей».

Продукции и репродукции, позиции и оппозиции

Проблемы музыки на отечественном ТВ ныне взывают к пересмотру позиций, ранее казавшихся незыблемыми. Так, предпосылкам телевизионной формы бытования автономной музыки уделяли ранее внимания немало исследователей, и мы в том числе. Но в тех воззрениях царила своего рода «концертоцентричность», то есть взгляд на концертные формы существования музыкального искусства как на цель и эталон и для телевидения. Оно в этом процессе рассматривалось как важное средство репродукции внеэкранных музыкальных событий. Однако публика у экранов не присоединялась к такому воззрению...

И если в самых ранних опытах и передачах отечественного ТВ, за неимением других материалов и иных технических возможностей (да и отсутствием воззрений на материал, цели, этику и эстетику этого СМК) преобладали воссоздания в телестудии камерного музицирования, то позже возможности трансляций расширились – но с расширением также и аудитории ТВ некая (во многом мнимая) элитарность академического искусства должна была ограничить его присутствие в вещании, нацеленном прежде всего на «массу» и выполняющем в нашей стране функцию, строго контролируемые государством.

Потому музыка присутствовала в период 1950–1970-е годов в телеэфире как проявление:

а) камерно-салонной формы: освоение телестудии как интимного локуса для музицирования, обращенного к избранной аудитории¹;

¹ Предполагаем, что таковые опыты оказали свое воздействие и на традиционные формы; так, укажем особенности рихтеровских концертов в последние годы музыканта, когда лишь рояль с пианистом выделены светом настольной лампы в темноте окружающего зала, Рихтер играет по нотам, словно музицируя дома, в сокровенном и непубличном пространстве.

б) позже – концертно-публичной формы телепоказа из традиционных мест звучания музыки, способного быть новым способом бытования музыкального исполнения: таково освоение как документальных трансляций из залов филармонических и театральных со стремлением к воссозданию эпического характера зрелища, так и художественно организуемых телефильмов, воссоздающих музыкальное исполнение;

в) новых жанровых синтезов – музыкально-литературных с участием живописных ассоциаций; постановочные телепередачи в этом роде; фактически, этот жанр уйдет из сетки вещания, но опыт подобных сплавов пригодится;

г) новых уровней прикладных ролей музыки внутри телепередач;

д) фольклорно-ритуальных музыкальных элементов в роли заглавий: заставки, позывные, своего рода звуковые логины телепередач, ныне обрзовавшие обширную сферу звукового теледизайна.

Ясно, что две последних функции находят и ныне важное место в музыкальном оснащении телевидения, тогда как остальные утратили свое значение для телевизионного вещания. Однако именно в достаточно широкой практике первых трех вышеназванных форм существенны для выработки стилистики и драматургии телевизионной зрелищности попытки стилизации благодаря экранной форме «пространства музыкального произведения», пространства интерпретации.

Подобно другим сферам телевидения, в пору перестройки проявились новые тенденции. Во-первых, открыть закрытые прежде фигуры: потому возникали в телеэфире передачи о творчестве и жизни Альфреда Шнитке, Эдисона Денисова, композиторов-авангардистов первой трети века и пр. С другой стороны, официально признанная классика перестала быть «неразрушимой»: ёрничество по отношению к ней «расшатывало» устой советского академизма (такова, например, дерзкая, развязная пародия, грубое профанирование, да и жесткая проекция на тогдашние нравы, как в деконструкции «Женька Онегин» поэта Вяч. Лейкина и автора музыки, режиссера и актера Ю. Мамина). Прежняя «вуализация» трагического в истории музыкальной культуры постепенно уступала место раскрытию драматических моментов жизни художников и культуры, готовя будущие спекуляции и визуальные игры коммерциализующихся масс-медиа на «драмах», «ужасах»... Мелодраматизация истинно трагических аспектов жизни искусства явилась следствием десятилетий замалчивания и «социалистического оптимизма». Стало ясно, что уроженцы СССР не владеют механизмами «здорового недоверия» к мыльным пузырям масс-медиа, – как и того, что Т.-В. Адорно в пророческой статье «Может ли публика “хотеть”?» называл «чувством сопротивления рекламе».

ТЕЛЕВИДЕНИЕ В ЭПОХУ ИНТЕРНЕТА

Казалось бы, воспринимать слуховые послания, в том числе музыку, естественнее всего если не в концерте, театре или на диске, то с помощью радио; и постепенно радиийная передача звучаний стала качественнее, количество каналов возросло. Но сейчас ни радио «Классика», ни «Орфей» не сравнятся с другим мощным источником информации – всеобъемлющей аудиовизуальной вселенной, захватившей внимание значительно больших масс людей.

Обобщая ситуацию в начале 2014 года (кто знает, чем одарит нас последующее?), отметим, что теперь наилучшим способом не прямого, а внеконцертного общения с музыкой стал Интернет (хотя здесь не говорим о столь существенном для этого искусства: собственно звуковой, акустической составляющей, зависящей от множества факторов и передачи звука, и воспроизводящих устройств у пользователя). Ведь ныне в тезаурус Интернета входит, большей своей частью, содержание документальных фиксаций (часто входящее в «музыкальные дневники» YouTube), обширных, разнообразных кладовых прежней фонографии, возможности *one line* «присутствовать» на трансляциях музыки, концертов и музыкальных радио- и телепрограмм. Благодаря Интернету, как известно, можно услышать, скачать и заказать для доставки на дом дискографическую и книжную продукцию. Фонографическая же, вещная часть этого практически всеобъемлющего сонорного хранилища-айсберга, как аудиосредство массовой коммуникации, реализуемое в предметах потребления – дисках, на флешках, пленках, CD и DVD, – специализируется в функции хранения материальных носителей, документации звуковых материалов, особенно музыки.

Помимо того, Интернет, частично включающий в себя и контент дискографического массива, содержит также богатства энциклопедической словесной информации. С его помощью возможна активизация многих научных и популярных работ об интересующем + возможности бесплатного сравнительного слушания + материал обсуждений на форумах, свободного высказывания и обмена сведениями и советами, + варианты слушания радио и поглощения контента телеканалов с помощью Интернета + возможности провокационного, альтернативного и парадоксального рефлексирования в форме интертейтмента.

Зная это, выглядят банальными и безнадежными сетования о почти полном исчезновении такой важной сферы культуры сакрально-духовной, праздничной и повседневной, как академическая музыка на каналах вещания, за исключением специализированной «Культуры». То, что

представляется глубоко ошибочным по стратегии культурной политики, но абсолютно верным по тактике массового успеха и прагматике вследствие низкой рейтинговой планки телепередач о музыкальной классике и современности является на данном этапе вполне объяснимым и даже естественным.

Но зачем музыке телевидение?

А нужна ли «серьезная» музыка на телеэкране? Действительно: место ли классике на ТВ, если большинство зрителей она отпугивает? А с другой стороны – ЧТО ДАЕТ самому искусству музыки ПРИСУТСТВИЕ его В СЕТКЕ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ВЕЩАНИЯ?

Большой «окоем» распространения? О широком поле звучания ранее лишь грезили; так, П.И. Чайковский мечтал, чтобы его музыка «повсеместно распространялась». Без исполнения, звучания в публичном пространстве манускрипты или небольшие тиражи нотных текстов оставались даже для элитарной аудитории словно бы несуществующими. А нахождение в телеэфире, особенно на каналах общественного телевидения превращает для массы населения любое культурное явление из неизвестного «где-то там» и «для кого-то» происходящего, мифического, андеграундного, маргинального и прочее – в РЕАЛЬНО СУЩЕСТВУЮЩЕЕ. Это делает артефакт заметным и влиятельным, даже если, увы, он является подделкой, фальшивой мнимостью.

Общественное признание весомости художественного события ранее существовало благодаря исполнению «в присутствии значительных лиц», «государственных фигур». И появление царя на концерте, оперном спектакле означало значимость данного мероприятия, фавор для авторов, исполнителей. Напротив, уход с такого события царя, значимых персон становился знаком провала, сигналом к ошельмованию, что, например, случилось на самом первом представлении оперы «Руслан и Людмила» (1842).

Удивительно и в то же время закономерно, что аналогичное семантическое прочтение «жеста ухода влиятельного лица» произошло и в 2003 году. Тогда состоялось первое после долгого перерыва, предваряющее двухсотлетний юбилей «нашего всего» в области музыки, М.И. Глинки, концертное исполнение этой оперы с новаторской ретушью и научно реконструированной, аутентичной оркестровкой. На том спектакле В.В. Путин, прослушав первую половину масштабной махины «Руслана и Людмилы», покинул зал Большого театра. И так сорвалась

планировавшаяся к 200-летию композитора постановка в БТ оперы основоположника отечественной светской профессиональной музыкальной культуры. Да впоследствии и юбилей замечательного композитора, прежде упорно превращаемого в застывший монумент тоталитаризмом до и после 1917 года, прошел весьма скромно...

Тогдашнее телевидение в том чутко последовало властному сигналу. А ведь сколь сильны бывают тут рекламно-просветительские ресурсы телевидения, что нередко наблюдаем в телехронике, когда в репортажах об открытиях сезонов, премьерах акцентируется, выделенное телекамерами, присутствие значительных, правительственных лиц. Скажем, для репортажей о премьерных спектаклях Ла Скала привычно мелькание фигур и Президента республики, и главы Сената, министров и других представителей «властных структур». Недавно российские телезрители, как и в других странах, могли это заметить на прямой синхронной трансляции (по каналам ТВ, радио, в Интернете) для всего мира – то был спектакль открытия оперного сезона постановкой «Травиата» Верди. Несомненно, в глазах широкой публики это глобальное звучание определяет высокую планку музыкальной культуры, особенно своей, национальной. Для телезрителей-россиян значение данной трансляции возросло и потому, что режиссером постановки был талантливый, неожиданный и для нас всегда убедительный в смелых продуманных концепциях Дмитрий Черняхов, явно недооцененный у нас в стране.

Ныне, подчеркнем, не только наличие в зале важных персон при simultанном течении музыкального события, но еще более помещение информации о том в престижные источники информации (газеты, ведущие теле- и радиоканалы, Интернет) дает чрезвычайно существенную ОЦЕНКУ ЗНАЧИМОСТИ не только общекультурного веса события, но и самого МУЗЫКАЛЬНОГО, то есть ХУДОЖЕСТВЕННОГО его значения.

И хотя столь существенно присутствие на «живом» мероприятии значимых фигур, но если о том информирует самое на сегодняшний день массовое аудиовизуальное средство для широкой отечественной аудитории, важен сам СИГНАЛ ПРИСУТСТВИЯ В КУЛЬТУРНОЙ И СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ данного ЯВЛЕНИЯ, ФИГУРЫ. Благодаря самой природе телевидения, особенно его особой роли в нашей стране, помещение музыкального события (вовсе не целиком, это редчайший случай, а каким-то фрагментом) в сетку телепрограммы, информация о нем, маркирует этот артефакт столь сильно, действенно, что внедряет, пусть подчас и мифологизируя его для телезрителей, в разряд важнейших, культурно значимых мероприятий.

И тут в последние десятилетия произошла решительная смена полюсов. Если долго – фактически до перестройки – зрители и исследователи сетовали на недостаток на родном ТВ развлекательности, в том числе «эстрадной музыки» (как известно, они считались то наследием буржуазной пресыщенности и развращенности, то засланным «агентом» Запада, то вирусом капиталистического сознания), то ныне сетуют на их засилье, переизбыток, их диктат. Что, впрочем, абсолютно естественно, созвучно для масс-медиа...

Если же мы с этим не хотим согласиться, что могло бы быть предпринято для усиления роли, значения «не-эстрадной» музыки на ТВ? Упрощенно говоря, для более длительного и выделенного, автономного присутствия высокого музыкального искусства в телевещании?

Есть ли РЕСУРСЫ?

Как нам кажется, это могло бы быть:

а) помещение в «ночной телеэфир» музыкальных трансляций звучаний классической и народной музыки, да и в целом звучаний, принадлежащих к академической и авангардной культурам;

б) тот телевизионный «аттракцион», о котором мне доводилось писать еще более трех десятилетий назад: «Музицирование через континент». Здесь был бы важен не столько собственно эстетический эффект, сколько коммуникационный: предположим, участники дуэта, расположившиеся в отдаленных точках планеты. Причем использование принципа ансамблевого и коллективного музицирования может поспособствовать (как ранее виртуозные видеосъемки оркестровой игры) выработыванию новой телевизионной лексики при дистантных контактах землян;

в) как знаем, понятие «дополненная реальность», визуальная и слуховая, ныне все более и все амбивалентнее вторгается в сферу художественного творчества. Возможно, этому принципу нашлось бы применение в редких, зато весьма примитивно сделанных с точки зрения звукозрительного синтеза, передачах о музыке? О творческих потенциях, возможностях и созидательной практике телевидения в пост-Network-эру исследователи говорят как о смыслопорождающей и тем самым преображающей, революционирующей реальность¹.

¹ Lotz A.D. The Television Will Be Revolutionized. New York; London: New York University Press, 2007.

Выделим новую и, представляется, еще не раскрытую важную функцию телевидения в его интерактивной ипостаси – сближающую ТВ с ресурсами Интернет-самообразования и проведения досуга. Это:

г) использование технологических возможностей современных телеприемников с функцией (услугой) «on demand»: используя ее, телезритель-меломан (или просто уставший от невзыскательной популистской телепродукции) смог бы потреблять в любой период, удобный для него, особенно в прайм-тайм, пропущенные и желанные ему различные участки эфирного «потока» – в нашем случае, экранное воплощение музыкальных шедевров, помещенных в телепространство в ночное (см. «а») или иное маловостребованное время.

В целом, принцип «on demand», то есть извлечение искомого из богатства возможностей, предлагаемых многоканальным телевидением, привлек бы к телеэкранам немало приверженцев истинных ценностей. Таковые отвернулись от «дуращика», провоцирующего, как нередко представляется, пассивность, бездумность, потребительскую полуживотную жвачку экранного контента. Под такой кличкой телеприемник, увы, известен среди думающего населения, которое активно занято поисками в Интернете.

Однако тут скажем о важном, особенно для нашей темы, отличии музыкального вещания от работы с музыкой пользователя Интернета. Для последнего требуется предварительная информированность, заинтересованность, «установка» человека на конкретный поиск, сосредоточение внимания, «выделенная» ситуация расследования, то есть активная позиция весьма просвещенного юзера. А поток телевидения, если нет времени и желания следить за течением обильных телепрограмм, обладает эффектом неподготовленного, внезапного воздействия: он способен удивлять «предложением», неожиданно «зацепить» внимание, пробудить интерес даже у самого уставшего, пассивного потребителя. По сути, такое воздействие потенциально является очень ценным – оно движет к внезапному потрясению, озарению, художественному «шоку», возбуждающих самые сильные впечатления, чувства, настигая телезрителя дома, в состоянии расслабленности, покоя...

ПАРЫ ПОРТРЕТОВ В ПАРУ ЭПОХ

Иной со времен В. Саппака отмеченный аспект телевидения – это энергия телевизионного портретирования: «заразительность» эмоций и доводов, приводимых на телеэкране ярким, обаятельным, увлеченным, умным

человеком. Потому выскажем и свое суждение о принципе «Музыка сквозь персоналии» на ряде лаконичных примеров в музыкальной сфере.

Не только современная (начало второй декады XXI века) атмосфера академической музыкальной жизни и иные реалии культуры России выразительно просматриваются в «зеркала» отечественных телеканалов сквозь отображение музыкантов на телеэкранах. В рамках телеэкрана отображения занятого музицированием «человеческого материала» невольно тоже становятся символическим актом – симптоматичным отображением, образом актуальных, характерных для своего времени душевно-нравственных достижений, болезней, общественно-коммуникативных, политических, психологических ситуаций, эмоциональных проявлений и отношений цивилизации и культуры.

Потому, по методу Ю.А. Богомолова в его работе «Телевидение в лицах», сравним «героев эпох», культурные и моральные аспекты, да и воззрения на искусство, духовную деятельность: сквозь представление на телеэкране ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ ФИГУР музыкального мира.

Ограничимся здесь двумя персонажами для лишь двух периодов – кратких моментов на историческом пути музыкального телевидения. Используя собственный зрительский опыт, сопоставим присутствие на «малом экране» в 1970–1980-х и начале второго десятилетия 2000-х годов двух типологий посредников звучащей классики: звезду академического направления и журналиста-пропагандиста музыки. Выбираем для первого избранного периода Евгения Мравинского и Ольгу Доброхотову, а для второго – Дениса Мацуева и Сати Спивакову.

Эти фигуры – самые заметные, популярные и ценимые отечественной аудиторией – представляются сопоставимыми по «удельному весу» их рейтинга в телеэфире своих эпох, по статистике присутствия на ТВ в названный период. Будем кратки в характеристике того, какими представляли эти персонажи на телеэкране, какие идеи, образы, представления, как думается, они олицетворяли.

Главный дирижер оркестра ленинградской филармонии (заслуженный коллектив СССР) Евгений Александрович Мравинский предстал зрителям во многих телефильмах музыкальной студии телеобъединения «Экран». Это был любимый герой главы студии, журналиста А. Золотова – судя по титрам, также и автора сценариев о дирижере. Однако когда довелось изучать сценарии и сценарные планы объединения, обнаружилось, что на деле реальных сценариев никаких не было, а съемкам предшествовали одна-две страницы общелирического, неконкретного текста о несравненном и неоспоримом «Величии Мастера». Фильм же впоследствии складывался в основном из интересных хроникальных эпизодов

рабочих моментов, репетиций Мравинского с его оркестром, а также съемок публичных выступлений.

Что поражало, так это предложенная телезрителю принципиальная статика позиции телекамеры, то есть выражающая и позицию автора фильма: постоянно сфокусированный лишь на дирижере «взгляд» снизу вверх. Никого из оркестрантов (их называют в Европе «профессора оркестра»), которые, собственно, и создают материю звучания, в телефильмах о симфонических репетициях и исполнениях не было заметно, их словно не существовало. Потому для внимания телезрителей предстал один лишь лидер, центр мироздания, управляющий массой демиург Мравинский с его интересным, породистым, брезгливо-непреклонным лицом: мы видели лишь лидера сурового, жесткого, безжалостного, внимательно-придирчивого, с только императивно-указательными жестами. Казалось, таковой телевизионный образ (не главный в реальности, однако вычлененный из нее, с убавлением иных важных черт музыканта, и усиленный на экране) идеально соответствует советским критериям «взыскательного художника», точнее, музыкального начальника тоталитарной формации, неуклонно управляющего неразличимым и незначительным коллективом бездарных «гвоздей», не стоящих внимания, ничего не понимающих, в отличие от него, ни в жизни, ни в искусстве, ни в музыке.

Отметим: во многом соревнуясь с капиталистическим телевидением и копируя его модели, отечественное вещание стремилось тоже создавать образы «музыкальных оракулов». И тут произошло забавное, если вдуматься, смещение и перекрещивание типологических признаков – любопытная путаница, на музыкальном «примере» много говорящая внимательному глазу и уху.

На американском телевидении образу могущественного дирижера-демократа соответствовал, в действительности, Леонард Бернстайн с его концертно-телевизионными образовательными и занимательными циклами лекций для детей, а позже – с увлекательными телесъемками его репетиций с различными оркестрами и сочинениями. А на европейском телевидении, следуя реальной ситуации, возникли замечательные «авторские» телефильмы Герберта Караяна, талантливейшего тирана музыкального подиума, насыщающего всё – звучание, интерпретацию каждого инструменталиста, телевизионное изображение, его ракурсы, оптику и монтаж – своей неумолимой тоталитарной волей, волей Демиурга музыкального священнодействия. Но так случилось – во многом благодаря непреднамеренному сопоставлению знаменательных телесъемок диаметрально различных исполнений Десятой симфонии Шостаковича, – что именно со свободным, исполненным жадной жизненной энергии

и откровенного драматизма музицированием под управлением Бернстайна сравнивали манеру Мравинского. И, вследствие некоторых жизненных и карьерных обстоятельств, с именем австронемецкого дирижера-деспота незаслуженно, но парадоксально и смешно связано было в профессиональных кругах прозвище растущего мастера-дирижера (не тирана, казалось бы!), тоже продирижировавшего в телевизионном цикле видеофильмов по симфониям Бетховена (пусть позже, в конце 1970-х-начале 1980-х годов) – Владимира Федосеева («баян-Караян»).

В ту пору в роли музыкального информатора в передачах цикла «Фестивали, конкурсы, концерты», жена вышеназванного Владимира Федосеева, симпатичная Ольга Доброхотова, создавала иной, теплый, «московский» образ хорошо информированной, не навязывающей преувеличенные эмоции и доброжелательной хозяйки. В отличие от директивного лектора-музыковеда Светланы Виноградовой (чье тщеславие и властность внятно высвечивались на телеэкране), Ольга Ивановна представляла скромной, без преувеличенных эмоций проводницей, спокойно перебирающей стекающиеся к ней сведения о музыкальной жизни. Она по-современному «вскользь», без дидактики знакомила с полезными знаниями «свой круг» ее уютного мира, как близких друзей-телезрителей. Мира, вроде бы доступного и словно свободно раскрытого в широкий, заграничный музыкальный космос.

На малом экране (таким он тогда и был, что, кстати, позволяло лишь обобщенно видеть и слышать детали, частности, подчас отвлекающие от звуковой сути) обаятельное, щекастое лицо Ольги Ивановны, ее приятная манера разговора словно убаюкивали; «все вокруг казалось милым» и беспроblemным с перевесом в сторону родных осин, в том числе в сфере музыки – что было свойственно во всех областях телевидению, идеологии и масс-медиа тех лет...

Конечно, на деле информация была строго отобрана, исключала данные о запретных фигурах, российского происхождения музыкантах-эмигрантах и невозвращенцах – и представляема с идеологически безупречных, «нужных» позиций; и всегда отечественные достижения опережали «западные». Но даже ограниченная телевизионная музыкальная журналистика «Фестивали, конкурсы, концерты» бывала бесценна в то время, а также опытный слушатель извлекал полезные уроки и из съемок небезынтересного, для любителей нередко увлекательного процесса формирования в ходе репетиционной работы симфонических трактовок Мравинского.

Прошло около четверти века; произошло много изменений в России и во всем мире; обратимся же для сопоставления с предыдущим к другой избранной паре, героям нынешнего музыкального телеэфира.

Дениса Мацуева не знает, думается, только ленивый или игнорирующий ТВ. Он, как и в отечественной реальности, однако еще более мифологизировано, постоянно присутствует на телеэкране, представляя в разных плоскостях. Его сделали невероятно знаменитым, главным героем отечественной музыкально-академической жизни в глазах зрителей не музыкальные телефильмы, не телетрансляции с яркими пианистическими выступлениями. Таковых на телеэкране фактически нет, ведь мы слышим только кратчайшие яркие фрагменты звуковых самоизъявлений Мацуева (пользуясь словами М. Жванецкого, как безвредное и приводящее к зависимости употребление алкоголя: «в небольших порциях, но постоянно»).

Преобладают в телеэфире словесные декларации музыканта; важнее художественного впечатления (до которого дело на ТВ, впрочем, не успевает дойти, да и зачем?) «эффект присутствия» в буквальном, а не искусствоведческом смысле словосочетания. Ибо почти при каждом и весьма частом появлении симпатичного, внешне простоватого и демократичного Мацуева в телеэфире (ныне – чаще всех иных музыкантов, включая и легендарных, ранее существовавших исполнителей академического направления и за исключением, может, только Валерия Гергиева) зритель узнает о его успехах. Успехах то на футбольном поле, пусть в качестве дилетанта, то в сфере замечательных общественных инициатив, им возглавляемых – будь то фестивали в провинции, конкурсы, помощь детям, то о чрезвычайно бойкой, виртуозной и пользующейся повсеместным успехом манере играть в джазовой манере, то о том, как он научил Президента страны наигрывать знакомую мелодию песни, что-то вроде «Наша служба и опасна и трудна», то информации, что он очень мил как член жюри очередного телевизионного конкурса «Ледниковый» или любой иной «период». Вот так и – как на многих иных – на телеканале «Москва-24» в конце января 2014 года можно было увидеть беседу с Денисом (в цикле «Правда-24», настаивающем на достоверности информации). На вопрос о музыкальных пристрастиях пианист отвечал с дипломатичностью предельной: мол, ему все равно что слушать, рок, джаз или поп-музыку, но воспринимает его организм только талантливое. Ни слова не было сказано о той музыке, исполнением которой он зарабатывает огромные деньги, требуя запредельные суммы за свое участие даже у скромных провинциальных филармоний (тем самым исключая приглашения иных, особенно молодых музыкантов!). Декларируя, что напрасно заставляют юных заниматься овладением музыкального текста напряженно – ему, мол, не нужно тратить на то более двух часов в день, – Мацуев, красуясь, вряд ли делает доброе дело, да словно подчеркивает, что классика большого и не требует, не заслуживает.

Неудивительно, что вокруг этого большого симпатяги мелькают известные лица, к нему тянутся все сердца. Экран укрупняет главное в его отношениях с искусством: Мацуев не «священнодействует», не очищается от «земного» при приближении Музы Музыка, как музыканты эпохи Мравинского – Караян, Рихтер, Горностаева и многие другие, – он запросто «мацает» по роялю, плотно и мощно, не вдаваясь в особые тонкости, легко беря за хребет любой стиль, любой опус, любого партнера по музицированию, побеждая аудиторию эфира и вне его!

Образ же музыкальной тележурналистики являет в последние годы Сати Спивакова в цикле передач с избранным ею и, не сдержусь в оценке, кощунственным, воистину убийственным для искусства названием «Нескучная классика». Да, парадоксальные «имена» привлекают внимание к телепродукции, но поражает, как такое заглавие для деятельности жены допустил ее муж, серьезно образованный бывший виртуоз-скрипач и ныне глава двух оркестров (по веянию времени, очень востребованный, часто появляющийся на экране и воплощающий исполнительский типаж «чего изволите – сладко сделаем»)? Значит, изначально музыка – унынье и тоска, и та классика, которая не прошла через руки Сати, заведомо скучна? Следовательно, декларируется в единственном на отечественном телевидении «ток-шоу» о высокой музыке, для его создателей и ведущей столь невнятно, нудно звуковое содержание, что нужен оживляж «сокровенно-приватным»?

И если Ольга Доброхотова, милая хозяйка музыкальных богатств, не вторгаясь, как было тогда принято, в обсуждение личных моментов биографий музыкантов, практически не допускала непрофессиональных высказываний, профанирующих выпадов и якобы облегчающих восприятие вопросов, суждений и *ходов* в построении и содержании своей телепередачи, то Сати, актриса по образованию, свободна и чрезвычайно раскованна в оценке искусства и музыкальных явлений, которые ей важно сделать «нескучными», броскими, удобоваримыми.

Мы все наблюдаем, что обсуждение сугубо частных моментов жизни и судьбы человека искусства, отвечая запросам масс «давай подробности!», стало привычно в прессе и эфире, особенно по отношению к кумирам публики, «звездам», публичным людям. Этот ракурс уступил место интересу к собственно предмету и целям художественных впечатлений. Но герои высокого искусства, деятели науки всегда стремились к иной этике: охранять свой *privacy* от посягательств общественности. А «Нескучная классика», напротив, вслед за тенденциями телевизионного времени выдвигает эту сферу интересов на важный передний план. Музыка же звучит в передаче очень редко и весьма, увы, убого, часто в недостойных

исполнениях, стыдливо уступая место поверхностному разговору и вопросам однозначным, банальным и лишенным погруженности в тему.

«Запросто» – там словно бы ключ «общения» со знаменитостями. Однако даже приличные музыканты уныло, но заинтересованно (в рекламе) идут на эти «интервью», как называл такое Иосиф Бродский, в лакированный гламурный мир «нескучной», как кажется организаторам, упаковке классики. И передача становится кладбищем многих важных тем, проблем, вечных и недавно рожденных звучаний, на деле – более чем скучным убийством интереса ко многим интереснейшим личностям мира искусств. Зато «нескучная классика» предстает удобным полем для тренировки честолюбия и тщеславия...

КАКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ СОЗВУЧНО ЗВУЧАНИЮ?

Отвернувшись от лиц музыкантов на телеэкране, вернемся к вопросам соотношения видимого и слышимого на телевидении.

Царила прежде такая мечтательная мифологема: хотя первые синтезы звучащего и видимого чаще бывали неудачны, но с обретением более адекватных технических возможностей они приведут к созданию новых аудиовизуальных форм существования.

Как говорится, «прошли годы». На западном ТВ и в сонорной среде в целом заметно, что появились новые эталоны музыки, ее презентации, информации, ее потребления – связанные также и с появлением и широким распространением ТВ. Для нашей же страны определяющими являлись иные факторы.

Для задач коммуникативистики Уилбор Шрам определял помимо трех основных видов прессы (авторитарной, либертарианской, социально ответственной) существование иной, «советской» (обобщим: советского типа СМК), повсеместно зависимой от режима. Потому такие важнейшие смыслообразующие факторы, как последствия тоталитарного режима, цензура и культура СССР не могли не быть существенным фактором репертуарной политики музыкального телевидения 1950-х– конца 1980-х годов. Смена веков создала неизмеримо более свободное (либертарианское) направление к началу 1990-х годов, когда в области музыки стали появляться на телеэкране ранее запрещенные и желанные определенной аудиторией фигуры, о которых шли интересные рассказы, музыка которых звучала и комментировалась: А. Шнитке, Э. Денисов, В. Сильвестров, С. Губайдулина, А. Караманов и другие. Но со второй половины 1990-х годов вместо отмененной на время «цензуры» телеэфир занялся

неизбежным зарабатыванием денег и все более виртуозным обслуживанием не просто массовых, а достаточно низовых интересов, с большим трудом разрешая некие «пики» опережающей этики и эстетики.

Потому немного практического смысла имело бы дальнейшее размышление о звукозрительной природе существования музыки на телевидении с новыми для нас аспектами.

Особенность ТВ как масс-медиа в том, что, в отличие от кино (изначально «великого немого») и звукозаписи (по аналогии – «великого слепого», способствующей развитию «шизофонии» в последние полтора века), телевидение – не как изобретение, а как СМИ – родилось полноценным по набору чувств, пусть и в силу младенческого возраста видящим и слышащим еще слабо.

Царило воззрение, что «специфика ТВ (в отличие от радио) в его *экранности*, то есть в передаче информации посредством движущегося изображения, сопровождаемого звуком. Именно *экранность обеспечивает непосредственно чувственное восприятие телевизионных образов*, а значит, и их доступность для самой широкой аудитории.

Разнясь с радио, телевизионная информация доносится до зрителя в двух плоскостях: вербальной (словесной) и невербальной (зрительной). Но эта ранее предложенная А.С. Вартановым классификация не учитывает, что в область слуховой и смыслообразующей информации входит невербальная, но незримая: музыкальная. Причем именно благодаря своей *внерациональности* таковая информация воздействует не на сферы сознания, а на глубинные механизмы восприятия. К тому же изобразительная и звуковая информация воздействуют даже на различные области мозга.

По утверждению эволюциониста, палеоневролога, доктора биологических наук, заведующего лабораторией развития нервной системы Института морфологии человека РАМН Сергея Савельева, мозг воспринимает информацию различными своими участками. При просмотре изображений (в том числе экранных), как считает Савельев, в мозгу «работают затылочные области, а когда слушаете музыку – височные. И даже меняется кровоснабжение – то к слуховой области, то к зрительной, то к моторной»¹.

Единство разнонаправленных, взаимно комментирующих, подчас с противоположной смысловой информацией звука и экранного (но далеко

¹ Натитник А. Общество изгоняет умных. Интервью с С.В. Савельевым // http://hbr-russia.ru/issue/78/3109/?fb_action_ids=10151589779661627&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multiline&action_object_map [Дата обращения: 22.04.2015].

не всегда организованного по художественным законам) изображения – органичное для нашего масс-медиа соединение. Потому все вопросы, связанные с особенностями телевидения в ряду зрелищных искусств, стоит, представляется, увязывать именно с данным качеством. ТВ акцентирует зрелищное в художественных звучаниях и стремится «подзвучить», даже добавить визуальному не только лишь сонорный аккомпанемент, комментарий. Фактически, звуковой ряд способен намекать на – или достаточно внятно открывать – «незримые» на телеэкране, но существенные аспекты содержания. Благодаря соединению, нередко с глубинным скрытым смыслом, видимого и слышимого, тогда достигается иллюзия особой, эстетически выверенной реалистичности; созданное выходит на новый уровень создания полноты художественного воздействия.

Когда утверждают, что телевидение притягивает всё внимание человека благодаря преобладанию влияния зрительной информации по сравнению со слуховой, это кажется банальностью, но является истиной амбивалентной. Захватывающая сила аудиовизуального экранного воздействия в том, что визуальная информация, казалось бы, преобладающая в восприятии рациональном, не просто иллюстрируется, дополняется, оттеняется, но, главное, нередко решительно корректируется слуховой, подчас споря с ней. Основные формы звукозрительных связей, обобщая, потому назовем параллельным и альтернативным единовременным «монтажом». И о некоторых их парадоксах на телевидении может судить и исследователь, и внимательный телезритель (в частности, о параллельности воздействия на разные мозговые области мы только что говорили выше).

Симптоматично в последнее время своего рода применение принципа «пастиша» во взаимодействии звука и изображения, как и пересечения различных стилей в звучании, – методы создания сонорного ряда, еще более насыщающие целое содержательными контрапунктами, неоднозначными оттенками, смыслами. Исследователи ныне определили и такой новый тип сочетания пластов: *colonna sonora disimpegnata*¹. Так называют словно бы не пересекающиеся, независимые ряды зримого и слышимого, но один пласт, тем не менее, «бросает тень» на другой; это особый тип симулякра, усложняющий и обогащающий экранное представление реальности.

¹ *Finocchiaro F.* La composizione per film tra avanguardia e routine: la collezione «Vindobona» della Universal Edition // Diciassettesimo Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale». Relazione libero. Bologna, 23 novembre 2013.

И вся история сотрудничества разных элементов воздействия – не часто сводимых к художественному эффекту, – обусловлена этой взаимозависимостью зрелища и «слушалища», тайной игрой их смыслов, даже если последнее кажется теленаблюдателю незаметным.

О ТАЙНЫХ КЛАССИЧЕСКИХ КОРНЯХ СВЕЖЕЙ ПОРОСЛИ

Для иллюстрации этого приведем достаточно однозначный, простой, казалось бы, пример из телесериала 2000-х годов «Ликвидация», отличающегося от подобной серийной продукции убедительным сочетанием популярности и блестящего качества. Вслушаемся в его первый звуковой «логин».

Ведущий лейтмотив всей многосоставной композиции музыкальной ткани сериала (композитор Энри Лолашвили) содержит тему, если вслушаться в которую, обнаружишь в ней почти точную цитату основной темы медленной части Третьей симфонии Й. Брамса. И что? Разве важно, если классический музыкальный источник мелодии из телесериала узнают, ощутят, определяют зрители замечательной телевизионной «Ликвидации»? Однако интригует, как достигается щемящее сплетение амбивалентных эмоциональных нитей в главном лейтмотиве сериала. В нем явны интонационные элементы, создающие чувство ностальгии по душевности, глубине, ощущение тайной тоски. И в то же время звучание «подбадриваемо» аранжировкой, регулярно организовано (в отличие от брамсовской, по-живому нерегулярно, неравномерно метрически дышащей фразировкой); оно оркестровано в традиционной для сериалов тембровой палитре, удобно ритмизовано, превращено в регулярное – потому и предстает более спокойным, уравновешенным, заранее тайно обещаая happy end и всем тем задавая ключ восприятия.

Здесь звуковой ряд, напоминая нам о «прошлом», словно «ликвидирует» его, пряча в удобную мелодраматическую упаковку великую брамсовскую мелодию прощания с романтизмом, с ее семантикой вечных вопросов бытия – подобно тому, как чекисты в телефильме ликвидируют осколки былого индивидуализма и вместе с ними, по сюжету сериала, и большую любовь пары красивых шиллероподобных одесских разбойников, по всем статьям – врагов советской власти, – но все равно милых сердцам телезрителей.

Может ли средний человек у телеэкрана идентифицировать цитату из Брамса, оценить работу с ней, смысл преобразования и вышеобозначенную аналогию? Вряд ли. Но какое-то непонятное, царапающее сострадание ко

всему «уходящему» и особенно к паре влюбленных чужаков, мешающих новому строю идти вперед и сопротивляющихся этой «ликвидации», под-держано и предсказано музыкальным рядом телевизионной ленты с са-мого начала, на подсознательном уровне. В этом – достоинство и победа мерцающего, скрытого пласта телесериала.

Его телевизионное происхождение: сериальность, постоянное прият-но-горькое возвращение к тревожащим душу музыкальным лейтмоти-вам-заставкам, которые дают этот тайный ключ к восприятию любимого публикой многочастного фильма, вне музыки способного показаться зри-телю хоть и психологически тонким, но более всего авантюрным, лихим. Потому этот пример демонстрирует, как именно звучание музыки гово-рит воспринимающему нечто очень важное, глубинное, что не удастся по разным причинам проговаривать вербально и показывать на экране. Но придет ли время для такого телезрителя-телеслушателя, которому это будет интересно?

Музыкальная «соединительная ткань» телеорганизма. Звуковой дизайн

Микрочастицы музыкального эфира (секунды заставок, звуковых связок) в идеале находятся в единстве с его макромиром. Они формируют моза-ичный «звуковой поток» вещания. Существует «музыка на телевидении» и в ином, крупном «пространственном» масштабе. К музыкальной состав-ляющей телеэфира уместно применить определение двух разнонаправ-ленных доминант звуковой ткани и процессов культурной и музыкальной жизни, выработанное Борисом Асафьевым. Переиначивая его формулу, назовем этот взгляд, ракурс рассматривания так: *музыкальное ТВ как «поток» и как «кристалл».*

Здесь определяющими по отношению к бытованию музыки в телеве-щании являются два подхода к классификации и определению жанров, в которых задействована музыка.

Понятие «поток» как метамодель, возможно, способно лучше понять природу телевещания. Именно на нем основана практика программи-рования, оно важно как социокультурная форма взаимодействия с ау-диторией, как антропологический феномен, как нечто схожее с палимп-сестом¹. А фрагменты «потока», имеющие самостоятельное значение,

¹ См.: *Semprini A. Il Flusso radiotelevisivo. France INFO e CNN tra informazione e attività. RAI (Radiotelevisione Italiana). Studi, Analisi e Ricerche di mercato. Roma, 1994.*

ощутим как «кристаллы», – следуя и развивая на ТВ-материале теорию Б. Асафьева.

Радикально отличны задачи, функции, особенности и поэтика музыкальных средств в «потоке» передач «текущих», где на первом плане информационные, коммуникационные, дискуссионные, общественно-политические цели, – и тех, которые являются «станковыми» жанрами ТВ и где звуковой ряд является важной составляющей художественного и смыслового воздействия (подробнее – впоследствии).

С точки зрения музыкальной составляющей, разнятся общие закономерности эфирных (поточных, текущих) и «концертных» (станковых) жанров. Для первых, «поточных», разной степени актуальности, с различными соотношениями и влияниями роли общения в телекадре, характерны свои особенности, свои задачи выразительных средств звукового дизайна.

Унаследовав многое от радиопозывных, заставок и звукошумовых фактур кинематографа, с 1960-х годов стала вырабатываться поэтика и тех сонорных минитекстов, которые впоследствии назовут «звуковым дизайном» разножанровых телевизионных передач¹. Ссылаемся на наши анализы звукового дизайна, тоже вскрывающие тайные механизмы воздействия в звукозрительных контактах, так как на основе таких методов А. Чернышов рассматривает *двойственность* «системы жанров музыкально-закадрового оформления телевизионных передач, фильмов и электронного эфира», где звуковой ряд «структурирует» тележанры, усиливая их «общительность» (коммуникативный аспект)²: «С одной стороны, это структурно-анализирующие мини-жанры, которые делят эфир и полнометражные экранные произведения, с другой – структурно-синтезирующие музыкальные тележанры, которые музыкой объединяют кадровую «нарезку» всего медиапроизведения или его отдельной части»³.

Известно давно, что заставки, «позывные» передачи создают на подсознательном уровне психологическую установку восприятию сидящим у телеэкрана, – но в дальнейшем течении передачи, наполненной

¹ Петрушанская Е. «Свое» и «чужое» в отечественном звуковом теледизайне // Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации. Коллективная монография в 3 томах. Т. 2: Процессы глобализации и телевидение / Ред.-сост. А. Новикова. М.: ГИИ, 2005. С. 124-151.

² Чернышов А. Структурирующие музыкальные тележанры // Вестник Томского гос. университета № 355. Томск, 2012. [<http://cyberleninka.ru/article/n/strukturiruyuschie-muzykalnye-telezhanry>]

³ Там же.

актуальным содержанием, по-журналистски нацеленной, не принимают непосредственного участия.

Потому так существен и интересен генезис заставок телепередач. Нередко он является тем, что З. Фрейд счел бы «проговорками», открывающими истинные причины, задачи, цели создателей передач с весьма respectable внешним «образом». Симптоматичный пример полувекской давности: эпиграф к старому циклу «Музыкальный киоск». Им в 1960-е годы стал фрагмент из музыки А. Цфасмана к социальной комедии, фильму «За витриной универмага» (1955). Иронически-фланирующий тон использованного фрагмента музыки создает легковесно-развлекательную «установку» телепередаче, словно говоря зрителю: «Ничего серьезного, ничего обременяющего ваше драгоценное сознание: не прягайтесь, не обращайтесь внимания!»¹.

Иной случай скрытой семантики того, что зовется англоязычными терминами sign-on (звуковая заставка открытия передачи) и sign-off («закрывка», музыкальное завершение передачи): заставкой одного из пафосных циклов С. Бэлзы в его роли рафинированного собеседника больших артистов являлась поразительно ничтожная чмокающая «обработка» маленькой ночной серенады Моцарта. Кстати, аналогичный разухабистый «оживляж» музыкального шедевра открывает цикл «Нескучная классика» (неравный брак композиторских работ: Моцарт – Мориа). Воистину, на отечественном вещании подобные «ошибочные» заставки не случайны: они вскрывают истинные вкусы и намерения создателей передач, ориентированных на классическое искусство.

Иногда музыкальная заставка, а также и тонус, стиль использованной в ней музыки «выдают» нечто глубинное, абсолютно не подозреваемое организаторами вещания. Так, «позывные» к циклу телепередач «Человек и закон» прежде воспроизводили оригинальное звучание первых тактов органной Токкаты ре-минор И.-С. Баха с их величественной, «судьбоносной» интонационной формулой страстного, «человеческого» вопроса

¹ В фильме «За витриной универмага» музыка направляет зрителя, как надо реагировать, подобно теории аффектов: тут – лирика, там – сомнение, подозрение, там – классово-верное чутье молодежи на спекулянтов, суета, смятение преступников, а тут – ирония. В конце фильма – два милиционера в белоснежных кителях; держась за ручки, один говорит другому полуиронически: «Пройдитесь, товарищ лейтенант, подумайте пока на свободе над своими ошибками». «Легкий тон» задает фразе и музыкальное содержание оптимистического финала, его эстрадно-фланирующий, легкий тон.

и неизбежностью мрачной силы ответа «божественного». Причем органичный тембр, представляется, напоминал о равенстве людей перед самым важным законом: неумолимостью судьбы и смерти. И о многом говорит последовавшая после перестройки замена заставки: та же суровая баховская тема зазвучала в лихой, пританцовывающей аранжировке. И вдруг в причмокивающей ритмизации графического росчерка мелодии проявились черты *Dance macabre*¹ – некий разухабистый цинизм, двуличная усмешка.

О СУДЬБАХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕЛЕНОВАЦИЙ

Иное дело – адаптация прежних сценических форм бытования музыки. С 1960-х по 1980-е годы в эти новшества очень верили, но... Ни телеоперы², ни телебалеты, ни телефильмы, представляющие собой детальную и интерпретирующую съемку исполнения музыкального опуса в телестудии, похоже, последние два десятилетия уже не являются закономерной частью программ телеканалов, кроме специализированных – таких, как отечественный канал «Культура», итальянский – в пространстве Sky 131 канал «ClassicaHD» и RAI-5, французский «Mezzo» и других подобных. Потому, вероятно, такие жанры не рассматриваются последнее время для типологий телепередач, в книгах об особенностях восприятия телезрителей³.

Однако с конца XX века выделяют в специальную категорию *media event*⁴ другие насыщенные музыкой телевизионные события. Являясь своего рода исключительными, они представляют на телеэкранах презентации торжественных, значительных внетелевизионных мероприятий:

¹ О многозначных истоках макабрического см.: *Слепухин С.* Мотивы «Танца смерти» у Томаса Манна // *Иностранная литература*. 2013. № 8. С. 233–264.

² Об их истории до конца 1980-х годов см. нашу работу: *Петрушанская Е.* О проблемах оперы на телевидении // *Музыкальный театр: события, проблемы* / Ред.-сост. М. Сабина. М.: Музыка, 1990. С. 121–140.

³ См., например: *Chio F. di, Parenti G.P.* Manuale del telespettatore. Milano: Strumenti bompiani, 2004.

⁴ *Grosso A.* Storia della televisione italiana. Milano: Garzanti, 2000. P. 802–816. Характерно, что термина еще нет в основополагающем словаре: *Clason W.E.* Dictionary of television and Video Recording. Amsterdam; Oxford; New York: Elsevier Scientific Publishing Company, 1975.

важные премьеры, правительственные концерты, общемировые форумы, открытия «годов культуры», олимпиад, универсиад и т.п. Симптоматично, что такие медиальные события последнее время изначально организуются и режиссируются с учетом существования в экранной форме: для зрителей в режиме on line, для просмотра в Интернете и для продажи DVD монтированного варианта события. Таким образом, media event, где столь важна в общем и целом музыкальная составляющая, является наиболее органичным материалом для теперь называемой корпоративной продукции *трансмедиа*, современного способа изложения и распространения единого типа информации по различным медиа платформам. Компановка звукомusикального пространства для предназначенных к телепоказу media event поставила значительные творческие задачи, влияя на создание мифологических концепций, – о чем, например, свидетельствует сорное оформление мероприятий Олимпиады в Сочи.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЗНАКИ – МАРКЕРЫ ЭКРАННОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Это еще одна из интересных и еще не раскрытых проблем. Очень важной, недооцененной, нередко формообразующей является роль музыки в ее прикладной функции, для «поточных» жанров телевизионной журналистики, документалистики, ток-шоу и для произведений, выявляющих некие «новые эстетические возможности» телевидения.

Музыка при любом типе изобразительного экранного стиля невольно дает своего рода комментарий зримому; она словно обрамляет охваченное ею визуальное пространство в некий схваченный взглядом телекамеры артефакт, обобщает его, подобно рамке выделяя из ряда протекающей мимо повседневности, обыденности. А такое включение в разряд выделенного превращает даже нейтральный, казалось бы, фрагмент фиксированной реальности в некий вырастающий в обобщение частный случай, пример, урок, канон, материал для размышления... Своим интуитивным духом и своей бессловесностью она нас обращает к мифу; и в телеповествовании, которое само по себе вибрирует между мифом и повседневностью, к рамке телеэкрана добавляет свое воздействие. Она остраивает, выделяет и даже исключает показываемый по ТВ «момент», несмотря на его «достоверность» и «реальность», из этой достоверности и реальности создавая **НОВУЮ РЕАЛЬНОСТЬ** – эстетизируемую, дополняемую, корректируемую, мифологизируемую.

Способствуют ли музыкальные звучания посредничеству между «внутренними» пространствами экрана и зрителя? Участвуют ли они

в создании *eterno presente* – течения *сиюминутной вечности*, как исследователи определяют специфику суггестии завораживающего остолбенения зрителя перед телеэкраном? Разумеется, каждый раз, в зависимости от звукозрительного баланса, это решается по-разному. Вслед за радио, эта составляющая контента телеэкрана предстает как сонорный гипноз или мусор, способствует созданию оптимизационной, организующей и ритмизирующей звуковой среды или рассеивает внимание, угнетая своей ничтожностью. Она – единственное из искусств, которое способно сочетаться со схваченным телекамерой течением повседневности и, вступая в этот поток, провоцировать тем разнообразные эмоции наблюдателей.

Интересно, что ЭМОЦИИ в основе биологической природы человека, как и у животных, влиятельны в качестве мотивации самостоятельных поступков, как стимуляция деятельности мозга, определяющая исследовательскую природу индивида. Музыка не рождается эмоциями, не «выражает» их, но провоцирует их появление, развитие, интенсивность, рафинированность, силу, постоянство. Потому говорим об уникальной важности и ответственности ее отбора, самого ее присутствия, качества и активной роли в таком важнейшем факторе постоянного воздействия на соотечественников, как телевидение.

ВОПРОСЫ ВМЕСТО РЕЗЮМЕ

Подытожим то, что и существенно для упоминания и характеристики названных проблем на значительном временном расстоянии с момента постановки данных вопросов, и добавим новый материал, достойный, на наш взгляд, дальнейшего обсуждения.

Роль Лиц и ЛИЧНОСТЕЙ в истории музыкального ТВ улавливается в ценностном выборе, следовавшем главной линии культурной политики. Склонность к диктаторски-тоталитарному критерию в оценке и показе музыкально-исполнительских стилей с развитием музыкальной тележурналистики, нарастанием оттепельных тенденций в музыкальном ТВ, отступала, но сейчас возрождается в новом, лицемерном, псевдодемократическом ракурсе. С развитием иных технологических средств практически утрачена роль телевидения как фиксатора, документалиста и создателя общего коммуникационного пространства между местом исполнения и телезрителями, как своего рода агента, посредника, *носителя* в массы новой формы ПИСЬМЕННОСТИ, письменной формы музыкального исполнительства, ранее не фиксируемого в его целостном звукозрительном единстве.

И тут есть, к сожалению, некая дурная отечественная специфика – та ее важнейшая часть, которая заключена и неуважении к наследию, даже боязни его. Жаль, что ныне почти недоступен десятилетиями фиксируемый для телепоказов в СССР видеоархив советского музыкального исполнительства. Он практически недоступен по ряду причин, среди которых разбазаривание ценных материалов, прямое воровство архивных пленок, отсутствие государственной концепции сплошной «ценности хранения» артефактов, объектов культуры и как следствие – достойной материальной поддержки. Хотя этот пласт документальности был – и был бы и поныне – чрезвычайно существен для формирования российского менталитета, особенно интеллигенции того поколения, он ныне не воспроизводим в достойном объеме (а лишь точечно и очень редко даже на канале «Культура»), он почти не присутствует в телепространстве, он оказывается утрачен для российской «телеобщественности» в целом. Без истинного уважения к корням и прежним достижениям культура не живет истинной жизнью: потому и тот современный телезритель, который захотел бы ориентироваться или случайно наткнулся на телепередачу, транслирующую недавнее исполнение музыки музыкантом-современником, услышал бы – учитывая общий контент программ даже специализированного канала – только клочок звуковой ткани, лишь фрагмент богатейшего, уважаемого во всем мире (но не сохраненного сообразно его значению) длительного бытия этого искусства.

Впрочем, словно заранее прочитав еще ненаписанный этот материал, канал «Общественного телевидения» в конце декабря – начале января 2014 года начал цикл полезных (хотя подчас чуть демагогических) передач о «культуре обыденности» («Правила жизни»), где в том числе обсуждалась также этика и ритуальность поведения в концертном и оперном зале. Все бы хорошо, если бы в обсуждении такой темы присутствовала хоть тень размышления, упоминания о смысле той музыки и того почти-тального молчания, кои существенны во время звучания...

Наряду с культурой «радения» в пространствах концертных залов, наряду с историей и жизнью традиций концертности прежде, в первые десятилетия жизни отечественного ТВ, формировалась ПРАЗДНИЧНАЯ советская телекультура. Неслучайно ее возникновение в эпоху оттепели. Помимо рекреации и очага вольности укажем на особое, тайное значение развлекательной музыки на телеэкране (вплоть до обвинений «скрытого агента Запада»). Редкие, желанные телеаудиторией «ниши экранно-слуховых удовольствий».

Этап определенной зрелости ТВ доказывает самоирония, рефлексия по поводу собственной творческой деятельности, что наблюдаем именно

в концертно-музыкальных театрализованных программах. Все они замечательно были проанализированы в сборнике нашего отдела, посвященном телеэстраде. А особенно ярко, судя по содержанию сценария и описанию видео- и музыкального ряда, эти иронические свойства выражала передача «В тринадцатом часу ночи» (1969, реж. Лариса Шепитько). Характерна, что хочется отметить, мифологически закономерная «зона» для демонстрации возможных экспериментов и отходов от канонов советской культуры: время вокруг Нового года и позднее – ночные передачи. Значит, ТВ на закате оттепели еще могло пытаться иронизировать по поводу цензурирующей властной руки? Впрочем, «В тринадцатом часу ночи» удостоился запрета, решительного изгнания из эфира... что тоже весьма симптоматично.

Ибо с начала семидесятых годов и для музыки на телеэкране стали постепенно закрываться «окна роста», пути индивидуального, лабораторного поиска. Это проявлялось и в области просвещения на телевидении: так, «официальная» история утверждает, что ТВ «...в области музыкальной пропаганды сосредоточило главное внимание на том, чтобы отбирать и пропагандировать в широких массах лучшие образцы отечественного и мирового музыкального искусства... осмысливать и отражать в ... общедоступной форме основные тенденции развития музыкальной жизни как у нас в стране, так и за рубежом». Но сомнительна связь ценностной шкалы с общегосударственной культурной политикой и объективность отбора при показе на телеэкране.

Просветительство и популяризация музыки на отечественном телеэкране в данный период: весомые плюсы и трагические минусы. Раннее, безмятежное и чистое советское ТВ обожало энтузиазм, дух просветительства и культуртрегерства. Тем и были обусловлены дидактические, подчас вследствие этого стилизующиеся под «простоту» (как, к примеру, музыкальные работы Эдисона Денисова для телевидения в духе французской легкой музыки 1950-х – 1960-х годов, совершенно не похожие на иные его опусы), но нередко – творчески яркие и перспективные особенности, задачи и находки музыкального оформления публицистических, информационных и научно-познавательных телепередач.

Постепенно сформировалась *идея преобладания документальности над условностью* как важнейшая функция зеркала ТВ: по Саппаку, благодаря ТВ наблюдаем «рентген характера». Верили и в то, что наблюдение над процессом творчества, над музицированием «документально» и неискаженно доносит до зрителя «человеческую суть» (в том характерны работы Г.Я. Троицкой). Однако так ли это? Много было уже написано о щедрости тогдашнего телевидения в передаче живых шедевров исполнительского

искусства – театральных, балетных, музыкальных, сольных, камерных и оркестровых интерпретаций. К сожалению, отечественное ТВ не записывало большинства трансляций из российских театральных и концертных залов и, увы, не перевело этот бесценный запас в электронные новые форматы, а часть архивов была испорчена или утрачена. Хотя в СССР был широк, намного превышал западный объем телетрансляций (от шести до четырех процентов присутствия «академической» музыки в эфире, до начала 1980-х годов по сравнению со средними западными показателями того же, 1–2 процентами).

Однако губительным было следующее: отсутствие внимания, не говоря о серьезном интересе со стороны филармонических верхов, лекторских, просветительских отделов, всесоюзного бюро пропаганды советской музыки Союза композиторов СССР, что впоследствии было унаследовано российским Союзом композиторов. (Прекрасно помню, как в середине 1970-х годов я пыталась убедить главу секции музыковедения Союза композиторов, знаменитого советского ученого-«ортодокса» Ивана Ивановича Мартынова в необходимости серьезно, ответственно и с энтузиазмом отнестись к такой неслыханной, уникальной в истории культуры и счастливой возможности, которую предоставляло тогда телевидение для музыкальной пропаганды и просветительства; ведь существовало неслыханно большое количество передач об академической музыке – по нашим расчетам, наблюдениям, около 6% времени телеэфира. Ответом же на мои филиппики было тогда лишь полное безразличие, презрение и даже брезгливость у значительного для той поры лица в управлении Союза композиторов по отношению к роли малого экрана в СССР того времени.)

В последнем разделе статьи проведем краткий экскурс – назовем с сегодняшних позиций «острые» социокультурные проблемы музыки на телевидении прошлого, во многом поучительные для дня сегодняшнего.

Итак, таковые:

- высокая общественная роль театрально-концертной (трансляции из залов) и «спортивной», по своей соревновательной сути (трансляции с конкурса Чайковского), составляющих телевидения 1950–1960-х годах;
- выстраивание звукового ряда в телеэкранизациях (телеспектаклях) по литературным произведениям. Возросшая, подчас новаторская роль музыки в телетеатре, в телепередачах о живописи, архитектуре, скульптуре; синтезы различных форм повествования (там наблюдаем существенное усиление эффектов: будничности, документальности, эмоциональных резонанса и диссонанса. А принципы соединения способны включать в основном звуковой параллелизм, а также комментарий, контрапункт);

- проблемы и открытия музыкального «подбора» для работ на телеэкране; помимо компиляции, ценны, в авторских работах, скрытые смыслы, осуществляемые с помощью звукового ряда, использование микроцитат-символов как знаков-маркеров и как предвкушение постмодернизма;
- формирование специфических жанров в представлении музыки на ТВ: фильм-портрет, «образ концертного события», «образ произведения», тематическая, музыкально-образовательная, развлекательная передачи, учебные программы-игры для детей;
- роль уроков оперной драматургии в сериальном телекино и использовании опыта варьете, кабаре и «сборного номерного концерта» в музыкальных телепрограммах;
- «перегибы», искажения и насильственность телепропаганды музыки в СССР, – при минимальном присутствии развлекательности в репертуаре и методах подачи.

Подобно культурной политике на радио, и на ТВ не удалось избежать издержек насильственного, тоталитарно направленного просветительства, которое чудовищным образом соединило в представлениях отечественной аудитории масс-медиа, классическое искусство и насилие, тоталитарную власть. Потому-то широкое население сопротивлялось «свету просвещения», чувствуя ложность посылок государственно направляемой пропаганды художественного творчества...

Своего рода продолжением тому являются существенные изъяны отечественного телевидения. Обычно создаваемые людьми без музыкального образования, а главное – энтузиазма и опыта восприятия в данной духовной сфере, многие телевизионные наработки, к сожалению, соответствуют распространенной тенденции к упрощению, уплощению понятий «культура», «духовность», «досуг», «развлечение» и к нивелированию роли классического и духовного наследия в современном российском обществе. Однако зловеще, парадоксальным образом усилия пропагандистов классики как будто бы смыло пеленой беспамятства. Слово «духовность» без сопровождения «религиозная» для масс предстает своего рода пугалом! А ведь стратегия и тактика культурной политики телевидения в нашей стране, отображая общие тенденции, имеет огромное влияние на внушаемое население – столь важное и определяющее, как, возможно, нигде в мире.

Естественно, потому уже набрала значительный опыт на ТВ, так сказать, музыкальная «травматургия», на ее основании возможны выводы: определимы типология ошибок и бед музыкального телевидения. Рассматривая их – подобно поучительной истории запретов в области

музыкальной политики телеэкрана, – стоит извлекать важные уроки по искажению и насильственности телепропаганды музыки. Как и в культурной политике на радио, тут не удалось избежать издержек насильственного, тоталитарно направленного просветительства, которое соединило для отечественной аудитории масс-медиа, классическое искусство и тоталитарную власть.

А где ныне наш музыкальный фольклор? Настоящий, не лубочный, не китчевый И важнейшие социокультурные, коммуникативно-политические тайны, с ним связанные? В давнем, объемном и еще недостаточно освоенном наукой, почти тридцатилетней давности исследовании музыковедов Э. Алексеева и Г. Головинского о «музыкальных вкусах» населения Москвы, в основном молодежного, помню, меня растревожило одно наблюдение исследователей на основании анализа их статистических измерений. Более всего отторгали, не желали слушать фольклор, родные народные песни в аутентичных исполнениях именно выходцы из деревень, сел, небольших провинциальных городов – ибо ВНЕ ЭТОГО хотели социализироваться в новой среде большого города, забыть, уничтожить свои истоки, начать жизнь с нуля, поменять и слуховой опыт, направления внимания...

Впрочем, именно критические аспекты часто затрагивает, тербя и беззлобно покусывая, броская, жадная до уничижительных определений журналистика. Здесь же лишь укажем на важность будущих выводов исследований, результатов беспощадного анализа документов истории ТВ, параллельных пути страны: указаний, декретов и неумолимых вето в области, казалось бы, не столь определяющей, но подспудно влияющей на сознание и подсознание телезрителей – музыкального ряда телевещания. *Иначе главными «чувствами недобрыми», которые помогает пробуждать воцарившаяся на телеэкране эстрадная музыка, будет либо мелкий, злорадный смех, либо подспудный, вековечный, трусливо спрятавшийся под агрессией страх...*

Дарья Журкова
ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ БУДНИ
РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Любой, кто пытался писать о популярной музыке и, в частности, о песне, знаком с феноменом мнимой простоты этого жанра. На снисходительное отношение провоцируют не только малая форма, изначально прозрачная композиционная структура, а также легко запоминающиеся слова и мелодия (она же «мотивчик»). Популярная песня прежде всего создает иллюзию непритязательности своих функций. Она – лишь «мишура» повседневности, ее актуальность, казалось бы, мимолетна, ведь пишется она на потребу времени и, чтобы стать популярной, обязана улавливать настроение изменчивой моды.

Безусловно, в советское время, о котором преимущественно пойдет речь в данной статье, официальная идеология возлагала на песенный жанр большую ответственность за морально-нравственный облик народа, требовала от нее разговора на непреходящие темы, вырабатывала критерии профессионального качества произведений¹. Однако даже

¹ Песенный жанр нередко становился повесткой дня Всесоюзных съездов композиторов, где скрупулезно разбирались достоинства и «проколы» авторов популярных в том или ином году песен. (см. об этом подробнее: *Махрасев Л.* XX век в легком жанре (Взгляд из Петербурга – Петрограда – Ленинграда): Хронограф музыкальной эстрады 1900–1980 годов. СПб.: Композитор, 2006). Чтобы не быть голословными, приведем несколько цитат, передающих пафос возложенных на советскую песню функций: «Советские музыканты неоднократно подчеркивали: в массовых жанрах заложен идеологический заряд огромной силы. ...массовый музыкальный быт формирует вкусы, нравственность, идейно-эстетические позиции людей, в особенности молодежи. ...нужно, в частности, решительно

многочисленные фильтры идеологической системы не могли полностью «очистить» песенный поток от «инородных элементов»¹. Суть неизбежных противоречий в функциях советской популярной музыки красноречиво сформулировала Татьяна Чередниченко: «Советская эстрада несла на себе груз идеологической серьезности, ее проверяли агитпроповскими

поднять идейно-художественный уровень музыкального репертуара клубов, домов и парков культуры, устранить из фондов всех фонотек устаревший и некачественный репертуар» (Советская музыка. 1972. № 4. С. 12–13).

¹ Существовало два основных рода претензий, постоянно предъявляемых по отношению к эстрадным песням. Во-первых, это превалирование в сюжетах песен лично-интимного содержания над общественно-гражданским. Во-вторых, проникновение в их музыкальную ткань ритмов зарубежных танцев (твиста, рок-н-ролла, буги-вуги и т.д.), а также интонаций старинных мещанских, а еще хуже – цыганских – романсов. Это положение очень выразительно иллюстрирует цитата из проекта доклада Т. Хренникова на Всесоюзном съезде Союза композиторов СССР с правками В. Кухарского (1962): «Надо честно признать, что образцы откровенной безвкусицы проникли и в массовый музыкальный быт последних лет, в частности, в область эстрадной песни. Здесь свою роль сыграли и усилившийся приток зарубежной легко-жанровой продукции, не всегда доброкачественной, и чрезмерная уступчивость отдельных композиторов и исполнителей, охотно потрафляющих невзыскательным вкусам. Я не буду приводить большого количества примеров – они уже не раз фигурировали на наших пленумах последних лет. Напомню только о справедливой критике некоторых эстрадных опусов Эдуарда Колмановского: этот безусловно способный композитор, завоевавший известность своей удачной песней “Я люблю тебя, жизнь”, в последнее время прельстился шумным эстрадным успехом и стал усиленно воскрешать уныло слезливый “интим” (эти слова подчеркнуты, а фрагмент отчеркнут на полях и написан комментарий: “жаргон”. – Д.Ж.) явно мещанского пошиба. Стоит подчеркнуть, что потакание неразвитым вкусам людей, не сумевших смолоду приобщиться к хоровому искусству, – дело нехитрое, но, я бы сказал, очень опасное и злое. Ибо каждая мещанская песенка, как вредный грибок, быстро распространяется в быту, рождая среди неустойчивой молодежи ответный поток подражаний, формируя ее эстетический кодекс». – Цит. по: Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л.В. Максименков. М.: МФД, 2013. С. 570.

критериями, тяжесть которых нависала “санкциями”. В то же время, при всех сакрализаторски-карательных претензиях агитпропа, его роль воспитывающего “массовика” фатально тянула за собой амплу “затейника”»¹.

Именно на этих качелях цензуры и развлекательности вынуждена была существовать советская эстрадная (она же популярная) музыка. Однако подобное положение «между двух огней» отнюдь не мешало, а, возможно, даже способствовало регулярному появлению на советской эстраде подлинных музыкальных шедевров. И здесь вскрывается еще один парадокс песенного жанра. Действительно, формальный «срок годности» отдельной песни редко выходит за рамки одного сезона. Тем не менее этот «недостаток» предельно условен и на временном отдалении нередко оборачивается преимуществом. Песня как ни один другой музыкальный жанр умеет мгновенно схватывать и запечатлевать в истории дух времени, оставаться в памяти своеобразным сколком того или иного периода, «вытягивающим» за собой все остальные его приметы. Эти «издержки» и вместе с тем достоинства жанра очень емко описала Лиана Генина: «Песенный конвейер безжалостен и быстр: сегодня – образец, завтра – трафарет. Остановить, затормозить процесс нельзя: песня задохнется в медленном режиме, она не будет успевать за нами. Отсюда постоянное ощущение провала, спада, кризиса. Ощущение обманчивое: просто поделок больше, чем открытий. Так всегда бывает в искусстве, но в песне – в сотни, в тысячи раз больше. А потом оказывается, что эта была песенная эпоха “Подмосковных вечеров” или “За того парня”, или “Нежности”»².

Во взаимоотношениях популярной музыки и телевидения советской эпохи мы выделили три ключевых аспекта. Первый – телевизионно-технический – связан с проблемами адаптации музыкального материала к телеэкрану, с поиском телевидением собственных средств и форм презентации песни.

Второй аспект – социально-культурный – посвящен тому, как образы, транслируемые на телеэкране, соотносились с повседневной жизнью и официальной идеологией советского общества в различные периоды его развития; какие ценностные идеалы формировала и одновременно «отзеркаливала» популярная музыка на телеэкране.

¹ *Чередниченко Т.* Эра пустяков, или Как мы наконец пришли к легкой музыке и куда, возможно, пойдем дальше // Новый мир. 1992. № 10. С. 223.

² *Генина Л.* С песней наедине // Советская музыка. 1978. № 3. С. 17.

Наконец, третий аспект – музыкально-презентационный – выявляет роль телевидения в появлении и утверждении фигуры «звездного» (сверхпопулярного) исполнителя. Отметим, что изначально эта проблема для советского ТВ и эстрады в целом была противоестественна не только ввиду идеологической установки на создание бесклассового общества, но и ввиду иных внутренних установок самой эстрады. Мы постараемся проследить, как первоначальная идея служения артиста обществу претерпела кардинальные изменения и постепенно, во многом благодаря телевидению, за популярными певцами стала закрепляться репутация «небожителей».

Таким образом, за рамками данной статьи остаются проблемы композиционного строения и художественно-эстетического уровня песенного материала¹. Мы намеренно не прибегаем к музыковедческой методологии, так как она направлена прежде всего на исследование законов внутреннего устройства самой музыки. Нас же интересует внешняя среда бытования телепесни, а именно: каким образом популярная музыка «переносилась» на телеэкран, какие ценности она выражала и какова была ее действительная роль в повседневной жизни советского общества.

Не имея возможности рассмотреть все музыкальные передачи советского телевидения, мы также вынуждены весьма избирательно подойти к отбору анализируемых примеров. В данном вопросе мы решили руководствоваться двумя критериями. Во-первых, новизной представленного в той или иной программе подхода к музыкальному материалу, во-вторых – степени популярности передачи и, соответственно, характером ее влияния на «умы и сердца» советских людей.

¹ Интересующихся этими вопросами мы отсылаем к исследованиям Л. Гениной, Т. Чередниченко, А. Цукера и В. Лелеко. См.: *Генина Л.* «Я гляжу ей вслед» // Советская музыка. 1972. № 4. С. 13–27; *Генина Л.* С песней наедине // Советская музыка. 1978. № 3. С. 16–28; *Чередниченко Т.* Эра пустяков; *Чередниченко Т.* Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. М.: РИК «Культура», 1993; *Чередниченко Т.* Песня 1960–1980-х годов // Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам. Научно-публицистический сборник. М.: МГК, 1998; *А. Цукер.* Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История современной отечественной музыки. Вып. 3: 1960–1990. М.: Музыка, 2001. С. 453–514; *Лелеко В.В.* Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры: вторая половина 1950-х – начало 1980-х годов. Дисс... канд. культурологии. СПб., 2011.

ЭСТРАДНЫЕ КОНЦЕРТЫ В ПОИСКАХ ФОРМАТА

Как известно, первыми музыкальными передачами на отечественном телевидении (а по сути, и первыми телевизионными передачами вообще) были выступления оперных певцов и академических музыкантов, а также фрагменты оперных и балетных спектаклей. Причем все без исключения исследователи отмечают тот парадокс, что качество изображения и звука первых трансляций заведомо не могло соответствовать даже минимальным эстетическим критериям, однако успех этих передач был колоссальным вне зависимости от культурных предпочтений и взыскательности вкусов первых телезрителей. На начальном этапе развития телевизионного вещания все были увлечены, во-первых, самим техническим средством, во-вторых, возможностями его просветительского потенциала. Именно поэтому к телевизионному показу было выбрано безусловно положительное, правильное и достойное всеобщего внимания искусство – классическая музыка. Была важна сама трансляция, демонстрирующая и утверждавшая постулат общедоступности «высокого» искусства, и мало кто задумывался об эстетической форме подачи музыкального материала.

Тот факт, что первых телевизионных трансляций удостоились большие жанры академической музыки, наложило определенный отпечаток и на последующие трансляции эстрадных концертов. Так, в весьма молодой по духу и безусловно эстрадной по жанру передаче «Алло, мы ищем таланты» (выпуск 1970 года), присутствует целый ряд признаков, характерных для ритуала скорее филармонического, нежели эстрадного концерта. Прежде всего, это «гробовая» тишина в зрительном зале в паузах между выступлением и выходом артистов. Во время исполнения песни аудитория также отнюдь не играет бурные эмоции, а наоборот, сосредоточенно вслушивается в музыку. Внутренние переживания превалируют над необходимостью их внешнего проявления. Порой создается ощущение, что зрители в зале как бы сдерживают свою непосредственную реакцию. (Такое поведение публики, по свидетельству В.В. Мукусева, лично участвовавшего в создании подобных телепрограмм, во многом обуславливалось условиями съемки. Дело в том, что зритель, оказавшийся в телестудии, муштровался окриками режиссера, занятого прежде всего постановкой кадра с исполнителем, а отнюдь не запечатлением непосредственной реакции публики. В то же время каждый сидящий в зале испытывал определенный груз ответственности за свое поведение, так как знал, что оно транслируется на всю страну и оттого должно быть образцовым).

Построение программы описываемого выпуска «Алло, мы ищем таланты» тоже задает атмосферу филармонического ритуала. Так, на протяжении всей передачи ведущий – Александр Масляков – объявляет сразу блок из трех–четырёх песен, тем самым малый жанр как бы искусственно монументализируется и облачается в форму «псевдосоюиты»

Свой вклад в ощущение непрерываемой солидности происходящего действия также вносит эстрадно-симфонический оркестр, располагающийся на сцене и сопровождающий выступление певцов и вокальных ансамблей. С одной стороны, оркестр укрупняет, а иногда и утяжеляет изначальный характер песни детальной, многотембровой и насыщенной мелодическими подголосками аранжировкой. С другой стороны, он играет важную роль в визуально-образном статусе певца. Последний зачастую лишь чуть выступает вперед на фоне музыкального коллектива, а при дальних планах вообще сливается с оркестрантами. Певец, таким образом, никак не отделяется от коллектива музыкантов, воспринимается не уникальной и единолично царящей личностью, а одним из представителей исполнительской братии, лучшим среди равных.

Наконец, немалую долю академичности общему облику телевизионной картинке сообщает и поведение самих исполнителей, которые предельно неподвижны и вытянуты «по струнке» перед стоящим микрофоном. Подобная статичность музыкантов даже при исполнении песен откровенно танцевального характера замечается моментально, выглядит наивной и даже инфантильной, особенно в глазах зрителя, смотрящего эти программы из сегодняшнего дня. Причем думается, что внешняя скованность исполнителей обуславливается отнюдь не требованиями телевизионно-техническими аппаратуры того времени, а определенными ментальными установками самой эстрады, о чем мы будем говорить чуть ниже.

При всей официальной парадности обстановки, вышколенности участников и сосредоточенности зрителей в передаче «Алло, мы ищем таланты» тем не менее находится место и для непосредственного, открытого общения. В перерывах между блоками песен Александр Масляков берет за кулисами интервью у только что выступавших исполнителей. Данный прием очень востребован и в современных телевизионных шоу-проектах. Однако только в передаче сорокалетней давности видна его сценарно-драматургическая суть и цель – создание эффекта живого и искреннего диалога со зрителем. Дело в том, что участники «Алло, мы ищем таланты» действительно являются обыкновенными советскими гражданами, правда, с необыкновенными музыкальными способностями. Большинство из них пока не стали профессиональными артистами, и, соответственно, в их поведении нет и тени бравады или самолюбования, в той или иной

степени проявляющихся в поведении сложившихся артистов. (В современном же обществе подобным комплексом звездности «заражается» практически каждый человек, попадающий в объектив телевизионной камеры, и тем сильнее, чем незначительнее его истинное положение.)

На примере конкретной программы «Алло, мы ищем таланты» можно отчетливо проследить, как телевидение не только выполняло свои прямые функции – фиксировало и транслировало ситуацию как бы повседневного человеческого общения, улавливало и показывало саму жизнь. В подобного рода передачах, участниками которых становились, казалось бы, рядовые граждане (к ним также можно отнести программы «А ну-ка, девушки», «С песней по жизни»), проявлялась и одновременно формировалась очень важная для советского сознания мифологема гармоничной личности – образ человека, который совмещает в своей деятельности продуктивный профессиональный труд с богатством духовного развития¹.

Идея таких программ основывалась на том, что артисты на сцене (герои программы) не особо отличаются от зрителей в зале (а также и от телезрителей) ни внешне (предельно простые и скромные наряды, сдержанная манера поведения), ни по социальному статусу (простые рабочие предприятий из разных городов страны). Именно человеческая типичность героев утверждалась в качестве одной из главных причин их показа по телевидению. На глазах у телезрителей должен был рождаться образ обыкновенного необыкновенного советского человека – скромного труженика с выдающимся творческим потенциалом. (Если вновь провести параллели с современностью, то сегодня подоплека показа обыкновенных людей по телевизору принципиально другая. Телевидение или высмеивает их заурядность, или же, наоборот, уверяет телезрителей, что эти люди обладают некими стоящими внимания особенностями.)

Столь скромное, ментально целомудренное поведение героев программы «Алло, мы ищем таланты» во многом объясняется и статусом самой эстрады в те времена. Дело в том, что советская эстрада 1960–1970-х годов, в отличие от современного шоу-бизнеса, отнюдь не чувствовала себя

¹ Об этой составляющей образа советского человека очень метко и с юмором пишут П. Вайль и А. Генис: «Герои в Советском Союзе всегда призваны выполнять широкую просветительскую задачу. Допустим, токарю совершенно недостаточно ловко точить болванки: передовой токарь еще и играет на виолончели. ...Оперный бас берет на две октавы ниже всех других басов и при этом награжден медалью “За отвагу на пожаре”. По мере продвижения вверх число достоинств увеличивается, стремясь к бесконечности» (*Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М.: АСТ: CORPUS, 2013. С. 34).

«хозяйкой положения», привилегированным законодателем ценностей и моделей поведения. Она обитала как бы на краях более важных социальных процессов – она не трудилась сама, но прославляла труд; не влияла на политику, но была насквозь патриотична. Даже на всецело своей территории личных чувств и переживаний популярная музыка и ее герои были предельно сдержанны, деликатны и по-хорошему серьезны. Не было характерной для сегодняшнего дня игры на публику и с публикой, а было нередко угловатое, внешне скованное, но очень искреннее отношение к слушателю не только как к равному адресату чувств, но и как к строгому ценителю самого музыкального произведения. Суть эстрады виделась не в самодемонстрации исполнителя, а в отклике на эмоциональные ожидания самых обычных людей; эстрада не противопоставляла себя слушателям, а стремилась быть с ними в непрерывном содержательном диалоге.

«Голубой огонек». Поэтика столика

В первые два десятилетия своего становления телевидение только нащупывало специфику своего языка, а формы подачи музыкальных произведений, как уже говорилось выше, в основном осваивались на материале классической музыки. Поэтому не удивительно, что на протяжении 1930-х – 1950-х годов безусловное первенство по экранной визуализации и интерпретации эстрадной песни принадлежало кинематографу (достаточно вспомнить вершинные достижения – фильмы Г. Александрова «Веселые ребята», «Цирк» и «Карнавальную ночь» Э. Рязанова)¹.

Лишь в начале 1960-х годов родилась форма музыкально-развлекательной передачи, приспособленной именно под законы телевидения – «Голубой огонек». Определяющий фактор успеха и уникальности данной программы заключался в организации особого пространства телевизионного кафе. Эта идея воссоздания в студии обстановки неформального, дружеского общения принадлежала Алексею Габриловичу, а фактически была почерпнута из окружающей повседневности. Авторам программы удалось уловить совершенно не относящуюся к телевидению, абсолютную «бытовую», но очень важную примету своего времени – появление

¹ О специфике песенных миров в советских фильмах 1930 – 1950-х годов см. главу «Мифы эпохи кинопесни» в монографии Юрия Дружкина: *Дружкин Ю. С. Метаморфозы телепесни. М.: ГИТР, 2012. С. 134–145; а также диссертацию доктора искусствоведения Т.К. Егоровой «Музыка советского фильма. Историческое исследование» (М., 1998).*

и стремительное разрастание молодежных кафе. «Кафе стали на манер аквариумов – со стеклянными стенами всем на обозрение. И вместо солидных, надолго, имен вроде “Столовая 43”, города и шоссеиные дороги страны усыпали легкомысленные “Улыбки”, “Минутки”, “Ветерки”», – подмечают П. Вайль и А. Генис¹. Их слова подхватывают другие исследователи, делая существенное добавление о том, что «не в ресторанах с их степенностью, традициями и дорогими блюдами, а именно в “стекляшках” говорили о политике и искусстве, спорте и сердечных делах. Атмосфера демократичности, открытости определяла и в то же время определялась даже внешним видом и названиями этих мест общения»².

С одной стороны, кафе – это безусловно публичное, общественное пространство. К тому же для большинства выпусков «Голубого огонька» поводом служил общий, совместно отмечаемый праздник – будь то окончание трудовой недели или встреча Нового года. С другой стороны, за каждым столиком в кафе сидят лишь несколько человек, тем самым, образуя малую группу общения.

В своей сути идея телевизионного кафе была весьма провокационна относительно норм официальной идеологии, но она очень наглядно отображала поворот в сторону ценностей частной жизни, который происходил в этот момент в обществе. В самых разных социальных контекстах «люди откровенно старались создавать обстановку интимности (сокровенности, задушевности, закрытости от внешних вторжений)»³. Эта тенденция на макроуровне овеществлялась в хрущевской жилищной политике, когда многие семьи наконец получили отдельные, пусть и малогабаритные, квартиры. Причем и в интерьере квартир люди стремились воссоздать камерную, приватную обстановку, например с помощью «бокового» света – настенных бра, а также вошедших в моду торшеров⁴. В случае же с кафе, приватное общение происходило на публике, но от этого не переставало быть приватным. Столики с другими посетителями оказывались частью декорации межличностного общения. Посиделки в кафе утверждали новую эстетику досуга с элементами «сладкой жизни», когда человек может свободно распоряжаться своим временем и получать удовольствие от

¹ Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. С. 144.

² Лебина Н.Б., Чистиков А.Н. Обыватель и реформы. Картины повседневной жизни горожан в годы нэпа и хрущевского десятилетия. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 276.

³ Лебина Н.Б. Энциклопедия банальностей: Советская повседневность: Контуры, символы, знаки. 2-е изд., испр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 173.

⁴ Там же. С. 173.

обслуживания, неторопливой трапезы, дружеской беседы. Как выяснится впоследствии, во многом именно это ощущение неформального человеческого общения и обеспечивало подлинный успех «Голубого огонька» в первое десятилетие его существования.

Помимо правильно уловленной атмосферы, найденная форма передачи максимально отвечала принципам социокультурного функционирования самого телевидения в те времена. Прежде всего, это домашний характер просмотра в кругу близких людей. Возможность не только получать эстетические впечатления, но и делиться с ними по ходу развития сюжета – эту обстановку как раз и воссоздавало телевизионное кафе. В то же время и «посетители» телекафе, и телезрители прекрасно осознавали действительный масштаб аудитории, которая отнюдь не ограничивалась ни публикой в студии, ни домашним кругом смотрящих. Фактический масштаб аудитории был огромен и с трудом укладывался в голове, что нередко становилось поводом для эйфорического восхищения техническими возможностями телевидения¹.

Столики в телевизионном кафе создавали ощущение частного общения не только между теми, кто за ними сидел, но и между зрителями и выступающими артистами. В очень востребованной в «Голубом огоньке» мизансцене, когда поющий исполнитель прогуливался между столиками и обращался непосредственно к сидящим за ними людям, возникала полная иллюзия отсутствия какой-либо дистанции между артистом и публикой, в том числе и телевизионной². К тому же на столах в студии всегда имелось некое, пусть и символическое, угощение – как минимум чай с конфетами или же ваза с фруктами. Таким образом, за столиками

¹ Восхищение возможностями телевидения долго будет поводом для многочисленных мизансцен и сюжетов «Голубого огонька». Например, в одном из более поздних выпусков вся техническая аппаратура студии, а также операторы и осветители стали как бы главными героями программы, а в качестве драматургической основы ее сценария был выбран процесс постановки и съемки телевизионной передачи.

² Другой вопрос, что далеко не всем зрителям в студии удавалось убедительно сыграть эту роль дружеского общения со знаменитостью. На протяжении программы в камеру нередко попадали вытянутые по струнке фигуры «посетителей», сосредоточенно слушающих звучащую музыку, даже если та имела явно выраженный развлекательный, танцевальный характер. Как и в случае с трансляциями из концертного зала, «филамонический» этикет брал свое, свидетельствуя о внутренней скованности присутствующих в студии зрителей некими свыше заданными нормами.

в телекафе происходило совмещение приема пищи духовной и насущной. С одной стороны, эта мизансцена и в социальном, и в материальном измерениях становилась проекцией того идеала комфорта и благополучия, который предвещала эпоха наступающего коммунизма. С другой стороны, эта же обстановка была реальным отсылком к дореволюционной, в своей сути предельно буржуазной кабаретной эпохе с ее культом «хлеба и зрелищ».

«Голубой огонек» был новаторским явлением не только в найденном принципе взаимодействия публики и артистов, но и в отношении телевизионной подачи музыкального материала. Форма передачи позволила выделить песню как самостоятельную единицу разворачивающегося действия. Зачастую в сценарии программы имелась общая фабула – тема праздника, на которую нанизывались самые различные эстрадные (не только музыкальные) номера. Постепенно режиссеры «Голубых огоньков» стали использовать возможность обособленной постановки музыкального номера. Содержание песни пробовали обыграть с помощью бутафории (например, в руках у певицы оказывался зонтик, телефон или детские игрушки), а со временем в условно прямой эфир из телевизионного кафе все чаще стали вмонтировать вставные, заранее записанные номера, которые по сути были предвестниками видеоклипов. Возможность изымать песню из «репортажного»¹ течения программы позволяла режиссерам применять различные монтажные и изобразительные спецэффекты. В частности, создавать иллюзию передвижения в пространстве, проецируя на заднем фоне мелькающий пейзаж (например горный склон или лыжную трассу); переносить действие в необычное место (например, в таежный лес); применять комбинированные съемки (например, размещать фигурки живых Дедов Морозов на гипертрофированно укрупненных музыкальных инструментах). Именно из этих вставных номеров возникнет и достигнет своего апогея в «Бенефисах» Е. Гинзбурга идея театра песни, о чем мы будем говорить чуть ниже.

Однако эта же тенденция обособления песни в самостоятельный номер стала одной из причин изживания жанра телекафе. В своих рассуждениях о передаче Е. Корчагина приходит к выводу, что, подменяя истинное общение исполнителей и гостей в студии постановочным, отказавшись от принципа общего драматургического решения каждого выпуска,

¹ Именно этот термин по отношению к «Голубому огоньку» употребляет Е. Корчагина. См.: *Корчагина Е. Эстрада и телеэкран: диалектика взаимодействий // Телевизионная эстрада / Отв. ред. Ю. Богомолов, Ан. Вартанов. М.: Искусство, 1981. С. 83–101.*

«Голубой огонек» в конечном итоге превратился в «мозаику, где рисунок в целом не важен, а каждый конкретный камешек самоценен»¹. Практика показала, что именно живое, непосредственное человеческое общение образовывало суть и смысл всей программы. Со временем «Голубой огонек» из скромного, почти интимного, немногочленного кафе превратился в самую большую сложную по организации и постановке развлекательную программу. ...В результате он стал терять самое главное свое качество – непосредственность и искренность общения собравшихся в телевизионном кафе людей. Он превратился в гала-концерт, проложенный торжественным представлением передовиков народного хозяйства и знатных людей науки»².

Таким образом, «Голубой огонек», являвшийся брендом советского развлекательного телевидения, одним из бесспорных его достижений, к 1980-м годам не избежал печальной участи и постепенно «забронзовел» вместе со всем телевидением. Так, центром притяжения в интерьере новогоднего выпуска «Голубого огонька» 1981 года становится зеркальная сцена-подиум, подсвеченная огнями и переливающаяся их мельканием. Зрители в студии в свою очередь располагаются по бокам от сцены в мягких диванчиках-кушетках, возле которых стоят невысокие столики со всевозможными яствами. Причем и артисты, и публика одеты по большей части в экстравагантные, театрально-броские костюмы, за которыми уже не видно самих людей, но отчетливо явлены карнавальные маски. После каждого номера какого-либо артиста, выступающего на сцене-подиуме, его окружает толпа восторженно аплодирующих «посетителей» телекафе. Но этой мизансцене отнюдь не удастся вернуть искомое живое общение исполнителей и гостей праздника. Наоборот, здесь проявляется и утверждается архетип взаимоотношений кумира и поклонников, которые могут взирать на артиста лишь снизу вверх, а он, согласно роли, получает зримые доказательства своего успеха и славы.

Немаловажно отметить и произошедшую смену музыкального материала, звучащего в «Голубом огоньке-81». В больших количествах вновь представлена классика – оперные арии, романсы, балетные па-де-де, вплоть до фрагментов скрипичных концертов. Однако данная метаморфоза в музыкальной политике свидетельствует, на наш взгляд, отнюдь не о возросшей любви советских граждан к классическому искусству.

¹ См.: Корчагина Е. Эстрада и телеэкран: диалектика взаимодействий // Телевизионная эстрада / Отв. ред. Ю. Богомолов, Ан. Вартанов. М.: Искусство, 1981. С. 92.

² Вартанов А.С. Телевизионная эстрада (Новое в жизни науки, технике. Серия «Искусство»). М.: Знание, 1982. № 2. С. 31–32.

Скорее это еще один признак того, что передача окончательно оторвалась от истинных запросов и умонастроений общества, перестала улавливать дух времени и вынуждена была прикрываться дежурно-парадным, нравственно безупречным репертуаром. (Репутация самой классической музыки, безусловно, страдала от такого использования, так как последняя невольно начинала ассоциироваться с тотальным официозом. Впрочем, данный факт мало волновал вышестоящие организации.)

Однако фактическое отмирание формы телевизионного кафе, произошедшее к началу 1980-х годов, удивительным образом вылилось в специфическую ностальгию по нему, проявившуюся в желании реанимировать прежнюю атмосферу за столиками хотя бы в режиме отдельного номера. Так, все в том же выпуске «Голубого огонька-81» инсценировка песни «Возвращение» в исполнении Аллы Пугачевой воспроизводит ситуацию дружеского общения за праздничным столом. В обновленном контексте очень ярко проявляется ирония атрибута – пресловутого столика. Если в первых выпусках самого «Голубого огонька» он задавал ситуацию непосредственной, живой беседы, то в данном номере, водруженный на сцену, накрытый парадной скатертью и ломящийся от избытка яств, он становится безапелляционным символом постановочности и зрелищной избыточности как самой программы, так и манеры поведения певицы. Вычурная жестикаляция и наигранная свойскость примадонны на фоне никудышной игры массовки за столиком довершают общий эффект кривого зеркала по отношению к изначальному замыслу легендарной передачи.

Еще одну попытку реанимации формы телекафе можно увидеть в одном из выпусков программы «Шире круг» 1988 года, посвященном майским праздникам. Запись программы происходила на стадионе «Лужники», и камера периодически панорамировала «зрительный зал», чтобы представить масштаб присутствующей публики. Среди обширного поля с обыкновенными спортивными скамейками и сидящими на них зрителями выделяется оазис из нескольких столиков, барной стойки и веселящейся группы пестро разодетых людей. Именно здесь находится альтернативный сцене эпицентр разворачивающегося праздника жизни, участниками которого становятся популярные артисты и привлекательные статисты. На их фоне еще более серой и бессловесной выглядит масса зрителей, находящихся на стадионе. Здесь всюду проявлялся контраст между горсткой избранных, наслаждающихся всей полнотой праздника, и наблюдающих за ними зрителями, находящимися в роли бесправного большинства. Однако ведущие концерта не устают напоминать публике о славной традиции телекафе, выхолощенным символом которого становится разворачивающееся на арене действие.

«БЕНЕФИСЫ» ЕВГЕНИЯ ГИНЗБУРГА.

ОТ ТЕАТРА ПЕСНИ К МУЗЫКАЛЬНОМУ ТЕЛЕШОУ

Итак, к 1970-м годам на телевидении сложились определенные каноны подачи музыкального материала и, в частности, эстрадной песни. Львиную долю эфира занимали записи парадных концертов, к которым постепенно стали тяготеть и телевизионные конкурсы молодых талантов («Алло, мы ищем таланты», «А ну-ка, девушки»), и «Голубые огоньки». Простора для каких-либо новаторских решений оставалось все меньше, когда на телевизионном экране в 1974 году вышел первый выпуск программы «Бенефис».

Идея программы на первый взгляд была незамысловата – представить различные грани дарования того или иного знаменитого артиста в форме театрально-музыкального капустника. И первые три выпуска программы, посвященные Савелию Краморову, Сергею Мартинсону и Вере Васильевой, очень точно удерживали заданную рамку театрального бенефиса. Правда, законы телевизионного экрана вносили определенные нюансы в эту, казалось бы, традиционную форму, а впоследствии как раз они определили кардинальную трансформацию изначальной идеи передачи, превратив ее в лабораторию поисков как для режиссера передачи Евгения Гинзбурга, так и для самой эстрадной песни¹.

Первая группа возможностей, предоставленных телевидением по отношению к форме театрального бенефиса, была связана со скоростью смены и соответственно количеством примеряемых бенефициантом масок. Если в первых выпусках программы каждый из заглавных героев выступал в роли конферансье и лично представлял того или иного персонажа в своем исполнении, то впоследствии примеряемые маски шли каскадом одна за другой, накладываясь и чередуясь в феерической скорости уже в пределах одного музыкального номера.

¹ Другими знаменитыми работами Евгения Гинзбурга в сфере музыкального телевидения являются телефильм «Волшебный фонарь» (1978) и фильм-концерт «Песни войны» в исполнении Людмилы Гурченко (1980). С 1982 по 1984 год режиссер также ставил и снимал эстрадно-цирковое шоу «Новогодний аттракцион» с Аллой Пугачевой и Игорем Кио в качестве ведущих. Но, на наш взгляд, как раз в «Бенефисах» Евгений Гинзбург нашел те основные приемы, которые и отличают его собственный авторский почерк, и задают важные направления для последующего развития всего музыкального телевидения. Поэтому именно на них мы сосредотачиваем свое основное внимание.

Другой характерной чертой телевизионных «Бенефисов» стала их демонстративная избыточность. Поначалу она проявлялась в изобилии бутафории, нагромождении на первый взгляд никак не сочетающихся друг с другом предметов мебели, произведений искусства, костюмов, осветительной техники, в общем, всего, что только могло иметь хоть косвенное отношение к театру – от старинной кареты до связки баранок. Присутствовали и различные изобразительные спецэффекты. Сначала они проявлялись по большей части в забавном оформлении титров, то есть располагались по краям передачи. Но с каждым выпуском они все больше начинали определять ее суть, выражаясь в прихотливом использовании монтажных склеек, ракурсов съемки, в движениях камеры и в воссоздаваемых пространствах, а также во всевозможных цветовых фильтрах и световых эффектах.

Фонтанирующая избыточность «Бенефисов» выплескивалась не только во внешнем оформлении, но и определяла их драматургическую организацию. Идея театрального капустника позволяла авторам программы смешивать все и вся – различные жанры, стили, исторические эпохи, а также оправдывала виртуозное жонглирование самыми разными литературными сюжетами и персонажами. В каждом новом выпуске программы происходило все большее разбухание количества повествовательных линий, героев и исполняемых ими песен, что неизбежно создавало ощущение эклектичности. Александр Липков пронизательно определял истоки этой мозаичности в карнавальном духе всей передачи¹, что, безусловно, верно. Однако по прошествии времени эклектичность «Бенефисов» видится прежде всего безусловным признаком наступающей эпохи постмодернизма. Причем в своей сути «Бенефисы» Гинзбурга были глубоко полемичны как по отношению к общепринятому тогда стилю показа песни, так и – ни много, ни мало – к базовым устоям советской идеологии. Однако обо всем по порядку.

В 1960-е годы все чаще стало возникать понятие театра песни, под которым понималось не только вокальное, но и игровое воплощение музыкальной миниатюры². Н.И. Смирнова характеризовала это явление следующим образом: «Театрализация песни, которая существовала давно, теперь обретает специфические черты. Она и в особых приметах интонирования, и в филировке звука, и в новых формах ритмообразования,

¹ Липков А. Карнавальные истоки телевизионных «Бенефисов» // Телевизионная эстрада. М., 1981. С. 177–190.

² Смирнова Н.И. Песня на эстраде // Русская советская эстрада, 1946–1977: Очерки истории / Отв. ред. Е.Д. Уварова. М.: Искусство, 1981. С. 240.

и в легировании музыкального текста, во введении большого числа цезур, а также в жесте, мимике, приемах мизансценирования. Все это служит стремлению раскрыть внутренний мир героя, о котором поется в песне, созданию атмосферы взаимоотношения образов, если их оказывается в песне несколько, выявлению отношения к их нравственному и духовному укладу со стороны автора, от имени которого поет исполнитель»¹.

Думается, не случайно такое внимание к мизансценическому и актерскому прочтению песни заявило о себе в десятилетие массового распространения телевидения, которое стало не только законодателем форм художественного преподнесения популярной музыки, но и ее главным транслятором. Переход публики из пространства концертного зала в обстановку домашнего просмотра потребовал существенных изменений в характере коммуникации артиста и с воссоздаваемым образом, и с самой аудиторией. В режиме телевизионного показа, в отличие от ситуации концерта, было очень сложно увлечь слушателей ощущением непосредственной вовлеченности в действие. С одной стороны, телевизионный экран максимально приближал лицо артиста и создавал иллюзию личного контакта с ним. С другой стороны, экран дистанцировал ощущения телезрителя, в сравнении с ощущениями публики непосредственно на концерте. Восприятие телезрителя оказывалось уже не столько эмоциональным, сколько аналитическим². Именно поэтому актерский рисунок в исполняемой песне должен был стать более отчетливым, то есть максимально убедительным и «заразительным».

Однако стремление к театрализации песни нередко ограничивалось лишь внешними приметам, что неминуемо приводило к полемике в кругах критиков и режиссеров. Вот как описывает свое отношение к этому приему один из первых режиссеров музыкальных программ отечественного телевидения Т.А. Стеркин: «Песню во чтобы то ни стало стремились “изобразить”. И зачастую вокальное произведение тонуло в натуралистических декорациях, бутафории, реквизите, среди которых переодетые артисты воссоздавали “живые картины” под музыку песен и романсов. Смешно и грустно было смотреть и слушать, как, например, под

¹ Смирнова Н.И. Песня на эстраде // Русская советская эстрада, 1946–1977: Очерки истории / Отв. ред. Е.Д. Уварова. М.: Искусство, 1981. С. 240.

² Об этой разнице между восприятием живого сценического выступления и его экранного претворения пронизательно размышляет Л.Н. Березовчук в отношении театрального и киномюзикла. См.: Березовчук Л.Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учебное пособие. СПб.: Изд-во СПбГУКиТ, 2003. С. 10–11.

песенный текст “Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат...” в кадре показывали исполнителей, изображавших спящих вповалку бойцов! В таких случаях мастерство вокалистов утрачивало свое достоинство, а сила их воздействия на слушателей неизбежно снижалась»¹.

По формальным признакам «Бенефисы» Гинзбурга можно отнести как раз к таким утрированно театрализованным экранным зарисовкам песен. В них присутствовали все составляющие данного жанра – выступление в качестве певцов драматических актеров, вовлечение в кадр большого количества бутафории и включение в сценарий программы множественных фрагментов драматических произведений. Однако сквозь канву телетеатра в «Бенефисах» на самом деле прорастает совершенно другой жанр, трудно поддающийся однозначному определению. Что можно назвать точно, так это те признаки, которые направляли развитие «Бенефисов» в противоположную от телетеатра сторону. Во-первых, это щедрое использование самых актуальных для своего времени приемов кинематографического монтажа и спецэффектов, причем заимствованных в основном из зарубежного кино². Во-вторых, с каждым выпуском программы единицей ее драматургического развития становится воплощение конкретной песни, в связи с чем сегодня «Бенефисы» Гинзбурга нередко называют по существу первыми советскими видеоклипами. Именно этим объясняется наше столь пристальное внимание к этой программе, которая позволяет пошагово проследить процесс превращения идеи театра песни в сверхпопулярную сегодня форму музыкального шоу.

Как уже говорилось, в первых трех выпусках программы бенефициант выступал одновременно в роли конферансье, представляя исполняемых им героев и выступающих коллег-артистов. Данные подводки не только увязывали различные номера, но прежде всего демонстрировали уникальную возможность ТВ максимально приближать, «одомашнивать»

¹ *Стеркин Т.А.* Становление профессии. О режиссуре музыкального телевидения. М.: Искусство, 1980. С. 71.

² Так, Алексей Васильев приводит примеры операторских цитат, используемых Е. Гинзбургом, из «Звуков музыки» Роберта Уайза (в песне о беглом монахе в «Бенефисе» Л. Гурченко), «Гении дзюдо» Сейитиро Утикава (в сцене у матери профессора Хиггинса в «Бенефисе» Л. Голубкиной), «Шербургских зонтиков» Жака Деми (в прологе «Бенефиса» Л. Голубкиной), в сцене в райском саду «Бенефиса» С. Мартинсона Гинзбург напрямую цитирует родоначальника аттракциона Жоржа Мельеса. См.: *Васильев А.* Пастушка и свинокосы // Сеанс. 23.01. 2012 [<http://seance.ru/blog/evgenij-ginzburg/>].

личность даже самого знаменитого артиста, создавать у телезрителей ощущение личного и доверительного общения¹. В последующих «Бенефисах» (Ларисы Голубкиной, Людмилы Гурченко и Татьяны Дорониной) бенефициант – это уже герой с тысячько лиц, и становится очень сложно понять, какая из масок артиста есть он сам. Например, мизансцена с одиноким креслом во вступлении «Бенефиса» Ларисы Голубкиной предполагает, что актриса изначально предстает в роли самой себя. Но по характеру и содержанию ее речи мы понимаем, что перед нами отнюдь не сама Голубкина, а одна из ее героинь – мисс Дуллитл. В «Бенефисе» Людмилы Гурченко истинное лицо актрисы раскрывается под самый занавес программы, становится ее кульминацией и оттого производит буквально катарсический эффект. После бешеной череды бесконечных масок произносимый актрисой монолог воспринимается как исповедь, отражающая всю суть актерской профессии: «У мамы 40 детей. И все дочки. Разные. Добрые, глуповатые, красивые, ловкие. Несчастные, милые, грубые, счастливые. Разные. Людям, конечно, нравится не каждая. А маме дороги все. И если говорить совсем откровенно, то в жизни нас не существует. Есть только мама. Ну а мы живем в ваших сердцах, вашей памяти. Если, конечно, вы нас не забыли».

Суммировав вышеописанные примеры из различных выпусков «Бенефисов», можно отчетливо увидеть те изменения, что произошли в драматургии самой передачи. От представления актера как в чем-то обыкновенного человека во многих своих чувствах такого же, как и зрители по ту сторону экрана, «Бенефис» приходит к идее представления актера в максимально возможном количестве амплуа, свидетельствующих о его профессиональном мастерстве, демонстрирующих его неординарное дарование, и задушевный диалог с телезрителем здесь становится уже неуместен. Из передачи-беседы, перемежающейся музыкально-театральными зарисовками, программа превращается, по сути, в шоу, определяющими параметрами которого становятся красочность, многоликость и притягательная недостижимость представляемых образов. За бенефициантом уже открыто утверждается статус звезды – выдающейся личности, которая умеет притягивать внимание зрителя своей харизматичностью, артистизмом и бьющей через край энергетикой.

¹ Это ощущение усиливалось еще больше, когда большие артисты просили непременно написать авторам программы свои впечатления и неспешно диктовали адрес для корреспонденции, тем самым демонстрируя, насколько для них важно услышать мнение самых обыкновенных людей.

Эффект перехода от мира театра к миру фантазии прослеживается также в работе режиссера с пространством. Декорации и интерьеры первых «Бенефисов» предельно условны и просты, несмотря на то, что они могут быть до отказа наполнены самыми различными атрибутами театра (бутафория) и даже телевидения (прожектора и камеры). Перед телезрителем явлен закулисный мир, в котором нет строгой упорядоченности предметов, и даже сцена в отсутствии зрителей кажется не более чем репетиционной площадкой. В последующих же выпусках декорации не теряют своей театральной основы, но, во-первых, становятся все более подробными и натуралистичными, а, во-вторых, работают на обрисовку места, в котором разворачивается действие конкретного сюжета.

Таким образом, по многим признакам парадигму становления и развития данной программы Александр Липков в свое время определял как движение от зрелищно-концертной формы к мюзиклу, от театральной структуры к кинематографической¹. С одной стороны, в них действительно все больше проявлялись слагаемые мюзикла, а именно: эстетическая всеядность, «вторичная» сюжетная основа, а также главенство музыкальных, сценических и хореографических компонентов. С другой стороны, было нечто, что не позволяло даже «Бенефисы» Ларисы Голубкиной и Людмилы Гурченко назвать полноценными мюзиклами.

Главная причина такого междужанрового положения «Бенефисов» заключается в присутствии множества драматургических линий, порой никак между собою не связанных. Для канона мюзикла действительно характерно наличие параллельных миров повествования, но только двух – условного и реалистичного. Как поясняет Лариса Березовчук, «условный план действия представлен вокальными и танцевальными эпизодами, а реалистически-жизнеподобный связан с изобразительной средой»². В «Бенефисах» же все представляемые миры предельно условны. Они нагромождаются друг на друга без каких-либо причинно-следственных связей. Как констатирует Александр Липков, «привычная драматургическая логика здесь отсутствует. Главная сюжетная линия то и дело теряется, оттесняется побочными ответвлениями: “второстепенное” становится главным, “главное” – второстепенным»³. Исследователь объясняет подобную свободу наличием иной логики – логики игры, которая в свою

¹ Липков А. Карнавальные истоки телевизионных «Бенефисов». С. 178.

² Березовчук Л.Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год. С. 23.

³ Липков А. Карнавальные истоки телевизионных «Бенефисов». С. 187.

очередь определяется законами карнавальная эстетики¹. Но сегодня, с ретроспективной точки зрения, причины подобной жанровой поливалентности «Бенефисов» видятся в том, что в этой программе нащупывался принципиально новый способ презентации музыкального материала, в которой каждая конкретная песня становилась эпицентром смыслового действия, а значит и определяла движение общей драматургии. Тем и объяснялась чересполосица общего зрелища, что единицей мышления понимался отдельный музыкальный номер и проблема его инсценировки (презентации).

«Бенефисы» оказались на пороге клиповой эпохи и во многом предвосхитили, предугадали эстетику этого формата. Склонность Евгения Гинзбурга к монтажной эквилибристике способствовала появлению и утверждению в его программе излюбленного приема, когда на протяжении одной песни исполнитель предстал в амплу сразу нескольких героев. Монтаж позволял никак не оправдывать эту смену персонажей. В итоге, музыкальный материал был единым, а визуальный – избыточным; последнего было несоизмеримо больше, нежели первого. Собственно именно этот принцип и лег в основу последующей клиповой индустрии.

Таким образом, «Бенефисы» по многим признакам можно назвать первыми видеоклипами на советском телевидении. Другой вопрос, что в то время отдельный музыкальный номер еще не мог восприниматься как самодостаточное, замкнутое на самом себе явление. Требовалось подавать песни связанными хотя бы формальной драматургической логикой. Но именно в «Бенефисах» наглядно видно, как эта логика «трещит по швам» и в конечном итоге намеренно нивелируется. Современным взглядом достаточно сложно смотреть выпуски программы как некое единое зрелище, при том, что постановка отдельных номеров действительно впечатляет. Та эпоха еще не была готова подавать музыкальный номер «портативно», вне связи с другими музыкальными номерами или драматургическим сюжетом. «Бенефисы» улавливали наступление формата видеоклипа, но еще не были готовы к разомкнутой структуре подачи музыкального материала. Этот процесс «нащупывания» нового формата, с одной стороны, составляет безусловное достоинство этой программы и в тоже время является причиной ее некой художественной промежуточности и не востребованности в сегодняшнем дне.

«Бенефисы» нельзя с уверенностью отнести к видеоклипам не только из-за временной протяженности программы, но и по причине ее иной по сравнению с клипами ментальной установки. Во-первых, главная

¹ Липков А. Карнавальные истоки телевизионных «Бенефисов». С. 187.

функция видеоклипа – это реклама исполнителя, певца. Идея же «Бенефисов» заключалась в показе множества героев, исполняемых одним актером; суть программы определяли скорее примеряемые артистом маски, нежели он сам. Во-вторых, в «Бенефисах» никоим образом не скрывается «вторичность» представляемого материала, наоборот, режиссер стремился создать как можно большее число аллюзий на уже известное. Именно поэтому в «Бенефисах» были так востребованы классические сюжеты, которые помимо всего прочего способствовали созданию особой формы общения с телезрителем. Как пояснял Александр Липков, «свойство общеизвестности, которым обладает классика, создает особую коммуникативную ситуацию, при которой и фабула, и характеры становятся лишь поводом для свободной импровизации, для игры, в которую вовлекаются и актеры, и зрители. Авторы [«Бенефисов»] не скрывают, что дурачатся, и предлагают также и зрителю включиться в ту же игру, дурачиться вместе с ними, вместе с компанией настроенных на ту же волну шуточного общения приятелей, сидящих сейчас у своих телевизоров, а прочее время читающих те же газеты, книги, смотрящих те же фильмы и телепередачи»¹. В видеоклипах же, наоборот, всегда присутствует претензия на уникальность демонстрируемого на экране – прежде всего, конечно, важна уникальность исполнителя, его дарования и в том числе стиля жизни. Если «Бенефисы» стремились включить зрителя в общую игру с символами и героями, то видеоклип стремится показать недоступность статуса исполнителя, тем самым утвердить и подтвердить в глазах зрителя его звездность.

«Язык СВОБОДЫ, СВЕТА И ДОБРА...»²

«Бенефисы» Евгения Гинзбурга были предельно новаторским явлением на советском телевидении не только благодаря тем новым формам, что нащупывал режиссер в работе с музыкальным материалом. Отличительной чертой программы была нескрываемая космополитичность разыгрываемых в ней сюжетов. Причем ориентация на зарубежное проявлялась буквально во всем. Прежде всего, в подборе музыки – в перепевании иностранных шлягеров с русскими словами, а также в использовании ритмов и стилей зарубежной эстрады для оригинальной музыки, звучащей

¹ Липков А. Карнавальные истоки телевизионных «Бенефисов». С. 181.

² Строка из песни «Язык поэта», прозвучавшей в «Бенефисе» М. Голубкиной в исполнении А. Ширвинда.

в программе. Среди литературных первоисточников программы также преобладают зарубежные авторы. Так, в «Бенефисе» Савелия Краморова есть запоминающаяся сценка с ковбоем; Вера Васильева ведет свой бенефис, выступая в роли Графини из «Севильского цирюльника»; не говоря уже о метасюжетах «Бенефисов» Ларисы Голубкиной и Людмилы Гурченко – «Пигмалионе» Бернарда Шоу и бульварном романе тайн соответственно.

Но главный вызов программы заключался даже не в подборе художественных первоисточников, а в том, что наряды и поведение героев «Бенефисов» были предельно далеки от норм советской идеологии. В «Бенефисе» Ларисы Голубкиной, основанном на парафразе сюжета «Пигмалиона», главная героиня из бойкой, хамоватой цветочницы превращается в даму с аристократическими манерами, и эта смена социального статуса (противоречащая коммунистическим принципам) подается как нравственное преобразование, внутреннее восхождение героини. Людмила Гурченко в своем «Бенефисе» нередко предстает в ролях женщин легкого поведения, использующих свое положение для наживы на мужских слабостях. Даже Татьяна Доронина блистает в ролях легендарных исторических обольстительниц – Елены Прекрасной, Шехеразады и королевы Марго. По сути, в «Бенефисах» нет ни одного актуального с точки зрения политической идеологии, «морально выдержанного» сюжета. Здесь утверждаются исключительно ценности личного счастья, наслаждения жизнью и вечного праздника. Среди героев – сплошь короли и королевы, сердцееды и куртизанки, проныры и простакки. Среди мест действия – рай («Бенефис» Сергея Мартинсона), гарем («Бенефис» Татьяны Дорониной), монастырь и бордель («Бенефис» Людмилы Гурченко).

«Бенефисы» были противоположностью всему тому, что было в заэкранной реальности советских граждан – подступающему дефициту (избыток бутафории внутри кадра), общественным нормам (идея вечного карнавала) и официальной политике (засилье иностранного, западного). Магическим понятием для «Бенефисов» была свобода, которой тоже не было в реальности, но которая пронизывала все составляющие программы – начиная от художественной свободы в распоряжении историческими эпохами и литературными сюжетами вплоть до свободы нравов, то и дело мелькающей в текстах песен. Потому «Бенефисы» и вызывали столь бурный резонанс и среди критиков, и в обществе, что уводили прочь от действительности, и вместе с тем отражали бессознательные устремления своей эпохи.

«КАБАЧОК 13 СТУЛЬЕВ». МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОДИУМ
КУЛЬТУРНОГО ОБСЛУЖИВАНИЯ

Другой передачей, воспринимавшейся в свое время в качестве энциклопедии заграничного стиля жизни, был «Кабачок 13 стульев». Он выходил на советском телевидении с 1966 по 1980 год и имел феноменальную популярность на протяжении всего периода своего существования.

С точки зрения соответствия официальной идеологии, концепция данной передачи строилась на принципах интернациональности – одном из важнейших постулатов всей советской системы¹. Однако декларируемая интернациональность «Кабачка...» на поверку оказывалась предельно двоякой. С одной стороны, передача пользовалась удивительным успехом во многом именно потому, что в ней демонстрировался образ отнюдь не советской, а кардинально другой, недоступной и вожделенной западной жизни.

С другой стороны, Польша была страной «социалистического лагеря», и только поэтому она и могла фигурировать в советской телепрограмме. Тот образ жизни, который был совершенно не похож на советскую повседневность, тем не менее, никто не именовал открыто буржуазным или западным. Скорее всего, сущность этого стиля жизни никто и не осознавал, и уж тем более не формулировал напрямую. «Кабачок...» родился из бессознательного, нутряного тяготения человека позднего советского периода к «скромному обаянию» буржуазности. Но в еще большей степени – из опять же бессознательного желания дистанцироваться от советской повседневности, выйти за пределы советской эстетики быта.

Однако, как видно по воспоминаниям одного из авторов программы А. Корешкова, на более рациональном уровне обращение к польскому антуражу явилось приемом смягчения сатирических интонаций программы. Как только место действия задумывавшейся передачи было перенесено в Польшу, а товарищи превратились в панов и пани, «у телевизионного начальства утихла головная боль по поводу “остроты” материалов: ведь теперь все эти глупости и головотяпство, дурацкие неурядицы и административные просчеты были не у нас, а там, у них, в Польше. Вот так советский телекабачок стал польским..., якобы польским, но ведь это уже детали»².

¹ См. Булавка Л.А. Феномен советской культуры. М.: Культурная революция, 2008. С. 166–167.

² Корешков А. Телеспектакли «Кабачок 13 стульев» и его завсегдатаи // Музей телевидения и радио в интернете: http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=8913

«Заграничность» «Кабачка...» ощущалась так остро, прежде всего потому, что в передаче показывался совсем другой, отличный от повседневных реалий, опыт уважительного отношения к человеку вне зависимости от его социального статуса и профессиональных достижений. Сама смена обращения к героям с бесполого и набившего оскомину «товарища» на непривычные для советского уха «пан» и «пани» не просто переносила место действия в другую страну. Через обращение проецировалась иная система взаимоотношений, в которых человеческое достоинство уважалось априори, где к человеку относились как к господину. Задавалась высокая планка учтивого светского общения, которое по определению исключало любые проявления хамства и фамильярности, столь характерные для обыденной советской действительности.

«Кабачок...» открывал двери в мир, где формы повседневной жизни – сферы быта, обслуживания и досуга – были предельно эстетизированы, приятны и комфортны. Здесь каждого с радостью усаживали за столик или приглашали к барной стойке, любой напиток, даже простую воду, наливали в бокал, а еще и развлекали юмористичными сценками и эффектными музыкальными номерами. Причем в роли обласканных заботой посетителей чувствовали себя и телезрители. Они были как бы «виртуальными» потребителями этого невероятно галантного сервиса, которого так не хватало в их реальной жизни. Завсегдатаи «Кабачка...» нередко высмеивают друг друга, показывают свою недалекость, меркантильность и другие самые заурядные человеческие недостатки. Однако к ним продолжают проявлять уважение и заботиться об их комфорте. «Польские сатирики, – вспоминает неподражаемая пани Моника – Ольга Аросева, – сохранили свободу входить в частное существование человека и подмечать в нем, независимо от надоевшего всем до смерти социального статуса, смешное и чудное, вечные черты»¹. «Кабачок...» потому и был так популярен, что здесь отношение к человеку было не тождественно его социальному статусу, и тем самым утверждался пафос выхода за пределы официальной социальной дифференциации.

По сути, «Кабачок 13 стульев» был одной из первых программ отечественного телевидения, где появился образ клиента – человека, которому всегда рады и которого хорошо обслуживают вне зависимости от его личностных качеств и социального положения.

Казалось бы, пространство «Кабачка» во многом воспроизводит мизансцену общения за столиками, о которой мы подробно говорили в связи с выпусками «Голубого огонька». Однако в формах этих двух передач есть

¹ Аросева О.А., Максимова В.А. Без грима. М.: Центрполиграф, 1998. С. 320.

принципиальные отличия. «Голубой огонек» к 1970-м годам по сути превратился в официальное мероприятие. Приглашение на «Голубой огонек» необходимо было заслужить трудовыми успехами или же талантом. Это был официальный «смотр» достижений советского народа, официальная общегосударственная встреча важного праздника в мизансценах и декоре клубно-ресторанного общения, непринужденности и развлечений. Официальная советская культура заимствовала стилистику развлекательной, массовой несоветской культуры, повседневного досуга с элементами «сладкой жизни», но стремилась держать все это в узде, подавая в весьма умеренных дозах. Участники «Голубого огонька» чувствовали на себе особую ответственность, так как знали, что их показывают на всю страну, и это ощущение искусственной веселости собравшихся неминуемо передавалось и телезрителям.

Творческая «кухня» «Кабачка...» была устроена совсем по другому принципу. Это было своего рода телекино про вымышленных героев и будни ресторано-клубного заведения. «Кабачок...» претендовал на то, что показывает повседневный стиль жизни своих персонажей. А между тем собирались в «Кабачке...» отнюдь не выдающиеся личности, не передовики производства, не заслуженные доярки, не космонавты и не звезды Большого театра. И если попадание в «Голубой огонек» являлось своего рода наградой, сакральным даром государства своему нерядовому гражданину, то «Кабачок...» невольно транслировал новый идеал общедоступного повседневного досуга.

Атмосфера, царящая в «Кабачке», отчетливо фиксирует произошедшую к 1970-м годам смену ориентиров и ценностей в обществе. В качестве повседневной модели поведения задается уже ситуация не работы и трудовых отношений, а развлечения и наслаждения маленькими радостями жизни. Если «Голубой огонек» в пору своего расцвета «зажигался» исключительно по торжественным праздникам (Новый год, 8 марта, 1 мая), то «Кабачок...», подразумевалось, был открыт ежедневно. Завсегдатаям «Кабачка...» не нужно было ждать особого повода для веселья (хотя сама передача, безусловно, являлась событием в досуге ее телезрителей). Герои программы как бы сами инициировали свой праздник, сами его организовывали и от души им наслаждались.

Несмотря на то, что многие персонажи представляются и именуются по роду своих профессий (пан Директор, пан Профессор, пан Спортсмен и т.д.), обозначенные виды деятельности оказываются предельно номинальными и условными. Посетители «Кабачка» предстают по большей части отдыхающими, веселящимися и пересыпающими свою речь различными остротами. Трудовые будни завсегдатаев проходят где-то

за дверями «Кабачка», а упоминание о работе зачастую происходит исключительно в ироничном ключе, становится поводом для подтрунивания друг над другом. Для героев программы неформальное общение на житейские темы превалирует над служебными обязанностями. Тем самым ситуация праздника, веселья, свободного времяпрепровождения утверждается как неотъемлемая часть жизни людей.

Важнейшим атрибутом разворачивающегося в «Кабачке...» праздника жизни была одежда, в которой появлялись герои программы. Джинсы, цветастые пиджаки, яркие сочетания галстуков и рубашек у панов; идеально уложенные волосы, вечерний макияж, экстравагантные платья и броские аксессуары у пани. Известно, что выпуски «Кабачка...» многими телезрителями воспринимались как негласный показ мод. Потрясающие воображение рядового советского человека наряды были необходимы как своего рода визуальная компенсация повсеместно нарастающего дефицита.

Именно в стенах «Кабачка...», пожалуй, впервые на телеэкране, женщины могли быть просто женщинами, без строгого определения их гражданских или социальных функций. Здесь им можно было не стесняться своей красоты, привлекательности и даже сексуальности, наоборот, эти качества понимались как их первоочередные достоинства. Пани открыто «строили глазки» своим кавалерам, а те влюблялись в них, очарованные исключительно внешней красотой избранниц. Проявление личных чувств и приватное общение получали право публичной демонстрации, тем самым, вольно или нет, утверждалась важность этих чувств и в жизни рядовых людей.

Например, в одном из выпусков «Кабачка» пани Зося (Валентина Шарыкина) исполняет лирическую песню с характерным названием «Что я без тебя». Номер начинается с того, что героиня неспешно зажигает свечи на причудливом канделябре и при этом смотрит печальным взглядом сквозь камеру. Далее она подходит к зажженному камину и облакачивается на него, а огонь отбрасывает мягкие тени на ее лицо, полное тоски и нежности. Наконец, в кадре появляется Михаил Державин, однако он предстает не в роли пана Ведущего, а в качестве собирательного образа мужчины, по которому, предполагается, так страдает героиня песни. Пани Зося пристально-щемящим взглядом всматривается ему в глаза, обходит за спиной и любит им с другой стороны. Взгляд героини становится все выразительней и печальней, но тут камера плавно скользит дальше и обнаруживает рядом с плечом пана Ведущего пана Владека (Роман Ткачук), в глаза которого героиня начинает смотреть с не меньшим чувством и теплотой. Потом фланирующая камера фиксирует столь же

нежное заглядывание пани Зоси в лица пана Вотрубба (Виктор Байков), пана Гималайского (Рудольф Рудин)... Но в конечном итоге, героиня проходит мимо этой череды мужчин, оставаясь в своем лирическом одиночестве.

На протяжении всего музыкального номера камера стремится обнажить внутренние переживания героини, показать ее тихое отчаяние в поисках своего героя. Проявление личных чувств не скрывается, а наоборот, становится объектом эстетического любования, пристального изучения и зрительской рефлексии. К тому же здесь присутствует завуалированный элемент игры как с чувствами лирических героев, так и с ожиданиями телезрителей. Зритель верит и искренне сопереживает героине ровно до тех пор, пока камера не начинает скользить вдоль череды «героев-любовников», когда открывается, что страдания пани Зоси, это скорее кокетливое перебирание кавалеров, нежели чувства всерьез. В этой инсценировке проявляется и непринужденное отношение к состоянию влюбленности (демонстрация своеобразной свободы отношений), и в тоже время есть критическое отношение к чувствам как таковым, которые, выясняется, могут быть чрезвычайно изменчивы в своей природе.

Причем такое раскрытие личных чувств героя выглядело вполне естественно. Внутри «Кабачка...» была как бы установлена скрытая камера, которая фиксировала жизнь его обывателей. А с другой стороны, они словно знали о том, что должны быть занятыми и кого-то развлекать своей болтовней, пением и перипетиями взаимоотношений. Конферанс ведущего размыкал герметичность «междусобойчика» завсегдатаев, тем самым посвящая и зрителей в происходящее действие.

Вообще же, форма «Кабачка...» на современный взгляд была предельно гибридной¹. Сами авторы именовали его телевизионным театром миниатюр. Однако сегодня в ней можно увидеть прообразы таких форматов, как реалити-шоу, юмористическое шоу. Ю.А. Богомолов также справедливо называет «Кабачок...» ситкомом, в котором функцию эмоционального стимулятора вместо традиционного закадрового смеха «выполняла песенка под закадровую фонограмму»². С нашей же точки зрения, эту передачу вполне можно назвать полноценным музыкальным шоу.

Все песни, звучавшие в «Кабачке...», были непременно зарубежными, исполнялись на непонятных для большинства телезрителей языках

¹ О закономерности промежуточных форм на советском ТВ см. статью Е.В. Сальниковой «ТВ как вещь для нас: три эпохи. Картина мира и организация экранной реальности» в настоящем сборнике.

² См. статью Ю.А. Богомолова «Ретро как прием» в настоящем сборнике.

и по сути никак не были связаны с разворачивающимися в программе сюжетами. Отметим, что данный принцип был полной противоположностью драматургической организации «Бенефисов». Если Евгений Гинзбург в конечном итоге пришел к тому, что каждая песня развивала собственную сюжетную линию, тем самым формируя общую драматургию передачи, то в «Кабачке...» песня должна была выполнять функцию своеобразной смысловой ферматы, универсальной прослойки между комическими репризами.

В итоге в «Кабачке...» драматургическое сцепление основного действия с звучащей песней оказывалось предельно условным. Антураж музыкального номера тоже обставлялся скромно – привлекался интерьер подвальчика со столиками, оркестр музыкантов, лишь изображавших игру, и нехитрые танцевальные па в исполнении персонажей. Движение камеры было достаточно статичным и предсказуемым. Но даже этот набор художественно-выразительных средств выводил презентацию музыкального номера на совершенно иной уровень восприятия.

Так, в сравнении с ранее описанным характером нахождения в камере участников программы «Алло, мы ищем таланты», передвижение в пространстве завсегдатаев «Кабачка...» выглядит очень органичным, изящным и раскованным. Дело не только в том, что в одном случае мы наблюдаем за певцами на сцене, а в другом – за изображающими пение актерами, для которых двигательная пластика является частью профессии. В последнем случае явлена другая ментальная установка, в которой артисты озадачены не столько техникой исполнения музыкального произведения, сколько тем, чтобы показать, какое удовольствие от происходящего действия получают их герои. Чистое развлечение, не обремененное какими-либо социальными функциями, перестает быть зазорным, наоборот, именно в нем и видится смысл всего представляемого действия.

Так же новое прочтение в кадре получает и стандартный предметно-пространственный интерьер кафе. Например, в одном из выпусков «Кабачка...» пани Зося под залихвацкие ритмы песенки про марионетку бойко фланировала с подносом вокруг столиков с одинокими красавцами. По ходу своего движения она то крутила поднос в воздухе, то переставляла с него на стол и обратно блюдца, то перебрасывая из руки в руку бутылку, изящно разливала ее содержимое по бокалам. И телезрители прежде всего видели очаровательную девушку, беззаботно флиртующую с мужчинами, а отнюдь не официантку, выполняющую свои служебные обязанности. Музыка же была всего лишь фоном и поводом для искрометной игры с окружающими людьми, предметами, пространством и телезрителями.

В «Кабачке...» время звучания песни, кроме всего прочего, становилось минутами, когда зритель мог, не отвлекаясь на содержание диалогов, во всех подробностях рассмотреть потрясающие воображение наряды артистов. Пан Ведущий открытым текстом сообщал, что герои поют не свои песни, не своими голосами. Но, как замечает А. Корешков, «зрителям, не было дела до производственной кухни “Кабачка”, главное, что они слышали потрясающую песню Далиды и видели очаровательную пани Катарину в невиданном в те времена в их городке сногшибательном платье от Диора. Это было сильнее любого обмана в таком уютном кабачке “13 стульев”»¹. Музыкальная пауза превращалась в своего рода узаконенный показ мод, так как показ мод сам по себе самоценным пока что быть не мог, его необходимо было облагородить неким художественным обрамлением, создать видимость содержательности.

С другой стороны, только в таком «камуфляже» на советском экране могла звучать зарубежная популярная музыка. Зритель никогда не видел настоящих исполнителей песен, не представлял их манеры поведения и весьма приблизительно понимал общий смысл звучащих слов, полагаясь лишь на подводку пана Ведущего. «Кабачок 13 стульев» был вымышленным миром и только в нем разрешалось более или менее легально слушать, но при этом не видеть (!), зарубежные хиты. На официальной эстраде этой музыки как бы не существовало. Необходимы были морально надежные проводники – завсегдатаи «Кабачка...», которым можно было бы доверить визуальное представление песен «сомнительного содержания». На советский экран проникала зарубежная музыка только при условии, что ее истинный исполнитель неизменно оставался за кадром. Но и это воспринималось как верх дозволенного. «Кабачок...» давал возможность почувствовать вкус другой жизни, своим существованием он стремился, насколько это возможно, пробить «брешь» в железном занавесе и вместе с тем остаться в границах допустимого. Конечно, обзор мира через эту «брешь» был весьма искаженным и ограниченным, но от этого еще более заманчивым и недостижимым.

«Утренняя почта». Песенные оазисы индивидуалистических ценностей

Другой долгоиграющей передачей советского музыкально-популярного телевидения была «Утренняя почта», первый выпуск которой вышел на телеэкран в 1974 году. Впоследствии этой программе суждено было

¹ Корешков А. Телеспектакли «Кабачок 13 стульев» и его завсегдатаи.

оставаться актуальной и в период перестройки, и в условиях постсоветского телевидения. Формально, программа под таким названием существует даже сегодня, хотя ее содержание и известность далеки от бывшего влияния¹.

Экранная «живучесть» «Утренней почты» в немалой степени объясняется универсальностью формы передачи, позволявшей в свое время встраивать и адаптировать в ее структуру практически любое содержание. Изначально подразумевалось, что программа целиком и полностью выстраивается на основе музыкальных заявок самих телезрителей. И хотя на самом деле «Утренняя почта» составлялась исключительно по редакторской воле², тем не менее, подобная формальная установка отвечала одному из базовых лозунгов советской системы – «удовлетворению нужд трудящихся». Действительное же ноу-хау программы заключалось в совмещении квазирепортажных реплик ведущего и относительно автономных музыкальных номеров. Впоследствии именно этот принцип обеспечил актуальность программы в наступившую эпоху видеоклипов, так как позволял свободно «вшивать» в структуру передачи самый различный аудиовизуальный материал.

Найденный в «Утренней почте» гибридный формат соединял прежде несоединимое ни в техническом, ни в идейном плане. С одной стороны, зрителю предьявлялся репортажный, претендующий на документальность стиль подачи материала, когда подводки ведущего снимаются на различных натуральных объектах – на улицах города, в зоопарке, на стадионе, в метро, музее и т.д. – в зависимости от заявленной темы передачи. С другой стороны, данный конферанс перемежался представлением замкнутых, самодостаточных миров, инсценируемых на протяжении того или иного музыкального номера. Причем последние зачастую уводили зрителя в сферу иллюзий, далеких от реальности. В итоге содержание программы постоянно балансировало на соотношении правды и вымысла, документальности и фантазии.

¹ Подробнее см. материал свободной энциклопедии Википедия: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F%D1%8F_%D0%BF%D0%BE%D1%87%D1%82%D0%B0

² «На адрес передачи шли тонны писем. Сейчас же “утренний почтальон” признается, что на самом деле заявки телезрителей он не выполнял. “Конечно, мы составляли программу не по этим письмам. Потому что, если точно по письмам, то в каждой программе звучали бы Пугачева, Антонов, Кобзон, Ротару”, – приводит его слова “Первый канал”» – см.: <http://ria.ru/culture/20081216/157340772.html> / [Дата обращения: 27.05.2015].

Так как первые выпуски «Утренней почты» увидели свет в 1974 году, то конференс был в них, по сути, рудиментом культуры предыдущего периода, нацеленной на неперенное просвещение аудитории. В середине 1970-х еще невозможно было пустить в эфир музыкальные видеоклипы, чья функция сводилась бы исключительно к развлечению. Необходимо было снабдить их хотя бы минимумом повествовательно-полезной информации. Причем в подводках к песням нередко звучали достаточно серьезные житейские мудрости, излагалась некая мораль (о том, что кто-то непременно должен ждать тех, кто в море; о музее любви, вход в который открыт для всех и т.д.). Но мысли, сквозившие в словах ведущего, отнюдь не всегда «стыковались» с содержанием музыкальных номеров, и чем дальше, тем больше вступали между собой в открытое противоречие.

Другая функция конференса в «Утренней почте» (помимо формального выдерживания морально-нравственной позиции и изложения повествовательно-полезной информации) заключалась в создании единой формы передачи. Мы уже упоминали в связи с «Бенефисами» Евгения Гинзбурга, что в период 1970-х годов музыкальный видеоролик еще не имел право обособленного функционирования, вне связи с какой-либо идеей, объединяющей разрозненные номера. Именно поэтому в большинстве выпусков «Утренней почты» задается общее направление. Среди тем – польза занятий спортом, посещение музеев и зоопарка, а также выпуски о московском метро, зеркалах, кошках, кораблях, полетах... Но порой общая тема «заходила» совсем не туда, куда метили авторы программы. В качестве примера можно привести выпуски «Утренней почты» 1983 года о зоопарке и зеркалах. В первом случае клетки, являющие собой строго очерченные границы передвижения, необходимость постоянного пребывания животных на виду у любопытствующей толпы, болезненное переживание ими постоянного разглядывания, отсутствие личного пространства, неволя, неестественная среда обитания и т.д. – все это создает непредвиденные параллели с реалиями советского быта и даже более того, с политической репутацией страны¹. В свою очередь большинство инсценировок музыкальных номеров в программе о зеркалах открыто

¹ Особенно яркие метафорические параллели современным ухом слышатся в словах заключительной песни «Зоопарк» в исполнении ВИА «Синяя птица» (автор слов и музыки В. Малежик). Например, в следующих строках: «К себе в гости пригласил / Нас зубастый крокодил, / Он чертовски был сегодня с нами мил»; или: «Жалко нам, что бедный слон / Был в слонику так влюблен, / Но с любимой зоопарком разлучен»; или: «Только жаль, что сказка, / Как и все, кончается. / Зоопарка двери к ночи закрываются».

утверждает эстетику самолюбования, что очень созвучно задачам презентации в шоу-бизнесе, но предельно противоречит формальным принципам советского мироустройства.

Наконец, ведущий был необходимым посредником между музыкантами-исполнителями, появляющимися в передаче, и телезрителями. Причем с каждым годом данная роль ведущего становилась в психологическом отношении все важнее ввиду нарастающей необходимости как-то примерить повседневные хлопоты и проблемы обычных людей со все более удаляющимися от реальности образами, создаваемыми на телеэкране.

Ретроспективный взгляд на выпуски «Утренней почты» обнаруживает отчетливую перемену в характере взаимодействия исполнителей с аудиторией. Поначалу артисты говорили о своих песнях сами, легко переходя границу от личной беседы со зрителем к непосредственному исполнению музыки (первые выпуски 1974–1975 годов). Они скромно, без ложного пафоса, в режиме как бы документальной съемки-интервью представляли себя и свои песни.

В этом отношении показателен номер с участием венгерского певца Яноша Кооша¹, в котором он исполняет одну из своих самых знаменитых песен «Почему это так хорошо». Зрителю показывается как бы закулисная жизнь телевизионной площадки. Певец появляется в студии, уставленной всевозможной аппаратурой – массивной камерой, долговязыми прожекторами, на полу переплетаются провода кабелей. Явлена будничная изнанка телевизионного процесса, которая, безусловно, для обыкновенного зрителя является сакральной по определению, но в данном контексте подается как заурядная, чисто техническая и ничем не примечательная рабочая обстановка.

Такому восприятию телевизионной студии способствует и поведение самого певца. Появляясь в кадре, он по-своему вешает на штатив прожектора пиджак и начинает неспешно прогуливаться среди громоздкой техники. Он то заправски облокачивается на камеру, то наводит ее объектив на телезрителя, то вертит прожектор или же подкручивает штатив. Одним словом, всем своим поведением певец пытается казаться самым обыкновенным рабочим телевизионной студии. Причем эта незамысловатая обстановка и манера поведения принципиальным образом противоречат эмоциональной тональности исполняемой музыки. Звучит широкая, размашисто-полетная мелодия, передающая накал испытываемых героем чувств; голос певца поддерживает мощная многотембровая фактура эстрадного оркестра, а в это время на экране телезритель видит

¹ Выпуск 1974 года.

одинокого человека и статичную, безучастную к звучащему в песне на-калу страстей телевизионную аппаратуру. Скорее всего, подобный контраст между музыкой и общей обстановкой был обусловлен желанием представить певца как обыкновенного человека. Подразумевалось, что артист примеривает на себя роль обывателя, священнодействующего за кулисами недоступного взгляду большинства мира телевидения. Тем самым, с одной стороны, певец в своей роли заштатного работника как бы становился ближе и понятнее зрителю. А с другой стороны, он не терял своего статуса особого человека, существующего в том другом, «заэкранном» мире.

Со временем это ощущение «деланной» простоты в общении певцов с телезрителями начинает проявляться все сильнее. В выпусках середины 1980-х годов стало очевидным, что если тот или иной исполнитель приглашался в соведущие программы, то он воспринимался как «снизошедшая» к народу звезда. В этом случае официально заявленная тема выпуска смещалась на личность приглашенного гостя, который не упускал возможности рассказать о своих концертах, увлечениях и знаменитых друзьях¹. Поэтому столь усиливалась роль ведущего, который смог бы создать иллюзию простого задушевного диалога со зрителем, выступить от лица интеллигентного обывателя, запросто общающегося с музыкальными знаменитостями. Именно в этом амплу и прославился Юрий Николаев, которому как никому другому удавалось предугадать мнение телезрителей и предупредить их от заведомо негативной реакции. Всем своим поведением он сглаживал тот диссонанс, который нередко могли вызывать у зрителя демонстрируемые в клипах образы, с каждым годом все более удаляющиеся от норм окружающей действительности.

Вообще же, тема ухода от реальности по сути становится лейтмотивом эстрады 1980-х годов. А «Утренняя почта» на правах своеобразного телевизионного летописца новой, все более нессоветской эпохи отчетливо фиксировала происходящие изменения. На примере этой передачи отчетливо просматриваются кардинальные сдвиги, происходившие с популярной музыкой, а вместе с ней и в обществе, последнего десятилетия существования СССР. Перечислим главные из них:

1) появление эксцентричных персонажей, которые начинают завоевывать все больше пространства внимания и претендовать на универсальность и тотальность своей модели поведения;

¹ См., например, выпуски «О пользе занятий спортом» с Анне Вески (1984), «О самолетах» с Карелом Готтом (1984) и в Доме моды «Люкс» с Аллой Пугачевой (1988).

2) формирование культа звездных исполнителей, утверждение личности артиста, который ничего не созидает, а занимается исключительно презентацией самого себя. При этом удовольствие, получаемое от процесса самолюбования, не скрывается, а наоборот, предъявляется как свидетельство безоговорочного успеха;

3) создание идеалистических пространств комфортной, безоблачно-курортной жизни, утверждающей индивидуалистические ценности и предельно далекой от повседневной реальности и катаклизмов, происходивших в этот период в обществе.

Универсальной же категорией для характеристики эстрады конца 1970-х – 1980-х годов является безудержно нарастающая карнавализация, с ее смещением верха и низа, постоянной сменой ролей и игрой со смыслами. Однако у этого карнавала есть очень горький привкус – ощущение грядущей катастрофы. Именно потому, что почва под ногами становилась все более зыбкой, герои популярной музыки все чаще стремились унести прочь от действительности, создать ирреальные миры роскоши, беззаботного веселья и вседозволенности. Татьяна Чередниченко очень точно диагностировала приметы эпохи, в которой «шоу с дымами, фонтанами, мигающими цветными лампочками указывали на некие несбыточные мечты, страшно далекие от повседневности»¹. У зрителя, особенно наблюдающего за этим действием из сегодняшнего дня, рождается устойчивое ощущение, что данный пир разыгрывается во время чумы. Присмотримся к нему внимательнее.

Карнавал, воцаряющийся к 1980-м годам на отечественной эстраде, свидетельствует о коренных изменениях, происходящих в отношениях между государственной системой и индивидом. Именно эстрада ярче всего фиксирует нарастающий конфликт между официальной идеологией и ее восприятием рядовыми людьми. Правда, делает она это на своем языке, который требует особого подхода в интерпретации.

Исследуя природу средневекового и ренессансного карнавального смеха, М. Бахтин многократно подчеркивает, что тот был оборотной стороной исключительной односторонней серьезности официальной церковной идеологии. Обрядово-зрелищные формы, построенные на начале смеха, «давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений; они как бы строили по ту сторону всего официального в т о р о й м и р и в т о р у ю ж и з н ь, которым все средневековые люди были в большей

¹ Чередниченко Т.В. Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. М.: РИК «Культура», 1993. С. 73.

или меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки жили»¹.

В свою очередь, популярность на эстраде 1980-х годов по сути анти-советских образов, моделей поведения и ценностей была своеобразной, во многом подсознательной реакцией общества на все более очевидное и тягостное лицемерие официальной идеологии. Чинная ритуальность партийных начальников отзывалась гулками ритмами танцев диско; пустопорожняя демагогия – все более обесмысливающимися текстами песен; безразличное отношение системы к человеку выливалось в нарастающую на эстраде экзальтацию личных чувств; наконец, затянувшаяся холодная война оборачивалась жадным подражанием имиджу западных исполнителей.

Популярная музыка, желая того или нет, неустанно вела работу над размытием границ официально регламентируемого советского мироустройства. При том, что тексты песен и воссоздаваемые в клипах образы были в своей сути предельно эскапичными, именно они отображали истинные желания и потребности общества того периода. В своей статье «Общественное сознание и поп-музыка»² Е.В. Дуков объясняет подобную взаимосвязь тем, что песня на протяжении всей истории человечества была одной из форм коллективной памяти. А поп-музыка в ситуации наступившего в XX веке дефицита механизмов формирования исторического сознания стала все более активно вбирать в себя и транслировать социальный опыт различных поколений. Официальная советская идеология уже не могла дать то, к чему стремился обыкновенный человек – элементарного бытового комфорта, не ущемляющего человеческое достоинство. А пространство поп-музыки как раз позволяло создавать такие идеалистические оазисы по принципу «все включено». Такие оазисы вращались внутри неприглядной действительности не только в вербальном, но и в аудиовизуальном (клиповом) воплощении. Эстрада оттого и становилась все более востребованной, что могла хотя бы иллюзорно дать то, чего не было в реальности.

Это парадоксальное проникновение эстрадного мышления во все сферы жизни замечали и современники эпохи: «Промышленность, сельское хозяйство, наука, художественная поэзия, драматургия, критика, публицистика, музыка, театр, кино, цирк, спорт – все эти виды общественной

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. С. 4.

² Дуков Е.В. История и поп-музыка // Диалог истории и искусства. М.; СПб.: Дмитрий Буланин, 1999.

активности приобретали к исходу десятилетия [1970-х] все более и более празднично-показной, эстрадный характер. Подведение квартальных, годовых, пятилетних итогов... по всей стране превращалось в некое подобие гала-концертов, грандиозных шоу со всевозможными световыми, пиротехническими эффектами и раблезианскими банкетами»¹.

Поначалу проявления различного рода «инобытия» были точечными, как бы случайными, локализованными в пределах отдельных музыкальных номеров. Но со временем характер их присутствия становится лавинообразным. Особенно ярко данный процесс наблюдается на примере разрастания количества чудаковатых героев, появившихся на музыкально-телевизионном экране в 1980-е годы, и в характере их взаимоотношений с аудиторией.

Эксцентричные персонажи, если и возникали на телеэкране в начале 1980-х годов, то прекрасно осознавали свое полуполегалное положение. Чудаки располагали к себе зрителя своей добродушной веселостью, открытостью, а также смелостью быть не как все. Так, в одном из выпусков «Утренней почты» под названием «Необыкновенное путешествие на воздушном шаре» (1983) прозвучала песня о музыкальных эксцентриках в исполнении квартета «Сердца четырех»². В визуальном отношении номер был поставлен нехитро: группа музыкантов в костюмах звездочетов пела забавную песенку, несмело приплясывая в такт музыке. Пространство студии, залитое голубым цветом, имитировало условное небо с картонными облаками, воздушными шариками и необычными «музыкальными инструментами» – пилой, решетом, самоваром, расческой и веником, на которых, согласно песне, играют ее герои. Весь антураж инсценировки предполагал, что подобные как бы блаженные чудики обитают где-то вне привычного пространства (в данном случае показательно их переселение на небеса). К музыкальным эксцентрикам можно было необычным способом заглянуть в гости (ведущие программы попали к ним на воздушном шаре), но такой визит оставался не более чем вымыслом, абсурдом, каковым всеми – и участниками, и зрителями – воспринимался весь музыкальный номер.

Схожие причудливые типажи появлялись и в других выпусках «Утренней почты» тех лет, от отдельных номеров (например, песня «Комната смеха» в исполнении ансамбля «Ариэль»³) до общей идеи всей программы.

¹ Лебедев Е. Кое-что об ошибках сердца. Эстрадная песня как социальный симптом // Новый мир. 1988. № 10. С. 240.

² Песня «Чародеи», музыка П. Овсянникова, слова М. Шаврова.

³ Песня прозвучала в выпуске 1983 года, посвященном зеркалам.

В последнем случае речь идет о выпуске, посвященном эстраде 1930-х – 1950-х годов (1983), где трое ведущих в роли персонажей немых фильмов нарочито жестикулируют, размахивают тросточками и театрально закатывают глаза. Примечательно, что поначалу эксцентричные герои различных выпусков «Утренней почты» зачастую были лишены разговорных реплик и вынуждено изъяснялись на языке жестов, в лучшем случае – словами песен, что еще больше усиливало их несуразность и чуждаковатость. Они явно не вписывались в номенклатуру официальных классов советского общества, были забавными и безобидными, но совершенно чуждыми системе субъектами.

Однако спустя буквально несколько лет подобные чуждаковатые персонажи из люмпенов эстрады превратились в ее законодателей. В выпусках «Утренней почты» середины 1980-х годов появляется все больше групп и отдельных исполнителей, чей имидж построен на стратегии эпатажа, но не добродушного, как прежде, а вызывающе-нахрапистого. Откровенно антисоциальное поведение начинает подаваться и, соответственно, восприниматься не как недоразумение, а как некий эталон свободы от излишних условностей и устаревших норм. Количественное разрастание таких героев и их новое положение, безусловно, было напрямую связано с процессами, происходившими в обществе. Подступающая эпоха гласности выплескивала на поверхность всех, кто прежде не вписывался в стандарты официального уклада, вне зависимости оттого, насколько вразумительно и достойно подражания было их поведение. Непохожесть любого порядка начинает априори возводиться в достоинство. Музыкальные клипы того времени демонстрируют безудержное упоение от вседозволенности, и чтобы удивить в следующий раз, приходилось все дальше уходить за границы вразумительного.

Имидж чудиков середины 1980-х годов был зачастую замешан в первую очередь на стремлении возвеличить пустяк и воспеть несуразность. Например, Крис Кельми, развалившись на берегу моря, стенал о том, что ему «лень переползти в тень»; Сергей Минаев решал проблему избыточного веса своего героя, от которого девушки «плутовки... бегут, словно от винтовки». Раньше подобные плоские, прозаичные и откровенно «трешовые» проблемы никак не могли стать сюжетом песни, которая при этом бы исполнялась на полном серьезе. Тем не менее такой «творческий» продукт пользовался немалым спросом, и тому есть вполне закономерное объяснение. Большинство людей уже не имели сил, чтобы верить докладам о мнимых успехах в экономике и социальной сфере. Разочарование от официальных заявлений сублимировалось в развлекательном жанре, в песнях, которые по сути были столь же бессмысленны, как

и официальные заявления. И то, и другое подсознательно уравнивалось в своей заведомой абсурдности. Однако обыватель из духа противоречия, устав от идеологического давления и как бы «назло системе», скорее соглашался более серьезно воспринимать шлягерные «пустышки», нежели политические прокламации.

Важно отметить, что если в Средневековой культуре отдушина карнавального мироощущения открывалась на строго определенный период, то в советском режиме, начиная с 1980-х годов, она оставалась включенной постоянно, с каждым годом увеличивая «обороты». Данный факт выносит весьма нелицеприятный диагноз политической системе и психологическому самочувствию общества того периода. Возможность альтернативы малопривлекательной действительности индивид получал лишь в пространстве вымышленных эстрадных имиджей и видеоклиповых миров, где можно было примерить чужие роли, увидеть другую – красивую – жизнь. Вот что замечал по этому поводу Е. Лебедев: «Создавая полый внутри муляж мира, эстрада обильно инкрустировала его зеркальным осколочьем, которое искрометной круговертью лучиков и бликов увлекало коллективную душу публики в псевдосказочную, псевдокрасивую и псевдоосмысленную жизнь»¹.

Поначалу подобные выходы в различные непривычные пространства и виды деятельности совершались, опять же, лишь в пределах отдельного музыкального номера. Возвращаясь к примерам из «Утренней почты», можно вспомнить обольстительную исполнительницу танца живота, представавшую перед телезрителями в антураже пещеры и огненных факелов (выпуск про зоопарк). Из этой же серии была сценка с придворными танцами героев в кринолинах и париках (выпуск про зеркала) или, например, гонки на ледовых парусниках и атрибуты горнолыжного курорта (выпуск о пользе занятий спортом). С каждым разом экзотических пространств и образов набиралось все больше, а в скором времени уже место действия целых выпусков программы становилось все более оторванным от реальности и повседневных забот. «Утренняя почта» осваивала то пустыню (выпуск из Алма-Аты), то морское побережье (выпуски из Одессы, Алушты). Участники передачи отправлялись в круиз на роскошном лайнере (в заглавии передачи скромно именовавшимся теплоходом); летали на самолете с Карелом Готтом за штурвалом; поселялись в доме моделей «Люкс», временной хозяйкой которого назначалась Алла Пугачева и т.д., вплоть до путешествий во времени, когда

¹ Лебедев Е. Кое-что об ошибках сердца. Эстрадная песня как социальный симптом. С. 241.

местом действия становились развалины усадьбы Царицыно (выпуск об эстраде 1930–1950-х годов).

Не только место действия, но и содержание сюжетов и музыкальных номеров программы все дальше уводили телезрителей от прозаичных будней. Излюбленными лейтмотивами видеоклипов становятся плещущие волны, палящее солнце, пляж, отдыхающие, веселящиеся люди. Воссоздаваемый на телеэкране мир наполняется предметами роскоши – машинами, дворцовыми интерьерами, экстравагантными вечерними нарядами, заливаается разноцветными лучами диско-прожекторов. Но главная роскошь подразумевается в том, что все эти блага находятся в свободном пользовании у пребывающих в этом мире героев.

Еще больше усиливает ощущение запредельного уровня жизни появляющийся в клипах мотив одинокого певца, страдающего на фоне пустынных атрибутов комфорта, например на палубе морского лайнера с карликовой собачкой на руках (Андрей Разин)¹ или в безлюдном салоне самолета с охапкой цветов на столике (Анне Вески)². Всем своим видом такие герои показывают как бы полное безразличие к окружающей их шикарной обстановке, при том, что именно благодаря ей они утверждают свое особое положение небожителей. Они и есть «звезды», для которых не существует бытовых проблем и хлопот, которые могут всецело отдаваться своим чувствам, отчего последние обретают статус архиважных и как бы трансцендентных.

Безусловно, в пределах «Утренней почты» остается место для «стерильных» музыкальных зарисовок, в которых певцы предстают на фоне заурядного пейзажа (например городского парка) и как есть, без всяких спецэффектов, исполняют свои песни. Однако рядом с такими роликами соседствуют, прорываются и в конечном итоге перетягивают на себя внимание совсем другие, выламывающиеся из границ привычного, образы. Очень условно эпатирующих героев середины 1980-х годов можно разделить на три группы:

Сусальная шпана. Мальчиковые группы (boys-band) во главе с красавчиком-солистом, играющие на вздыбленных электрогитарах и демонстрирующие последние веяния модного «прикида» – джинсовые куртки, импортные кроссовки и футболки с загадочными надписями. Их поведение стремится быть вызывающим, залихвацким, нигилистским. Они вводят в обиход такое понятие как «тусовка» – бесцельное времяпрепровождение в компании себе подобных с общением ради общения. Они во

¹ В выпуске «На теплоходе».

² В выпуске «На борту самолета» с Карелом Готом.

многим паразитируют на имидже рок-музыкантов, которых в то время с большим трудом пропускали в эфир. Показной протест новоявленных boys-band'ов предельно условен и гламурен в своей сути. Бунтуя против устоев советского строя, они оказываются всецело во власти западных кумиров, которым пытаются провинциально подражать. Поэтому все их формальное буйство в большинстве случаев выливается в слащавые стенания о безответной любви. По сути, они являют собой образ то ли несостоявшихся пионеров, обделенных вниманием и воспитанием, то ли растоптавших свой партбилет участников ВИА. Предоставленные самим себе, они во всевозможных вариантах разрастаются на обломках уходящего строя.

Роковья дива. Образ независимой, порой агрессивной женщины, по сюжету песни зачастую страдающей от одиночества и неразделенных чувств. Так же, как и в случае с псевдопротестом мальчиговых групп, страдания поп-дивы носят исключительно показной характер, так как являются «издержками» ее звездного статуса, утверждают ее незаурядность. Поп-дива как бы не нуждается ни в каком окружении, предстает вне коллектива или же использует его в качестве свиты, на правах толпы поклонников.

Вместе с тем интересно проследить, как в видеоклипах еще советских поп-див переосмысливаются символы уходящей эпохи. Например, один из клипов Ирины Понаровской для «Утренней почты» снимался в здании Одесского театра оперы и балета. В свое время оперный театр был одним из оплотов официальной культуры СССР, соразмерный ее масштабам и культуртрегерским амбициям. В новом же контексте оперный театр становится резиденцией предельно чуждой ему поп-культуры. Происходит прежде немислимая, но вполне отражающая реальное положение дел диспозиция – артисты классической культуры оказываются в прямом и переносном смысле «на подтанцовке» у артистов культуры массовой. Выглядит это весьма кощунственно, особенно когда хрупкие балерины в пачках воспроизводят классические па под отбойный ритм электрогитары. Показательно, что в клипе зал оперного театра пуст. Зажжены все люстры и прожектора, все сияет и блестит, создавая соответствующий фон для явления новой примы – эстрадной поп-дивы.

Не менее кардинальной перелицовке подвергся другой символ советской системы – промышленный завод. В клипе Аллы Пугачевой на песню «Птица певчая» железная арматура, опустевшие производственные помещения, фонтаны искр и дым, одним словом, атрибуты тяжелого физического труда оборачиваются иллюминацией для песни о несчастной любви. Происходит профанация прежде сакральных объектов производства,

которые используются в качестве декораций для развлекательного зрелища. Заброшенный завод становится наглядным свидетельством падающей (наступившей?) разлуки, но никто не оплакивает уходящей эпохи. Наоборот, обломки незыблемых прежде основ помогают подчеркнуть весь блеск, размах и пафос личности певицы. Именно она на правах мессии способна предложить альтернативу удручающей обстановке, но преодоление кризиса связывается не с каким-либо реальным действием, а с усыплением телезрителя в мире чувств и страстей навзрыд.

Экстатичная диско-толпа. Танцпол становится главным атрибутом поп-музыки середины 1980-х годов. Происходит тотальная «дискотизация» как музыкальной индустрии, так и общества в целом. Причем предельная утилитарность и двигательная схематичность диско-танцев позволяет освоить их любому и свободно подключаться к коллективному телу. Даже профессиональные танцевальные коллективы не скрывают аллюзий на архаическую природу исполняемых танцев (например, в выпуске «Утренней почты» про музеи есть очень провокационная пляска как бы первобытных охотников, которую исполняют артисты-мужчины в набедренных повязках). Танцы заполняют музыкальный телеэфир, включаются к месту и не к месту. Создается ощущение, что диско-ритмы пронизывают все сферы общества, служа своеобразным двигательным «наркотиком» и для танцующих, и для наблюдающих со стороны.

Прослеживается интересная историческая параллель. Одной из форм утверждения новой идеологии на заре СССР были коллективные марши, являвшиеся незыблемым атрибутом праздничных парадов и демонстраций. Они были своеобразным ритуалом, в котором вся страна вышагивала вперед к «светлому будущему». Универсальной формой коллективного движения на закате советской цивилизации становится дискотечное топтание на месте в темноте, рассекаемой вспышками прожекторов и взмахами рук и ног в блестящих комбинезонах. Причем подобная двигательная активность отнюдь не инициировалась сверху, как в случае с маршем на демонстрациях, а, наоборот, была одной из форм протеста официальной культуре. Динамика происходивших в обществе изменений привела к тому, что официальная культура и субкультура поменялись местами в своих базовых признаках, а также по масштабу пространства и принятия. Вот как описывает новый расклад этих категорий Татьяна Чередниченко. «Официальное» тянет за собой ассоциации из ряда «аппаратное», «бюрократическое», «чуждое интересам народа». Личное как танец-лирика конкретизируется через связанный с широкой популярностью Пугачевой смысл «неофициальное». «Неофициальное» сопряжено с «массовым», «демократическим», «отвечающим интересам

народа”. Таким образом, “официальное” придает “общественному” значение “узкогрупповое” и даже “лично-своекорыстное”, тогда как символ “личное”, профильтрованный “неофициальным”, обретает значение “важное для многих” и даже “всенародное»¹.

И в случае марша, и в случае дискотеки разворачивается, казалось бы, коллективное действие. Но если марши на самом деле способствовали, по крайней мере поначалу, объединению людей в духовно-двигательном порыве, то в случае с диско-танцами конечный результат оказывается ровно противоположным. Последние «подразумевают энергичное и пластически затейливое движение в узком пространстве, достаточном для ширины разведенных рук. Они означают атомизированность индивида, как бы “вытаптывающего” свое личное место под “солнцем” (под юпитерами и софитами дискотеки или эстрадной сцены), причем “вытаптывающего” столь активно, что чужой ноге нет никакой возможности на это место наступить»².

Но главное различие между маршем и диско-танцем заключается в том, что первое является строго организованным действием, с заранее выверенной траекторией движения и воздействия, а дискотека подчиняется исключительно стихийному проявлению физиологических и эмоциональных реакций на музыку. Утверждение дискотеки в качестве главной формы досуга молодежи с середины 1980-х годов свидетельствует о крахе всей системы советской цензуры. Все попытки сдержать, отсеять, запретить «чуждые советскому человеку элементы» иной, по преимуществу западной культуры в итоге работали на ее укрепление, утверждение и разрастание масштабов принятия и подражания. Ажиотаж вокруг зарубежной популярной культуры, как мы могли убедиться на примере не только видеоклипов из «Утренней почты», но и выпусков «Кабачка...» и «Бенефисов» Е. Гинзбурга, через систему запретов на самом деле возвращался самой официальной политикой. Когда казенные препоны были окончательно отменены перестройкой, хлынувший в страну поток образов не давал возможности их адекватной оценки. Именно поэтому из сегодняшнего дня отечественная эстрада того периода выглядит столь аляповатой, крикливой, гипертрофированно вычурной, являя собой прямую противоположность тех идеалов, которые брезжили на заре 1960-х годов.

¹ Чердниченко Т.В. Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. С. 11.

² Чердниченко Т. Песня 1960–1980-х годов // Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам. Научно-публицистический сборник. М.: МГК, 1998. С. 113.

Буквально за три десятилетия советская телевизионная эстрада полностью изменила как внутреннее наполнение, так и внешнее оформление. Причем произошедшие сдвиги определялись не столько характером обрабатываемого телевидением музыкального материала, сколько существенными изменениями социальных притязаний и запросов, которые и песня, и телевидение лишь подспудно улавливали и отражали.

В телевизионно-техническом аспекте главные изменения произошли в отношении запечатлеваемой предметно-пространственной среды. На протяжении 1960–1970-х годов телевидение при постановке музыкальных номеров всегда работало с существующим в реальности пространством, будь то концертная площадка, телевизионная студия или же натурные природные объекты. Интерьер кафе или комнаты, городская улица или же парк – любое из изображаемых пространств так или иначе отсылало к месту, существующему в обычном окружающем мире. Зачастую это было замкнутое, понятное и знакомое пространство, как бы специально выделенное и очерченное для представления музыкального номера. Даже в предельно фантазийных «Бенефисах» Евгения Гинзбурга зритель понимал, где разворачивается сюжет той или иной песни. Но с наступлением клиповой эпохи выбираемые для представления песни пространства все чаще стали уводить прочь от конкретных мест в виртуальную, не поддающуюся однозначной характеристике реальность. Особую роль в этом процессе начали играть всевозможные визуальные спецэффекты. Если раньше они были вставками и воспринимались исключительно как монтажно-технический трюк, то теперь конвейер спецэффектов стал работать на создание «правдоподобных» виртуальных миров, которые даже если и заполнены атрибутами реального мира – дорогами машинами, городскими пейзажами, дизайнерскими интерьерами, человеческими телами, – все равно были предельно далеки от окружающей обычного человека повседневности.

В свою очередь социально-культурный срез в развитии взаимоотношений популярной музыки и телевидения являет кардинальный сдвиг, произошедший в самопозиционировании эстрады как таковой. Выше мы уже отмечали, что советская эстрада никак не претендовала на главную роль в жизни общества, наоборот, ее местоположение определялось где-то по краям действительно важных, насущных социальных процессов. Но со временем эстрада, трансформировавшись в «попсу», стала все чаще брать на себя полномочия идеологической пропаганды, в конечном итоге поменявшись с последней местами и став для большинства людей законодателем ценностных ориентиров, моделей поведения и индикаторов успеха.

В прямой взаимосвязи с этим процессом изменился и стиль исполнительской презентации музыкального материала. На начальном этапе развития телевизионной эстрады поведение певцов было удивительно деликатным, скромным, в какой-то степени целомудренным, что выражалось в угловатости и скованности их движений, в особой серьезности представляемых чувств. Советской эстрады фактически не коснулась постмодернистская ирония в отношении к эмоциональным состояниям человека, чувства проживались по-настоящему искренне и глубоко. Эта удивительная теплота и задушевность лирических героев советских песен, а также большинства их исполнителей, особенно ярко ощущаются именно из сегодняшнего дня. Даже в вышеописанном примере, когда томно-щемящий взгляд пани Зоси проходил по чередке мнимых героев-любовников, героиня Валентины Шарыкиной скорее изображала, что играет в любовь, нежели действительно в нее играла, так как сфера личных чувств по определению понималась слишком ценной, не подлежащей подтруниванию и заигрыванию. Сегодня же наоборот – большинство популярных исполнителей лишь играют в чувства, не скрывая этого, так как именно изображение чувств, но отнюдь не они сами, является самым «ходовым товаром» современного шоу-бизнеса.

Александра Василькова
АНИМАЦИЯ НА ТЕЛЕЭКРАНЕ

У анимации с телевидением отношения особенные, не совсем такие, как у всего прочего, что показывают по телевизору. Все прочее, что мы видим на экране (во всяком случае, так было до того как с помощью компьютерных технологий виртуальный мир стал понемногу теснить реальный), происходит прямо сейчас где-то в другом месте или происходило раньше, но именно так, как мы видим с некоторым запозданием (о толкованиях и комментариях я здесь не говорю – только о картинке). В анимации мы всегда имеем дело не с реальным миром и очень редко – с реальными предметами или людьми, которые в этом случае ведут себя опять-таки совсем по-другому, чем в нашей действительности. В одном из своих выступлений в середине семидесятых годов прошлого века Ю.М. Лотман назвал мультипликацию видом кино, в котором фиксируется сотворенная художником реальность; киновед Н.Я. Венжер в ответ предложила собственное определение: «Фильм, в котором зафиксированы не существовавшие в реальности время, движение и пространство»¹.

Конечно, то, что анимация – вид искусства, в котором рукотворны не только персонажи и их движение, не только пространство, в котором происходит действие, но и время, – само по себе не новость, однако показ на телеэкране уравнивает анимационную, виртуальную реальность с «реальной реальностью», которую мы видим на расстоянии. И чем больше традиционную, как ее иногда называют, анимацию (то есть – рисованную и объемную) вытесняет 3D, тем менее четкими делаются границы

¹ Венжер Н. Пиррова победа // Каталог-альманах VIII Открытого Российского фестиваля анимационного кино. М.: Мастер-Фильм, 2003. С. 94.

между настоящей жизнью, в которой действуют и чувствуют реальные люди, и виртуальной с искусственно созданными персонажами.

В первой своей книге, где речь шла об игровых куклах на сцене и экране, я разбирала среди прочего и примеры участия в различных телепередачах кукольных ведущих¹. Все мы хорошо знаем и помним героев передачи «Спокойной ночи, малыши!». Куклы были равноправными партнерами тети Вали или дяди Володи, они держались с людьми на равных, отождествляли – если судить по их поведению – себя с людьми. В одном из выпусков передачи поросенка Хрюшу повели на выставку театральных кукол; увидев там Снежную королеву, он сначала испугался ее, а потом стал расспрашивать, из чего она сделана, тем самым резко подчеркнув различие между собой и ею, воспринимая ее как нечто отличное от него самого по своей природе. (Правда, кукла в этот момент, как и всякая театральная или кинокукла, переставшая быть персонажем, «играть роль», была всего лишь объектом, предметом, экспонатом выставки.) Заставка к передаче, независимо от того, рисованная ли она, как было в моем детстве, пластилиновая (авторства Александра Татарского) или выполненная в технике перекладки (Юрия Норштейна), и мультфильм, который игрушечные зверюшки смотрят вместе с нами, существуют в другой системе условности, с этими персонажами Хрюша, Степашка и прочие себя никак не связывают.

Точно так же в давно сошедшей с телеэкранов передаче «Выставка Буратино» оживал на телеэкране Буратино. Он и Художник (Вадим Курчевский) тоже существовали на равных, если и была между ними разница, то это была разница в возрасте, это было различие опыта, разный уровень профессиональных знаний и навыков. Буратино являлся воплощением детей, присылавших свои рисунки, Художник оставался самим собой.

И в других детских передачах участвовали одновременно живые, рисованные и кукольные персонажи, при этом сосуществование разнородных фигур принималось как данность, все были равно реальны. На «Улице Сезам» (так называли на российском телевидении «Sesame street») жили и люди, и сказочные персонажи. Появление кукол в реалистической декорации, среди реальных людей никак не объяснялось, на «улице Сезам» люди и куклы были перемешаны, граница проходила только по экрану, между актерами и зрителями.

Все персонажи, о которых говорилось выше, – за исключением Буратино, – а кроме них и многие персонажи мультфильмов и мультипли-

¹ См. *Василькова А.* Душа и тело куклы. М.: Аграф, 2003.

кационных сериалов, от Чебурашки до четверки черепашек-ниндзя, эту границу переходят; появившись сначала на экране, затем они превращаются в игрушки, что лишь усиливает ощущение реальности их существования по ту сторону. Не просто плюшевый мишка, а Винни Пух, точно такой же, как в фильме, с портретным сходством, растиражированный в тысячах экземпляров – но это всего лишь копии, а настоящим остается тот единственный. Эти – неподвижные, тот – живой.

Ближе всего из более старых видов искусства к такому соотношению реальности по ту и эту сторону экрана, наверное, теневой театр. Экран, разделявший актеров и зрителей, был границей между мирами, окном в другую реальность; зрители видели то, что происходит в другом мире, и происходит прямо сейчас или всегда.

Разумеется, включая телевизор, по которому сейчас начнут показывать мультфильмы, никто об этом не задумывается. Зато некоторое количество людей задумывается над тем, в какую именно реальность ведет окошко экрана.

О том, сколько и каких мультфильмов показывают по телевизору, постоянно говорят и сами авторы, и зрители; говорят и пишут психологи, журналисты и просто родители. Если надо чем-то занять ребенка, первое, что приходит в голову, – «посадить его смотреть мультики». И хотя чем дальше, тем меньше мы зависим от телевидения – фильмы стали смотреть сначала на видеокассетах, потом на дисках, еще позже – в интернете, а в последние годы все чаще можно увидеть анимацию и на большом экране, – телевизор нисколько не утратил своего значения главного места показа, и режиссеры все так же стремятся «в него попасть». Выйти с фильмом на телеэкран для режиссера так же важно, как для писателя увидеть свою книгу напечатанной, это означает признание. (Через некоторое время после того, как я написала это по собственным впечатлениям, пришло неожиданное подтверждение от социологов. По результатам опроса «из тех, кто смотрит мультфильмы, большинство предпочитает смотреть их по телевизору. В три раза меньше людей, которые выбирают компьютер – планшет – плеер. Кинотеатры как место мультсмотра выбирают в десять раз реже, чем телевизор»¹.)

В моем детстве такого выбора не было, мультфильмы можно было смотреть или в кинотеатрах, или по телевизору, и телевизор был черно-белым,

¹ Шведов П. Социологи взвесили любовь к мультфильмам // <http://animalife.ru/2014/02/27/sociologi-vzvesili-lyubov-k-multfilmam/> [Дата обращения 18.05.2015].

так что даже ярчайший фильм «Рыжий, рыжий, конопатый»¹ мы видели в серых тонах. «Веселая карусель» не создавалась именно для телевидения, но ее часто показывали и, раз уж я о ней вспомнила, скажу еще несколько слов. «Веселая карусель» выходила с 1969 по 2001 год, в самый первый альманах вошли четыре сюжета – «Мозаика», «Антошка», «Рассеянный Джованни» и «Ну, погоди!», пилотный выпуск одноименного сериала, персонажи там немного отличались от тех, к которым мы потом привыкли. Сюжеты были коротенькими, по три–четыре–пять минут, это давало возможность технологических экспериментов, а кроме того, перед тем как доверить начинающему режиссеру «большой» (то есть десятиминутный) фильм, ему обычно разрешали попробовать себя в альманахе. Например, Эдуард Назаров, который до того был только художником, как режиссер дебютировал именно в «Веселой карусели», первый его самостоятельный фильм (и единственный, сделанный им в технике перекладки) «Бегемотик» вошел в «Веселую карусель» № 7, второй, «Принцесса и людоед» – в № 9. С первым фильмом были проблемы, приняли его не сразу: в этой невинной истории про одинокого бегемотика, который искал друга, был текст про «бум и бам», который потребовали заменить – в 1975 году всякие намеки на строящуюся железнодорожную магистраль считались неуместными.

Кроме «Веселой карусели» по телевизору показывали просто сборники мультфильмов, перед началом передачи была рисованная заставка – несколько персонажей (в том числе Волк и Заяц, крокодил Гена и Чебурашка) под музыку куда-то мчались, потом – как и мы сами по другую сторону экрана – рассказывались и замирали в предвкушении; в конце заставки Волк тянулся к Зайцу, а тот от него отмахивался со словами «Ну, погоди!», после чего зрители вместе с ними, как и в вечерней передаче «Спокойной ночи, малыши», смотрели кино.

Очень многие вспоминают, что в детстве им рисованные мультфильмы нравились больше кукольных. Я и сама в то время считала, что «повезло», когда показывали рисованные фильмы, и была разочарована, когда в программе были кукольные, хотя, если говорить не «в общем», а о каждом фильме в отдельности, среди самых любимых уже тогда были «Варежка» Р. Качанова и «Клубок» Н. Серебрякова.

Сериалов мы видели неизмеримо меньше, чем сегодняшние дети, но все же они были – кроме отечественного «Ну, погоди!» нам показывали чешские фильмы про Кротика и польские про Болека и Лелека. Шли по

¹ 4 Сюжет Л. Носырева, входивший в альманах мультфильмов «Веселая карусель» № 3 (1971).

телевидению и полнометражные фильмы – например «Снежная королева», «Золотая антилопа», то есть советская классика.

Понятия «мультфильмы для взрослых» и поздних просмотров, как теперь, не было, хотя сами по себе анимационные фильмы не для маленьких зрителей уже в шестидесятые годы снимали Ф. Хитрук и А. Хржановский. Сейчас трудно вспомнить, часто ли их показывали по телевизору и с какого года появились на домашнем экране фильмы Норштейна, зато отчетливо помню, как в «безалкогольные» годы «Сказка сказок» шла укороченная (из нее тогда вырезали эпизод с пивом) и как потом наконец ее восстановили в прежнем виде. Запомнилось и то, как уже в девяностые по телевизору вдруг стали показывать странные фрагменты с летающими или бесконечно поднимающимися по висящим в воздухе ступеням людьми – потом все это оказалось разрезанным на части фильмом «Оркестр» польского режиссера Збигнева Рыбчинского.

На одну только собственную память положиться нельзя, старых телепрограмм не найти, да и бесполезно было бы в них заглядывать – названия мультфильмов обозначались далеко не всегда, случалось и так, что ими просто «затыкали дырки», но у нас есть возможность воспользоваться результатами исследования, проведенного Н.Я. Венжер. В самом конце прошлого века (1994–1997) она изучала распределение телевремени анимационных фильмов и сериалов на основных телеканалах России, подробные сравнительные таблицы можно найти в каталоге-альманахе ОРФАК за 1998 год¹.

Даже на этом сравнительно небольшом отрезке заметно, что общее время, отведенное показу анимационных фильмов, сокращалось, а доля времени, занятая показом анимационных сериалов, с каждым годом росла. Изучив полученные данные, Н.Я. Венжер составила, по ее собственному определению, «комплексное меню» анимационных телепоказов, которое предлагали российским зрителям ведущие каналы.

По утрам, «на завтрак», можно было смотреть отдельные, большей частью отечественные фильмы или сериалы, в общей сложности – час двадцать минут (из них 20–25 минут американские, не более 10 – европейские, около получаса фильмы других стран: Канады, Японии, Австралии, на отечественные сериалы, как мы видим, остается совсем чуть-чуть).

Дневное, «обеденное» меню также давало возможность выбирать между отдельными фильмами, большей частью советского производства

¹ Венжер Н. Центральные телеканалы России: анимационное меню // Каталог-альманах III Открытого Российского фестиваля анимационного кино. М.: Изд. Открытого Российского фестиваля анимационного кино, 1998. С. 112–116.

(около получаса ежедневно), и анимационными сериалами, как правило, американскими (около 40 минут в день).

В «прайм тайм» «порции анимационных блюд становятся поменьше (по-видимому, по известному требованию ограничивать ужин)»¹: около получаса короткометражных, опять же большей частью советских фильмов и 15–20 минут анимационных сериалов.

К ночи сериалы иссякают совсем, а отдельных фильмов остается мало. В целом ежедневно можно было увидеть от трех с половиной до четырех часов анимации. Некоторые фильмы повторялись часто: сериал «Ну, погоди!» был показан за это время 13 раз, «38 попугаев» – 11, фильм «Золотая антилопа» – тоже 11, «Аленький цветочек» – 10 (то есть примерно раз в месяц), «Снежная королева» – 7. Современные российские фильмы в этом списке отсутствуют, что можно было объяснить «комплексом разных причин, зависящих как от общей ситуации в российском бизнесе, так и от положения с фильмопроизводством в частности»². Проще говоря – современных отечественных фильмов телевидение не покупало, да и было их тогда очень немного. Для первого Открытого российского фестиваля анимационного кино, который проходил в 1996 году в Тарусе, с трудом собрали небольшую программу из фильмов, созданных за несколько лет, об отборе и речи не было (в конкурсе участвовали девять фильмов и один сериал), но уже через год, на втором фестивале, в конкурсную программу вошли несколько десятков фильмов, а кроме них – прикладная анимация (клипы, рекламные ролики, телевизионные заставки, в частности для упомянутой выше передачи «Улица Сезам»). Может быть, потому и заканчивается статья в каталоге оптимистически: «Но в настоящее время перспективы для анимационного производства начинают постепенно меняться. Не только общенациональные, но и региональные частные телеканалы все больше заинтересованы в анимационной продукции, особенно в полно- и среднетражных фильмах и сериалах.

Кажется, мы можем признать растущий спрос на анимацию на российском телерынке, что позволяет надеяться в ближайшем будущем и на расширение производства на российских анимационных студиях»³.

¹ Венжер Н. Центральные телеканалы России: анимационное меню // Каталог-альманах III Открытого Российского фестиваля анимационного кино. М.: Изд. Открытого Российского фестиваля анимационного кино, 1998. С. 115.

² Там же. С. 116.

³ Там же.

Годом позже тем же автором снова было подсчитано, сколько времени отдано телевидением показу анимационных фильмов и сериалов и сколько экранного времени приходится в среднем на день – два часа сорок минут, меньше, чем было. В статье «Место встречи – телеэкран»¹ приводится множество цифр, но мне кажется, достаточно просто назвать фильмы, которые чаще всего показывали по телевизору, и те, которые имели наибольший успех у зрителей.

Больше всего раз прошли два фильма Ю. Норштейна – «Лиса и заяц» и «Сказка сказок» – они появлялись на телеэкране каждый или почти каждый месяц. Чуть реже шли «Приключения барона Мюнхгаузена» А. Карановича, трилогия о Винни Пухе² Ф. Хитрука, трилогия о Простоквашино³ В. Попова и «Летучий корабль» Г. Бардина. Из сериалов чаще всего шли «Ну, погоди!» и «38 попугаев». В топ-пятерку режиссеров вошли сестры Брумберг, Ф. Хитрук, А. Хржановский, Б. Степанцев, И. Иванов-Вано. Самый высокий рейтинг у сериала «Ну, погоди!» и у фильма «Жил-был пес» (не могу не вспомнить, что двадцать с лишним лет спустя, когда отмечалось столетие российской анимации и была выбрана «золотая сотня» фильмов – только на этот раз выбирали не «простые зрители», а сотня профессионалов из анимационного сообщества, режиссеры, художники, киноведы – на первом месте в этой сотне оказался все тот же фильм Э. Назарова). Другие фильмы шли реже, но в любом случае разминуться с анимационной классикой было нельзя.

К сожалению, исследование, о котором идет речь, проводилось только на материале отечественной анимации, для сравнения приводятся лишь результаты по сериалам «Чип и Дейл спешат на помощь» и «Байки из склепа», так что теперь трудно сказать, с чем соседствовали и с чем соперничали перечисленные фильмы. Зато есть некоторые сведения о структуре самих анимационных сборников, что дает возможность сравнить ситуацию тогда и теперь (к этому я еще вернусь). Н. Венжер жалуется на то, что «многие программеры смотрят на этот вид кинематографа как на тотально детское зрелище», потому и «получаются такие конфузы, когда “Золото Рейна” объединяется с милым детским нравоведением

¹ Венжер Н. Место встречи – телеэкран // Каталог-альманах IV Открытого Российского фестиваля анимационного кино. М.: Изд. Открытого Российского фестиваля анимационного кино, 1999. С. 113–117.

² «Винни Пух» (1969), «Винни Пух идет в гости» (1971), «Винни Пух и день забот» (1972).

³ Трое из Простоквашино» (1978), «Каникулы в Простоквашино» (1980), «Зима в Простоквашино» (1984).

“История о девочке, наступившей на хлеб”, страдания “Риголетто” мирно соседствуют с “Котенком по имени Гав”, а “Кармен” – с “Муравьишкой-хвастунишкой”¹. «Золото Рейна» – получасовая мультфильм-опера Г. Ральфа 1996 года, «История девочки, наступившей на хлеб» – рисованный фильм А. Грачевой 1986 года, «Риголетто» – кукольный мультфильм-опера Б. Парвеса 1996 года, «Котенок по имени Гав» – детский рисованный сериал Л. Атаманова и Л. Шварцмана, 1976–1982, «Кармен» – скорее всего мультфильм-опера Марио Кавалли из того же цикла, что «Риголетто», а «Муравьишка-хвастунишка» – рисованный фильм В. Полковникова 1961 года). Как мы видим, программа составлялась и впрямь бездумно, но вместе с тем видим и другое – у зрителей была возможность посмотреть, пусть бессистемно и беспорядочно, как старые и не очень старые советские (не только российские, например, та же «История девочки...» – производства «Киевнаучфильма»), так и новые западные фильмы. (Все примеры взяты из программы телеканала «Культура».)

Что еще можно выудить из этой статьи («белых заметок», по определению автора)? Что в то время, как и несколькими годами раньше, «взрослый сегмент» анимационного телеэкрана был «ничтожно мал, что фильмы, которые показывают по вечерам, выбраны случайно и часто даже не указаны в опубликованных программах. Наконец, никаких анонсов, никакой информации о предстоящей анимационной неделе по телевизору не бывает»².

И, наконец, предсказание, основанное на высоком рейтинге сериалов, которые были показаны много раз и все же не надоели зрителям: «Легко предположить, какой успех ожидает еще не придуманную и не снятую гипотетическую российскую серию, ориентированную на интегрального (проще говоря, всякого), а не только детского зрителя»³. К «гипотетической серии», предназначенной для «интегрального зрителя», другими словами – для семейного просмотра, я еще вернусь, а сейчас мне хотелось бы продолжить разговор о телепрограмме.

В 2005 году журналистка Мария Костюкевич написала для очередного каталога-альманаха все того же Открытого Российского фестиваля анимационного кино, только теперь уже не тарусского, а суздальского, статью «Детская игра в ящик»⁴ – «О том, какие мультфильмы в обиходе

¹ Венжер Н. Место встречи – телеэкран. С. 117.

² Там же.

³ Там же. С. 116.

⁴ Костюкевич М. Детская игра в ящик // Каталог-альманах X Открытого Российского фестиваля анимационного кино. М.: Мастер-Фильм, 2005. С. 114–120.

у современных детишек, и про безмерную глупость взрослых, губящих своих и чужих детей». Собиралась она, по собственному ее признанию, писать совсем о другом – о том, что современные малыши и их родители по-прежнему выбирают классику, отечественные мультфильмы, любимые многими поколениями. Это не было взято, как говорится, с потолка: и собственный опыт, и разговоры с другими родителями подтверждали предположение. Единственное, что смущало журналистку в этой идилической картинке, – «страсть дошколят и тех, кто постарше, к разного рода покемонам, роботам-бионикам и неприличным пластмассовым девицам по прозвищу “Барби”»¹. И, решив получить ответ непосредственно из уст младенцев, она отправилась «в народ» – то есть в ближайшую школу. Раздала третьеклассникам (выбраны были дети 8–9 лет, потому что те, кто младше, попросту еще писать толком не умеют, а у детей постарше уже другие интересы) анкету с двумя простыми вопросами: «Мой любимый мультфильм» (количество фильмов не было ограничено) и «Почему я люблю эти мультфильмы?» В анкетах была «подсказка», которой опасалась исследовательница, картинка – рядом с вопросами «недвусмысленно маячил Винни Пух на воздушном шарике»². Успокоив себя тем, что дети и так любят и сами непременно вспомнят этого медвежонка, она стала ждать результатов. А результаты оказались неожиданными (орфография и пунктуация авторов сохранены).

«Гера 9 лет:

Мой любимый мультфильм: Бетмен, Пинки и Брайн, Новый человек-паук, Новый бетмен, таракан-робот, Мстители, человек-паук.

Почему я люблю эти мультфильмы? Потому что в них очень крутые, сильные, ловкие, могущественные герои у них очень крутое оборудование.

Даша, 8 лет:

Мой любимый мультфильм: Мой любимый мультфильм Скуби-дуби-ду и Багз-бани.

Почему я люблю эти мультфильмы? Мне нравится Скуби-дуби-ду потому что он веселый и смешной. Багз-бани тоже.

Аня, 9 лет:

Мой любимый мультфильм: Том и Джерри, Пинки и Брейн, Красавица и Чудовище, Принцеса Лебедь, Барби и Щелкунщик, Ну погоди!

¹ Костюкевич М. Детская игра в ящик // Каталог-альманах X Открытого Российского фестиваля анимационного кино. М.: Мастер-Фильм, 2005. С. 114.

² Там же. С. 115.

Почему я люблю эти мультфильмы? Потому что они очень интересные, красочные, смешные. Том и Джерри учит нас быть осторожными умными, как мышка Джерри. Ну погоди! учит нас быть тоже хитрыми, смелыми, умными и не совершать глупых поступков. Я очень люблю мультфильмы!

Маша, 8 лет:

Мой любимый мультфильм: Том и Джерри, Барби и дракон, лебедь. Спящая красавица, Скуби-ду, Золушка. Бакс-банни.

Почему я люблю эти мультфильмы? Потому что некоторые смешные а некоторые грустные. Что всегда добро побеждает зло. Всегда эти мультфильмы заканчиваются хорошо. И здесь есть волшебство, волшебные вещи, волшебная стена.

В других анкетах рейтинг любимых мультфильмов был таким: «Тома и Джерри» назвали 7 раз из 10, «Скуби-Ду» – 5, «Пинки и Брейн» – 4, «Багз-Бани и его друзья», «Человек паук» и «Шрек 2» – по 3 раза, по 2 раза «Бэтмен», «Шрек 1», «Ну, погоди!» и «Принцесса Сиси». Кроме того, назывались «Алладин» (1 и 3 части), «Ледниковый период», «Город колдунов», «Барби Рапунзель», «Барби лебединое озеро», «Новый Бэтмен», «Лелик и Болек», «Миккимаус», «Лило и Стич», «Котапес», «Красавица и Чудовище», «Дисней клуб» – «Винни-пух» и попросту «Мультяшки» или «Анимашки».

На второй вопрос дети отвечали, что мультфильмы «интересные, веселые, поучительные, забавные, смешные, коварные, красочные, занимательные, прикольные, у них клева графика, увлекательные, красивые», про один из фильмов девятилетний Никита написал: «Нравится, потому что его хорошо сняли».

После этого автор статьи решила выяснить, что же вообще показывают детям, из чего им приходится выбирать любимые фильмы. Профессиональные аниматоры, как оказалось, не только многих картин не видели, но даже не слышали названий (да я и сама половины, если не больше, не видела, а некоторые названия узнала из детских анкет).

Итак: «Настоящий рассадник детской мультзаразы находится на канале СТС: первая атака на малолетних зрителей начинается с 6.20 утра, а продолжается после возвращения их из школы – с 13.30 нон-стопом каждые полчаса начинается новый сериал. Желающие могут здесь познакомиться с “Бэтменом”, “Джеки Чаном”, “Пинки и Брейном” и другими детскими “любимцами”. Ненамного от СТС отстают РЕН ТВ и ТНТ. Ребенок, бесконтрольно смотрящий телевизор днем, будет сидеть у экрана 3–4 часа подряд – так устроена сетка каналов»¹. В некоторых фильмах персонажи

¹ Костюкевич М. Детская игра в ящик // Каталог-альманах X Открытого Российского фестиваля анимационного кино. М.: Мастер-Фильм, 2005. С. 118.

только и делают, что падают с небоскребов и превращают «в кровавое месиво» своих противников.

На первом канале в дневном показе «Дисней-клуба» – «Лило и Стич» и «Винни-Пух», там хотя бы никого не убивали. Второй канал, ТВЦ и НТВ детей в принципе игнорировали – «урезанные до пяти минут “Спокойной ночи, малыши!” по “России” и редкие подачки не в счет»¹. Единственное исключение составлял канал «Культура», где показывали и советскую классику, и – изредка – новые фильмы (от себя добавлю – в том числе и взрослые, которые в поле зрения М. Костюкевич не попали).

А что же сегодня? Не вижу смысла подсчитывать цифры показов – анимации на телеэкранах сейчас много, мы попросту захлебнемся в подсчетах и потеряем суть. Я просто беру одну из телепрограмм («Антенна»), наугад выбираю один из будних дней, затем смотрю воскресную программу.

Первое, что бросается в глаза: если названия игровых фильмов выделены красным, а сериалов – синим и набраны прописными буквами, то названия мультфильмов теряются среди всего прочего, а на аннотации можно рассчитывать только в случае показа полнометражных фильмов – вот так я и сама почти случайно однажды выловила из программы «Коралину в Стране Кошмаров»² Генри Селика, фильм об альтернативной реальности, на мой взгляд, далеко выступающий из ряда прочей полнометражной продукции. (Чего стоит только одна подробность – для кукольных персонажей заказывали вручную связанную одежду.)

Но вернемся к анимации на телевизионных каналах. Итак, будни. Первый канал – анимация в программе отсутствует, Россия 1 – только «Спокойной ночи, малыши!», десять минут вместе с заставкой и прочим, НТВ – нет, СТС – с шести до восьми утра без перерыва: 06.00 – 06.55: «Картинки с выставки», «Путешествие муравья», «Снежные дорожки», «Песенка мышонка», «О том, как гном покинул дом»; явно детская программа, но для кого она в шесть утра – для детей, которые слишком рано просыпаются, и их надо нейтрализовать? Дальше подряд идут сериалы: 06.55 – 07.15 «Смешарики» (без возрастных ограничений), 07.15 – 07.30 «Куми-куми» (6+) и, наконец, 07.30 – 08.00 «Клуб Винкс – школа волшебниц» (12+). Все,

¹ Костюкевич М. Детская игра в ящик // Каталог-альманах X Открытого Российского фестиваля анимационного кино. М.: Мастер-Фильм, 2005. С. 119.

² «Коралина в Стране Кошмаров» (англ. «Coraline», 2009, студия Laika Entertainment) – кукольный полнометражный мультфильм, экранизация одноименной детской повести Нила Геймана. Лучший фильм 2009 года по мнению Американского института кинематографии (AFI), был номинирован на премию «Оскар».

больше в этот день ничего не будет. ТВЦ и «Культура» (Россия К) – пусто. ТНТ – то же, что на СТС, раннее утро, с шести до семи, РЕН ТВ – ничего, ТВ 3 и «Перец» не утруждают себя перечислением названий, мультфильмы с десяти до половины десятого в одном случае, с шести до половины седьмого и с семи до восьми в другом. «2x2» целый день показывает сериалы «Черепашки-ниндзя» и «Симпсоны», а в час ночи в программе появляется «Фестиваль анимационного авторского фильма (16+)». Что за фестиваль, что за фильмы?

На наше счастье, теперь у нас есть интернет, и можно мгновенно все выяснить. Фестиваль, который идет по разряду развлекательных программ, оказывается «первым в истории телевидения эфирным международным анимационным фестивалем» с «интереснейшей конкурсной программой» и внеконкурсным показом шедевров мировой анимации. Это – Рамблер, сведений маловато. Обращаюсь к Анимапедии¹ (орфография не сохранена, потому что встречаются грубые орфографические ошибки):

«Фестиваль Авторского Анимационного Фильма» (ФААФ) – первый и единственный телевизионный Фестиваль современной авторской анимации, состоявшийся впервые в 2008 году, как показ российской анимации на телеканале «2x2» при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии, содействии Фонда кино Георгия Данелия и патронаже Торгово-промышленной палаты РФ.

В 2013 году фестиваль проходит в новом международном формате участия, организатор ФААФ – Некоммерческое партнерство содействия развитию аудиовизуальных искусств «Аниматограф», цель – «популяризация современной российской анимации и произведений мирового анимационного искусства, редко или никогда не демонстрировавшегося на телевизионных экранах». А не показывались эти фильмы на телеэкранах потому, что «формат, в котором работают многие режиссеры и студии, не является стандартным для проката на телеканалах». Да и сериалами авторская анимация не делается, что «не очень удобно телевизионным каналам, эфирная политика которых рассчитана на сериальность». Короткометражные (от 1 до 20 минут) фильмы объединяются в телеблоки внеконкурсного и конкурсного показа «для демонстрации в удобное для зрителя и высокорейтинговое для телеканала время» (напомню – с часа до половины второго ночи). Телезрители могут участвовать в голосовании.

¹ Фестиваль Авторского Анимационного Фильма» (ФААФ) // [http://www.animapedia.ru/index.php/Фестиваль_авторского_анимационного_фильма_\(ФААФ\)](http://www.animapedia.ru/index.php/Фестиваль_авторского_анимационного_фильма_(ФААФ)) [Дата обращения 18.05.2015].

ФААФ «позволяет не только популяризировать “загадочную” российскую анимацию, но и дает возможность зрителю увидеть, что делается в авторской анимации во всем Мире, а вне конкурса Фестиваля будут показаны некоторые короткометражные фильмы ведущих мировых анимационных студий». Номинации перечислены, обычный набор, потому список здесь не привожу. Названий фильмов найти не удалось. Удивительный способ «популяризации» – авторская анимация остается все такой же загадочной. Как и «Русские мультфильмы» (12+), показ которых начинается в половине шестого утра и продолжается полчаса.

Программа каналов «DISNEY», «Детского» и «Карусели», разумеется, заполнена мультсериалами с редким вкраплением отдельных мультфильмов. «Лунтик и его друзья», «Фиксики», «Смешарики», «Белка и Стрелка. Озорная семейка», «Новые приключения медвежонка Винни и его друзей». Среди всего этого затерялся старый советский мультфильм Л. Носырева «Тигренок на подсолнухе» (1981).

Воскресенье. Первый канал – 08.15 «Дисней-клуб», «София Прекрасная», сразу за этим в 08.40 – «Смешарики», «Пин-код» до 08.55; Россия 1, НТВ и ТВЦ – пусто, на СТС с шести утра мультфильмы и сериалы нон-стоп, с шести – старая добрая классика («Кто сказал “мяу”?», «Двенадцать месяцев»), дальше сериалы. На «Культуре» днем – «Приключения Васи Куролесова» (В. Попов, 1981) и «Волк и теленок» (М. Каменецкий, 1984), ночью (в 01.30) – «Мена» (Д. Лазарев, 2007) и «Брак» (Г. Бардин, 1987). Нет, имена режиссеров нигде не указаны, я просто их знаю, а годы выпуска проверила на «Аниматоре», сайте профессионального сообщества. В остальном разницы с буднями никакой, те же безымянные «мультфильмы» на ТВ 3 и «Перце», те же «Смешарики» и «Фиксики» на «Детском» канале, разве что советской классики побольше – «Маугли»... если, конечно, это и в самом деле фильм Р. Давыдова, почему-то только для детей старше 12 лет, на канале «2x2», сразу три «Чебурашки» («Чебурашка», «Шапокляк» и «Чебурашка идет в школу») утром на «Карусели», днем там же «Шайбу! Шайбу», «Матч-Реванш» и «Метеор на ринге», но вечером с 18.00 до 19.20 «Мультмарафон» – все те же «Смешарики», «Фиксики» и прочие, к которым добавили «Машу и Медведя».

Понимаю, что перечисление сериалов может показаться утомительным и однообразным, но всерьез разбирать входящие в них фильмы невозможно, о каких-либо художественных достоинствах говорить трудно. Выделяются на общем фоне, на мой взгляд, «Маша и Медведь» – очень профессиональным мультипликатором и «Смешарики» – как пример успешного продюсерского проекта; кроме того, там сценарии несколько лучше всего остального, зато персонажи примитивны до крайности.

И, наконец, праздничные дни, новогодняя программа; чтобы не перегружать текст, возьму только два дня, 31 декабря и 1 января. Первый канал, Россия 1, НТВ – пусто. СТС с шести утра в течение двух с половиной часов непрерывно показывает мультфильмы (06.00–06.50 – «Зимовье зверей», «Новогоднее путешествие», «Дед Мороз и лето», 06.50–07.00 – «Пингвиненок Пороро», 07.00–07.30 – «Смешарики», 07.30–08.40 – трилогия о Простоквашино), дальше до 04.35 утра мультфильмов нет, с этого времени и до 05.25 идут «Ну, погоди!», «Снежные дорожки», «Приходи на каток», «Дед Мороз и Серый Волк». ТВЦ ограничился дневным показом «Зимы в Простоквашино», вся трилогия (с десятиминутными перерывом на выпуск «Сейчас» между «Каникулами» и «Зимой», в той же программе «Петушок – Золотой гребешок» и «Золушка» на Пятом, неизвестные мультфильмы на «Звезде», «Доверии» и ТВ 3, на «Карусели» слепленные в общую программу с 07.20 до 09.10 два фильма о Карлсоне, три простоквашинских, «Крем-брюле» и «Корабль пустыни», «Россия К» – «Двенадцать месяцев» днем для детей, «Падал прошлогодний снег» ночью для взрослых. Первого января – в основном полный метр: «Белка и Стрелка. Звездные собаки» на России 1, на СТС полнометражные фильмы («Князь Владимир», «Добрыня Никитич и Змей Горыныч», «Три богатыря и шаманская царица», «Иван Царевич и Серый волк») следуют один за другим, все с пометкой 16+, странно составленная подборка под утро (04.50) на Пятом – детский «Дед Мороз и лето» и «Падал прошлогодний снег», еще накануне на другом канале заявленный как фильм для взрослых. И в ночном показе на «России К» – два фильма Г. Бардина («Серый волк энд Красная Шапочка» и «Банкет»)… Впрочем, если посмотреть программу на остальные дни, станет понятно, что напрасно я боялась, не получится ли список слишком длинным – анимационных фильмов в программе мало. Единственное событие, которое можно отметить, – показ фильма «Ку! Кин-дза-дза» (2012, режиссеры Г. Данелия и Т. Ильина) на Первом канале.

Фильмов мало – и новых, и старых, и просто классики, и «сезонных» или «праздничных» фильмов, не показывают «Топтыжку» Ф. Хитрука и «Варежку» Р. Качанова, «Рождество» М. Алдашина и «Рождество обитателей леса» В. Старевича… Судя по тому, как распространяются фильмы в социальных сетях, зрители у них есть – каждый год непременно не один, не два, а десятки людей выкладывают у себя «Рождество», в последнее время к нему прибавился фильм И. Кодюковой «Рождественское» из сборника «Святочные рассказы», снятого на «Беларусьфильме» двадцать лет назад.

А если говорить о том, что все же показывалось или показывается на телеэкранах, то – как в конце девяностых, так и в середине нулевых,

и в новом десятилетии – везде речь идет либо о старых отечественных фильмах (по преимуществу производства «Союзмультфильма»), либо о зарубежных и новых отечественных сериалах; нигде не встречается ни одного названия фильма, который был бы сделан на студии «Мульттелефильм» ТО «Экран» или на какой-либо другой телевизионной студии, занимавшейся производством анимационных фильмов. Я хорошо помню тридцатилетней примерно давности книжечки Дома кино с расписанием показов: среди прочего там были ежегодные отчеты «Союзмультфильма», два вечера подряд, большое событие для – как называют его теперь – анимационного сообщества, а следом – такой же ежегодный отчет творческого объединения «Экран» (то есть – входящей в него студии «Мульттелефильм»), казавшийся куда менее привлекательным. Историей «Экрана» – «Союзтелефильма» исследователи анимации всерьез не занимаются, в отличие от истории «Союзмультфильма», а историком телевидения не слишком интересуют мультфильмы. Между тем, зачем-то при создании ТО «Экран» понадобилась в числе шести входивших в объединение студий и мультипликационная.

Приведу здесь, выпустив номера и даты правительственных постановлений, очень короткую историческую справку, найденную на сайте «Союзтелефильма»¹: «В 1968 г. была создана первая в стране (СССР) профессиональная организация – Творческое объединение “Экран”, которой предписывалась творческая задача – создание телевизионных фильмов. В 1989 г. ...Творческое объединение “Экран” было преобразовано в Творческо-производственное объединение “Союзтелефильм”. Творческо – производственное объединение “Союзтелефильм” 15 мая 1997 года преобразовано в Государственное унитарное предприятие “Союзтелефильм”... а с 13 сентября 1999 года – в Федеральное государственное унитарное предприятие “Союзтелефильм” (дочернее федерального государственного унитарного предприятия “Всероссийская государственная телевизионная и радиовещательная компания”)... 17 июля 2006 г. “Союзтелефильм” реорганизован в форме присоединения к ФГУП “Всероссийская государственная телевизионная и радиовещательная компания”».

«Экран» – «Союзтелефильм» за год выпускал до 60 фильмов в различной технике – рисованных, живописных, кукольных, пластилиновых. Списки самых известных фильмов и наиболее выдающихся режиссеров выглядят, пожалуй, более расплывчатыми, чем золотая коллекция «Союзмультфильма». Вот, например, директор «Союзтелефильма» Г. Тараненко, рассказывая о телевизионной анимации, пишет: «Кто не знает

¹ См.: <http://mebu.ru/stf/rights.html> [Дата обращения 18.05.2015].

Кота Леопольда Анатолия Резникова или не соперничал Алисе в Стране Чудес вместе с режиссером Евгением Пружанским? Дети с удовольствием усваивали “Бабушкин урок” вместо ленивого внучонка, который не хотел помогать старушке в домашней работе (реж. Г. Тургенева). Десять вечеров мы грустили и смеялись над загадочными приключениями смешного человечка: не зря старались режиссер А. Солин и художник И. Пшеничная, чтобы их Великолепный Гоша всем нам понравился»¹. Кота Леопольда (хотя бы по цитате «Ребята, давайте жить дружно!»), конечно, трудно не знать, хотя не менее трудно говорить о каких-то выдающихся достоинствах сериала, «Великолепный Гоша», как мне кажется, прочно забыт, а Галина Тургенева оказалась режиссером Свердловской студии, где и был снят (правда, по заказу Гостелерадио) кукольный фильм «Бабушкин урок».

На «Аниматоре», сайте анимационного сообщества, где проще всего найти подробные (хотя и не всегда верные) сведения о фильмах, их авторах и о студиях, ни об «Экране», ни о «Союзтелефильме» нет ни слова, рассказ об анимации с сайта самого объединения я уже цитировала, с другими телестудиями, где снимались мультфильмы, дело обстоит не лучше, остается полагаться на собственную память, опираясь на подсказки всегда готовой выручить «Википедии». Об «Экране» – «Союзтелефильме» там говорится: «Для подъема студии в нее перешли с “Союзмультфильма” Борис Бутаков, Раса Страутмане, Леонид Аристов, Аида Зябликова, Владимир Самсонов и другие режиссеры и художники. В 1970-х на студию перешли Розалия Зельма, Натан Лернер, в 1981 году из «Киевнаучфильма» – Александр Татарский и Игорь Ковалев (в 1988 году создали собственную студию “Пилот”), в 1989 году – Геннадий Тищенко». Кроме этого, есть список сотрудничавших со студией актеров и композиторов и список снятых в 1970–1990-е годы «известных мультфильмов» из – не поленилась считать – 32 позиций. Конечно, «известные» не означает «лучшие» и «чем-либо замечательные», но даже и в том, что касается известности, на составителя или составителей полагаться нельзя²: с такими действительно популярными фильмами, как «Большой секрет для маленькой компании» (1979), «Пиф-паф, ой-ой-ой!» (1980), «Падал прошлогодний снег» (1983), «Крылья, ноги и хвосты» (1986) соседствуют «32 декабря» (1989), «Бочка» (1990) и «Вампиры Геоны» (1991), зато не названы «Плюх и Плих» (1984) и «Умная собачка Соня» (1991).

¹ См.: <http://mebu.ru/stf/rights.html> [Дата обращения 18.05.2015].

² Полный список здесь: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Экран_\(творческое_объединение\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Экран_(творческое_объединение)) [Дата обращения 18.05.2015].

Конечно, и мой выбор будет субъективным, и в этих моих заметках многое будет упущено, но все же хоть о чем-то напомним. Вот, например, Владимир Самсонов, автор упомянутого выше рисованного фильма «32 декабря», двадцать лет проработавший в ТО «Экран», в первой половине восьмидесятых снимал миниатюры в технике ожившей живописи, живописи по стеклу – той самой технике, в которой работает наш «оскароносец» Александр Петров, правда, в совсем другом стиле. В фильмах Самсонова живопись куда более плотная, изображение менее реалистическое, а сюжеты совсем коротенькие, на одну–две минуты. Маленькие «настроенческие» зарисовки, из которых составлены циклы «Новый год» и «Миниатюры» (второй из них – на музыку А. Шнитке и А. Рыбникова).

Почти никто не помнит и не знает «экрановских» фильмов М. Бузиновой и И. Доукши – «Свинопас» (1980), «Домовой и хозяйка» (1988), «Новое платье короля» (1990) и «Соловей» (1991) по сказкам Андерсена – классическая кукольная мультипликация с тонко проработанными персонажами, живым движением.

Совсем пропали с телеэкранов «Большой секрет для маленькой компании» Ю. Калишера по сценарию Ю. Мориц (1979) и его же «Сиротка Энни» (1992), «Плюх и Плих» Н. Лернера по мотивам книги В. Буша в переводе Д. Хармса. Конечно, все это можно без труда найти на YouTube или на каком-нибудь анимационном сайте, например multimir.net, где я и нашла и фильмы Самсонова, и фильмы Бузиновой и Доукши, но для этого надо знать, что искать.

Режиссеры, снимавшие фильмы в объединении, были разными и работали в разной технике, и все же, мне кажется, было и нечто общее, что я для себя давно определила как «странность» и только потом узнала, что именно так и сказал о «Большом секрете» Калишер – фильм получился странным. Не менее странным, судя по всему, он показался и руководству «Экрана» – от авторов потребовали убрать все песни С. Никитина, ввести закадровый текст и сделать фильм более понятным с помощью монтажа. И у всеми любимой «Пластилиновой вороны» А. Татарского (1981) тоже не все было гладко. Эту историю рассказывает в еще не изданной книге «Мультфильм в рамке, или Подневольная анимация» Г. Бородин¹. По его словам, редактура «встала на защиту» классического наследия – «в первом сюжете фильма (“О картинах” по стихотворению А.С. Кушнера) в конце каждого песенного куплета всем известные живописные полотна были

¹ Фрагменты книги, посвященные А. Татарскому, выложены на сайте студии «Пилот»: http://www.pilot-film.com/show_article.php?aid=47
[Дата обращения 18.05.2015].

представлены в виде сменяющих друг друга “копий”, созданных детьми. Последними в этом ряду появлялись оригиналы картин. Завершала эту “галерею” показанная точно таким же способом “Мона Лиза”. Как ни странно, именно эта картина, перерисованная детскими руками, вызвала обвинения в “кошунстве”, издевательствах. “Это – великое произведение искусства, нельзя, чтобы дети его копировали”. Джоконду заменили “Девочкой с персиками” Серова, что было совсем уж нелогично. Почему над Серовым можно “издеваться”, а над Леонардо нельзя – секрет цензуры. А “Мона Лиза” все же осталась в фильме, но “в натуральном виде”. А потом «Пластилиновую ворону» некоторое время опасались показывать, поскольку руководство смущала мораль – «Не стойте и не прыгайте, / Не пойте, не пляшите / Там, где идет строительство / Или подвешен груз». Фильм «несколько месяцев фактически лежал на полке, пока его не увидела режиссер “Кинопанорамы” Ксения Маринина и не показала ведущему Э.А. Рязанову, которому картина понравилась чрезвычайно, и он добился показа десятиминутной ленты целиком в одном из выпусков передачи. Поскольку оргвыводов не последовало, фильм легализовался, а Татарский “проснулся знаменитым”».

Выше я обещала вернуться к разговору о «еще не придуманной и не снятой гипотетической российской серии, ориентированной на интегрального (проще говоря, всякого), а не только детского зрителя»; не знаю, что представлялось тогда Н.Я. Венжер, но с тех пор появились и анимационные сериалы, и циклы фильмов, рассчитанные на семейный просмотр. Один из самых известных – «Колыбельные мира» студии «МетрономФильм».

Лет десять назад продюсер Арсен Готлиб увидел дебют Елизаветы Скворцовой «Подожди, пожалуй» (2002), и фильм ему настолько понравился, что он пригласил режиссера, недавнюю выпускницу ВГИКа, на студию и спросил, что ей самой хотелось бы сделать. «А у Лизы тогда только-только родился ребенок, и она ответила: “Колыбельную”. Стали делать, и не одну, а много. Вместе с проектом возникла и анимационная студия. То есть, все родилось правильно и стало правильно развиваться»¹. На проекте работали несколько режиссеров, всего было сделано шестьдесят фильмов. В сентябре 2013 года в Третьяковской галерее открылась выставка, посвященная «Колыбельным мира» (эскизы, рабочие материалы

¹ Арсен Готлиб: О колыбельных, российской анимации и воспитании детей и взрослых // <http://www.yuga.ru/articles/culture/6816.html> [Дата обращения 18.05.2015].

и, конечно, показ фильмов). Выставка имела такой успех, что закрытие ее дважды откладывали, и продолжалась она в результате полтора месяца. И в том же году одна из крупнейших кинокомпаний мира, французская «Gaumont», взялась представлять «Колыбельные» в Бельгии, Германии, Испании, Франции и Швейцарии – для показа в кинотеатрах, на телеканалах и в музеях. Такое в российской анимации случилось впервые.

На нашем телевидении «Колыбельные мира» и фильмы из следующего проекта, «Везуха», показывал канал «Карусель». «Везуха» – сериал, по словам Готлиба, «в первую очередь веселый и для всей семьи», фильмы снимаются по мотивам рассказов современных писателей – Марины Москвиной, Сергея Седова, Артура Гиваргизова. Художественный руководитель проекта – Иван Максимов.

Если в «Колыбельных» стиль от фильма к фильму менялся в соответствии с «местным колоритом» той страны, чья песня легла в основу фильма, здесь стиль единый, из фильма в фильм переходят странноватые плоские персонажи, у которых лицо изображено в профиль, нос сбоку, но глаза – анфас. «Идея “Везухи!” – жизнь “деструктивной” семьи. Папа не может лампочку ввинтить, мама не способна супчик сварить. И главным часто оказывается ребенок. Это ситуация, в которой часто оказываются городские семьи: роли нам розданы, а мы им не соответствуем – не получается. На этом строится комизм всего происходящего»¹. Персонажи нелепые, неприспособленные к жизни, нескладные, но для авторов важно, что все в семье друг друга любят и всё друг другу прощают. Сериал изначально задуман как семейный, такой, чтобы дети смотрели его вместе с родителями. Проект – поверим продюсеру на слово – успешный, но мне фильмы кажутся излишне «разговорными» для анимации.

Как мы видим, с сериалами на телевидении все хорошо, их даже некоторый избыток, с полнометражными фильмами тоже дело обстоит неплохо, с короткометражными – хуже, но все же они появляются на разных каналах. А вот что совсем исчезло и чего очень недостает – это посвященные анимации передачи. Иногда о ком-нибудь из аниматоров рассказывают в цикле «Острова», но это все же скорее рассказ о жизни и творчестве, а не разбор фильмов. В девяностые годы на нашем телевидении одна за другой появлялись и так же одна за другой пропадали, «словно бы намеренно

¹ Арсен Готлиб: О колыбельных, российской анимации и воспитании детей и взрослых // <http://www.yuga.ru/articles/culture/6816.html> [Дата обращения 18.05.2015].

изничтожались любые формы анимационного ликбеза»¹. В 1993 году на РТР появилась информационно-художественная программа «Анимателка», которую вела Н. Лукиных. Программа продержалась до 1998 года. Замечательная авторская программа Г. Бардина «Мультпросвет» закончилась на третьем выпуске. Прекратила свое существование «Анимация от А до Я» И. Марголиной на РЕН-ТВ, передача «Мультпарад» на ТВЦ быстро свелась к показу мультфильмов, года не просуществовала «Мультазбука» на ОРТ, «Мультитроллия» на том же канале пропала с экрана через три года после того, как появилась. И, хотя это к передачам об анимации не относится, скажу здесь же, что, кажется, ни разу (за исключением разве что того года, когда «Оскар» достался нашему Александру Петрову) во время трансляции церемонии до мультфильмов дело не дошло – кто получил статуэтку, мы узнавали и узнаем на другой день из сообщений на профессиональных сайтах или читаем в блогах аниматоров и киноведов, занимающихся анимацией.

Словом, в результате анимация на телевидении пришла к тому же, с чего все начиналось, – к показу «мультиков».

¹ Лукиных Н. Анимация и телебизнес – не потеряться в тумане // <http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=6> [Дата обращения 18.05.2015].

Анна Новикова
ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМА НА СОВЕТСКОМ
И ПОСТСОВЕТСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ:
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОШЛОГО
В ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМА КАК ЯВЛЕНИЕ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Одной из важнейших составляющих советской идеологической системы были мифы о прошлом. Прошлое при этом интерпретировалось таким образом, чтобы обосновать неизбежность революционных преобразований начала XX века. Для этих целей использовались не только лекции, транслировавшиеся по радио (этим занимался в частности нарком просвещения Луначарский), но и радиоспектакли. Одновременно те же задачи выполнял кинематограф, в частности знаменитые фильмы Э. Шуб. С середины XX века одним из важнейших инструментов создания и тиражирования этих мифов стала телевизионная документальная драма.

В понимании театроведения документальная драма – это совокупное обозначение поэтического рода (драма) и метода построения драматического текста (он должен состоять из документов). В его основе лежит монтаж как прием, как творческий метод, как способ восприятия и переосмысления мира, то есть его интерпретации. Патрис Пави, определяя понятие «документальный театр» (документальная драма), акцентировал внимание на том, что в нем в качестве текста используются «только документы, первоисточники, обработанные и “поставленные” в соответствии с социально-политической программой драматурга»¹. Рассказывая об оформлении постановок документальной драмы, В.И. Березкин писал: «Ее поэтика рассчитана на то, что зрителям будет предъявлена система документальных доказательств, в том числе и визуальных – в виде

¹ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 351.

проекций, фотографий, текстов, кадров кинохроники и т.д.»¹. По его мнению Пави, чаще всего такая форма избирается, когда перед автором стоит задача увязать театр с текущей политикой. В таком случае «вместо фавулы и вымысла мы находим материалы, упорядоченные в соответствии с их контрастивной и объяснительной значимостью. ...Монтаж и театрализация политических событий сохраняют за театром его роль в эстетическом, а не прямом вмешательстве в действительность. Возникающая из этого перспектива освещает глубинные причины описываемого события и внушает идеи об иных решениях»².

Стремясь расширить традиционную театральную палитру, Э. Пискатор, например, вводил в структуру своих политических обзрений хоры, комментирующие действие, как в античном театре. Кино, драматические эпизоды, джаз, цирковые аттракционы, песни, плакаты, лозунги, статистические таблицы, политические речи, газетные заметки, сообщения телеграфных агентств – все работало на общую задачу. Монтируя из коротких сцен-агиток «политическое пролетарское обозрение», он стремился соединить в своих спектаклях различные эпохи, свободно владеть сценическим временем, показывать зрителям «куски мира», объединяя их с помощью монтажа аттракционов³.

Теоретически документальная драма отличается от исторической пьесы прежде всего тем, что в ней не разрушается структура положенного в основу документа, не меняется его содержание и стиль. Однако на практике (и в драматическом театре, и на телевидении) документальная основа и художественный вымысел в документальной драме часто совмещаются. Тогда вся система доказательств начинает работать, в числе прочего, и на подтверждение вымысла, а граница между документальной драмой и драмой исторической становится весьма условной. Причем зритель, как правило, легко прощает документальному театру этот грех, если сохраняется иллюзия достоверности. Например, Б. Брехт, работая в 1932 году над постановкой спектакля «Мать» по мотивам романа М. Горького, включил в сценическое действие вместо хроники революции 1917 года, которой не существует, кинокадры из эйзенштейновского «Октября», подавая их как хронику. Осуществляя вторую версию спектакля, он дополнил кинопроекцию уже настоящими кадрами кинохроники времен китайской и кубинской революций. При этом режиссер использовал и художественное кино, и документальные кадры с одной и той же целью – как противовес

¹ Березкин В.И. Искусство оформления спектакля. М.: Знание, 1986. С. 35.

² Пави П. Словарь театра. С. 352.

³ Пискатор Э. Политический театр. М.: ОГИЗ–ГИХЛ, 1934.

театральной игре, по-видимому полагая, что кино комментирует сценическое действие и заставляет зрителя задуматься. Эффективность этого приема во второй половине XX века не раз подтверждала практика телевизионных спектаклей, сделанных с использованием кинохроники.

Документальная драма в европейском театре XX века прижилась быстро и прочно. В 1960-е годы для драматических авторов, уставших «от ложных идей и от жизни, идеями покинутой»¹, документ оказался спасительным конструктивным началом. И тогда, и много позже он вдохновлял П. Вайса, П. Брука, Ю. Любимова и многих других знаменитых режиссеров. Причем метод документальной драмы оказался востребован и пропагандистами коммунистической идеи, и теми, кто на капиталистическом Западе с середины XX века пытался осмысливать мир с помощью иронии. Так, в английском театре 1950-х годов оказался востребованным гибридный жанр «документального мюзикла». Это было политическое обозрение нового типа, сочетавшее традиции театра и эстрады с опытом послевоенной документальной драмы. Ему было свойственно свободное обращение с материалом. Действие могло мгновенно перебрасываться из настоящего в прошлое. Тексты подлинных документов соседствовали с художественным вымыслом, эпизоды серьезные и драматические переплетались с фарсовыми, баллада сменялась сатирическими куплетами, танцем. Объединяющим стилистическим началом был принцип комментирования, который осуществлялся в приемах популярного театра².

Документальный мюзикл по форме близок к одной из разновидностей эстрадного концерта – ревю-феерии (обозрения на определенную тему), которые обычно ставились мюзик-холлами (эстрадными музыкальными театрами) и обязательно сопровождались ярким сценическим оформлением и музыкой, которая играла в подобных представлениях чрезвычайно важную роль. А по содержанию это была одна из разновидностей политической сатиры. Ее специфической особенностью было то, что она всегда имела точный исторический объект осмеяния. Политсатирик отстаивал ясную идеологическую позицию, а документальность – неотъемлемое качество этого жанра – эту позицию аргументировала.

¹ Зингерман Б. Развитие идейных мотивов в послевоенной западной драме // Современное западное искусство. Идеиные мотивы. Пути развития. М.: Наука, 1971. С. 87.

² Подробнее об этом: Ряполова В.А. Английская драма перед новыми задачами // Искусство и общество: Тенденции политизации в современном западном искусстве / Отв. ред. Б.И. Зингерман. М.: Наука, 1978.

В конце XX – начале XXI века метод документальной драмы дал начало новому направлению в истории театральной драматургии – «вербатим». Английское слово «verbatim» в переводе на русский язык означает «дословно». Суть технологии состоит в том, что драматург или группа драматургов записывают на диктофон интервью у представителей определенной социальной группы, расшифровывают записи и затем, сокращая и монтируя, создают связный драматургический текст. Кроме интервью драматурги, работающие в технологии вербатим, используют для создания произведений отрывки из высказываний, размещенных на различных сайтах в Интернете. Авторы, пытающиеся с помощью этой технологии создавать «новую драму», полагают, что вербатим, который утвердился на российской почве, коренным образом отличается от документальной драмы времен идеологических баталий¹. «В современной драматургии, – пишут сторонники нового метода в своем “манифесте”, – возобладала другая производственная схема: авторы определяют интересную им социальную группу, погружаются в эту среду, а затем уже из собранного материала рождается конфликт, сюжет и собственно художественная идея»².

Однако на наш взгляд, новая производственная схема не освобождает современную документальную драму от власти идеологии, специфическая цель (и функция) которой – «не познание реальности, не развлечение, не образование, не информация о событиях на планете и т.д. (хотя все это не исключается), а формирование у людей определенного и заранее планируемого способа мышления и поведения, побуждение людей к такому способу мышления и поведения»³. Документальная драма в театре, созданная с помощью монтажа документальных фрагментов, претендуя на осмысление реальности, с трудом может удержаться от того, чтобы не побуждать людей к определенному роду мышления. Документальная драма на телевидении, где управление вниманием аудитории более авторитарно, чем в театре, практически всегда идеологична.

Впрочем, современный мир вообще переполнен всякого рода идеологиями. В нем не только «сохраняются старые идеологии и в большом количестве возникают новые»⁴. Даже в советское время наряду с официальной

¹ *Забалуев В., Зензинов А. Verbatim* // Октябрь. 2005. № 10.

² Там же.

³ *Зиновьев А. Философия как часть идеологии* // Государственная служба. 2002. № 3 (17). С. 20–27.

⁴ Материалы заседания клуба «Свободное слово» 22 октября 2003 года на тему «Идеология будущего». Выступление А.А. Зиновьева // <http://www.socialdesign.ru/zinoviev/round2.htm> [Дата обращения 19.05.2015].

идеологией, хотя бы внешнее принятие которой было обязательным для людей, работающих в сфере культуры, финансируемой государством, существовало множество идеологий, иногда жестко антагонистических советской (контркультурных идеологий), а иногда политически нейтральных. По мнению В. Межуева, такие идеологии «не претендуют на политическую власть, апеллируют к гражданской инициативе частных лиц и отдельных групп общества. К ним можно отнести идеологию феминизма, зеленых, защиты прав потребителей и многие другие»¹.

Подобные новые идеологии постмодернистского типа начали проникать в СССР в 1950-е годы, но наиболее ощутимо их влияние на культуру стало в 1970–1980-е. Во многих телевизионных передачах в этот период акцент делался уже не на идеологию, а на технологические новинки (в частности, новые способы монтажа, возможности цвета и звука, спецэффекты и т.д.) творческого процесса. Уже тогда угадывалась логика развития, которую описывает В. Межуев: «Похоже, что в государстве будущего править будут не идеологии, а технологии, способные выполнить любой заказ власти, равно удаленные от любой системы ценностных предпочтений»². Конечно, государственная идеология (особенно в 1970-е годы – период руководства С.Г. Лапиным) сохраняла свою власть над содержанием телевизионного контента, но новые возможности игры с формами оставляли пространство свободы даже при условии жестких ограничений прямого эфира.

После перестройки в СССР на месте разрушенной советской идеологии новой единой государственной идеологии не возникло, а на ее месте стали возникать разнообразные идеологии, вступающие в противоречия друг с другом. Запущенный в конце XX века процесс деполитизации идеологии продолжается, несмотря на стремления российского руководства в 2000-е годы возродить единую государственную идеологию. Политические идеи приходится прятать за неполитические ширмы, поскольку процесс деполитизации идеологии продолжается, что, на наш взгляд, является одной из важнейших тенденций развития культуры второй половины XX века, определивший тренды века XXI, которому невозможно противостоять.

В данной статье мы проследим этот процесс на примере истории документальной драмы на отечественном телевидении.

¹ Материалы заседания клуба «Свободное слово» 22 октября 2003 года на тему «Идеология будущего». Выступление А.А. Зиновьева // <http://www.socialdesign.ru/zinoviev/round2.htm> [Дата обращения 19.05.2015] Выступление В. Межуева.

² Там же.

Между пропагандой и искусством

Стартовый этап развития документальной драмы в СССР был осложнен тем, что на нее в значительной мере была возложена миссия фальсификации событий, которые в подлинно исторически достоверном изображении не устраивали руководство страны. Благородное дело большевистского просвещения масс имело весьма определенные цели и границы. Как заметил немецкий историк Р. Миллер, большевики организовали народное образование так, чтобы никто не мог выйти за пределы официально разрешенного уровня знаний, дабы не возникла для пролетарского государства опасность приобретения гражданами излишнего объема знаний, что превратило бы их в «подрывной элемент»¹.

В этой ситуации искусство разделило судьбу общественных наук, на которые была возложена функция создания мифологизированной истории и теории советского государства. Среди всех методов искусства метод документальной драмы был ближе всего к научным методам познания мира, поэтому эта «научоподобная» форма искусства оказалась на передовой идеологического фронта, имитируя объективность повествования, заменяя собой историческую правду.

В советском кино главным объектом интерпретации для документальной драмы стало недавнее прошлое. Эта интерпретация имела форму так называемого монтажного фильма, который точнее было бы назвать «перемонтажным», поскольку его создатели перемонтировали кинохронику. Так делала Эсфирь Шуб в «Падении династии Романовых», превращая домашние съемки Николая II в материал для революционной пропаганды, и Михаил Ромм в «Обыкновенном фашизме», монтируя памфлет из кадров фашистской кинохроники. В обоих случаях метод «монтажного фильма» позволял придать уже известному материалу новые смыслы. Ведь одна из главных интриг документальной драмы в том, что ее персонажи (герои хроники) не знают, что их ждет впереди, а режиссер и зрители знают и пытаются отыскать в прошлом зерна будущего, разглядеть предвестники грядущей трагедии.

Появление двух названных выше картин, соответственно, в 1920-е и 1960-е годы, весьма симптоматично, поскольку и та, и другая вышли во время «документальных взрывов», знаменовавших новую волну увлечения кинематографа хроникой. Очень быстро стало очевидным, что

¹ *Fülöp-Miller R. The Mind and Face of Bolshevism; an Examination of Cultural Life in Soviet Russia. London: Puthnams; New York: Harper and Row, 1965. P. 243.*

один и тот же кадр можно в качестве иллюстрации подмонтировать под любой авторский посыл. Режиссеры пользовались этим феноменом, не очень задумываясь над социокультурными последствиями привыкания к такому отношению к документу. Впрочем, опасения на этот счет появлялись и периодически высказывались. Еще в 1973 году Л. Рошаль писал, что при таком отношении к хронике «все многообразие внутрикадровой информации, а огромное большинство кадров, без сомнения, неоднозначно по смыслу, – сводится к иллюстративному минимуму. К использованию того, что лежит на поверхности»¹. Однако ни тогда, ни сегодня осознание этой опасности не останавливало пропагандистов.

Стоит отметить также родственность творческих настроений эпохи двух вышеназванных «документальных взрывов». Первый (1920-х гг.) происходил на фоне расцвета советского искусства авангарда, второй был связан с периодом оттепели, которую исследователи называют временем частичного возврата к идеям авангарда². Особенностью же идеологии авангарда является сознательный отказ от наследия прошлого, полная переориентация картины мира на будущее, формирующееся не естественным путем, а конструируемое радикально настроенным сознанием художника. В таких условиях документальная драма освобождается от миссии интерпретации прошлого, она творит из фрагментов прошлого мифы.

Режиссер Игорь Беляев, размышляя о своем опыте работе с материалами кинохроники для телевизионного документального цикла «Летопись полувека», отмечал, что иногда к рождению образа ведут фрагменты реальности, случайно попавшие на киноленту: «Сначала я стал рассматривать хронику года в уже сложившейся манере “Летописи”, сюжет за сюжетом, – пишет он. – Потом (на монтажном столе) – не на киноскорости, а кадрик за кадриком. И вот тут-то и открылся неизвестный, не использованный еще материал. Кадрики, порой случайно, может быть, против воли их авторов закраившиеся в сюжеты, вскрывали время изнутри, проходили трудные для тех лет редакторские барьеры»³. Такой подход к документальному материалу позволял «разбудить в документе образ»⁴ и шагнуть тем самым за границы официальной пропаганды.

¹ Рошаль Л. Мир и игра. М.: Искусство, 1973. С. 45.

² Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект, 2007. С. 83.

³ Беляев И. Спектакль документов. М.: Гелеос, 1997. С. 38.

⁴ Там же. С. 59.

Происходило это, в частности, когда документы сталкивались и вступали в конфликт.

Подобного рода фильмы позволяют говорить о том, что телевидению не чужда интертекстуальность. Этот термин введен Ю. Кристевой и обозначает «особые диалогические отношения текстов, строящихся как мозаика цитат, являющихся результатом выпитывания и видоизменения других текстов, ориентации на контекст»¹. В рамках монтажного фильма имитируется вступление в диалог, который может рождать не одномерную – идеологическую, а многомерную – полифоническую картину мира.

По мнению В. Демина, одной из причин притягательности документальной драмы является ее способность заражать документальностью весь материал вне зависимости от его происхождения. Анализируя роль кинохроники в телевизионном многосерийном фильме «Семнадцать мгновений весны», он пишет: «Две его противоположные стихии – фантазия и реальность – не только не разрушили, но каким-то неведомым путем слились в противоестественном союзе. Как история расступилась, чтобы вместить в себя вымышленный образ Исаева – Штирлица, так и Штирлиц, заряженный потенциалом истинной истории, приобрел добавочный драматизм, дополнительную красочность... Фикция, не вскрытая как фикция, окруженная подлинными хроникальными кадрами, снабженная нумерацией мгновений, неизбежно воспринимается как документ. Историзм торжествует и здесь, но это мнимый историзм, оборачивающийся мифологией, документальной сказкой»². «Заражение документальностью» вследствие соединения в рамках телевизионной программы документальных и постановочных передач при определенной подаче (без акцента на фикцию) превращает в документальную сказку весь телевизионный контент.

Между массовой и контркультурой

Особую актуальность эта способность гибридных с точки зрения документальности программ приобретает в случае рассказа о тех эпизодах развития истории, которые нельзя было предвидеть заранее. Поскольку до современной цифровой эпохи происшествия не часто фиксировались

¹ *Беляев И.* Спектакль документов. М.: Гелеос, 1997. С. 94.

² *Демин В.* Многосерийный советский телефильм. Достижения и надежды // Принцип серийности в телевизионном фильме: Материалы творческой конференции. М.: Институт истории искусств, 1975. С. 10–11.

хроникерами, одним из главных инструментов создателей документальных программ телевидения были реконструкции, имитирующие документальную драму. Постановочные иллюстрации яркого периода жизни героев сегодня присутствуют и в серьезных видеоисследованиях производства BBC, и в фильмах канала «Культура», и в форматной документалистике Первого канала, «России-1», НТВ. Их задача – беллетризировать исторические события, превратить их в продукт, адаптированный к законам массовой культуры, производя отбор иллюстраций и аргументов на основании их привлекательности как аттракциона.

Один из ярких примеров такой беллетризации исторических событий – документально-постановочный сериал «Битва за космос», который в начале 2006 года демонстрировал в своем эфире Первый канал. Это фильм об истории космической гонки СССР и США. В съемках принимали участие телекомпании – Первый канал (Россия), BBC (Великобритания), National Geographic (США) и NDR (Германия). Рекламируя проект, создатели фильма особенно подчеркивали два тезиса: во-первых, что при написании сценария они «строго придерживались документов соперничающих сторон, свидетельств очевидцев и практически полностью реконструировали события недавнего прошлого»; а во-вторых, что зрители, посмотрев фильм, «узнают многие шокирующие подробности, зачастую известные лишь узкому кругу специалистов»¹. В сериале действительно все это было – и новые подробности, и новые документы, и попытка воссоздать ту эмоциональную среду, в которой происходили события. Однако акцент на деталях-аттракционах вызвал у зрителей сомнения в документальной достоверности сериала, которые нашли отражение в бурной полемике медиакритиков. Впрочем, для сериала как товара это было только хорошо. А новые мифы о политике и покорении космоса, предложенные им, органично вписались в современный контекст массовой культуры.

Свобода интерпретации, которую предоставляют современные технологические и творческие приемы работы с документами, позволяют режиссерам свободно маневрировать между идеологическим мейнстримом и контркультурной периферией. Последняя тоже может попадать на телевизионный экран, как это произошло с фильмом-мистификацией Алексея Федоченко «Первые на Луне», тоже демонстрировавшимся по телевидению в рамках юбилейных торжеств.

Сделанный в нетипичном для отечественного кино жанре, который за рубежом называют mockumentary (мокьюментари от англ. documentary –

¹ «Битва за космос»: правда и вымысел о соперничестве СССР и США // Правда. 2006. 29 марта.

документальный фильм и *mock* – насмешка, подделка, фальсификация, жульничество, подражание, имитирование, копирование, пародия, дразнилка, стёб), он пародировал докумдрамы, пользуясь ее же приемами. Создатели фильма проиллюстрировали миф о том, что первыми на Луне еще в 1938 году оказались советские космолетчики, однако из-за неудачи экспедиции, советские спецслужбы засекретили все подробности. Имитация фильма-расследования (типичного формата современной документальной драмы), соединение несоединимого: документальной хроники 30-х годов XX века¹ и имитация хроники – поцарапанная пленка с якобы достоверными записями скрытых наблюдений НКВД за всеми участниками проекта, голос диктора, правдоподобно имитирующий советский стиль конферанса, сообщающий совершенно неправдоподобную информацию о том, что советские пионеры в рамках космической программы успешно провели опыт по выявлению способности живого организма выдерживать многократные перегрузки (запихнув утенка в центрифугу и напоив поросенка кагором) – позволяет не запутать зрителя до того состояния, что он перестает ощущать границу между правдой и вымыслом, а сделать его равноправным участником такой игры с прошлым, которая сродни карнавалу, где фантазмагория становится частью праздничной идеологии.

Однако полного ухода в игровую реальность не происходит. Создатели фильма удерживают зрителями на границе вымысла и реальности: съемочная группа якобы отправляется в Чили на поиски остатков ракеты, опрашивает оставшихся в живых псевдосвидетелей знаменательных событий – оператора НКВД, следившего за разработчиком летательного аппарата, медсестру психиатрической больницы, ухаживавшую за одним из героев, и даже последнего из отряда первых советских космолетчиков, который умирает при загадочных обстоятельствах прямо во время съемок фильма-расследования. Факты и реалии советского времени: «...кузнец-стахановец, который ковал втулки до тех пор, пока не сломался пресс; гордые заявления ученых, что очень скоро металлические ребра помогут советскому человеку выживать в автокатастрофах; а также дурдом, в котором самыми эффективными методами лечения считаются завертывание пациента в мокрую простыню, электрошок и инъекции, вводящие больного в коматозное состояние»², воссозданные авторами

¹ Кинохроника занимает всего 5% фильма – см.: *Циркун Н.* Девятый вал // Сеанс. 2005. № 25/26.

² *Федина А.* Вышвырнули в космос. Мистификацию «Первые на Луне» показали на «Кинотавре» // Известия. 2005. 6 июня.

и узнаваемые просвещенным зрителем, позволяли не только преодолеть прошлое, отказавшись от его мифов, но, хотя бы отчасти, преодолеть каноны массовой культуры, по законам которых они были встроены в драматургию фильма.

Показанный в телевизионном эфире практически одновременно с «Битвой за космос» фильм-мистификация¹ был воспринят не сам по себе, а в контексте большой развлекательно-пропагандистской акции «Первого канала», посвященной 45-летию первого полета в космос Ю. Гагарина. И в этом контексте особенно остро ощущалось контркультурное настроение фильма. Его демонстрация в рубрике «Премьеры со зрителями» имела чрезвычайно высокий для подобного рода продукции рейтинг (по стране, где зритель, как принято считать, менее искушенный, доля фильма составила 23%, а в Москве более 21%)² и сопровождался оживленной дискуссией. Причем показатели этой дискуссии, длившейся около часа и закончившейся около двух часов ночи, превосходили показатели самого фильма – процент зрителей канала к ее началу вырос и составил более 24%, что не типично для дискуссионного формата³. Зритель продемонстрировал свою готовность если не к выходу за границы идеологической картины мира, то по крайней мере к обсуждению старой системы мифов.

Между журналистикой и режиссурой

Готовность аудитории поставить под сомнение советскую мифологию в конце 2010-х годов почувствовали и продюсеры канала НТВ, предложив, как и в середине 1990-х (тогда над циклом «Новейшая история» работали, в частности, Е. Киселев, С. Сорокина, Л. Парфенов и другие, пересмотреть стереотипные представления об истории XX века. Спустя почти пятнадцать лет после первого захода события новейшей истории молодое поколение «НТВшников» снова интерпретировало с помощью документальной драмы. И, как раньше, главными создателями докудрамы были не режиссеры, а журналисты. Последнее представляется нам значимым, поскольку законы профессии предполагают, что журналисты, в отличие от режиссеров, в первую очередь должны иметь дело с реальностью

¹ Первый телеэфир (Первый канал) – 14 апреля 2006.

² Бородин А. Телелидеры с Ариной Ъ-Бородиной // Коммерсант. 2006. № 69. 19 апреля.

³ Там же.

и с настоящим, а не с прошлым, воссозданным постановочными методами. Поэтому целью их реконструкции прошлого становится не его познание через художественный образ, а поиск ответов на актуальные вопросы современности.

Собственно, этим и была занята, на наш взгляд, команда Алексея Пивоварова, за несколько лет выпустившая блок фильмов о важнейших битвах Великой Отечественной войны: «Ржев. Незвестная битва Георгия Жукова» (НТВ, 2009), «Москва. Осень 1941» (НТВ, 2009), «Брест. Крепостные герои» (НТВ, 2010) и другие, которые были ими обозначены как «документальные драмы с эффектом присутствия». Главным героем этих фильмов оказывается ведущий, путешествующий по местам сражений. Зритель видит настоящее и прошлое его глазами. Этот прием отличает телевизионные формы от кино, где зрелище построено так, что у человека сохраняется ощущение его непосредственного восприятия. Опосредованность зрелища «человеком от телевидения» не только разрушает «четвертую стену» и создает иллюзию диалога с аудиторией, но в случае с докудрамой позволяет имитировать диалог с прошлым. В роли ведущего может быть актер, ученый, журналист, но вне зависимости от своей профессии в такого рода зрелищах он – медиум на своеобразном спиритическом сеансе. Реконструируя прошлое, он передает туда вопросы из будущего, а получая ответы, адаптирует их смысл в соответствии с ожиданиями современников. Однако если актер в роли такого медиума чаще всего транслирует эмоции, а ученый оказывается носителем антропологического, этнографического сознания, помогая зрителями воспринимать людей прошлого как «других», то журналист в значительном количестве случаев оказывается на позиции следователя и судьи. Так, журналист Алексей Пивоваров в своих докудрамах прежде всего ведет расследование, опирающееся на реконструкции как на результаты следственного эксперимента.

Если оценивать документальную драму как специфическую телевизионную форму, то проще всего это сделать, используя принцип структуризации эфирного контента, предложенный французским исследователем Франсуа Жостом¹. Он предлагает оценивать наличие в эфирном событии трех «сфер», каждая из которых находится в вершине воображаемого треугольника: «сфера реального» (реальные люди в реальных обстоятельствах), «сфера фиктивного» (вымышленные персонажи в вымышленных обстоятельствах) и «сфера игрового» (реальные люди в вымышленных, искусственно созданных обстоятельствах). В зависимости от баланса

¹ Jost F. L'Introduction à l'analyse de la télévision. Paris: Ellipses, 2004.

реальности, фиктивности и игры, каждая программа занимает свое место в треугольной системе координат.

Современная документальная драма на телевидении может позволить себе практически любое соотношение этих сфер, оставляя за зрителем право самостоятельно оценивать уровень игры. Особенно неоднозначны бывают выводы в случае, если в них функция ведущего делится между журналистом-расследователем из сферы реального или игрового и историческим персонажем, сыгранным актером, из сферы фиктивного, погружающим зрителя в атмосферу прошлого.

Прием этот, успешно обкатанный Леонидом Парфеновым во множестве сходных проектов – «Живой Пушкин», «Птица-Гоголь», «Российская империя», «Зворыкин-Муромец», – стал для российской докудрамы излюбленным. Роль такого персонажа в драматургии от проекта к проекту все увеличивалась. В «Зворыкине-Муромце» (2010) роль постановочных вставок с Сергеем Шакуровым в роли Зворыкина была практически определяющей. Телевизионная документальная драма почти превратилась в исторический телефильм. Хотя, с актерской точки зрения С. Шакурова, работа над такой ролью существенно отличалась от работы в художественном фильме: «Постоянно приходилось сдерживать себя, потому что документальный фильм очень сильно отличается от художественного, в котором есть расширенный материал, эмоциональное изображение образа. А документальный жанр предполагает повествование, и оно не предусматривает мощной актерской игры, которой я владею. Пришлось надавить на самолюбие»¹.

Повествовательность актерской игры, соединенная со специфической обличающей эмоциональностью журналистского расследования, позволяет конструировать мифологемы постмодернистского типа, базирующиеся на полифонии множества равнозначных, но противоречащих друг другу истин. Наиболее отчетливо эта тенденция проявилась в фильме Алексея Пивоварова «22 июня. Роковые решения» (НТВ, 2011), где о трагедии Второй мировой размышляют бывшие враги, а авторы фильма предлагают зрителям такой калейдоскоп истин, который невозможно объединить в единственный правильный ответ на вопрос: кто виноват. Расследование по сути подталкивает зрителя к выводу о том, что в исторических катаклизмах виноваты все. Так же все виноваты и в современных проблемах.

¹ Сергей Шакуров о фильме «Зворыкин-Муромец»: «Для меня это было открытием» // Комсомольская правда. 2010. 20 апреля (<http://www.kp.ru/daily/24476/634665/> [Дата обращения 20.05.2015]).

Поскольку от современной форматной документалистики на исторические темы не требуется обязательная линейная последовательность в изложении событий, сохранение причинно-следственных связей, она создает ощущение неразумности устройства мира, слабой предсказуемости последствий действий тех или иных акторов политических и иных исторических процессов. Социальная депрессия таким образом из посттравматического состояния общества превращается в доминирующую идеологию, на исторических примерах доказывающую, что рационального устройства общества не было, нет и не будет. Оказалось, что для трансляции такой идеологии современная документальная драма (как часть «игровой сферы») подходит не хуже, чем советская документальная драма (позиционирующая себя как часть «сферы реального») для конструирования советских идеологем.

Юрий Богомолов
РЕТРО КАК ПРИЕМ

Если говорить о ретростилистике на ТВ, то следует отметить, что здесь она не столь отчетлива, как в кино. Хотя отсылки к прошлому, экскурсий в прошлое, спекуляций на прошлом – сколько угодно. А собственно прошлое как выразительный художественный прием в телевизионных созданиях – редкость. В первую очередь, наверное, потому, что это затратное мероприятие. Во вторую – прием этот требует, как сегодня принято говорить, серьезного креатива. Или – переходя с современного на русский – настоящего таланта.

СПОСОБОМ ОТ ОБРАТНОГО

Прошлое может быть предметом простодушной любознательности автора. И только. Тогда получаются просветительские программы и историко-просветительские фильмы. Примеров на сей счет тьма. В наиболее чистом виде – до сих пор памятные программы Ираклия Андроникова. Это не наш случай.

Прошлое может стать поводом для поучения и морализирования. Тут самый очевидный образец – программы Эдварда Радзинского. И самая последняя и выразительная в этом отношении – «Нерон. Зверь из ада». Но и это не имеет отношения к поставленной здесь проблеме. Прошлое довольно часто используется как политическое нравоучение. Здесь иллюстрацией следует счесть «Гибель империи. Византийский урок» отца Тихона. И опять же не об этом здесь речь.

Прошлое нередко арендуется как площадка для развлечения и как средство развлечения. Это приключенческие и авантюрные фильмы.

В советскую пору парком культуры и отдыха трудящихся нередко оказывались революция, чаще – Гражданская война, еще чаще – война Отечественная. Классика этого рода кинобеллетристики, скажем, «Неуловимые мстители», давний сериал «Щит и меч», еще более давний фильм «Подвиг разведчика».

А вот «Семнадцать мгновений...» – штука посложнее. Хотя бы потому, что тут перед авторами задач стояло поболее и они были в какой-то степени взаимоисключающими.

Самая первая – занимательность любой ценой. В том числе и ценой бреда. Советский разведчик, входящий в самые высокие кабинеты рейха, – это само по себе «фэнтези», над которым посмеялся не только народ, сочинивший кучу анекдотов про Штирлица, но и сам Штирлиц, когда в шутку пробросил, что вот, мол, от него там, наверху, ждут, когда он пробьется в заместители фюрера, а то и в фюреры. Напрасно он иронизировал. Если всерьез принять карьерный взлет штандартенфюрера Исаева, то он мог бы вполне рассчитывать на место Бормана в послевоенном рейхе.

Вторая задача – создать миф о чекисте с благородным человеческим лицом артиста Вячеслава Тихонова. Это легенда прикрытия. Под нее средства выдали и очень серьезные преференции обеспечили.

Третья – отрефлектировать конформистский комплекс советского интеллигента, носящего по необходимости мундир, который не соответствует его внутренней сущности. Задача, может быть, и бессознательная, но явно проглядывающая в ткани художественного целого.

Просматривается она не в последнюю очередь благодаря прозрачной лирической упаковке, в кою столь бережно укутан и спеленут сам комплекс стихами Роберта Рождественского на музыку Микаэла Таривердиева.

Задач было так много и они вступали друг с другом в столь очевидные противоречия, что авторы оказались перед необходимостью подвергнуть исторический материал серьезной эстетической обработке. И не столько путем документализации, сколько посредством стилизации. Хроникальные кадры наступления советских войск подмонтированы к каждой серии в порядке «отмазки», чтобы кто-нибудь не подумал, будто войну выиграл один Штирлиц.

Зато лирическое торможение, сопутствующее детективному действию, создает эффект восприятия происходящего на экране как чего-то обособленного, отдаленного, но почему-то уютного, психологически близкого. С годами этот эффект только преумножился. Ну признаемся наконец, что мы с нежностью теперь смотрим не только на родного и любимого Штирлица, но и на Мюллера, и на Шелленберга, и тем более на Айсмана. И даже, страшно сказать, на Бормана. А что за прелесть генерал Вольф!

И т. д. Это все потому, что сквозь чужое и даже чуждое прошлое мы видим самих себя. Какими мы были примерно сто лет назад. И не в том смысле, что узнаем свои лица; просто видим свои олицетворенные представления о добре и зле, олицетворенные иллюзии, олицетворенные обольщения и т. д. Стало быть, прошлое здесь работает как своего рода оптика. Вот такая функция ретроматериала ближе к нашей теме.

Еще одна оговорка.

Вообще-то, если согласиться с ленинградскими «формалистами» (а по мне, с ними стоило бы согласиться), утверждавшими, что в произведении все есть прием, то почему надо делать исключение для исторического материала? В подтверждение своего тезиса один из представителей «формальной школы» Роман Якобсон приводил притчу о миссионере, посетившем какой-то южный архипелаг. На вопрос пришельца к аборигенам, почему они ходят голыми, те ответили замечанием: «Но ведь и у тебя, бледнолицый брат наш, лицо голое». «Брат» не сдержал раздражения: «Но ведь это лицо!» На что ему не без ледяного торжества было указано: «А у нас все – лицо!»

«Формалисты» настаивали, что в художественном произведении все – «лицо». Иными словами, в художественном произведении все должно быть выразительно: и глаза, и руки, и одежда, и ракурсы, и освещение, все-все-все. В том числе и тот сюжетный материал, из которого лепится (или растет) само произведение. Поэтому, строго говоря, исторического жанра в беллетристике не существует. Было бы глупо относить к нему «Войну и мир» Толстого. Еще глупее – «Трех мушкетеров» Дюма.

Прошлое в художественной практике, стало быть, стилистический прием. Иногда обнаженный, иногда латентный. В определенных случаях скрытый настолько, что кажется конечной целью и единственным содержанием. Как, скажем, в фильмах Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» или «Проверка на дорогах». А в фильмах Никиты Михалкова «Раба любви» и «Свой среди чужих, чужой среди своих» прием наглядно эстетизирован и кажется чем-то самоценным по отношению к повествованию.

ЕЩЕ РАЗ ОГЛЯНЕМСЯ

В середине прошлого века мы спорили о том, что есть телевидение: новое искусство или всего лишь очередное средство массовой коммуникации? Сегодня этот вопрос кажется бессодержательным. Коммуникативная функция подавила его эстетические склонности. Но зато развила необычайно его мифотворческую потенцию.

Сегодня мы видим, что телевидение функционирует как чрезвычайно эффективная машина мифотворчества. Что с ним может сравниться на этом поприще – театр, литература, шоу-бизнес, фотография, кино? Отчасти кинематограф и шоу-бизнес. Но и они являются не более чем придатками все охватывающего и всюду проникающего ТВ.

Телевидение – совершенная машина времени. На ней с изобретением интернета можно гонять на огромной скорости во все стороны Вечности. Вопрос только в том, насколько мы внутренне к этому готовы. И еще один чрезвычайно важный аспект – телевидение, как никакое иное средство выражения, делает неясной границу между действительностью и псевдодействительностью. То есть между реальным и виртуальным мирами.

Все эти обстоятельства и обуславливают специфику игры в ретро на телевидении.

Ретроигра на российском ТВ стала особенно актуальной после слома времен. Один режим обрушился, а другой не оформился – понятно, что речь идет о 1990-х годах прошлого столетия. Массовое сознание стало стремительно раздваиваться, и каждому из нас не очень было понятно, на каком ты сейчас берегу. Мы жили как бы на два дома. Начало 1990-х – это жизнь между двумя эпохами. Нужен был мост, нужна была коммуникация между эпохами.

Одним из первых наведенных на нашем ТВ «мостов» можно считать «Русский проект» – набор роликов-скетчей, размещенных в межпрограммном пространстве. Каждый из них представлял собой микроновеллу, исполненную в стилистике советской киноклассики.

Если трехминутная короткометражка с двумя русскими бабами-шпалоукладчицами (Нонна Мордюкова и Римма Маркова) апеллировала к эстетике кондового соцреализма, а история с космонавтом (Никитой Михалковым) рифмовалась с героико-романтическими мечтами о «пыльных тропинках далеких планет», то сюжет с инвалидом войны (артист Зиновий Гердт), припоминающим себя в довоенной юности, явно отсылал телезрителей к поэтике лирического кинематографа 1960-х годов.

Советскому кинематографу в чем не откажешь, независимо от уровня достоверности того или иного фильма, так это в упоре на характерность героя. Все остальное бывало сколь угодно далеким от жизни, от истории в общем и в частности, но убедительная и неопровержимая характерность героев, сыгранных Алейниковым, Андреевым, Крючковым, Чирковым, Меркурьевым, Жаровым, Ильинским, Бернесом, Рыбниковым, Папановым, Ефремовым, Верой Марецкой, Фаиной Раневской, Нонной Мордюковой, Инной Чуриковой и т. д., способна была пробить любую идеологическую броню официального пафоса.

На характерном герое стоял историко-революционный фильм, а также военно-патриотический фильм. К их эстетике и отсылала поэтика «Русского проекта». Зрителю адресовался сигнал: мы все те же, мы все такие же, просто судьба наградила нас новыми испытаниями, но у нас же – «русский характер».

Потом пришла очередь проекта «Старые песни о главном». Это был еще один «мост», который ТВ попыталось перебросить через пропасть между двумя эпохами. Сначала посредством элементарного обмена хитами мастеров эстрады разных поколений. В первый раз это было сделано в рамках новогоднего шоу на старом НТВ. На следующий год два едва ли не самых изобретательных менеджера отечественного ТВ – Леонид Парфенов (НТВ) и Константин Эрнст (ОРТ) – объединили свои организационно-творческие усилия на ОРТ, чтобы выдать в эфир «Старые песни о главном». Это была уже не телепередача, а телефильм, в котором наша современная попса оказалась переодетой в стилистику старого советского, так называемого лакировочно-лубочного кино имени Ивана Пырьева. Отсюда происходил эффект снисходительной и теплой иронии к тому, что, казалось, уже давно быльем поросло.

Потом этот прием не однажды повторялся с отсылками к другим кинохитам. Одной из самых удачных явилась отсылка к «Ивану Васильевичу». Были оглядки и на зарубежные кинохиты. Одна из них называлась «Первый скорый».

Ситком и драмеди

Вообще, надо признать, знаковое старое кино нередко используется в качестве подсобного стилистического материала для современных построений.

Вспомним для начала сравнительно недавний успех «Моей прекрасной няни».

Казалось, что он основан исключительно на лицензионном формате американского ситкома «Няня». Но если заглянуть под покров фабулы современной сказки о Золушке из бутика в Бирюлево, то легко обнаружить там некогда популярный у нас юмористический сериал «Кабачок “13 стульев”».

«Кабачок» – тот же ситком, но без закадрового смеха. Функцию эмоционального стимулятора выполняла песенка под закадровую фонограмму. А так много общего: сквозные персонажи, маскообразные герои, скетчевая драматургия, репризный характер общения...

Там стулья, столики и барная стойка.

Здесь диваны и барная стойка.

Там – пан Директор, здесь – господин Продюсер. Там – властолюбивая пани Моника, здесь – рвущаяся к власти Жанна Аркадьевна. Там – добродушно-ехидный пан Ведущий. Здесь – ехидно-добродушный дворецкий Константин. Там – надутые чинуши среднего звена. Здесь – самодовольные звезды шоу-бизнеса. Там – мечты о карьере, здесь – о популярности. И т. д.

Хорошо ли, плохо ли, но мы, зрители, обуржуазились если не в материальном отношении, то в ментальном. И нам, стало быть, понятны простые мечты и звонкие радости продавщицы, выброшенной из бутика в Бирюлево и осевшей в доме интеллигентного нового русского. Вика к тому же девушка расчетливая, без комплексов, никогда не впадающая в грех уныния и, что самое смешное, романтичная.

Последнее, видимо, буржуазному зрителю особенно дорого. Он ведь мечтает не просто хорошо и комфортно устроиться в жизни. Он хочет заключить брак не только по расчету, но и на небесах его оформить.

Романтизация буржуазных отношений в мире, где человек человеку и не брат, и не сват, и не друг, а либо партнер, либо конкурент, – дело непростое и нелегкое, но крайне нужное.

В эпоху «Кабачка» мы если и были мещанами и обывателями, то несмелыми, стеснительными и полулегальными. Теперь другое дело.

И вот старая утеха является в обличье новой забавы.

Еще более неожиданным, но столь закономерным оказался ошеломительный триумф долгоиграющего зрелища «Не родись красивой». Формат опять же лицензионный – он позаимствован в Колумбии. Жанр его на Западе именуется «драмеди». Зрительский успех на родине сериала был, пожалуй, покруче, чем у нас. Там сам президент страны счел за честь сняться в одной из серий с героиней и поговорить с ней «за жизнь». А у нас только несколько персонажей из шоу-бизнеса не постеснялись войти в контакт с Катей. И самая статусная из них – Настя Волочкова.

Понятно, что драматургический каркас смонтирован из сказочного материала «Золушки», «Гадкого утенка» и «Царевны-лягушки». Что же до современных реалий, то сначала предполагалось, будто наша Катя, тихо плача, устроится на работу в книжное издательство секретаршей. Но затем было решено, что надо быть ближе к народу, к молодежи, и остановились на модельно-шмоточном бизнесе. Здесь неказистая девушка и прошла путь от секретаря до президента корпорации. Здесь она нашла свою безответную любовь, безнадежно ее потеряла, потеряла веру в человечество и затем вернула себе то и другое. Если взглянуть с высоты

птичьего полета на обширную территорию этой драмеди, то композиция будет выглядеть следующим образом. Сначала маета неказистой барышни из простой российской семьи с советской ментальностью в условиях и обстоятельствах частно- (и честно-) собственнического предпринимательства. Ее униженное и ущемленное состояние. Потом влюбленность в секс-символ предприятия, снова унижение в особо изощренной форме, успехи на деловом поприще. Наконец, решительная перемена участи: Катя стремительно умнеет, хорошеет, а для принца наступает пора унижений и непрухи. Общие деловые интересы, взаимные чувства их соединяют, и надо думать, навеки. Все мы на ихней свадьбе были, медшампанское пили...

Важный пункт действия – момент преобразования Кати, ее превращения из дурнушки в красотку. Многое зависело от выбора актрисы. Проблема была не в том, чтобы писаную красавицу загримировать под неказистую, неуклюжую девицу, одеть ее в нечто старомодное, снабдить круглыми очочками, а потом в один чудесный день всю эту неприглядность сдернуть, как лягушачью шкуру, приодеть, причесать и заменить очки-велосипед очками с дорогой прямоугольной оправой. И все бы ахнули. Проблема состояла в том, чтобы в Кате-дурнушке, мымре и серой мышке, пробивалось бы обаяние. А условность заключалась бы в том, что все это видят и понимают, кроме тех, кто рядом с ней. Создатели сериала пошли по более легкому пути. Видимо, не от хорошей жизни. Где сейчас найдешь молодую Алису Фрейдлих? Или на худой конец Джулию Робертс?

Собственно, об авторском начале телеполотна можно не говорить; ведь полотно и по происхождению, и по содержанию – явление фольклорного ряда. У народных сказок есть собиратели, издатели, сказители и господа оформители. Но одна фольклорная природа Бетти-дурнушки или Катипростушки не способна объяснить феноменального успеха старой песни о новых реалиях. Объяснение, думаю, гнездится в области социальной психологии.

Успешные мыльные телеоперы потому и успешны, что вытаскивают наружу подсознательные комплексы толпы, а вовсе не потому, что оригинальны и хорошо сделаны.

Но все это не однажды демонстрировалось на нашем телеэкране и вместе, и порознь, и в таком-то формате, и в этаким. В новинку, пожалуй, звучит явственно и почти настырно мотив морального и социального реванша недавнего аутсайдера в новобуржуазной российской действительности. Катя, которая только что была ничем и никем, на которую сыпались насмешки, которой доставались издевки и презрительные смешки, вдруг, почти в одночасье, стала всем. То есть ей теперь все: высокое положение

в компании, признание и зависть коллег, у ее ног секс-символ корпорации. Она содрала с себя лягушачью шкуру и оказалась царевной.

И это еще не все; она теперь – спасительница и мессия.

Если в первой половине сериала народные массы сочувствуют и сострадают простоватой, закомплексованной, но умной и душевной девушке, то во второй они смакуют уже страдания и муки героя ее романа Андрея Жданова. Недаром так подробно, медленно и тягуче отслеживаются все стадии распада его самонадеянной личности. Недаром придумана эта пытка дневником Кати. Катя здесь ни при чем; она не торжествует и тем более не злорадствует, ей просто опять больно. Торжествуем и злорадствуем мы, все еще отчасти советские зрители.

В общем и целом надо признать, что перед нами довольно симпатичная витрина определенного образа жизни и определенных умонастроений. Вопрос только в том, насколько она соответствует реальности? Витрина – такая оптика. За стеклом – идеал. В стекле – отражение тебя. Получается двойная экспозиция. Твое изображение накладывается на твои помыслы. Этим и любопытны ситкомы и драмеды, имеющие повышенный спрос. Они – индикатор массовых комплексов и рефлексов. Для тех специалистов, что исследуют сегодня социальные и общественные процессы в России, сериал «Не родись красивой» – источник знаний о новой стране и ее умонастроениях.

Полагают, что офисная Россия – это совсем другая страна. Что в ней нет места для рефлексов и рудиментов советского человека. Но если она в витринном стекле «Не родись красивой» узнала себя, то это не совсем так. У нас социализм был патерналистским режимом, и, похоже, его родимые пятна еще долго останутся на нашем мелкобуржуазном частнособственническом облике. Чтобы трудовой коллектив горой стоял за любимого руководителя... Такое мы видели только в фильмах «Председатель» с Михаилом Ульяновым и «Простая история» с Нонной Мордюковой.

Чтобы провинциальная девица взяла столь убедительный реванш над обстоятельствами и человеком, который ее унизил... Такое случилось в картине «Москва слезам не верит». Чтобы подруги приняли столь солидарное участие в судьбе лирической героини... Такое нам памятно по фильму «Кубанские казаки». И песни, к слову сказать, там и тут поются сходного содержания.

Там: «Каким ты был, таким остался...»

Тут: «Не смотри по сторонам, оставайся такой, как есть. Оставайся сама собой».

И здесь недостаточно хорошо забытое прошлое, достаточно отчетливо прозвучавшее в тексте телесочинения, обеспечило ему интерес у нынешней публики.

СЕРИАЛЫ

Столь же заметной оказалась роль ретромотивов и в других художественных сериалах. Самый наглядный пример – сериальный блокбастер «Офицеры». Это в известном смысле антиофисная мифология. В сущности, как нетрудно заметить, оба сериала – две стороны одной медали. Если «Не родись красивой» пронизан идеей социально-психологического реванша, то «Офицеры» овеяны страстью реванша военно-силового.

Новые «Офицеры» по преимуществу танцуют от старого военно-патриотического кино. Жили два друга, два суперагента, сильные, красивые парни, орлы, дружба которых скреплена совместными подвигами в горячих точках (Афганистан, Африка). Однако самым трудным испытанием для них оказывается не огонь, вода, падение с вертолета или пытка психотропными препаратами, а девушка Женя, в которую они оба, черт побери, влюблены.

Первые сериалы («Улицы разбитых фонарей» и «Бандитский Петербург») констатировали развал силовых институтов: милиции, спецслужб, армии. И вся надежда на выживание связывалась с отдельными службистами, сохранившими честь и достоинство наперекор системе. Государство как целостная система перестало быть «крышей» для своих граждан. На это новая сериальная мифология ответила романтизацией криминального братства и криминальной «крыши»: «Бригада», «Люди из стали».

Теперь все явственнее артикулируется потребность в некоем общем историко-географическом пространстве. С этой стороны «Офицеры» почти в полном объеме ее удовлетворяют. Главные герои наследуют профессию по прямой: они кадровые военные. Актер Василий Лановой здесь неспроста: он играет роль офицера, побывавшего на фронтах Гражданской и Отечественной войн. Один из суперагентов – его сын.

Создатели верно угадали, что нынешний зритель хотел бы видеть не только героев прошлых дней, но и нынешних; и не только в стране, но и за ее пределами. Сюжет так организован, что возможности героев никакими рамками в этом отношении не стеснены.

Самая, пожалуй, актуальная нужда – в идеологической печке, от которой можно танцевать и совершать подвиги. Она не может быть сугубо советской. Или великорусской. Или конфессиональной. Или всего лишь национально-патриотической. Или сугубо буржуазной. Или только демократической.

Надо заметить, что политическая мысль современных политологов уже несколько лет безуспешно бьется над этим вопросом. А тут еще господин

Проханов упорно впаривает общественности идею «пятой империи». Вариант «политического реванша»? Этот вопрос не смогли обойти создатели сериала. Но все, что они смогли придумать, – это предельная деидеологизация своего сегодня. Их герои – патриоты не идеологии (какой бы то ни было), а чести (в данном случае офицерской). Она для них выше прочих понятий: «служебной иерархии», «государства», «страны». Есть только одна вещь, которая, будучи брошенной на другую чашу весов, могла бы их поколебать, – это семья. В сериале честь перевешивает, ведь понятно, что только в этом случае семья будет счастливой. Понятно оно понятно, но только на рациональном уровне. В эмоциональном остатке оседает и культивируется все то же чувство тотального реванша. Не самое благородное чувство. На нем храм не стоит. Если только «пятая империя»...

Но, наверное, самую значительную роль ретромотивы сыграли в сериале «Ликвидация». Особо наблюдательные критики разглядели прототип главного героя Гоцмана в фильме Говорухина «Место встречи изменить нельзя». Это Жеглов Высоцкого. Иные увидели и нечто большее: «Ликвидация» просто-напросто римейк говорухинского сериала. Однако за сходным чаще всего таится несходное. И если уж на то пошло, «Ликвидация» не повторяет «Место встречи...», а спорит с ним.

У Говорухина мотив противостояния Шарапова и Жеглова заявлен и брошен неразрешенным. Это ведь мотив время от времени вспухающего спора между Законом и Справедливостью. Зритель радуется благополучному исходу и забывает прощальную реплику невинно арестованного интеллигента, предупредившего Шарапова, что Жеглов нехороший человек.

В том фильме Шарапов и Жеглов отловили преступника Горбатого, и тем дело кончилось. В этом – сердцевина конфликта притаилась, как мне кажется, много глубже. Она в сердце главного героя – Давида Гоцмана. И биться-то ему приходится не столько с загадочным «академиком», сколько с самим собой. Мало того, так еще и с маршалом Победы – Георгием Жуковым. «Ликвидация» не повторяет «Места встречи», а играет с его сюжетными мотивами.

Примерно так же организованы отношения между недавно прошедшим по телевизору сериалом «Апостол» и «Семнадцать мгновениями весны». Оговорюсь, однако: «Апостол», как и «Мгновения...», с точки зрения кинематографической культуры, произведение, что называется, на уровне. Это не масскульт в сниженном понимании этого слова. И если такого рода приключенческий экшен возвысился над океаном аналогичной по формату продукции, значит, ненароком зацепил в людях существенные внутренние комплексы и подсознательные их оправдания.

Он либо нечаянно, либо нарочно вытащил наружу какие-то смутные коллективные эмоции.

Если касаться «Семнадцати мгновений...», то там шла речь не только о героизации, романтизации, интеллектуализации людей из страшноватого ведомства. Его облагораживание было той задачей, которую решали писатель Юлиан Семенов и большая труппа талантливых кинематографистов. Но была еще и другая, никем не сформулированная идея (в том числе и самими авторами) – романтизировать конформизм советского человека. Та бюрократическая преисподняя Третьего рейха, которую придумал сценарист и в которую ввел нас, зрителей, режиссер, сильно напоминала по ролевому раскладу среднестатистическое советское учреждение, где обязательно найдутся патерналист (Мюллер), лощеный карьерист (Шелленберг), тупой служака (Кальтенбруннер) и далее – рядовые тупицы, солдафоны, циники, стукачи, проныры и т.д. Ну, а среди этой партийно-бюрократической челяди обязательно отыщется умный, образованный, знающий свое дело человек с принципами, который нравственно и ментально возвышается над всей этой разношерстной братией, – собственно Штирлиц.

Параллельные миры (рейх и Союз) время от времени пересекались. Или взаимоотражались. Например, пассаж, который мог бы прозвучать из уст советского человека, замороченного повседневной демагогией, сорвался с губ гестаповца Мюллера: «Не очень-то верю я тем, кто вертится около начальства и любит выступать на партийных собраниях». А уж благородный герой с двойной фамилией Штирлиц-Исаев был для многих близким, понятным, родным человеком. Потому что едва ли не каждый шестидесятник, начиная от советников Брежнева и кончая известными литераторами, к примеру тем же Юлианом Семеновым, ходил в мундире, не соответствовавшем внутреннему содержанию. Каждый исправно исполнял ритуалы, а в душе считал себя суперагентом совсем другой реальности.

Конформизм был едва ли не самым распространенным общественным недугом; ему были подвержены практически все слои населения. Штирлиц романтизировал обидный комплекс. Он был средством его изживания. Авторы телесериала таким манером переодели советское двоедушие в героические, лирические и военно-патриотические одежды. И пролили бальзам на наши израненные души. Потому, смеясь над всеми фактологическими ляпами и негодуя по поводу преувеличения роли разведки в деле Победы, мы тем не менее с чувством некоторого удовлетворения смотрели и пересматривали «Мгновения» – этот сладкий миф о войне, о спецслужбе и о себе.

Но вот «Апостол» откликнулся уже на другие комплексы. Один из них – комплекс враждебности тебе государства. Другой – брошенности тебя государством. Вполне себе современные комплексы. Помноженные друг на друга, они спроецированы на экстремальную ситуацию, в которой находится человек войны, человек разведки. Авторы нового мифа все время держат в уме старый миф, часто делают отсылки к нему. Иногда довольно ехидные и даже обидные. Агенту Штирлицу, потерявшему связь с Центром, вспомнилась встреча с женой после двадцатилетней разлуки. Свидание в драматургическом плане выглядит достаточно искусственным. Но в поэтическом отношении сцена обмена взглядами под фортепьянное соло Микаэла Таривердиева – это своего рода лирический экстаз. Само воспоминание – греющая его душевная отрада. А в «Апостоле» агенту Павлу Истомину его коллега доставляет фотографию, на которой запечатлены любимая жена с ребенком. Ни грана лирики за этим уже нет, а есть грубый циничный шантаж. Виртуальное свидание становится для героя нравственной пыткой.

Да и сам новоявленный Штирлиц так переосмыслен, переоборудован, что его не узнать. В сериале процесс переделки обыкновенного человека в крутого суперагента хотя бы и пунктирно, но дан. Апостол Павел, в отличие от погибшего брата-близнеца – апостола Петра, был физически слабым пареньком – ему накачали мускулы. У него было катастрофически слабое зрение – так ему с помощью уникальной операции, проведенной уникальным офтальмологом, его исправили. Теперь у него соколиный взгляд, орлиный взор. Его научили уголовной фене и силовым приемам. Ему вживили другой характер. Теперь он совсем другой человек. Но он находится и совсем в другой ситуации, нежели традиционный советский апостол разведки. У него нет тыла, в отличие от того же Штирлица. Компетентным органам, на службе которых он находится, не верит. И они ему не доверяют. Семья развеяна по ветру. Идеология больше не фундамент. И даже не крыша. По обе линии фронта он одинаково чужой среди своих. Да он и сам не свой. Потому везде – либо реальный враг, либо враг потенциальный. Его стимулируют на подвиги посредством шантажа. Шантаж для него – универсальная коммуникация. Это единственный язык, который он понимает и на котором его понимают.

Развязка нового мифа о КГБ и Великой Победе вышла столь же неожиданной, сколь и зловещей. Немецким суперагентом Гельдрихом оказался родной отец апостолов Павла и Петра. А вдохновителем и организатором хитроумной операции со всеми ее кровавыми подставками – Лаврентий Берия. Но мы же помним, что вдохновителем Штирлица был родной для него Иосиф Сталин.

«Штирлиц» и «Апостол» все-таки не случайно и не зря встретились; во взаимных отражениях проступили подспудные и сублимированные тревоги, живущие в глубине сознания.

В ПОРЯДКЕ ОТСТУПЛЕНИЯ

Еще один конкретный пример тонко замаскированной кинорефлексии – фильм Бориса Фрумина «Нелегал». В нынешнем российском контексте, когда столько разговоров о гастарбайтерах, название «Нелегал» в первую очередь ассоциируется с проблемами нелегальной иммиграции. А на самом деле фильм о другом, о тайном, но знакомом до боли и слез сквозь смех – он о засекреченном разведчике. О бойцах невидимого фронта той холодной войны, которая уже позади. Агентах и контрагентах.

Наверное, в нашем кино нет другого режиссера, для которого выбор такой темы оказался бы более неожиданным и даже противоестественным. Но это только на первый взгляд. Борис Фрумин в советскую пору занимался исследованием мелочей повседневности – «Дневник директора школы», «Семейная мелодрама», «Ошибки юности». Человек старался рассмотреть в пустяках нечто потаенное и сокровенное. Делал он это тонко, подробно и так, что в его фильмах об учителях, учениках и их родителях, о коллизиях частной жизни проступала фальшь тогдашнего житья-бытья. Речь шла не столько о ненормальности политического режима, сколько о нездоровье самого общественного организма.

Такого инакомыслия тогдашняя власть не терпела в еще большей, пожалуй, степени, чем прямые выпады против нее. От его фильмов она пряталась, как склонен скверно себя чувствующий человек не знать о тяжелом для себя диагнозе, не признавать его, не думать о нем, забыть про него, послать к черту доктора и обратиться к какому-нибудь услужливому шаману. Услужливых шаманов-режиссеров тогда было полно, а ленты Фрумина скудно тиражировались, редко показывались и охотно задвигались на «полку». Наконец, ему просто не дали работать, и он эмигрировал.

Вернувшись на родину, режиссер продолжил диагностирование почившей в бозе советской цивилизации. О ее излечении уже не могло быть и речи. Просто режиссер счел своим научно-художественным долгом довести некогда начатое дело до конца. Зачем? На всякий случай. На случай повторения пройденного. Чтобы был опыт, из которого можно при желании извлечь урок. Вот он и обратился к тому сегменту Системы, который был не то чтобы сильнее прочих затемнен, засекречен, но более

других мифологизирован – к институту спецслужб. Фабула, строго говоря, неразборчива. Не сразу разберешь: кто двойной агент, а кто на одну зарплату живет. И как-то невнятна частная жизнь этого глубоко законспирированного разведчика.

Неопределенным мог бы показаться и жанр фильма. Что это: реалистическая драма? Или комедия абсурда? Или просто тихая, ненавязчивая пародия на «Семнадцать мгновений» и «Мертвый сезон»? В конце концов, начинаешь догадываться, что именно в наводящих вопросах и заключен смысл фильма. Краса и гордость советского государства машина тайного сыска (КГБ вкупе со всеми другими спецслужбами), неизменный соперник демонического ЦРУ на деле архаичный механизм, к тому же проржавевший, абсолютно разлаженный. Но если бы дело было только в нестыковке основных узлов механизма, в изношенности отдельных его деталей, то это еще полбеды. Стопроцентное несчастье – в омертвелости того узла, который зовется «человеческим фактором». Мы помним, сколь была озабочена советская власть тем, чтобы у КГБ было человеческое лицо. Самые большие усилия на этом направлении были предприняты в сериале «Семнадцать мгновений весны». И они оказались наиболее плодотворными. Татьяна Лиознова в сотрудничестве с Вячеславом Тихоновым и при помощи музыки Таривердиева так спеленала душевной лирикой суперагента Штирлица, что зрители готовы были пропустить некоторые белые пятна в биографии героя. Ведь на пути к столь высокому положению, которое он занимал в аппарате Рейха, ему, способному теннисисту, надо было не просто стать в довоенные годы чемпионом Берлина по данному виду спорта; ему, большому гуманисту с чистыми руками, холодным умом и горячим сердцем, требовалось сделать и что-нибудь гнусное, совершить какое-никакое преступление против человечности.

Фруммин всего-то и сделал, что оставил своего Штирлица без лирического одеяла, не стал вкалывать ему романтические инъекции. И тот мгновенно обесцветился, деидеологизировался. Стал сугубо функциональной деталью в прославленном монстре. Его как неодушевленный предмет перевезли через границу с Финляндией в Россию в багажнике автомобиля, затем перебросили в глубинку и внедрили в местную милицию, где он совершил инсценированный подвиг. Так он стал «нелегалом» в собственной стране с обеспеченной ему легендой. Тут же его продвинули по службе, и он оказался на таможне Пулковского аэропорта, где ему было приказано обеспечить безопасное пересечение границы с секретными документами.

Совсем мало сантиментов в его отношениях с семьей, с теми женщинами, которых свела с ним его работа. Артист Алексей Серебряков очень

верно передает степень «обездушевленности» своего героя (об одухотворенности и речи нет). Вот он встретил девушку, от скуки прилег на нее, ничего не чувствуя, расстался с ней. Все рутина: и романтическая работа и романтические отношения.

Таковы были сливки доживавшей свой советский век Системы, до сих пор для многих не лишенной мифологической привлекательности. Что же представляло из себя молоко? Я имею в виду другие институты советского строя – и силовые, и гражданские. О «молоке» было много чего сказано и в прежних фильмах Фрумина, и в картинах Глеба Панфилова, Вадима Абдрашитова, Киры Муратовой, Эльдара Шенгелая, Отара Иоселиани.

«Незаконно» – нечаянная комедия маразма советских спецслужб. Она, если угодно, и подведение итогов минувшего, и извлечение уроков на будущее. Еще одно убедительное художественное свидетельство того, что Советский Союз, едва ли не самое идеологизированное из государств в современном мире, никто не разваливал. Оно окостенело изнутри и рухнуло под собственной тяжестью.

«ОТТЕПЕЛЬ» ТРЕВОГИ НАШЕЙ

Вслед за волной восторгов по поводу сериала «Оттепель» со стороны профессиональных критиков в соцсетях поднялся вал претензий и неудовольствий блогеров и их френдов.

Как профессиональная критика, так и самодеятельное искусствоведе-ние любит заниматься двумя проблемами: а) насколько соответствует фильм или спектакль классическому литературному источнику, если мы имеем дело с экранизацией и б) насколько достоверны обстоятельства, факты, персонажи, если перед нами художественное сочинение, снятое на историческом материале. Это практически две спортивные дисциплины, в которых все чувствуют себя уверенными и непререкаемыми авторитетами.

«Оттепель» терзали на предмет исторической подлинности. Покрой одежды не тот, и сама одежда не та, и вешалка, что в прихожей у Хрусталева – икеевская. Курили не так дымно, пили не столь интенсивно. Герои не похожи на своих прототипов. И так далее.

В претензии не только отцы с детьми, но и внуки, которым хотелось бы гордиться своими дедами и дядьями, а гордиться вроде бы и не получается – все они какие-то ущербные.

...Даже очень взрослые люди с гуманитарным образованием не могут смириться с условностью художественного изображения. Одни не могут

психологически преодолеть рампу, другие ни в какую не соглашаются с ее иллюзорностью.

Бывали случаи, когда зрители претендовали на роль не только очевидцев сочиненного зрелища, но и на непосредственных участников его.

В «Броненосце Потемкине» едва ли не самая впечатляющая сцена та, где на взбунтовавшихся матросов набрасывают брезент перед тем, как их расстрелять. Возникает образ слепой массы, мечущейся по палубе броненосца. После триумфа фильма нашлись матросы, что рассказывали о своих переживаниях под этим брезентом.

В реальности брезентом не накрывали обреченных на расстрел. Брезент стелили им под ноги, чтобы не запачкать палубу кровью. Режиссер сделал наоборот в интересах предельной образной и смысловой экспрессии.

...Возвращаюсь к «Оттепели». Недоумение на грани раздражения вызвал возраст главного героя Виктора Хрусталева – 36 лет. Тут же путем двух правил арифметики зритель вычислил, что в пору войны у него был вполне призывной возраст. И вероятнее всего ему довелось повоевать, а по герою этого не скажешь. В фильме не видно, что он человек войны. Или по крайней мере – с войны.

И вообще у него нет прошлого, словно он родился в 1961-м, аккуратно на оттепельной проталине. Самое смешное, что так оно и есть. А самое важное, что это очень важно.

Река времени в художественных берегах течет по особым законам. Пьеса Гоголя «Женитьба» начинается с реплики Подколесина: «Вот опять мясоед пропустил». Что означало: наступил пост. А в пост не венчают. Стало быть, ему, надворному советнику, собравшемуся непременно жениться и в последний момент испугавшемуся, не было никакой нужды прыгать в окно. Он мог спокойно и с достоинством покинуть дом Агафьи Тихоновны, выйдя в дверь. Тем не менее он, рискуя головой и прочими частями тела, прыгнул.

Что это – накладка классика?

Виктор Шкловский как-то заметил, что беллетристы часто бывают вольны в своих отношениях и с календарями, и с часовыми механизмами. И тут же привел пример. Если читать внимательно текст «Анны Карениной», то можно будет заметить, что беременность героини длится что-то около полутора лет.

Так что это – нечаянная накладка классика? Или есть тут своя художественная логика?

Разумеется, логика есть. Художник все готов бросить в топку художественной выразительности. Дело-то в том, что время – такой же прием,

как и цвет, и свет или ракурс. Чтобы сдвинуть лежащий камень в виде Подколесина, конвульсивно подвижный Кочкарев организует вихрь, которым увлекаема эта тяжеловесная, неподвижная субстанция. Все должно быть вдруг и сразу – и сватовство, и женитьба. И тогда что остается жениху, как физически не вывалиться из стремительного потока времени.

...Вите Хрусталеву 36 лет, чтобы он мог комплексовать по поводу своего неучастия в войне и еще по чему другому, как только по причине того, что его бывшей жене 33 года. А 33 ей для того, чтобы она, в свою очередь, могла полноценно комплексовать по поводу своего возраста: она уже не так молода, а ничего славного и стоящего не сделано, ролей в кино нет и не предвидится, и личная жизнь не складывается и т.д.

И правы те из блогеров, что замечают: герои – все одногодки, все родились в 1961-м. То есть в пору Оттепели. Они и есть шестидесятники.

Оттепель – их колыбель. Ну, не их непосредственно, а колыбель их морали, их чувств... В том числе и гражданских чувств.

Авторы заперли своих персонажей в 1961-м и наблюдают за тем, что за поколение варится в соку мосфильмовской студии.

Кино для них – купель, в которой происходит непонятное таинство приобщения к каким-то более высоким и более живым радостям.

Что еще бросается в глаза: жизнь за кадром была артистам и всей съемочной группе в удовольствие. И, возможно, в какой-то степени стала для них наукой. Недаром все рабочие моменты съемок и последующего времяпрепровождения сняты с такой теплотой и даже, я бы сказал, с нежностью.

Они хорошо относились к друг другу. Еще лучше – к кино. А пуще всего возлюбили его кухню.

Новое поколение артистов – Аня Чиповская, Вика Исакова, Яна Сексте, Евгений Цыганов, Светлана Колпакова, Александр Яценко – всматривается в старое поколение персонажей, героев не нашего времени с противоречивыми, я думаю, чувствами.

Вроде бы сериал не носит ярко выраженного идеологического характера, что по обыкновению становится раздражающим фактором и повышает градус нервного отношения к увиденному. Здесь нет Сталина, Бери и Хрущева. Нет их жен и детей, их любовниц, нет персонажей, за которыми бы тенью стояли памятные исторические прототипы.

Прошлое обозначено, датировано, но не документировано, то есть не оснащено отсылками к известным событиям того времени типа выступлений поэтов в Политехническом, фестивалей всемирной молодежи

или всемирного кино. Герои чем-то и как-то напоминают того или иного кинематографиста, но неясно, не очевидно, не до конца.

И все равно и фильм, и его герои подкупают... А кого-то раздражают... И понятно – почему.

Раздражают недостаточно четко выраженной идейной позицией по отношению к советской бюрократии.

Демонстративной аполитичностью раздражают и «гениальный» оператор Витя Хрусталеv (Евгений Цыганов), и подающий надежды молодой режиссер Егор Мячин (Александр Яценко), и даже лауреат Сталинской премии товарищ Кривицкий (Михаил Ефремов). Никого из них не тошнит от той показушной колхозной действительности, что они лепят на экране.

Так в советское время ответственных функционеров возмущала гражданская пассивность киногероев из фильмов Петра Тодоровского, Марлена Хуциева, Георгия Данелии...

Сколько в то время граждан с обостренным чувством недовольства советским режимом было огорчено фильмом «Мимино», поскольку в нем они не нашли ни одной ноты протеста против торжествующей советской идеологии. Просто милая, теплая, лиричная комедия и не одной фиги в кармане, если не считать того эпизода, где герой, попав за границу, звонит соотечественнику в город Телави, а попадает в Тель-Авив. Но ведь и его же вырезали на премьерном показе. Потом, правда, восставили.

...А гениальный Витя Хрусталеv помимо того, что он – конформист в идеологическом отношении, так он еще и «морально неустойчив» в том смысле, что спит с женщинами, которых не любит.

Понятие «оттепель» в нашем сознании прежде всего – определенный отрезок времени в послевоенной истории. Но не только. Это еще и душевное состояние, некогда пережитое. И пережитое не однажды. И всякий раз с наступлением лютой стужи мы ждем нового ослабления морозов и очередной оттепели.

Советская стужа была по-своему уникальной. Люди укрывались от коммунистического официоза в частной жизни. Людям искусства приходилось особенно трудно. Им ничего не оставалось другого, как бежать в искусное ремесло. И просто – в мастерство.

Мастерству и ремеслу они отдавались душой и сердцем. А уж «контент», как сегодня принято говорить, был делом второстепенным. Можно было снимать «Кубанских казаков» (Иван Пырьев) или «Ляну» (Борис Барнет), а следом – запуститься в производство с «Девушкой и бригадиром», как это сделал вымышленный мэтр, режиссер Кривицкий. И работать на совесть. И нещадно тратить нервные клетки. И подрывать

здоровье на кинопоказухе. И получать за нее награды. И чувствовать себя опустошенным. И ощущать себя обесмысленным.

Оттепель начала 1960-х возвратила художникам толику смысла. Тем отчаяннее было положение художников-идеалистов, натыкающихся на частокол идеологических препон. Для них эта проблема – не проблема, а катастрофа. То есть это – сначала запой, а потом – самоубийство. Как это было в жизни с Геннадием Шпаликовым. Как это случилось в фильме с Костей Пашиным.

Валерий Тодоровский со своими соавторами по сценарию Аленой Званцовой и Дмитрием Константиновым положились на жанр телеромана, предполагающего сосуществование множества сюжетных линий. Они, как и положено в многоплановом повествовании, то сближаются, то разбегаются и вдруг пересекаются, создавая непредсказуемые коллизии.

Иногда кажется, что все это лишь производственное кино, осложненное личными проблемами героев.

На деле все гораздо сложнее. Просторная территория «Мосфильма» – это такая лаборатория. Или, если угодно, заповедник, где ставится опыт над послевоенным поколением советских людей. Им дают в незначительных дозах почувствовать вкус не свободы, а свободного выбора.

Ты можешь длить свой роман с нелюбимой женщиной, а можешь выставить ее за дверь.

Ты можешь занять место коллеги у киноаппарата, а можешь послать того, кто тебе это предложил. И поступишь так, как тебе велит корпоративная этика. Хрусталеv сначала «посылает», а потом соглашается, дав уговорить себя товарищу и уговорив себя сам, что, мол, есть вещи поважнее, чем какие-то моральные принципы.

Вообще поколение шестидесятников до сих пор во многом таинственно, загадочно... В этой оттепели водились не только ангелы, но и черти, в чем довольно скоро убедились те, кто пережил советскую власть.

УРОКИ «СТАЛИНГРАДА»

В последнее время наши фильмы о Великой Отечественной войне делаются все менее историчными и все более мифологичными: «Предстояние», «Цитадель», «Белый тигр» и наконец – «Сталинград» Федора Бондарчука.

И то, что второй из них выдвинут на «Оскара», означает, что самая кровавая страница нашей истории все еще – самая престижная ее часть.

В фильме Бондарчука повествование начинается в наши дни, в Японии, где случилось землетрясение, и где наш мчсовец поднимает дух попавшим под завалы немецким туристам рассказами о том, что ему рассказывала мама, пережившая Сталинград.

По окончании эпического повествования у спасенных немецких граждан могло создаться впечатление, что русский спасатель был зачат там же, в Сталинграде, непорочным образом. И, стало быть, ему уже лет 70. Это человек с солидным пенсионным стажем, а он все еще на государственной службе.

Тут можно было бы напомнить в оправдание режиссера, что в мифах бессмертные боги и смертные герои не имеют возраста и, как правило, не замораживаются проблемами продолжения рода. Там возможны самые невозможные чудеса. Там нет процессов. Там сплошные эксцессы. Там нет эволюции. Там жизнь – перманентная революция. Там миром правят Рок и Случай – на пару.

У Михалкова в двух его последних фильмах оба эти сверхъестественные персонажи только тем и занимаются, что сводят и разводят земных героев. Роковым образом санитарка Надя не подрывается на мине, проплавав на ней всю ночь. Случай помог штрафникам, вооруженным дровяными сельскохозяйственными орудиями, взять штурмом неприступную крепость.

У Бондарчука солдаты, объятые огнем, пылающими факелами устремляются в атаку.

По жизни все это выглядит хотя и впечатляюще, но неправдоподобно. А с высоты мифа – вполне приемлемо и, главное, обоснованно.

Сами авторы ничего не обосновывают. Зато рецензенты не лезут в карман за аргументами. Они говорят, что «Сталинград» – сочинение не про Отечественную войну 1941–1945 годов, а вообще про Войну. Не про лютых врагов, а про достойных соперников. Про Гекторов и Ахиллесов, про Елену Прекрасную, из-за которой началась Троянская война. В фильме – их две.

– Да, но вот название картины – оно вроде бы конкретизирует то, что происходит на экране, и намертво привязывает киношное действие к реальному городу на Волге и к историческому событию с ним связанному.

– Нет, – возражают критики, – слово «Сталинград» уже давно отделилось от своего изначального смысла. Оно во всем мире, для всех людей стало убедительной метафорой чудовищной человеческой мясорубки и запредельного человеческого стоицизма.

Так вот, в этом адском аду нашлось место для человечности, нежности, любви и... беспорочности.

– Ну, хорошо, – скажем мы, – а война, если она не вполне Троянская, и не за Родину, и не за Сталина, тогда во имя чего?

Резонный вопрос. Но на него есть благородный, гуманистический ответ тех же критиков: во имя Любви. И тому как бы есть и подтверждение в сюжете картины. Обе стороны перед решающей смертельной схваткой прячут своих любимых женщин – самое драгоценное, что у них есть, – в единственном безопасном месте. Та из женщин, что вышла на минутку из укрытия, погибла. Та, что отсиделась, выжила и смогла рассказать своему сыну историю, которая и дошла до нас, зрителей, в его изложении.

Есть и более пафосный ответ, которого, кажется, придерживаются и авторы фильма: он про Войну с Войной во имя мирного Мира.

Тут, правда, есть одно серьезное возражение, схоронившееся внутри фильма: уж больно сама война на экране благодаря компьютерным фокусам эффектна, динамична и живописна. Не чета той войне, что мы видели в фильмах Германа и в сериале-экранизации «Жизнь и судьба». Скорее чета тем стрелялкам, что нам демонстрирует индустрия компьютерных игр.

Умысел режиссера подняться на мифологическую высоту, с которой можно было бы обозреть былые бедствия и страдания, кажется уместным и даже увлекательным. Вообще надо сказать, что все хорошие фильмы про войну – не про войну, а про что-то другое. Война надобна художнику как своего рода оптический прибор, посредством которого можно до дна разглядеть душу человека и собственно мир как таковой со всеми его тайнами, кризисами и тупиками.

Видимо, режиссер всерьез намеревался заглянуть за горизонт исторического события. Видимо, его влекла космическая даль. Да только дается эта высота не просто. Во всяком случае не аудио-видеотехнологией единой. Метафору нельзя привнести в художественную реальность со стороны. Она должна прорасти из предельно сгущенной житейской реальности.

У Бондарчука был пример, можно сказать, перед глазами – это сталинградские эпизоды в романе Гроссмана «Жизнь и судьба».

...Коммунист с дореволюционным стажем Крымов – зек в лубянском подвале. Ученый-физик Штрум – у себя дома, в тепле, в семье, среди друзей и коллег. Но обоих ломают и унижают. Одного – физически. Другого – морально. Оба в конце концов подписали лживые бумаги, и каждый расписался в предательстве по отношению к себе. Крымов – кровью. Штрум – мукой совести.

У каждого из них за спиной оказалась своя лично проигранная битва за свой символический Сталинград. А вообще народ ее выиграл и победу подарил генералиссимусу и его режиму.

Бондарчук толкует по-другому. Его герои подарили победу Миру во всем Мире.

Метафора сама по себе многозначительна, но в фильме она художочна. Действующие на экране лица невыразительны, едва отличимы друг от друга.

...Между прочим, если что было обаятельно в советских патриотических фильмах, так это живописная характерность героев.

На ней держались сюжеты тех фильмов: и «Звезды», и «Двух бойцов», и «Живых и мертвых»... И на органичной характерности актеров: Николая Крючкова, Бориса Андреева, Бориса Ливанова, Анатолия Папанова.

От этой земной конкретики наш кинематограф ушел, а на космические обобщения не тянет, как ни старается...

Федор Бондарчук проиграл свою битву за мифологизированный Сталинград.

Сериал «Оттепель» метафоричен на иной лад. В нем метафора припрятана. Но по размышлении ее обнаруживаешь.

Обнаруживаешь подноготный сюжет. Он в том, что почти каждый герой так или иначе проиграл свою личную битву за Оттепель. А дальше само собой напрашивается обобщение: это шестидесятничество проиграло битву за Оттепель. В неравной борьбе, конечно, но ведь проиграло.

Сегодня выяснилось, что здание новой постсоветской реальности мы попытались выстроить на слегка подтаявшей вечной мерзлоте, которая крайне ненадежна как фундамент. Особенно в условиях глобального потепления.

Для нас советское прошлое в значительной степени стало мифом, а старое советское искусство – мифологией. Советское кино в первую очередь – мифология. С ней можно работать. По поводу нее можно рефлексировать.

ТВ и рефлексировать, как может. Редко у него выходит что-то действительно стоящее. Но это уже другая тема.

Екатерина Сальникова
ТЕЛЕВИДЕНИЕ ДЛЯ НАС: ТРИ ЭПОХИ.
КАРТИНА МИРА И ОРГАНИЗАЦИЯ
ЭКРАННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

За последние полвека успели неоднократно смениться модели телевизионного вещания. Мои позиции по отношению к телевидению разных десятилетий не могут быть равноценными, поскольку не все эти годы я занималась телекритикой, историей и теорией массмедиа. Мое детство, отрочество, юность и «университеты» пришлось именно на конец брежневского времени и эпоху перестройки. Я смотрела телевизор в разных дозах, по-разному, в разном человеческом и пространственно-предметном окружении. Отрешиться от этих факторов невозможно. Именно в те времена закладывались мои устойчивые представления о телевидении и о том, как его вообще имеет смысл смотреть, – представления, которые «мешают» смотреть телевизор сегодня и, с другой стороны, не позволяют совсем сбрасывать его со счетов и игнорировать.

И поэтому я формулирую свою цель как определение качества перемен в телевизионной картине мира и приемах моделирования телереальности в своем видении – человека из рядовой семьи, росшего и «варившегося» в том мире, где работал телевизор, где развивалось и видоизменялось наше телевещание. Все мы – часть истории, она свершается из минуты в минуту, в нашей повседневности; ее частицы превращаются из настоящего в прошлое, и оно вливается в большую историю. Вопрос, на который я хочу ответить, и естественно, исключительно субъективно, – в чем менялось телевидение как вещь для нас, для непрофессионального зрителя, живущего не телевидением как таковым, однако связывающего с ТВ некоторые ожидания и привыкшего к его бесперебойной работе. Чтобы осознать суть радикальных перемен, которые претерпело наше телевидение, надо попытаться воссоздать его место в повседневности и культурном контексте сменяющих друг друга исторических периодов.

ПОЗАВЧЕРА. ТВ ПОЗДНЕСОВЕТСКИХ ЛЕТ

Начнем с того, что самого телевидения было сравнительно мало, особенно в сравнении с современным разнообразием круглосуточных каналов. Телетрансляция начиналась чуть ли не в восемь часов утра, тем самым еще не существовало массового обычая завтракать и собираться на работу «под телевизор». Считалось, что телевизор и работа – плохо совместимые вещи. Если уж работать или делать какие-то бытовые дела, то без телевизора, который надо смотреть внимательно, отдаваясь этому занятию всецело. В середине дня, с 13.00 до 16.00, тоже бывал перерыв – обедать под телевизор тем самым официальная власть не приглашала. Это была бы слишком уж явная роскошь и расслабляющий фактор. В то время как на радио существовала программа «Рабочий полдень», подразумевающая, что в середине трудового дня рабочие, колхозники и прочие труженики находят время то ли обедать под радио, то ли работать под радио, занимающее исключительно слух, но не зрение.

Кстати, именно отсутствие привычки просто так держать телевизор включенным делало его в те годы более симпатичным, нежели сегодня. Ведь в нынешние времена зритель включает телевизор очень часто, и тот работает сравнительно долгое время для фона, для того чтобы дома что-то мелькало и создавало иллюзию более активной, насыщенной, разомкнутой в бесконечность жизни. А вместе с этими позитивными ощущениями (если бы не они, никто не стал бы лишним раз включать телевизор) в зрительский мозг попадает множество ненужного, будь то обрывки раздражающей информации или возмущающие образные пятна, и человек непроизвольно получает изрядную долю негативных ощущений. Не только потому, что к началу XXI века отечественное телевидение понизило планку своей художественности (о чем справедливо пишет в своем разделе А.С. Варганов), но и потому, что современный зритель слишком часто становится воспринимающим не свой контент, смотрит или «слушает» в пол-уха те передачи, которые адресованы не ему, а совершенно другим возрастным, половым и социальным аудиториям. Современный зритель, таким образом, – это активный зритель «чужого телевидения». Включая телевизор для несерьезного, фонового восприятия, он не может относиться к экранной реальности действительно как к фону повседневности, в котором самое главное достоинство – само его наличие.

Впрочем, это не означает, что граждане нашей страны в советские годы еще не распробовали, что такое фоновое восприятие и вообще кайфы частного препровождения времени. Некоторые уже начинали использовать включенный телевизор как красивый фон приватной повседневности.

Как-то раз позвонив в дверь соседской девочки, чтобы позвать ее гулять, я была весьма удивлена тем зрелищем, которое предстало передо мной, когда дверь открыли. Мама девочки разгуливала по комнате босиком, с телефоном в руках и беседовала с кем-то, будучи при этом одета в одну «комбинацию» – они с дочкой только что откуда-то пришли, и маму застал за переодеванием телефонный звонок. А на заднем плане преспокойно работал цветной телевизор (цветной – то есть изображение на экране было равномерно марганцовочного оттенка). И этот телевизор, который показывал какую-то ерунду, никто не смотрел!

Девочка, моя подруга, наспех перекусывала в кухне и собиралась идти со мной на улицу. Пока я ее ждала, находясь то в кухне, то в коридоре, меня не покидало изумление от всего наблюдаемого. Во-первых, раньше я никогда не присутствовала при работающем телевизоре, мимо которого кто-то расхаживает, не глядя на экран, занимаясь своими делами. Во-вторых, я не понимала, почему мама девочки совершенно меня не стесняется или по крайней мере не считает нужным одеться, увидав дома чужого человека, пускай всего лет десяти. У нас дома царили гораздо более строгие нравы, ходить в одном белье никому и никогда не приходило в голову. И если звонок телефона заставал кого-то не вполне одетым, принято было попросить подождать, одеться как полагается, а потом уже разговаривать. Телевизор же включался только тогда, когда кто-то собирался смотреть какую-то конкретную передачу, после которой он тут же выключался.

Наконец, я не понимала, зачем этой загадочной маме расхаживать взад-вперед по большой комнате с телефоном в руках, да еще иногда заходить на кухню, чтобы выключить плиту, не отвлекаясь от разговора. Естественно, за ней волочился туда и сюда черный длинный провод, поскольку телефон был самый обыкновенный, с диском и трубкой на вилке коротеньком проводочке. Но мама вела себя так, будто ей уже тогда хотелось иметь как минимум радиотелефон без шнура, а еще лучше мобильник, и быть предельно независимой в своих перемещениях по дому в процессе телефонного общения.

Этот, казалось бы, незначительный эпизод происходил в конце 1970-х годов, в обыкновенном двенадцатиэтажном доме Москвы. Но он запал мне в душу, поскольку это было одно из первых моих попаданий в поле чужой «красивой жизни», которую уже тогда желали себе позволять советские люди, и не в качестве награды за что-либо, а в качестве произвольно организуемого приятного препровождения времени без всякой оглядки на принятые формы гражданского поведения. Расслабляющий и развлекающий досуг был в значительной мере стихийным «изобретением»

частного индивида, продолжавшего вариться и в мобилизационном котле советской идеологии с ее культом аскезы, всегдашней собранности и самоотверженности.

В начале 1980-х случаи фонового просмотра телевизора стали мне встречаться все чаще. В особенности свободно обращались с телевизором в доме наших эстонских друзей, где могли держать включенный телевизор часами. Весь домашний досуг проходил под телевизор. Это была семья начальника милиции города Пярну, человека хорошего и просто очень современного, но отнюдь не антисоветского.

Как-то, отдыхая в Пярну, мы с мамой встретили ее московскую приятельницу, и та объясняла, как она редактирует очень плохие тексты для толстых журналов. Приятельницу звали Лена, она собиралась с ребенком уезжать в Америку к своему мужу, которому удалось эмигрировать, формально разведясь с женой. Лену с сыном не выпускали; ей пришлось уйти с работы и ни на одну другую работу, приемлемую для филолога, она устроиться не могла. Однако Лена обладала очень оптимистическим характером и потому неплохо зарабатывала написанием литературоведческих текстов или редактурой текстов тех авторов из разных уголков нашей страны, которые очень хотели опубликоваться в центральных журналах вроде «Дружбы народов», «Знамени», «Нивы» или даже «Нового мира», не будучи в состоянии самостоятельно писать на должном уровне. Лена открывала «ноу хау» редакции: «Допустим, я вижу, что текст за гранью. Тогда я включаю телевизор. Страничку сделала – отвлеклась, переключилась, глянула в ящик... Еще страничку...»

Одним словом, в советское время уже попадались люди, которые использовали фоновое восприятие телевидения как адаптационный фактор в своей социальной жизнедеятельности¹. И при их достаточно критическом взгляде на советскую действительность в целом, советское телевидение могло все-таки не восприниматься как раздражитель, как носитель враждебного контента. Важнее было не оставаться один на один с плохим текстом. Психологическая польза от мелькания на телеэкране явно перевешивала.

¹ Любопытно, что в социологическом исследовании О.В. Сергеевой вероятность фонового восприятия ТВ в отдельных семьях отнесена к еще более раннему периоду. Однако продолжаю полагать, что все-таки этот вариант обращения с телевизором был достаточно редким. См.: *Сергеева О.В. Домашний телевизор. Экранная культура в пространстве повседневности.* СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета. 2009. С. 76–78.

Во время перерыва вещания советского телевидения на телеэкране появлялись либо циферблат часов, либо настроечная таблица. Парадоксальным образом и то и другое означало пустоту и паузу, некое «Ничего. Никогда. Нигде». Циферблат перерыва переключался с циферблатом часов в заставке программы «Время». При всей апелляции телевидения к ходу часов и минут создавалось ощущение, что время нашей жизни на самом деле еле ползет, а точнее просто стоит, с его течением ничего не меняется. Телевидение «закрывалось» в одиннадцать или двенадцать вечера (если не считать особые периоды вроде новогодней ночи). Тем самым оно как бы рекомендовало ложиться спать и выспаться перед рабочим днем либо даже перед выходным, потому что еще не актуализировалась идея круглосуточной активности, ночного бодрствования, как не были возможными каждодневные предложения ночных телезрелищ, которые можно не смотреть, но которые существуют как минимум для того, чтобы человек знал об их существовании, о том, что телевидение готово обслуживать его всегда, обеспечивая бесперебойное «снабжение» телепродуктами.

В самом финале теле вещания диктор могла/мог зачитать программу передач на следующий день. После чего появлялось объявление «Не забудьте выключить телевизор» и не очень приятный звуковой сигнал. Он был в любом случае хуже любой самой неудачной телепередачи и потому словно говорил: «Хорошенького понемножку». Так советское телевидение старалось подстроиться к ритмам жизни среднестатистического работающего индивида, полагая нелепым и провоцирующим предоставлять зрителю значительно большее количество телепродукции по сравнению с реальными физическими возможностями восприятия. Телевидение вставало вместе с нами, а то и позже нас, потом обедало, потом тоже шло спать, как и мы, зрители. В этом смысле оно было человеческим, строящим свои жизненные ритмы по аналогии с ритмами живого человеческого организма. Комплексы сверхчеловеческого могущества и безмерных возможностей тогда еще не проявлялись у нашего телевидения со всей очевидностью.

В целом же телевидение того периода являло собой модель, ориентировавшую зрителя на созерцание и рефлекссию. Его тональность и темпоритм задавали фото- и кинозаставки с музыкальным оформлением, как правило, в медленных меланхолических ритмах. Эти ритмы менее всего взывали к деятельной активности и героическим свершениям. Они напроць отключали от мобилизационной концепции бытия, столь характерной для официальной советской идеологии и свидетельствовали о своего рода усталости государства. Советское начало выдыхалось, замедляло наступательные темпы, шло к компромиссам с реальностью и реальной

аудиторией, разворачивающимися все более и более в какую-то иную, внесоветскую сторону.

Основным предметом отображения в заставках была природа, у которой не бывает плохой погоды. Это были натурные съемки, и в большинстве случаев они показывали мир, который совершенно не нуждается в человеке и не несет никаких следов человеческого присутствия. Мир, очищенный от человека, от следов цивилизации, шумов и грязи, мусора и хлама. От идеологии, от мобилизационных стратегий советского государства, от нервного заглядывания граждан этого государства «за кордон».

Второй такой составляющей советского ТВ были дикторы-женщины, одетые и причесанные в соответствии с представлениями о моде и престиже тех времен. Получалось, что по различным жанрам и форматам, по разным пластам или нишам телереальности нас вели прекрасные дамы, живые, часто не очень молодые, но и не старые, способные грамотно произносить текст и выдавать информацию, помогавшую ориентироваться именно в мире телепрограмм. Анна Шилова, Ангелина Вовк, Нонна Бодрова, Анна Шатилова, Вера Шебеко, Светлана Жильцова, Светлана Моргунова, Татьяна Веденеева.

Они воплощали не материнское начало и даже не двойственность жены-любовницы, заботящейся, но и будоражащей чувства. Нет, скорее, они были нашими земными «стюардессами». Во всяком случае в народном мнении профессия теледиктора была примерно так же престижна, как профессия стюардессы, имеющей доступ к загранице, недостижимой для простых смертных. И если стюардессы переносились в несоветское пространство физически, теледикторы представляли внутри виртуального пространства, где условия существования и самопозиционирования были во многом иными, нежели в физическом социальном пространстве советской повседневности.

Теледикторы воплощали идеализированный образ женщины между 30 и 45 годами – такой, какой она могла бы быть, если бы не очереди в магазинах, если бы не слабость отечественной легкой промышленности, если бы не отсутствие времени и сил на парикмахерскую, если бы не хамство в общественном транспорте, если бы не... Именно на женщинах обозначенного возраста (конечно, с расширением возрастной границы до пенсионного возраста) держалась, да и сейчас держится инфраструктура множества учреждений, будь то школы или поликлиники, сберкассы или магазины. Попадая в телевизор и фигурируя в нем крупным планом, в красивом платье и с модной прической, женщина позднего советского времени получала как бы некое символическое вознаграждение.

Заодно она переключала наших граждан в совершенно несоветскую систему ценностей, где женщина уж точно ценится не за свои героические подвиги, не за свою мощь и самоотверженность, материнство или трудовые свершения. Она ценится и получает привилегии – а сидеть перед камерой и быть демонстрируемой на весь Союз это в общем-то очень большая привилегия – исключительно за то, что обладает привлекательной внешностью, правильной речью и приятными манерами. Собственно, эти качества составляли спектр достоинств Элизы Дулиттл после ее переодевания, перевоспитания, приобщения к гигиене и литературному английскому языку. То есть это качества леди. Но причем же здесь советское и социалистическое?

Дикторы-мужчины тоже в значительной мере отходили от официальных стереотипов идеального советского мужчины – труженика, героя или партийного работника. Главным в новом телевизионном идеале мужчины было отсутствие визуальных признаков социалистического происхождения и визуальной трансляции советского идеологического «текста» посредством своего облика. Таким образом как бы расчищалось антропоморфное поле для будущих более внятных, более определенных мужских архетипов постсоветского времени. А пока диктор-мужчина должен был быть просто «приличным мужчиной», как выражались в повседневности позднесоветского времени, когда хотели охарактеризовать нестарого человека мужского пола в хорошем костюме и при галстукe, который держится с достоинством, но без агрессии, вежливо и вдобавок выглядит «представительно». Его могли еще называть «видный мужчина». Такой мужчина далеко не на каждом шагу встречался в жизни. На телевидении и то он попадался гораздо реже, чем привлекательная женщина. И потому его появление на экране ценилось вдвойне.

Когда вместо диктора-женщины между программами возникал диктор-мужчина и объявлял завершившуюся и следующую передачи, у зрителя мог возникать элемент радости просто от нарушения гендерного однообразия. Особенно радовали те дикторы, которые по совместительству были ведущими популярных программ. Дети любили Владимира Ухина, «дядю Володю» из «Спокойной ночи, малыши!» Любители эстрады считали очень привлекательным Юрия Николаева, который вел «Утреннюю почту» (и иногда тоже «Спокойной ночи, малыши!»). Игорь Кириллов нравился огромному количеству женщин, и вместе с ним как-то веселее проглатывалось «Время». В некоторых домах «Время» смотрели исключительно в том случае, если его вел Игорь Кириллов. А в случае его отсутствия программа выключалась.

Моя мама, будучи литературоведом, всегда смеялась при виде диктора Евгения Арбенина, произносящего какие-нибудь официальные тексты. Она говорила, что это очень забавно, когда человек с таким именем работает на советском телевидении. Собственно, она смотрела не «Время», а наблюдала за существованием этого парадокса, рожденного, надо полагать, мощной прививкой высокой русской литературы гражданам Советского Союза.

Показательна востребованность в постсоветское время дикторов советского времени. Это говорит о том, что в последние десятилетия СССР были сформированы достаточно универсальные архетипы «приличного мужчины» и «просто красивой женщины», которые умеют хорошо держаться в публичном общении, предназначенном для массового телепросмотра. Наиболее успешные долгожители в массмедиа – Игорь Кириллов, Анна Шатилова, Ангелина Вовк и Татьяна Веденеева. И если первые трое дороги телезрителям старших поколений как неотъемлемая составляющая их молодости и доперестроечного мира, то Веденеева продолжает быть просто профессиональной и симпатичной ведущей, не ассоциируясь столь прочно с советскими временами.

Женщины-теледикторы несли в себе еще и симбиоз женственности и эмансипированности, беря на себя функции то ли начальницы, то ли секретарши и специалиста по связям с общественностью. Ведь именно они выходили на связь с нами, гражданами огромной страны, каждый день и по много раз, не дожидаясь важного государственного события и ритуального мероприятия вроде Первомайской демонстрации или открытия съезда народных депутатов. Таким образом, женщина-диктор оказывалась повседневным заместителем «официальных лиц», редко обращавшихся со своего партийно-правительственного Олимпа к советскому народу. Вместе с данной структурой телевещания появилась как бы «параллельная» общесоюзная сила, обладающая правом произносить речи для масс. Эта сила была лишена всех внешних признаков советскости, а речи были таковы, что перекодировали саму идею обращения к массам – с идеологической риторики и патетики на информирование в нейтральной доброжелательной тональности, в которой от человека-зрителя уже ничего не требуют и не ждут. Ему предлагают, ему сообщают, его информационно обслуживают.

Телевидение, возможно, было у нас первым институтом публичной деятельности «всесоюзного значения», который не требовал от рядового человека чего-либо, не мобилизовывал, не призывал, не спрашивал строго, но готов был безвозмездно что-то предоставить. Учитывая дефицит

подобных учреждений и нарастающую потребность позднесоветского рядового индивида во внеидеологических формах быта и культуры, новизна телевидения как коммуникационной и эстетической модели не могла не впечатлить если не сознание, то подсознание граждан советской державы.

Не будучи авторами линейки вещания, теледикторы смотрелись как единственные хозяйки и хозяева телереальности – разводящие, но и ведущие, обслуживающие, но и моделирующие. Если пейзажные заставки воплощали природное начало, игнорирующее в том числе и наличие общества, государства, идеологии, то женщины воплощали живую эстетизированную человечность, были как бы служанками телепросцениума, неся в себе пафос нового стиля уважительного и успокоительного общения. Из всех советских служащих того времени, похоже, у них одних была обязанность периодически улыбаться. Вместе с ними и пришел радикально новый взгляд на человека, на женщину, на эталонный стиль общения. А вместе со всем этим поселилась в советской повседневности «вторая реальность», «другая реальность», параллельная виртуальная реальность, где советские люди выглядят далеко не так, как в окружающей действительности, но и не так, как на устаревших плакатах и прочей агитационно-мобилизационной продукции.

Если мы попытаемся очень просто сформулировать, что это за параллельная реальность была и в чем заключалась ее ценность, то, наверное, окажется, что советский человек ценил и искал в позднесоветском телевидении внеидеологические, внесоветские по содержанию «ниши», встроенные в сетку официального советского ТВ. Этих ниш было не так уж много по сравнению с правильными советскими программами, которые воспринимались многими как неизбежные пустоты в «настоящем» телевещании для зрителя. Программ вроде «Служу Советскому Союзу!» было принципиально больше, нежели этого «настоящего» вещания. Подобные официально-идеологические программы уже не смотрели, относились к ним как к неизбежной природной данности, как к долгим «заставкам» между «Вокруг смеха» и «Что? Где? Когда?», «А ну-ка, девушки!» и «Голубой огонек», «Утренняя почта» и «Мелодии и ритмы зарубежной эстрады». Ждали трансляций соревнований по хоккею, футболу и фигурному катанию, ждали международного фестиваля эстрадной песни в Сопоте, ждали фестиваля итальянской песни в Сан-Ремо. (Об эстраде на советском телевидении см. подробнее статью Д.А. Журковой.)

В целом телевещания, ориентированного на реального современного зрителя, уже почти переставшего (во всяком случае в сознании) быть советским человеком, телевещания, которое можно с удовольствием смотреть, было не много – и все понимали, что иначе невозможно. Это было

естественно – скучные телепрограммы вроде «Здоровья», где скучная ведущая, сидя за столом, мерно повествовала о том, как надо правильно лечиться или закаляться. Никто и помыслить не мог о том, что тему здоровья можно превратить в телешоу с элементами рекламы и сделать развлекательной передачей.

Нельзя сказать, что все целый день смотрели подряд то, что показывали. Во всяком случае у нас дома и у наших знакомых никогда не включались «Комсомольский прожектор», «Ленинский университет миллионов», «Летопись полувека», «Люди Страны Советов», «Мамина школа», «Наш сад», «Умелые руки», «Шахматная школа», «Это вы можете», «В каждом рисунке солнце», «Выставка Буратино», «Веселые нотки», «Шире круг» и многое прочее.

Издredка я включала «Спортлото» и всегда не понимала, зачем и для кого эта передача. Зато я любила глянуть «Больше хороших товаров», рождая у взрослых вопросы, почему работает телевизор. А дело в том, что в этой коротенькой программе показывали разные интересные, полезные и симпатичные предметы вроде удобных щеточек для обуви или красивых подставочек под кастрюли, которых никогда не бывало ни в каких магазинах, и увидеть их больше было негде. Вопрос о том, почему в магазинах не продают демонстрируемые «хорошие товары», никогда не брезжил в моем тогдашнем сознании. Я бескорыстно любила «хорошие товары» как телезрелище.

Более масштабное приятное телезрелище имело право быть редким десертом, а не регулярным основным блюдом. Так, сначала, с 1975 по 1977 год, проходило всего по одной игре «Что? Где? Когда?» в год, в 1978 году прошло две игры и только в 1979-м состоялось целых 8 игр, а в 1980-м – даже 11 выпусков. Но уже в 1981 году количество передач сократилось до пяти. В 1982-м выровнялось до восьми¹. И так далее. Даже в самом благоприятном случае речь идет не более чем об одной игре в месяц.

И массовая аудитория относилась к этому терпимо, внутренне благодаря наше ТВ за наличие хотя бы ниш и не требуя от него ничего больше. Зрительская любовь и готовность возводить любимые телепроизведения в культ были обратно пропорциональны скромному количеству таковых произведений на позднесоветском ТВ.

Ниши, или волшебные окошечки в виде интересных или чем-то привлекательных программ, как правило, переключали из советской повседневности в какие-то иные миры, пространства, времена. Помимо

¹ Данные о программе «Что? Где? Когда?» содержатся на официальном сайте: <http://chgk.tvigra.ru/> [Дата обращения 25.05.2015].

программы «Время», в которой дикторы, мужчина и женщина, говорили еще довольно советскими «монументальными» голосами и сохраняли на лицах опять же «монументальность» эмоциональной неподвижности, существовал пятнадцатиминутный выпуск «Сегодня в мире» (1978–1988). Его вели политические обозреватели, а не дикторы. Ведущие, как правило, имели допуск за «железный занавес». Естественно, они должны были быть абсолютно идеологически правоверными и кристально благонадежными. Однако они приносили в эфир другую человеческую эстетику – она проявлялась в несоветском интонировании текстов, в более свободной манере поведения перед камерой, нежели у ведущих программы «Время».

И главное, ведущие «Сегодня в мире» по сравнению с дикторами «Времени» являли более разнообразные и легко отличимые друг от друга индивидуальности. Они хорошо запоминались. Самым колоритным казался Александр Бовин, ассоциировавшийся у меня в детские годы почему-то с Балзаком и с Александром Дюма. Были Валентин Зорин, Владимир Цветов, Игорь Фесуненко, Владимир Дунаев, Александр Каверзнев, Фарид Сейфуль-Мулюков и пр. Еще были Борис Калягин, Генрих Боровик, Томас Колесниченко, Станислав Кондрашов, Эдуард Мнацаканов, Всеволод Овчинников. Кто-то из них вел более масштабную программу «Международная панорама» (с 1969). Кто-то – мне запомнились как более частые ведущие Зорин, Бовин и Замятин – восседали за странной формы столом в программе «9-я студия».

Эту программу очень любила смотреть моя бабушка, которую никак нельзя было назвать советской женщиной. Она любила красивые вещи, красивую одежду, красивые южные пейзажи и всевозможное кино на несоветские темы. Особенно она любила ходить на фильмы из программ Международного московского кинофестиваля. А уж когда в Ялте где-то в середине 1970-х в самый разгар сезона внезапно устроили большой Международный фестиваль старого (в том числе немного) кино, она сделала все возможное и невозможное, чтобы нас (а мне было лет семь-восемь, и девать меня было некуда) пускали даже на самые вечерние сеансы. И вот у такой женщины в число излюбленных передач входили «Очевидное – невероятное», «Клуб кинопутешествий», «В мире животных», «Кинопанорама», «Что? Где? Когда?», «Сегодня в мире», «Международная панорама», «Девятая студия». Последняя из названных программ, вероятно, ценилась отнюдь не за строгую советскую идеологичность, а за иллюзии выхода за рамки «железного занавеса», к проблемам и реалиям большого мира. Регулярное просмотрение «9-й студии» не мешало моей бабушке по ночам ловить зарубежные радиостанции, вещавшие на русском языке.

«Клуб кинопутешествий», который вел Юрий Сенкевич, уносил в географическое далеко, открывая большинству граждан СССР, никогда не бывавших за границей, огромный мир, экзотические страны и природные зоны. Любопытно, что, вспоминая свои детские впечатления, я не могу сказать, что эта программа наводила меня на мысль о том, что «туда» можно добраться и кому-то это каким-то образом удастся. В студию приходили гости, как правило, ученые, самолично побывавшие в разных уголках света, недостижимых для простых советских людей. Наблюдая за их общением из дома, советский зритель как бы мысленно приобщался к кругу лиц, которым какие-то неведомые силы позволили ездить по всему миру. И этого приобщения мне лично было вполне достаточно, чтобы чувствовать себя счастливой, пережившей некие неизведанные ранее, во внетелевизионном мире ощущения.

У моей школьной подруги папа был доктором наук, ученым, аналогичным гостям «Клуба кинопутешествий». Он работал в Институте физики Земли РАН и постоянно ездил в командировки в Африку. Помимо джинсово-вельветовой одежды для жены и дочери он привозил оттуда огромные морские раковины фантастических форм и оттенков, огромные морские звезды, страшные деревянные и керамические маски. Полированная «стенка» в квартире моей подруги была уставлена этими экзотическими предметами, которые воспринимались тогда как апофеоз эстетизма и магическое обозначение привилегии, каковой был частый выезд в далекое зарубежье. Малогабаритное пространство двухкомнатной хрущевки членилось внутри с помощью не обычных дверей, а бамбуковых пестрых шторок, издающих мягкое постукивание при прохождении сквозь них. И эти шторки были обозначением преодоленного «железного занавеса» в одной отдельно взятой квартире и профессиональной судьбе.

Передача «В мире животных», в особенности с Николаем Дроздовым в качестве ведущего, уносила из мира общественно-идеологических законов и структур в царство гармоничной природы. Именно гармоничной и прекрасной предстал природный универсум в интерпретации Дроздова, готового принимать жизнь животных такой, какая она есть – с борьбой за территории, с охотой хищников за нехищными обитателями лесов, полей и прочих природных зон. Вместе «Клуб кинопутешествий» и «В мире животных» раздвигали пределы актуальных и достигаемых объектов наблюдения до размеров нашей планеты и приносили идею внеобщественных и внеидеологических градаций внутри этого огромного мира. Хищники и травоядные, пернатые и рептилии, субтропики и заполярье,

экваториальная Африка и Новая Зеландия... Мир оказывался бесконечно разнообразным и не подлежащим централизованным идеологическим оценкам по типу свой/враждебный, правильный/неправильный, социалистический/капиталистический.

«Что? Где? Когда?» привносило культ объективного знания, динамики мысли (именовавшейся «находчивостью») и братства думающих и знающих людей. Эта программа почти единственная пережила многие зигзаги социально-политических и экономических процессов, вероятно потому, что апеллировала к человеческому свойству, чей статус объективно возрастает в эпоху технического прогресса, постоянных обновлений информационного поля, увеличения слоя интеллектуалов. Этим свойством является разум. Участники команд претендовали на то, что их мозг аналогичен интернету, хотя его еще не изобрели, и даже словечко «компьютер» еще не циркулировало в быту. Это сегодня Шерлок из одноименного английского сериала на полном серьезе аттестует свой мозг как свой жесткий диск. А тогда – тогда игроки «Что? Где? Когда?» демонстрировали широчайшую эрудицию и живость рефлексии, заставляя восхищаться и даже завидовать своим талантам и своей высокой оснащенности знанием и логикой. Вместе с этой программой заявил о себе тот слой профессионалов, который не находил более нигде в публичном культурном пространстве хотя бы скромного воплощения.

Если мы попытаемся поискать в сфере отечественной драматургии или кинематографа какие-либо прототипы или образы, параллельные участникам культовой телевизионной игры, нас постигнет большое разочарование. Архетипический интеллектual удался как острокомедийный, даже с элементами фарсовости персонаж – это Шурик-Александр Демьяненко в фильмах Леонида Гайдая. Конечно, в его лице отличника Политехнического и ловца мелких махинаторов («Операция Ы...»), изобретателя машины времени («Иван Васильевич меняет профессию»), туриста и спортсмена, впрочем, со склонностью к алкоголю («Кавказская пленница») советский слой инженеров, веселых и находчивых, был воспет, но именно в низком жанре. А потому воспевание и выведение образа интеллектualа за пределы официальной идеологии происходил у Гайдая как-то уж слишком эксцентрично, нервно и не предполагал эстетической идеализации. Аналогичный образ невозможно было бы раскрутить на советском телевидении, так как он был принципиально лишен внешнего благообразия.

По внешнему виду и тональности общения – а это веселая тональность, совмещающая процесс мышления с шуткой, серьезность с повышенным жизненным тонусом, – игроков «Что? Где? Когда?» можно было бы

разглядеть лишь в героях «Девяти дней одного года» Михаила Ромма. Но этот фильм вышел в 1962 году. Тогда элита советской науки, ученые-ядерщики, представляли веселыми людьми, которые с легкостью закатывают банкеты в ресторанах, летают на самолетах, живут в хороших квартирах и даже перед опасными операциями замышляют поход в «Арагви», культовый ресторан советского времени. Образы ученых или людей интеллектуальных занятий время от времени появлялись в нашем более позднем кино, однако становились все мрачнее и мрачнее, все менее и менее парадными, лишенными лоска или хотя бы элементарной ухоженности.

В «Служебном романе» Эльдара Рязанова Людмила Прокофьевна, глава статистического учреждения, часто бывающая на приеме у министра, всего лишь мечтает о том стиле жизни, который с легкостью осуществляют герои «Девяти дней...». Пытаясь смоделировать идеально гармоничный образ своей приватности, чтобы зарвавшийся подчиненный перестал видеть в ней несчастную одинокую женщину, Людмила Прокофьевна набрасывает картину досуга с вымышленным другом – «крупным авиаконструктором», который заезжает за ней на собственной «Волге», и они едут в «Арагви». «...Что пили? “Хванчкару” пили, “Боржом” пили...» Однако в реальности дальше накрытого дома стола герои Рязанова уже не идут. (Кстати, жалуясь на одиночество, Людмила Прокофьевна говорит: «Что дома?.. Дома только телевизор». Таким образом, телевизор отмечен как единственное «существо», достойное упоминания в качестве заменителя члена семьи.) Герои курсируют между рабочим местом и частной квартирой, а публичное досуговое пространство перестает восприниматься как родная территория, как то место, где можно объясняться в любви, выяснять отношения, скандалить или что-либо отмечать. «Арагви» – это уже не их мир. Ощущение хозяев жизни покидает советских интеллигентов.

Позднее советское искусство все больше интересуется не элита науки и интеллектуальных профессий. Да и никаких иллюзий по поводу реальных настроений в среде мало-мальски интеллектуальных людей у искусства уже не оставалось. Уныние, прозаизация и бесперспективность жизни беспокоили больше, нежели отдельные позитивные моменты.

Люмпенизация слоя с высшим образованием находила свое отображение в «Смотрите, кто пришел!» Владимира Арро, в «Трех девушках в голубом» Людмилы Петрушевской.

А в «Что? Где? Когда?» перед взорами аудитории представал своего рода парадный портрет идеологически неангажированного интеллектуала – такого, каким мог восхищаться и простой зритель, поскольку интел-

лектуал не занудствовал и не загружал никого долгими драматическими рассуждениями, а производил почти сказочно-мифологические акции – разгадывал загадки, распутывал хитроумные шарады, – как всепобеждающий народный герой.

Среди детских программ выделялись «Будильник» и «В гостях у сказки». «Будильник» нередко был сделан посредственно, однако само наличие фантазийных персонажей в качестве ведущих – Карлсона в исполнении Спартака Мишулина и Надежды Румянцевой, играющей разные роли по ходу действия, как и сам фантазийный антураж студии, будоражили детское воображение и заставляли напрочь забыть о советской школе с школьной формой, октябрятскими и комсомольскими значками, пионерскими галстуками и линейками.

Программа «В гостях у сказки» строилась как предваряемая беседой из студии трансляция художественного фильма, отечественного или зарубежного (сделанного в странах соцлагеря), на тот или иной сказочный сюжет. Беседу с телезрителями вела вечная «тетя Валя», Валентина Леонтьева, которой дети присылали рисунки и поделки на мотивы сказок и фильмов. При всей своей невинности передача «В гостях у сказки» выполняла очень важную функцию, переключая младшие поколения на вневременную ценностную систему, где есть абсолютное добро и зло, правда и ложь, смелость и трусость, наказание и воздаяние, любовь и ненависть. Все эти категории представляли как вневременные, вечные ценности, для которых любая географическая или историческая привязка являлись условностью.

Элементы традиционной советской идеологии воспринимались более легко и даже воодушевленно в том случае, если они трансформировались в телешоу. Так, никто не рвался участвовать в ноябрьских и Первомайских демонстрациях, более того, от этого участия старались по возможности уклониться. Это участие ставили в обязанность сотрудникам различных учреждений, составляли график – в какой год кто какую демонстрацию должен «отбыть». Иными словами, само участие было в тягость и не вызвало никакого энтузиазма. Однако смотреть демонстрацию по телевизору и уж тем более парад в День Победы считалось естественным и приятным утренним занятием в праздничные дни. Смотрели без всякой иронии, без рефлексии, как приятное телевизионное зрелище.

Получая статус приятного телезрелища, событие могло утратить в глазах телезрителей свой идеологический заряд и привкус нежелательного советского происхождения. Так, семья одного моего эстонского приятеля школьных лет была настроена весьма антисоветски и собиралась

эмигрировать в Финляндию. Телепрограммы на русском языке там никогда не смотрели, а смотрели исключительно свои, на эстонском языке. Однако когда по телевизору показывали закрытие Олимпиады-80, вся семья собралась перед телевизором и с большим удовольствием, без всякой иронии и скепсиса, смотрела это телешоу и готова была рыдать при виде улетающего олимпийского мишки.

В этом и была прелесть телевидения как дистанционного средства коммуникации, которое задавало новые режимы восприятия реальности, в то время как сама реальность еще во многом оставалась старой, советской, идеологизированной. Государственное мероприятие, насквозь идеологичное и пропитанное советской символикой, воспринималось более толерантно сквозь телеэкран. Оно было там, где-то далеко, в коробочке телевизора, в другом мире, находящемся на значительном расстоянии от наших обыкновенных малогабаритных квартир, которые жили отнюдь не встроенностью в государственную «сетку» мероприятий, а чем-то совсем другим. Так, с помощью телевидения, сначала советский государственный официоз стал превращаться в виртуальную реальность, которая существует синхронно с социальной реальностью. Потом советская реальность стала уходить из социальной действительности, из повседневности, но до сих пор ее элементы, ее «картинки», ее «включения», документальные и игровые, живут в телевизоре.

Приход в советское жизненное пространство фрагментов реальности «оттуда», из-за «железного занавеса», в свою очередь, тоже во многом происходил через кино в кинотеатре и по телевизору. На любую самую посредственную зарубежную картину стояли, как правило, очереди в кассы кинотеатров.

Демонстрация по советскому телевидению в конце 1970-х американского фильма 1969 года «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» Сидни Поллака стала наиболее крупным телесобытием у меня дома. Фильм рассматривался как квинтэссенция американского (мало доступного в СССР) искусства и обсуждался взрослыми по телефону на протяжении месяца. С тех пор прошло уже более тридцати лет, но бесконечные телеконкурсы танцев, на льду и без льда, столь популярные на современном ТВ, воспринимаются мною исключительно на фоне «Загнанных лошадей...». Парадоксальным образом нынешняя массовая культура России по-наивному ультрабуржуазна и гламурна. А позиция Сидни Поллака на нынешнем ТВ выглядела бы как старомодная и непоследовательная левизна.

Душой позднесоветского телевидения был телетеатр и те произведения, которые так или иначе примыкали к этой разновидности театральной эстетики – будь то телесериалы в жанре телетеатра (например «Ватага семь ветров»), телеверсии спектаклей столичных театров (например «Школа злословия», «Странная миссис Сэвидж», «Безумный день, или Женитьба Фигаро»), телефильмы со значительным преобладанием павильонных сцен (например «Здравствуйте, я ваша тетя!», «Стакан воды», «Ищите женщину!») или культовая телепрограмма «Кабачок 13 стульев».

Подобного рода эстетические вариации создавали столь необходимые тогдашнему человеку эффекты дистанцирования от обыденной советской действительности и замыкания внутри каких-то нездешних, не вполне советских или совсем не советских пространств, предметной среды, атмосферы. Их четвертой стеной был телеэкран, сквозь который нездешний комнатный мир сообщался с комнатным миром квартиры и комнаты, где располагался сам телевизор и зрители. Тем самым с нездешним условным миром, похожим на «другой интерьер», советский зритель мог общаться как будто напрямую, в обход советского официоза и советских символических элементов, разбросанных там и сям в пространстве публичного общественного бытия. Вместе оба интерьера по ту и эту сторону телеэкрана образовывали магическую капсулу зрелищно-зрительской приватности, неподотчетности социальным социалистическим институтам.

Количество телепостановок зарубежных произведений или советских литературных произведений о зарубежной жизни просто зашкаливало. Джек Лондон и Хемингуэй, Прево и Бомарше, Голдсмит и Уайльд, Бернард Шоу и Ирвин Шоу, Пристли и Гольдони... Столь богатый спектр зарубежных авторов восполнял тот недостаток сообщения с большим миром за пределами СССР, который все более остро ощущала нация в последние десятилетия советского периода.

Телетеатр советских времен был хорош тем, что позволял моделировать достаточно условные – но зато лишённые излишков бытовизма – среды обитания и правила бытия определенного круга персонажей¹. Сказочное и историческое, достоверное и нафантазированное, современное и будущее непротиворечиво перетекали друг в друга, рождая некую абстракцию времени и пространства. Создавались образы мифологического «общества вообще», «социума вообще» и «человека вообще», у которых не может не быть серьезных проблем и к которым не приложимы советские

¹ Эстетика телетеатра, взаимодействие ТВ и зрелищных форм подробно исследуется в кн.: Новикова А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей. М.: Едиториал УРСС, 2004.

инструкции, как правильно эти проблемы оценивать и преодолевать. Это был мир, который ничем не обязан советской власти, в том числе он вообще не обязан приходить к гармонии. «Тень» по пьесе Е. Шварца и «Король-олень» по пьесе К. Гоцци, «Обыкновенное чудо», «Тот самый Мюнхгаузен», «Как важно быть серьезным» составляли ряд шедевров. «Мсье Ленуар, который...», «Адам женится на Еве» являли обычный уровень художественного ТВ. Но главным было не различия в уровне, а само многообразие условных игровых пространств, внесоветских конфликтов и внебудничных персонажей, словно взывающее к продолжению моделирования уже самим зрителем идеализированного мира, который располагается не здесь и не сейчас, а скорее всего в телевизионной магической коробочке – но обладает разветвленными коннотациями с современным советским бытием и человеком.

Когда сегодня мы говорим о гибели искусства отечественного телетеатра, о том, что это во многом уникальное искусство стало немодным, «некондиционным», легче всего объяснить данную ситуацию радикальными переменами эстетического и форматного толка. Например тем, что тональность художественного телевидения задают отечественные телесериалы. Они, в свою очередь, зависят от рекламодателей, а реклама в большинстве случаев представляет мир, подобный либо документальной реальности, либо виртуальной гиперреальности – но никак не комнатной замкнутой реальности телетеатра. Нельзя ставить в условное пространство телетеатра реальные чайные сервизы, реальную мебель, которая продается в мебельных магазинах. Нельзя изображать в кадре дачный двор так, чтобы невооруженным взглядом была видна его искусственная сконструированность и ненастоящая трава, чтобы был осязаем звукоряд замкнутого комнатного пространства, если в нем выставлен мангал, на котором жарится настоящий шашлык, поскольку в серию инкрустирована реклама оборудования для шашлыков. Настоящие вещи, которые должны стать более продаваемыми благодаря их задействованности в сериальной среде обитания, кладут предел условным трактовкам пространства и предметной среды. Мир телесериала не может смотреться более условным и игровым, нежели мир телевизионных рекламных роликов. А рекламируемая продукция в кадре, будь то напитки, посуда, оборудование для дачи, мебель или бытовая техника, не может быть органично представлена в осязаемо условном, игровом, с декорациями и реквизитом телеспектакле.

Иными словами, малохудожественная псевдодокументальность или жестокий натурализм предпочтительнее хрупкой фактуры телетеатра, лаконичного, с игровым замкнутым пространством, с осязаемой

дистанцированностью от социальной реальности. Можно также напомнить самим себе, что нынешнее телевидение стремится не отставать от современных технологий и общепринятых стилистик экранного повествования, а все они культивируют иллюзию достоверности, будь то «настоящие» монстры фэнтези или сухой репортажный стиль, излюбленный артхаусным кино наших дней.

Кино заимствует стилистику телевидения, а телевидение пробует подражать кинематографу. Телетеатр же не утрачивал своих генетических связей с театром как таковым. Он взывал к готовности зрителя видеть условность, даже техническую примитивность эффектов – и все же переживать происходящее действие на полном эмоциональном «серьезе», вопреки очевидной условности. Так было в театре Шекспира и Кальдерона, Расина и Мольера, Мочалова и Щепкина, Товстоногова и Эфроса...

Но дело не только в вышеназванных факторах. Будем внимательны и непредвзяты к телереальности наших дней. «Моя прекрасная няня» или «Одна за всех», «Не родись красивой...» или «Любовь на районе», «Люба, дети и завод» или «Папины дочки», а то и «Воронины» – это чем не телетеатр? Отбросим формальную въедливость. Здесь налицо доминирование интерьерных съемок, а в интерьерах – налицо их искусственная сконструированность, «павильонность», замкнутость и условность световоздушного пространства, условная дистилированность звукоряда. Истории строятся по принципу театрального произведения, где действует достаточно замкнутый круг одних и тех же персонажей, находящихся друг с другом в постоянных и тесных взаимоотношениях. Эти отношения должны быть активно конфликтны, как то и предполагает театральное действие западноевропейского типа, разновидностью которого стало театральное искусство России Нового и Новейшего времени. Персонажи во многих случаях являются разновидностью устойчивых амплуа, сформировавшихся за многие века развития театра. Все прочее – узкопрофессиональные подробности, которые не считаются нормальным зрителем при просмотре телевизионных произведений. Нормальный телезритель (а историк и теоретик массмедиа параллельно со своим аналитическим процессом тоже в идеале должен быть таким «простым телезрителем») интересуется не кухней телепроизведения, а результатом, то есть тем содержательным объемом телеформы, который он воспринимает.

К началу XXI века умер не телетеатр как таковой, а содержательный массив, смысловое поле позднесоветского телетеатра. Это поле несло в себе прежде всего серьезный драматизм и подразумевало, что телепроизведение существует для умного развлечения – то есть развлечения в слиянии с мыслительным процессом, в симбиозе со сложной духовной

жизнедеятельностью. Телеспектакль в поздние советские годы – это форма размышления о жизни, форма обсуждения животрепещущих проблем общества и человека, это способ разговора о современности и самоощущении современного обитателя СССР вне зависимости от того, чему и кому по фабуле посвящен телеспектакль.

Когда-то в своей книге я посвятила главу теле- и кинопроизведениям на темы зарубежной жизни, назвав эту главу «И это все о нас...»¹. И сегодня мне еще более очевидно, что главной ценностью, главной художественной особенностью телетеатра советской эпохи явилось создание поля перманентной критической рефлексии создателей и зрителей телепроизведения об актуальных социокультурных вопросах. Излюбленными жанрами телетеатра (по сути, вне зависимости от того, как они официально именовались) были драма, сказка, в крайнем случае комедия. Причем и сказка, и комедия несли в себе скрытые эпитеты «философская», «интеллектуальная», «метафорическая». А детективные истории в режиме телетеатра могли тяготеть либо к социальной драме, либо к комедии с элементами интеллектуальной игры, интеллектуальной шутки или на худой конец мелодрамы.

Сегодня же формально наиболее близкие телеспектаклю произведения в большинстве случаев являются разновидностями ситуативной комедии, фарса, низкой неинтеллектуальной комедии, в лучшем случае с чертами социального юмора и клишированной любовной мелодрамы. Произведение может представлять сборник коротеньких скетчей или долгий непрерывный нарратив, разделенный на серии. Возможно сочетание долгого романного повествования с внутренним делением на ряд новелл, относительно кратких историй. Но суть остается одной – все эти жанро-форматные образования призваны не обсуждать жизнь, не размышлять о ней, а адаптировать зрителя к несовершенству действительности и людей, приучать к простоте физиологических смеховых реакций. Мир предстает упрощенным, сведенным к постинтеллектуальному дну, к постдуховным примитивным рефлексам.

Итак, картину мира в том, позднесоветском телевидении образывало бледно-советское официозное поле, по которому были разбросаны внесоветские «ниши». В них открывалась даже не столько несоветская реальность, сколько различные ситуации и эстетические обстоятельства для моделирования условных образов внесоветской реальности,

¹ Сальникова Е.В. Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: ЛКИ, 2008. С. 338–363.

для моделирования идеализированной реальности. Она нередко обладала весьма абстрактными если не временными, то географическими координатами или пространственными обозначениями, представляя идеализированную «внесоветскую среду вообще». В качестве таковой могли фигурировать интерьеры или цивилизационная среда зарубежья, будь то насквозь условный телетеатральный мир западной драматургии или претендующий на натурность мир телефильмов и сериалов, оформление студий программ развлекательного, познавательного или невятно-форматного, общечеловеческого характера.

Вообще телестудия в своей очищенности от всего малоэстетичного и указующего на дефициты советского быта уже будоражила чувства перспективой выхода в какую-то иную повседневность. Но эта иная повседневность на удивление органично рифмовалась с бесконечными кухонными посиделками и обсуждениями всего и вся, поскольку телестудии сплошь и рядом тоже предназначались для бесед за столом, только без газовых плит и серо-беленьких кухонных гарнитуров на заднем плане. Именно телевидение продвинуло саму идею обсуждения и беседы от кухонной стилистики к стилистике стерильной пустоты то ли комнаты, то ли космического корабля, то ли медицинского кабинета. Еще не было телевизионного talk-show, но «talk» пока без «show» как жанр препровождения времени в повседневности и телеэфире уже выносился на магистраль истории.

Живые женщины-дикторы и, в меньшей степени, мужчины-дикторы, являвшиеся представителями реального бытия, связывали программы в общий непрерывный поток, осуществляя миссию персонального сопровождения зрителя, который должен обязательно вместе с кем-нибудь из профессионалов телевидения вынырнуть из одного сегмента телереальности перед тем, как ныривать в следующий, другой сегмент. Таким образом, телереальности отдельных программ и «коридор» между ними были связаны нитью идеализации и персонализации. Телевидение было городом, где между программами существовали улицы не со случайными прохожими, но с проводниками, а чаще проводницами.

Идеализация советского человека в образе диктора продолжалась идеализацией внесоветских миров, будь то студийная изоляция от советской обыденности и внешних признаков официоза, либо телеобразы российского прошлого (сериал «Подросток» по роману Ф.М. Достоевского), зарубежной действительности прошлого (зарубежный многосерийный «Жан Кристоф», 1971, наш многосерийный фильм «Красное и черное» по Стендалю, французские многосерийные фильмы «Блеск и нищета куртизанок» по роману Бальзака, 1975, «Черный хлеб» по роману

Ж.Э. Клансье, 1974), зарубежного настоящего («ТАСС уполномочен заявить») или отечественного будущего (детский сериал «Гостя из будущего»). Не форматы играли ключевую роль в самоопределении телезрителя, но содержание интересующих передач.

ВЧЕРА. ПЕРЕСТРОЕЧНОЕ ТВ

Позднесоветское телевидение стало отступать в тень перестроечного телевидения со второй половины 1980-х годов. Привычные программы и лица никуда не исчезли. Но они оставались привычными, традиционными, предсказуемыми. А параллельно с ними стало появляться все больше нового, неожиданного, нервирующего, готового перевернуть советский мир.

Для меня перестроечное телевидение началось в тот счастливый день (25 февраля 1986 года), когда у нас в школе вдруг отменили практикум по физике, потому что откуда-то сверху было спущено распоряжение заставить все старшие классы смотреть открытие XXVII Съезда партии. Это открытие совпало с уроком физики и тем самым избавило меня и многих моих одноклассников от невыполнимых лабораторных опытов и неминуемых двоек. Конечно, мы были рады. Сидели в полутемном классе, иногда смотрели во включенный телевизор, но большую часть свободного времени разговаривали и занимались абсолютно посторонними и физике, и съезду делами. Тогда нам казалось, что именно телевизор стал нашим спасителем, и к нему возникло новое чувство – благодарность. Парадокс заключался в том, что свою миссию нашего спасения телевизор мог выполнить именно потому, что был частью официальной идеологии, которая вдруг захотела выйти на связь с обществом.

Конечно, на самом деле предперестроечные веяния появились на ТВ раньше, например в программах «До 16 и старше» (с 1983), «Мир и молодежь» (с 1983), «12 этаж» (с 1985). Но они нигде не рекламировались, их существования можно было долго не замечать, имея уже сформированный круг культурных интересов за пределами телевидения. Чтобы начать смотреть ТВ со свежим азартом и открывать новые программы, нужны были очень веские причины.

Тогда еще не всем и не всегда было очевидно, что дело не в телевизоре и не в телевидении, а в том, что в жизни общества начинает что-то происходить, телевидение же как часть общества улавливает новые веяния.

В частности, оно стало себе позволять более свободный, более непринужденный стиль общения в студии – а значит, это раскрепощение стиля не запрещалось сверху. Вдруг даже в старых программах беседы стали вестись так, как будто они не предназначаются для цензуры, для партии и правительства, и вообще игнорируют их присутствие и всеслышавшие уши. Например, Эльдар Рязанов мог пригласить в свою «Кинопанораму» Биби Андрессон, прославленную бергмановскую актрису из капиталистической страны, и разговаривать с ней, как с очень доброй знакомой, которую ничто не отделяет от всех нас. «Спасибо, дорогая Биби!» – сказал среди всего прочего Рязанов. В этой фразе все было удивляющим. И то, что к знаменитой зарубежной актрисе можно вот так запросто обращаться – «Биби». И то, что «спасибо» не сопровождалось никакой риторикой о дружбе народов. И то, что Биби – еще и «дорогая», и это констатация ценности человеческих отношений в кинематографическом мире. «Спасибо, дорогая Биби» – три слова могли всерьез потрясти и открыть концепцию единого мира, где важны не идеологии и государства, а профессиональное творческое общение и уровень таланта его участников.

Возникали новые программы, на нас обрушивались новые форматы, эксперименты с телеформой, на телевидение приходили новые лица, новые личности.

Многие прямо-таки поселились перед включенным экраном, поскольку впервые в жизни столкнулись с удивительной ситуацией – отечественное телевидение стало предлагать одобряемые аудиторией, принимаемые программы в больших масштабах, нежели способен регулярно смотреть отдельно взятый человек. Пенсионеры закономерно оказались в привилегированном положении, отчасти поэтому они и стали столь политически активны в эпоху перестройки. У них было больше свободного времени и энергии, чтобы поглощать новую телеинформацию и делать выводы.

Любопытно, что к эпохе перестройки, видимо, не применимо понятие инфотеймента (см. статью А.А. Новиковой), поскольку еще не надо было специально заботиться о спасении зрителя от скуки, не надо было ломать голову над какой-то особенно завлекательной подачей информации. В контексте нашей отечественной истории инфотеймент возник из стремления искусственно продлить на ТВ и сделать управляемыми те эффекты интересной, драматической общественной реальности, которые родились стихийно в ходе политических перипетий, но задержаться навсегда без помощи профессионалов не могли.

А в перестроечные годы жизнь стала увлекательной и волнующей настолько, что не было потребности в развлечениях как таковых.

Общественно-политическая реальность не давала скучать, телевизор не давал от нее отключиться.

Я перестала быть самой отпетой «совой», которая приходит из театра домой на цыпочках, чтобы не беспокоить домашних, зажигает свет только в своей комнате и старается не шуметь. Когда бы я ни вернулась домой, хоть в двенадцать, хоть в час ночи, свет был повсюду включен. Из большой комнаты, где стоял телевизор, раздавались голоса с той и этой стороны экрана, поскольку все, что транслировалось, параллельно тут же обсуждалось и, как правило, на повышенных тонах. Потом наступала очередь телефонных звонков и тоже обсуждений. На мои мольбы успокоиться, перестать решать судьбы страны и дать мне поспать перед завтрашними лекциями, никто не реагировал. Во многих домах моих друзей и знакомых происходило нечто похожее.

Страна уселась перед телевизорами в частных квартирах и даже на рабочих местах, везде, где это было совместимо с рабочими и жизненными процессами. В просмотрении телевизора проявлялась гражданская активность населения, желающего, чтобы все токи информации и политических катаклизмов проходили через их private жилища, через их свободное и не очень свободное время, через повседневное обыденное пространство.

Соответственно, любая самая скромная квартира, салон парикмахерской, столовая, обувная мастерская и прочие интерьеры, весьма далекие от центральных государственных учреждений, получили грандиозную возможность – быть по много часов в сутки подключенными к центрам кипения политической и идеологической борьбы.

Появилась новая информационная программа «Вести», в заставке которой можно было увидеть кибитку с лошадьми, воплощавшую гоголевский образ птицы-тройки и как бы адресующую обеим сторонам экрана вопрос о том, куда же несется страна. В более поздней заставке «Вестей» возникли бегущие куда-то кони – уже не запряженные, не имеющие седоков, предающиеся свободной эйфории движения. Ничего более точного для характеристики тогдашнего состояния общества нельзя было придумать. В этой заставке передавался и хаос переломной эпохи, и стихийность многих общественных процессов, и общая иррациональность российской «ментальности». Это словечко тогда быстро вошло в моду и стало перестроечным сленгом.

Все ведущие «Вестей» очень хорошо запоминались. Юрий Ростов, Александр Гурнов, Владислав Флярковский, позже к ним присоединилась

Светлана Сорокина. У каждого была какая-то неповторимая индивидуальность. Все были «неприлизанными» в сравнении с дикторской стилистикой программы «Время». Они подавали новости «от себя» и смотрели тебе в глаза, а не в камеру, работавшую сразу на весь советский народ, как то было в программе «Время».

Душой перестроечного телевидения стали прямые трансляции всевозможных заседаний правительства и политических партий. Позже к ним прибавилась политическая реклама, агитировавшая за лидеров разных политических партий на выборах президента России и на выборах в новый государственный орган – Думу. Реклама эта была выполнена в абсолютно разных стилистиках, с привлечением различных телевизионных, анимационных и киноресурсов. И ее просмотры занимали сильнее любого триллера. Все это было возможно по совокупности ряда факторов. Дело было не только в том, что общество изголодалось по событиям в реальной жизни, нуждалось в радикальных переменах, но и в том, что оно было способно с яростной душевной отдачей воспринимать изо дня в день продукцию общественно-политического вещания, которая составляла теперь «мейнстрим» отечественного телевидения.

Общество в то время сохраняло «интеллигентскую ориентацию», сформированную еще в годы советского телевидения. Только в позднесоветский период в большей степени взывало к рефлексии художественное телевидение – кино и телефильмы, многосерийные фильмы, произведения в стилистике телетеатра, программы о кинематографе, юмористическое «Вокруг смеха» и другие элементы разговорной сатирической эстрады, преобразуемой в телеэстраду. Вместе с развлекательно-познавательными программами художественное ТВ расширяло представления о мире, популяризировало общечеловеческие ценности и проблемы, подключало к конфликтам капиталистической реальности, одним словом, работало на расшоривание рядового советского человека. Вместе с тем телевизор использовался как ограждающий от некрасивой и скучной реальности прибор.

В перестроечную эпоху телевизор радикально поменял свои функции и местоположение в обществе, но адресовался именно к думающему зрителю, считающему себя граждански ответственным, мыслящим социальным индивидом, а не обывателем-потребителем, не дельцом-потребителем и не карьеристом-потребителем.

Перестроечное информационное вещание тоже стало работать на думающего человека, вот в чем собственно была новизна. Телевидение перестройки побуждало постоянно «переваривать» новую информацию, чтобы ее лично оценивать, внутренне определять свое к ней отношение,

свое место в обновляющемся контексте исторических и современных обстоятельств. «Взгляд», «Пятое колесо», «До 16 и старше», «До и после полуночи» и многие прочие программы перестроечной эпохи создавали атмосферу «всенародного» обсуждения настоящего, прошлого и будущего нашей страны. И хотя это обсуждение было дистанционным, важнее было его наличие, нежели границы практических возможностей. Телевизор стал ключевым узлом общественных перемен, средоточием драматических, конфликтных ситуаций, политической и эстетической новизны. Он уже не заслонял от общественных реалий, но погружал в них с головой.

Атмосферу того времени хорошо уловил фильм Сергея Соловьева «Дом под звездным небом» (1991). Речь там идет о некоем академике Башкирцеве (Михаил Ульянов) и его семье. На дне рождения академика, который тот празднует на даче, его зять произносит речь, идущую под стилизованные черно-белые кадры как бы документального биографического фильма, отображающего канонический «славный трудовой путь» советского номенклатурного человека. От этого визуального прошлого фильм переходит к перестроечной современности. Академика, заседающего на Съезде и прочих государственных собраниях, постоянно показывают по телевизору. Начинается эпоха хронических трансляций заседаний правительственных органов. Неизвестные похищают, зверски пытаются и убивают Башкирцева. А его внучка и ее приятель остаются жить на даче, посреди леса. И по всему лесу постоянно разносится звук включенного телевизора, по которому продолжают трансляции, кипят перестроечные страсти. Постсоветская жизнь – это жизнь в медийном пространстве без конца и края. От него невозможно отключиться, изолироваться. И никакие искусственные номенклатурные резервации в виде фешенебельной дачи больше не могут служить эффективными предохранителями от общественного хаоса. Звукоряд телетрансляции политических мероприятий является фоном и воздухом приватной жизни юных героев, подготовки и осуществления их мести и побега в никуда на воздушном шаре.

У телезрителя могла сложиться полная иллюзия жизни на передовой общественно-политических катаклизмов в качестве свидетеля свершающегося исторического слома – даже если он жил в тихой провинции, никогда не ходил на митинги, не претерпевал никаких личных драм, как-то связанных с общественными переменами. Телевидение максимально приближало политику к рядовому человеку и создавало иллюзию абсолютно разомкнутого мира, который прямо у порога квартиры

разверзается в бездны и бесконечность, в подлинную историю, в реальное зарубежье.

Каждый день телевидение обрушивало на нас шквал эпатажирующих, нервизирующих и веселящих телепроизведений. Новизна и яркость документальных материалов соперничала с новизной и яркостью художественных форм, так или иначе корреспондирующих друг с другом и перетекающих друг в друга. Тогда еще понятия «формат» и «не формат» не существовало, и возможны были самые странные, диковинные с точки зрения «академического»¹ телевидения программы.

В 1988 году было создано «Авторское телевидение», в рамках которого появлялись экспериментальные и открыто стёбные формы. Кира Прошутинская вела одно из первых отечественных ток-шоу – «Пресс-клуб», в котором участвовали прежде всего журналисты, политики и всевозможные общественные деятели, главным качеством которых должно было быть умение эффектно формулировать мысли.

Впрочем, и неотесанные, первозданные проявления рядовых граждан, впервые в жизни очутившихся перед камерой, тоже были восприняты как великая ценность, и очень эффектное шоу «Будка гласности» стало одним из убойных проектов перестроечного ТВ. В какой-нибудь точке города, будь то Калининский проспект (ныне Новый Арбат) или Московский зоопарк, устанавливалась своего рода палатка, небольшая мобильная комната с телекамерой. Туда мог войти всякий человек и сказать в камеру все, что он пожелает, а вернее – что у него получится сформулировать. Иногда человек ничего не говорил, а просто смотрел в камеру с тем или иным выражением лица. Одна женщина, помнится, вошла в Будку гласности для того, чтобы поднести свою маленькую дочку к объективу и дать ей туда заглянуть.

Иногда вошедший говорил что-то абсолютно несущественное с точки зрения общественно-политической реальности. Иногда люди на что-то жаловались, возмущались, адресовались с вопросами. Но дело по сути было не в том, что они скажут, а в том, что доступ к эфиру получали те реальные люди, из которых состояло население страны на тот момент. Это был документальный собирательный портрет народа, не отшлифованный, не приукрашенный, не отцензурированный. Конечно же, он был противоположен всяческой благообразности и интеллектуальности. Но в нем ощущалась грубая фактура реальной российской нации, реальная колоритность человеческих физиономий, мимических рисунков,

¹ Это определение, на мой взгляд, весьма уместно используется А.С. Вартановым.

интонаций, поведенческих типов. Все это могло вызывать очень разные чувства у телезрителя – от насмешек до отвращения. Однако факт остается фактом – «Будка гласности» радикально пересмотрела понятие объекта, достойного внимания телевидения, а также пересмотрела понимание документальности.

Если учитывать контекст активизации реалистического, ультрадостоверного отображения мира, характерного для зрелищно-визуальных искусств рубежа XX–XXI веков, движение «Догма 95» Ларса фон Триера в кино, организацию в Москве театра под названием «Театр. doc», работающего с документальными формами и учитывающего каноны триеровской «Догмы...», то «Будка гласности», появившаяся в 1991–1993 годах, опередила эти явления и может рассматриваться в качестве их предтечи. «Будка гласности» – это наша «ТелеДогма 91».

Помимо бурных обсуждений актуальных проблем жизни общества на «ATV» разворачивались дискуссии о том, как и чем собственно должны заниматься тележурналисты и телеведущие. Работала некая лаборатория телесюжетов, среди которых, например, мог быть подробный репортаж о разведении крокодилов в подмосковной деревне и развитии крокодиловодческого хозяйства. С весьма выразительным видеорядом и бойкими комментариями тележурналистки. Потом выяснилось, что это, конечно же, мистификация, никто под Москвой никаких крокодилов не разводит. Но симуляция формы телерепортажа была блистательной и опять же служила хорошим трамплином для последующей беседы.

На «ATV» впервые вышел из тени впоследствии очень популярный актер Семен Фурман, с которым был сделан сюжет о человеке, тщетно пытавшемся «сдать банки» (разновидность сдачи стеклянной многоцветной посуды, широко практиковавшейся в советские годы). Фурман замечательно играл советского хмыря, которому всегда везде будет не везти, куда бы он ни приезжал. На вопрос журналиста о том, не собирается ли он эмигрировать, Фурман отвечал отрицательно – мол, если я к ним туда приеду, у них сразу все станет плохо, а здесь все станет так, как у них там сейчас.

В программе «Оба-на!» (1991–1995) разыгрывался сюжет «Похороны еды», пародирующий традиционный репортаж о похоронах официального лица. Фигурировал флаг, на котором была изображена курица на тарелке и вилочка с ножичком. Флаг этот, насколько я помню, в процессе похорон спускался. Под похоронный марш двигалась процессия, участников которой закадровый голос аттестовал как лиц, «близко знавших покойную». В период тотального дефицита, пустых прилавков и трудностей с добыванием самых элементарных продуктов питания данный сюжет смотрелся с диким хохотом.

Вообще артистическое ёрничание и едкая ирония по поводу обстоятельств тогдашней жизни очень часто включало в себя ироническое передразнивание устоявшихся телевизионных приемов. Обыгрывался и размеренно-медлительный, успокоительный стиль поведения советских ведущих, их форсированная душевность интонаций. Обыгрывался и развязно-пустозвонный стиль поведения ведущих музыкальных программ. С особым удовольствием пародировалась наша и зарубежная эстрада – Игорь Угольников мог изобразить и Мадонну, и эпигонство стиля Мадонны. Параллельно с телевикториной «Поле чудес» могла выходить пародия на эту высоко популярную программу. Ее игроками оказывались трое бомжей-алкашей, с которыми ведущему никак не удавалось наладить контакт. Так что он был вынужден врубать рекламные паузы (тоже пародийные), а «барабан» крутился до тех пор, пока зрители в студии не засыпали, сам же Якубович обрастал седыми космами...

Возникла атмосфера веры в то, что на ТВ, как и в жизни, возможно абсолютно все, а вот есть ли у этого «всего» хоть какие-то границы, необходимо постоянно проверять.

Если попытаться определить наиболее успешный, то есть отвечавший потребностям того времени стиль телевизионного творчества, то это нечто вроде гремучей смеси эксцентрики, модернизма и авангарда. Такая творческая манера была характерна для начала XX века, для эпохи великого общественного и культурного слома – эпохи революций, Первой мировой войны, кризиса классического искусства. На ум невольно приходят футуристические, дадаистские и прочие авангардистские акции, устраивавшиеся в начале 1900-х – 1920-х и прославившиеся свободой попиранья как классических художественных норм и границ, так и нормативов «культурного» поведения. В своей статье А.К. Якимович характеризует арт-экстрим как деятельность с «задачей... опрокинуть старую, загнившую культуру и приучить новые поколения к творческой свободе... То, что произносили или делали Малевич, Маяковский и другие, было своего рода шоковой терапией, призванной стряхнуть с больного общества его загнипнотизированность дурным старым музейным искусством. Они выполняли свою задачу, так сказать, с большим перебором, и оттого прослыли нигилистами и скандалистами»¹. Помимо создания собственно авангардистских произведений устраивались «скандаловызывающие перформансы», когда, например, зрители приглашались на выставку в помещении галереи, где отключен свет. «Андре Бретон занимается тем, что

¹ Якимович А.К. Экстремальные развлечения авангардистов // Развлечение и искусство-2. Сборник статей. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 169.

время от времени как бы помогает посетителям разглядеть выставленные произведения: он зажигает спички то в одном месте, то в другом... Луи Арагон мяукает в углу, но это еще цветочки. Прочие играют в игру типа «салочки»... То и дело происходят беспокойства, столкновения, дамы визжат, кто-то возмущается, кто-то падает на пол и выражает крайнее неудовольствие, кто-то хохочет и отпускает шутки...»¹.

Наше перестроечное ТВ отвечало потребности творческого человека и общества в целом освободиться от канонов чинного, благообразного советского видеоряда, звукоряда и вербального ряда, в особенности в официальной культуре. Ощутить беспредельное раскрепощение, отсутствие табу, эйфорию от разрушения былых стереотипов «одобренного наверху искусства». Телепроизведение, как оказывалось теперь, можно сделать практически из любого клише, сленгового выражения, стишка, ругательства, междометия, был бы кураж, верно найденная интонация и артистический кайф самовыражения. До сих пор помню рисованный клип на слова «Если песня ни о чем, ни о чем, ни о чем, дай по роже кирпичем». Кроме этих слов и примитивистского видеоряда, там больше ничего не было, и это смотрелось почти со смеховой истерикой.

Радикальным отличием нашего перестроечного телетворчества было то, что неистовое буйство формосозидания, иронического эпатажа, стёба и трёпа не предназначалось для узкого круга избранных и посвященных, но транслировалось на всю громадную страну. Перестроечное ТВ вылилось в эпоху поп-телеавангарда. Эта эпоха разворачивалась параллельно с ретроспективами зарубежного авторского кинематографа, уже давно расшатавшего представления о должном и недопустимом в искусстве, параллельно с публикациями обэриутов, западной драматургии абсурда и ее постановками в российских театрах, деятельностью «Творческих мастерских», где свои неомодернистские спектакли ставили Владимир Мирзоев («Мадам Маргарита» по пьесе Роберто Атайада, «Полуденный раздел» по Клоделю, «Фрекен Жюли» по пьесе Августа Стриндберга) и Александр Пономарев («Елизавета Бам» по Даниилу Хармсу), приездом авангардистских европейских спектаклей в Москву (таких, как «Гвоздики» Пины Бауш), гастроями спектаклей Эймунтаса Някрошюса, Роберта Стуруа, Питера Брука, Боба Уилсона, прочих режиссеров мирового театра, работавших в антиреалистической манере.

Приоткрывшиеся политические свободы не привели в России к рождению сколько-нибудь заметного политического театра (в то время как

¹ Якимович А.К. Экстремальные развлечения авангардистов // Развлечение и искусство-2. Сборник статей. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 181.

в Западной Европе того же периода политический театр имел место). «Так победим!» по пьесе Шатрова в постановке Олега Ефремова – предперестроечный спектакль МХАТа был интересен игрой Александра Калягина в образе Ленина, но эстетика в целом была крайне консервативной. К XXVII Съезду театрам велели ставить «смелые» спектакли, в которых бы говорилось и показывалось нечто критическое на тему «недостатков» советской действительности. Это партийное задание привело к возникновению ряда чрезвычайно слабых постановок – «Говори!» по произведениям В. Овечкина (режиссер Валерий Фокин, Театр им. Ермоловой), «Статья» Р. Солнцева (режиссер Юрий Еремин, Театр Советской Армии), «Не был... не состоял... не участвовал» Ю. Макарова в Театре им. Станиславского в постановке Александра Товстоногова и с хорошей игрой Сергея Шакурова в главной роли (абсолютно бесформенный спектакль 1982 года, тем не менее вписавшийся в ранний «критический театр» перестройки), «Диктатура совести» по пьесе Шатрова в Ленком в постановке Марка Захарова. Не спасали ни отдельные актерские работы и режиссерские находки, ни меткость некоторых реплик и ситуаций. Это были слабые произведения. Люди театра принимали политические перемены всей душой, однако не имели художественного языка, способного хотя бы приблизительно соответствовать радикальности общественно-политического момента. Драматургия была также весьма далека от творческой готовности воплощать что-либо, отвечавшее «злобе дня» на достаточно высоком художественном уровне. Практически ни одной нормальной постановки в жанре политического театра у нас не появилось.

И это не было странной случайностью. Начиналась эпоха, когда жизнь ставит искусство перед лицом новой реальности, внутренние законы развития которой очень трудно уловить и передать. Новый социум, возникающий в ходе перестройки, бурление политических страстей, складывание новой массовой культуры, разрушение многих старых общественных институтов – все это происходило быстро, не всегда заметно и в большинстве случаев весьма непонятно для творческой личности. Знакомый мир был уже никому не интересен, а новый мир – не знаком на столько, чтобы его можно было глубоко трактовать на сцене нормального театра, ставя большую новую пьесу, которая не устаревает за время ее написания и даже многомесячных репетиций.

Тем, кто был готов быстро и выразительно реагировать на происходившее в стране, было непонятно, чем себя занять в театральной сфере. В конце 1980-х годов в Доме актера устраивались артистические посиделки под названием «Картошка». Туда приходили театральные

критики, студенты, актеры, драматурги. Приходил Виктор Шендерович, принося с собой кипы карточек, на которых были написаны едкие афоризмы, реплики и диалоги его сочинения, в основном на темы политики и власти. Все это под гром аплодисментов и смех зачитывалось благодарной аудитории. Но данное поле деятельности явно было слишком узким и бесславным для фонтанировавшего остроловия. Так что я не удивилась, когда в один прекрасный вечер обнаружила, что Шендерович делает на ТВ новую программу, и эта программа не об искусстве.

Именно телевидение несло в себе возможности воплощения почти сиюминутных, почти мгновенных реакций на происходящее и только что происшедшее. И оно обладало частым и мгновенным дистанционным контактом со своей аудиторией. А потому если элементы театрализации в трактовке политических реалий где-либо и были, то это происходило на телевидении, в программе «Куклы» Виктора Шендеровича и Василия Пичула. «Куклы» шли всего минут двенадцать-пятнадцать. Приемы кукольного театра сочетались с кинематографическими элементами. Портретность кукол не отрицала оттенков монструозности, выявляемой во многих политических лицах, в жизни достаточно благообразных. Однако все персонажи «Кукол» вместе работали на адаптацию социального индивида к политическим реалиям как к гражданской «виртуальной собственности», которую можно по-разному интерпретировать, этически и эстетически оценивать, развенчивать, ниспровергать. Это была своего рода национализация чужих политических капиталов и провалов посредством телепрограммы, это была телетерапия с привлечением кукольного искусства.

Телевидение теперь любило крайности. И вместе с концентрированными, подчеркнута краткими программами входили в моду безразмерные сложносоставные программы вроде «До 16 и старше», «До и после полуночи», «Пятое колесо», «Киносерпантин» (который вел Марк Захаров с вечно ироничной, симулированной серьезностью интонаций), «Матадор». Внутри эти программы делились на ряд сюжетов, выполненных в различных жанрах и манерах. Получалось своего рода «телевидение в телевидении», «мини-линейка внутри линейки программ». Система образно-информационных блоков усложнялась, рождая ощущение импровизационно развертывающейся телереальности.

Первые шаги начинала делать наша отечественная телереклама. Ее было очень интересно смотреть, поскольку никаких клише и правил рекламного творчества никто не соблюдал. Делали, как хотели, как считали

нужным и возможным¹. То телеэкран регулярно занимала большая собака с титром «Алиса», и было смутно понятно, что речь идет о каком-то предприятии под таким именем-названием, ничего более конкретного. То в телерекламе поселялись горемычные рядовые граждане, уже немолодой парень, похожий на алкоголика, Леня Голубков и одинокая женщина средних лет Марина Сергеевна, внезапно процветшие благодаря «МММ», куда они вложили свои то ли ваучеры, то ли сбережения. Сюжеты об этих героях, выдержанные в духе примитивного театра с двумя табуретками, сменялись пиришественным кинематографизмом Тимура Бекмамбетова, снимавшего рекламу банка «Империал». Ролики Бекмамбетова строились как фрагменты костюмных исторических фильмов, героями которых были знаменитые исторические персоны, например Тамерлан, Кутузов и Екатерина II, Нерон, Наполеон. Сюжеты роликов в лучшем случае имели весьма опосредованное отношение к банковской деятельности. Зато они вписывали банк «Империал» в историю нашего телеискусства, а наше телеискусство – в мир, где знают о наличии голливудского исторического блокбастера.

В перестроечной телерекламе был веселый кураж людей, которые открывают для себя новую форму, новый жанр, во многом аналогичный музыкальному клипу.

Одним из лидеров этого нового вида творчества стал Юрий Грымов. Он быстро успел наполучать кучу премий и наград за свои сверхпретенциозные, иногда гениально-лаконичные, иногда цветисто-барочные и почти всегда брутальные ролики. Куда же он пошел докладывать о своих успехах и налаживать диалог? Он пошел в Государственный институт искусствознания встречаться с искусствоведами. Видимо, полагал, что так будет правильнее – вовремя просветить искусствоведческую общественность, заявить о себе, прийти «на вы» с поднятым забралом. Он был одет в кожаные брюки, ботинки на довольно высоких каблуках и постоянно отвлекался на звонящий сотовый телефон (которого в то время ни у кого из нас еще не было), ругался с кем-то по сотовому, ничего не стесняясь и произнося ненормативные выражения так незлобно и скучно, словно он уже живет по моде 2010-х. Грымов много понарассказал, но, честно говоря, вся фактология тут же выветрилась из памяти. Сохранился образ коммерчески успешного создателя рекламы, знающего о наличии

¹ Эта славная эпоха в отечественной рекламе описана в книге: *Сальникова Е.В.* Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы. СПб.: Алетейя, 2001. С. 197–224.

профессии искусствоведа и готового потратить свое время на то, чтобы поговорить с ними, абсолютно бесполезными для его бизнеса людьми, в стенах нашего института. Потому что реклама тогда воспринималась как «все-таки искусство».

Именно это наше «искусствоцентричное» восприятие телевизионной реальности было часто непонятно иностранцам. Так, итальянский журналист левых взглядов Карло Бенедетти, делавший в 1990-х годах в Москве журнал «Читающая Россия», мог возмущаться тем, что на российском ТВ идет неадаптированная к здешним реалиям реклама «Wiskas». «Где это тут у народа такие мраморные ступеньки дома? Где тут у кого есть такие большие ваннны комнаты? Это все никакого отношения не имеет к вашему потребителю!» – кричал Карло. – «Я не понимаю, кто будет покупать здесь этот “Wiskas”, кошки сами его будут покупать, что ли!» А между тем именно буржуазные реалии в западной рекламе были дороже всего тогдашнему российскому телезрителю. Он смотрел рекламу как зритель, а не как потребитель, и менее всего желал, чтобы ему показывали его малогабаритные захламленные интерьеры, истосковавшиеся по ремонту и дизайну. Человек в России хотел рекламы не кошачьего корма или стирального порошка, а рекламы другой жизни в другой предметно-пространственной среде, и именно такую рекламу он вычитывал внутри западной рекламы жевательной резинки, шампуней или шоколада.

Сериалы тоже воспринимались как искусство, интересное уже потому, что тогда оно было для нас новым и неизвестным. Многосерийный фильм на десять и даже двадцать серий – это мы знали. Но что такое история на двести, четыреста или две тысячи серий, нам открыла перестройка. «Рабыня Изаура» и «Богатые тоже плачут» были первыми латиноамериканскими сериалами, пришедшими в наш телеэфир. Мы, учаще на театроведческом факультете ГИТИСа, тем не менее смотрели «Рабыню Изауру» и каждый день подробно критиковали ее эстетику по телефону. Мы готовы были под микроскопом изучать каждый кадр, мы цитировали реплики, которые ничего не говорили непосвященным, то есть тем, кто манкирует столь мощным телеаттракционом. Словечко «фазенда» вошло в анекдоты и сленг того времени.

В контексте постсоветской культуры «Рабыня Изаура» и «Богатые тоже плачут» явились маниакальной культивацией визуализированных переживаний и вербализированных рефлексий персонажей. То, что в рамках советской официальной культуры строго лимитировалось. Зарубежный

сериал принес на наше ТВ пиршество человеческих эмоций, растянутое на месяцы или даже годы.

Сериалы встраивались в отдельную линию, параллельную неистовым страстям в общественно-политических программах. Эту параллельную линию, тоже отвечавшую давно назревшим потребностям советского общества, можно обозначить как «интимную революцию». И если латиноамериканские сериалы делали упор на эмоционально-авантюрную динамику, то австралийские сериалы «Возвращение в Эдем» (периодически показывали с конца 1980 по 2000-е на разных каналах) и «Шансы» акцентировали сексуальную стихию походов своих персонажей. Разгул сексуальной свободы как мужчин, так и женщин, а заодно и свободы регулярного показа интимных сцен, притом весьма откровенных, был с особым размахом воплощен в «Шансах» (1991–1992, на канале «2x2»). Там наряду с кругом постоянных действующих лиц (большая семья, выигравшая в лотерею три миллиона долларов, их ближайшие родственники и друзья) почти в каждой серии появлялись эпизодические персонажи, включаясь в авантюрные линии действия и нередко тут же становясь случайными сексуальными партнерами тех или иных центральных героев. Помню, мы обсуждали, а возможен ли подобный сериал на российской почве, «если такое разрешат». И приходили к отрицательным выводам, во-первых потому, что у нас никогда не получится «столько голого секса» изобразить «органично» и, во-вторых, потому что в интимных сценах у нас начнется «натурализм с антиэстетичными переживаниями».

Если сама «сексуальная революция» в СССР произошла где-то в 1970-х годах, однако разворачивалась преимущественно в повседневности, фиксируясь в искусстве в крайне редуцированных формах, то в перестройку наконец осуществился прорыв к подробному и весьма откровенному изображению в искусстве и обсуждению в массмедиа личной жизни вкупе с ее интимными подробностями, желательно, мало приличными и ранее запретными.

Эстонский тележурналист Урмас Отт появился на Центральном ТВ синхронно с началом еще, быть может, необъявленной перестройки, появился почти как сама «заграница» – с акцентом и отсутствием смущения при подробном расспрашивании о личной жизни звезд в программе «Телевизионное знакомство». Много позже появятся программы «Герой дня без галстука» и просто «Без галстука», в которых Ирина Зайцева будет брать интервью у наших политиков в домашней обстановке. А пока вслед за вполне светским и на самом деле весьма сдержанным Оттом возникло ток-шоу «Тема». Его ведущим стал Владислав Листьев, а одной из первых тем – феномен транссексуала. Их проблемы обсуждались прилюдно. Сами

они сидели в студии и отвечали на вопросы. О том, как им живется и как к ним следует относиться, судили и рядили приглашенные. Листьев ходил с большим микрофоном и смело интересовался тем, о чем в те времена почти никто не хотел спросить, потому что был не в курсе существования данного явления. Интерес к интимной жизни и гендерным проблемам станет характерной чертой постсоветского ТВ, воплотившись в ток-шоу «Что хочет женщина» (ведущие Клара Новикова, Елена Яковлева), «Про это» (с Еленой Хангой, НТВ), «Я сама» (с Юлией Миньшовой, ТВ-6), «Две правды» (с Татьяной Догилевой, НТВ).

Одной из самой популярных тем в разных передачах стала проституция. Впрочем, она была открыта не телевидением. Пьеса «Звезды на утреннем небе» Александра Галина, написанная им в 1982 году по свежим впечатлениям от Олимпиады, наконец дождалась своего часа. Пьеса трактовала проституток, изгнанных из столицы на время Олимпиады, с одной стороны, как разновидность униженных и оскорбленных, а с другой – как убогих люмпенов и быдло в женском варианте. Она заинтересовала театры вопреки своему весьма среднему уровню именно благодаря своей чернушности. «Звезды на утреннем небе», поставленные в «Современнике» (1988) Галиной Волчек и Львом Додиним в Малом драматическом театре (1989), стали театральным шлягером перестроечных лет.

Телевидение же больше интересовалось красивой повседневностью валютных проституток. Мог быть сделан очень большой и довольно нудный материал, в котором сначала нам показывали, как валютная проститутка общается с потенциальным клиентом в вестибюле дорогого отеля, потом было показано, как она беседует с мамой и ест бутерброд с икрой, потом обсуждали образ жизни проститутки и саму девушку. Одна из журналисток в студии страдальчески восклицала: «Несмотря на правильные черты лица, эта женщина ужасно некрасивая!» И это было очень точным замечанием. Вообще на телеэкраны попадало много антиэстетического, визуально колючего.

Открытие «правды жизни» нередко приводило к деградации искусства. И если телерепортаж или ток-шоу на звание искусства не претендовали, то роман «Интердевочка» Владимира Кунина шокировал нас именно своим феноменально низким литературным уровнем, а отнюдь не жизнеописанием дорогих проституток, работавших с иностранцами. Мы читали «Интердевочку» по цепочке, по одной страничке, передавая друг другу под партами, во время какой-то очень скучной лекции, сидя на заднем ряду в аудитории ГИТИСа. Читали, буквально ёжась от того, как это плохо написано, как поверхностно изображены все персонажи. Во время перебива обменивались ужасом от того, что «все это вообще не искусство».

На фоне распада художественности, случавшегося под напором социальных открытий в некоторых сферах отечественного искусства, зарубежные сериалы оставались очевидным искусством. Пускай шаблонным, но оно содержало те шаблоны, которые были нам в новинку, а потому воспринимались как достойный внимания феномен. В них была жанровая сделанность, временами очень неплохая актерская игра, временами удачные повороты сюжета, а главное – наша дистанция по отношению к действительности, представленной в тех сериалах.

Сериалы втягивали в хроническое телесмотрение аполитичные аудитории.

Примерно в 1992–1994 годах, во время чаепития после заседания Отдела классического искусства Запада в Государственном институте искусствознания Евсей Иосифович Ротенберг пересказывал с личными комментариями историю, то ли прочитанную, то ли услышанную от кого-то, о происходящем на городском рынке где-то в горячей точке распадавшегося Союза. На рынке одного из бедствующих населенных пунктов стояла очередь женщин, которые по одной подходили к немолодому мужчине, давали ему деньги, а он после этого что-то тихо говорил каждой на ухо. Вопрос – что все это означало? Мужчина рассказывал новые серии «Санта-Барбары», которые ему удалось «поймать» с помощью особой антенны, в то время как весь город сидел без электричества. Таков был малый бизнес обладателя работающего телевизора. Ротенберг говорил о том, что подобное взаимодействие есть один из самых ярких примеров театральности.

Применительно к истории ТВ данный тип «интерактивности» обозначает предельно возросший статус телетрансляции, удаленность от которой воспринимается как утрата «хлеба насущного», так что даже его квазивосполнение достойно оплаты. Сериал о чужой далекой жизни мог стать для определенных слоев населения спасительным хлебом, связью с внешним миром, альтернативным новостным полем, гармонизирующим восприятие действительности. Мир становился таким, что человек все больше нуждался в телевизоре как надежном спутнике жестокой повседневности.

В те времена еще не все мужчины поняли, что такое «женские мыльные оперы», и тоже могли их смотреть. Тогда еще не сформировалось, во всяком случае в интеллигентских кругах, презрение к каким-то определенным телеформатам и понятие «для женской аудитории», «для мужской аудитории».

Мой товарищ по аспирантуре Коля Молок, обещавший стать очень хорошим специалистом по английской архитектуре, считал меня «непродвинутой», потому что я не смотрела «Санта-Барбару». А он смотрел вместе со своей двухлетней дочерью и считал, что это круто и актуально. И на тот период был прав он, а не я.

Вообще в те времена стало нормой смотреть «не свои» передачи. Например, моя мама, абсолютно литературоцентричный человек, могла очень внимательно смотреть, как Урмас Отт берет очень долгое интервью у Аллы Пугачевой, творчеством которой моя мама никогда не интересовалась.

Митя Черняков (будущий известный оперный режиссер), будучи студентом ГИТИСа и никогда не слушая в жизни неклассическую музыку, мог тем не менее смотреть «Программу А», посвященную року и прочим достаточно радикальным современным явлениям музыки. Он запоем рассказывал про то, как та же Алла Борисовна Пугачева говорила: «Конечно, вы позвали меня в свою программу, ведь я А. Надеюсь, что меня позовут и в программу Б. Потому что я Б. И в программу П. Потому что я П». Я спрашивала о том, не сам ли это он, случайно, придумал. Но Черняков утверждал, что так все и было в телеэфире, и это вызывало в нем дикое веселье. «Программа А» обсуждалась в ГИТИСе даже в процессе защиты дипломов. Инна Люциановна Вишневецкая, председатель комиссии по защите дипломов на театроведческом факультете, никак не могла успокоиться, очень сильно возмущалась внешним видом ведущих и стилистикой съемок. В то время как резонно было бы задать вопрос, зачем она смотрит эту передачу, явно рассчитанную не на традиционного театроведа. Однако тогда мы еще жили иллюзией, что все телевидение априори – для всех нас. Мы могли презирать плохое искусство и считать, что есть спектакли и фильмы, рассчитанные на «массового» обывателя. Но телевидение мы не презирали, и внутри него никаких подразделений мысленно не проводили.

Мы не понимали, что такое целевая аудитория и даже не знали такого выражения.

Девочки десяти-двенадцати лет запоем смотрели латиноамериканские сериалы. Совсем малыши могли с большим энтузиазмом присоединяться к взрослым для просмотра «Кукол». Ясное дело, они не понимали юмора этой передачи, но им все равно было смешно, просто потому что там действовали куклы.

Соседская девочка восьми лет очень любила смотреть рекламу и при встрече всегда говорила: «Рассказать вам анекдот?» После чего излагала, как могла, какой-нибудь комический диалог из очередного рекламного ролика отечественного производства. Дольше всего у нее в анекдотах

числился диалог из ролика «Хопёр-Инвест», который разыгрывался дуэтом «Академия». Изложение выглядело так: «Толстый маленький говорит “Хопер-Инвест отличная компания”. А Лолита говорит: “От других”. Толстый маленький опять: “Хопер-Инвест отличная компания”. А Лолита опять: “От других”. Вот так они говорят, говорят. И маленький все время не доволен. Потом он пускает Лолиту первую сказать: “Хопер-Инвест отличная компания”. А сам, главное, тут же как брякнет: “От других!”... Ну, дошло до вас?»

Абсолютным хитом новостного вещания была программа «600 секунд», ее вел Александр Невзоров и на первых этапах – Светлана Сорокина, которая позже перейдет в «Вести», а затем станет звездой общественно-политического телеэфира перестроечного времени.

Это сегодня бешеная скорость произнесения фраз ассоциируется с «фишкой» развлекательного телевидения, с эффектно декорированным пустозвонством Тины Канделаки, ведущей викторину «Умники и умницы». Хотя соображать на той скорости, с которой она выпаливает вопросы, явно невозможно, и ум к данному стилю разговора в кадре не имеет никакого отношения.

А на перестроечном телевидении скорость словоговора ассоциировалась с жесткостью информационной подборки, которую производил Невзоров. Эта скорость отвечала вообще идеям радикального усиления темпов развития и трансформаций в обществе. Горбачевская политическая линия ввела в обиход словечко «ускорение». Григорий Явлинский, будучи в те времена активным политиком, и экономист Станислав Шаталин предлагали программу «500 дней» как переходный период от социалистической неэффективной экономики к рыночной и эффективной. Эта программа не была принята правительством и не была осуществлена. Телевидение опережало политиков в вопросах скоростей, поскольку имело дело с риторическими и визуальными условными формами, будь то монологи в студии или монтаж отснятых материалов.

Невзоров сидел перед камерой в кожаной куртке или свитере, со стальным холодным блеском в глазах, надолго вошедший в образ трагического и экстримного героя – то ли Гамлета, то ли Высоцкого, то ли Жеглова, с легким кивком в сторону Джеймса Бонда – и шпарил дикие сведения, одно другого кошмарнее о том, как мы живем и помираем, где у нас и в каком виде валяются трупы или расчлененные тела, как свободно ходят люди с оружием, пропадают ценности государственного значения, происходит разграбление общенародной собственности, упадок нравов и прочий мрак.

Информационная тирада с богато интонированными комментариями Невзорова сопровождалась страшными кадрами, которые позже стали опротестовываться, объявляться фальсифицированными и развенчиваться. Не берусь судить об их качестве за неимением точных сведений. Главным было совершенно не то, насколько правдив и документален Невзоров, а то, насколько вовремя он перевернул представление о том, что такое новость на нашем телевидении. Он выдал обществу то, чего у общества давно не было и в чем оно очень нуждалось – плохие, очень плохие новости. Именно они были и по сей день остаются хорошими, настоящими, успешными новостями – чем чудовищнее факт, тем больше он был необходим после потока оптимистической, позитивной информации советского телевидения. К концу советского периода хорошее стало ассоциироваться исключительно с неправдой, плохое – с правдой, с обнаружением подлинного состояния дел. Общество жаждало перманентного открытия правды, обнаружения истины, выяснения того, что все не так, как представлялось, а вернее, подавалось официальными кругами раньше.

Нельзя сказать, что новости «600 секунд» всерьез пугали, ужасали, вгоняли в депрессию. Нет, они радовали. Они воодушевляли. Переживание ужаса от услышанного и увиденного было лишь оттенком в общем зйфорийном настроении. Информационный пир во время чумы, каждый вечер выдаваемый Невзоровым, был весьма оптимистической программой в понимании перестроечного времени. Это была телевизионная, спонтанная и необъявленная «шоковая терапия», которая была принята народом и удалась, в отличие от экономической программы «шоковой терапии», объявленной официально и проводимой командой Егора Гайдара, – та удалась плохо, и народом быть принята не могла.

В перестройку начались произвольные эксперименты с растяжением и сжатием, переполнением и разрежением временных периодов на ТВ. В массмедиа происходило активное моделирование нашего восприятия движущегося времени. Сериалы замедляли и растягивали время. Все казалось в них медленным и недейственным еще и потому, что в общественной жизни разворачивались бурные перемены в более интенсивных, если не сказать – конвульсивных, как в «600 секундах», ритмах. Ритмы, задаваемые латиноамериканскими и американскими мыльными операми, предельно замедляли интересную увлекательную жизнь героев с приключениями и страстями. Трансляции сессий Верховного Совета, бесконечные ток-шоу и активизация новостного вещания предельно концентрировали реальную общественную событийность. Сериалы шли по одной, по две серии в день. А хроники нашей общественной действительности были у телезрителя перед глазами много часов в день. Парадокс

заключается в том, что на сериалах зритель тогда не столько подключался к чьей-то вымышленной увлекательной жизни, сколько получал таймаут между бесконечными раундами наших общественных телехроник. И в любом случае прайм-таймовый сериал или фильм и уж тем более ночное кино являлись иностранными произведениями, соответственно, имели статус десерта, награды, возможности виртуального высовывания носа за рубеж, в далекий заграничный мир.

В процессе перестроечного телевидения сформировался другой темпоритм обращения к телевидению, более частый и интенсивный. Интересная программа в советский период выходила в среднем раз в неделю, а то и значительно реже. Что-то стоящее для себя можно было найти в программе передач раз в день, даже раз в несколько дней. В эпоху перестройки на телевидении постоянно что-то происходило, каждый день, много часов. Время бодрствования перед включенным экраном теперь могло растягиваться далеко за полночь. Наряду с программой «До и после полуночи» поздний вечерний эфир стал заполняться зарубежными фильмами и сериалами, которые в то время больше нигде было посмотреть нельзя. И какая-нибудь «Полиция Майами. Отдел нравов» (по НТВ с середины 1990-х), «Ее звали Никита» (по НТВ во второй половине 1990-х), «Приключения королевского стрелка Шарпа» (ОРТ, 1995), «Шоу Бенни Хилла» (по ТВ-6 в 1996–1998) или эстрадные клипы MTV (пришедшие к нам в 1988) могли держать напряжение допоздна, позволяя завершить напряженную профессиональную, личную и общественно-политическую жизнь (с телевизором или без него) напряженной авантюрной жизнью вымышленных и далеких, а потому весьма привлекательных персонажей.

Таким образом, перестроечное телевидение игнорировало понятие будней, подсаживало на увлекательное телезрелище как продолжение или часть увлекательной общественно-политической действительности, прививало вкус к постоянному освоению новых телевизионных форм. Если использовать кинематографический сленг, это было «фестивальное» телевидение. И оно претендовало на статус праздника, который готов всегда быть с тобой.

ТВ создавало, а вернее акцентировало ощущение жизни в жерле общественно-культурного вулкана, внутри разомкнутого огромного мира, предназначенного для нашего хронического наблюдения, рефлексии, дискуссии. И дело не только в том, что телемост стал излюбленным видом телевидения того времени, а в том, что телевидение стало пониматься как виртуальный мост, связывающий все со всем и превращающий любой интерьер с работающим телевизором в наблюдательный пункт с хорошим обзором.

В процессе этого фестивального режима как-то незаметно стали исчезать привычные дикторы, объявляющие программы и как бы ведущие нас за ручку из одной телереальности в другую телереальность. Экранный мир стал напоминать стихию, которая существует сама по себе и управляется не исполнителями, не разводчиками, а какими-то более сложными и менее антропоморфными силами. «Они» переставали нуждаться в открытых, очевидных резонерах-вестниках. Экранный мир получал статус внешне независимой виртуальной реальности, которая как будто никем не регулируется изнутри в процессе ее развертывания, а регулируется лишь извне себя, какими-то невидимыми лицами.

Мощное впечатление «минус-приема» производили сбои в работе телевидения по политическим причинам. В историю нашей культуры навсегда вошли бесконечные трансляции «Лебединого озера» в период ГКЧП летом 1991 года. И у многих было и есть искушение констатировать трансформацию смыслов данного контента, когда шедевральный балет начинает ассоциироваться исключительно с одиозным политическим явлением. Однако, как мне кажется, сия печально знаменитая трансляция продемонстрировала другое: любой контент может оказаться в роли настроенной таблицы, символа отсутствия телевещания, фактического информационного вакуума. Все зависит от того контекста, в котором происходит трансляция. «Лебединое озеро» стало вариантом неработающего телевидения, отсутствия вещания. В период осенних гражданских конфликтов 1994 года бывали дни, когда телевидение не работало, а потом вдруг появлялся экстренный информационный выпуск не из обычной студии. Чуть ли не подпольное вещание. И в кадре возникала растрепанная Светлана Сорокина, сам вид и выражение лица которой лучше всего аттестовали накал общественных страстей.

Итак, период перестройки способствовал развитию телемании и превращению телевизора в службу сопровождения нашей повседневности. Информационный эфир был высоко и открыто политизирован. Обще-ственно-политическая проблематика в диалогических дискуссионных формах или монологических формах личного мнения сделалась прайм-таймовым зрелищем. Наличие зарубежного развлекательного теле- и кинопродукта на центральных каналах в прайм-тайм и позд-невеченем-ночном эфире воспринималось как естественный признак свободы и культурной открытости страны.

Перестроечное телевидение обращалось к граждански заинтере-сованному думающему индивиду, пребывающему в перманентной рефлексии и готовому подключаться к рефлексиям других мыслящих организмов.

Кроме того, за время перестройки окончательно развалился советский кинопрокат, на некоторое время умерли старые кинотеатры, в которых стали устраивать распродажи, автосалоны, офисы, а новые, высоко комфортабельные кинотеатры еще не появились. Зато с мирового кинематографа как такового были сняты все запреты. И если кто-то не успел в конце 1980-х годов исходить все ретроспективы великого зарубежного авторского кино, он в 1990-е годы мог просто смотреть мировое кино у себя дома по телевизору. На маленьком экране не всегда удобно, но зато доступно и абсолютно бесплатно. В перестроечные годы телевидение стало работать как домашний кинотеатр повторного фильма, и работало очень интенсивно, так что многие, боясь возвращения идеологических «заморожков» и закрытия всех культурных свобод, извели немало видеокассет, записывая для домашней видеотеки все, что показывали, от Дэвида Уарка Гриффита до Марко Феррери и от Льва Кулешова до Киры Муратовой.

Это свойство перестроечного телевидения, пожалуй, дольше всех остальных сохраняет свою актуальность, частично доживая до 2010-х годов.

В целом же о нашем перестроечном ТВ можно сказать примерно то же самое, что о революционной и постреволюционной России 1917–1930-х годов. Процессы радикальных социальных перемен, будучи окрашены брутальной самобытностью и внешней непохожестью на остальной мир, включали в себя радикальную модернизацию¹, в одном случае – страны, в другом случае – страны и телевидения. Модернизация ближайшего периода в конце XX века вела к тотальной коммерциализации бытия и к утверждению наднациональных константных форм коммерческого телевидения. После краткого периода телеавангарда неминуемо должен был начаться период умеренности, консервативности, или «академичности». Так было в изобразительных и зрелищных искусствах на переходе от 1920-х годов к 1930-м, притом не только в Советской России, но и странах Западной Европы². Так получилось и в телевизионном творчестве на переходе от 1990-х к 2000-м годам.

¹ Эти процессы подробно исследованы в книге: *Резинко Д.Б.* Советская идеология как фактор российской модернизации в XX веке. Опыт социально-антропологического анализа проблемы. М.: ИФ РАН. 2004.

² Подробнее см.: Современное западное искусство. 1930-е годы. Сб. ст. М.: ГИИ, 2014.

НА ИСХОДЕ «СЕГОДНЯ». С ЧАСТИЦЕЙ «ПОСТ»

В эпоху перестройки телевидение сначала становилось уже все более и более свободным, но еще не коммерческим. В процессе раскрепощения постсоветского общества коммерческая линия на ТВ, как и в прочих сферах жизнедеятельности, заметно набирала силу. Потом был период, когда телевидение уже было всюду коммерческим, но все еще свободным. Однако свобода слова и телевизионного самовыражения постепенно сужалась. И не только потому, что социально активный, избыточно политизированный индивид уже не был нужен утверждающемуся новому государству, но и потому, что такой индивид, которого еще дополнительно бунтует телевидение, совершенно не нужен большому бизнесу.

Если центральной фигурой перестройки был рефлексирующий Гражданин, центральными фигурами постперестроечного периода, набравшего силу в середине 2000-х и вплоть до 2014 года, явились активный Потребитель, грамотный Пользователь и бесперебойный Функционер. Соответственно, и телевидение на бесплатных каналах делалось для них троих как целевой аудитории. Все остальные, будь то уцелевший культурный зритель или старомодный беспокойный гражданин, могли довольствоваться контентом телевизионных резерваций – либо на канале «Культура», где передают классическую музыку, рассуждают о литературных шедеврах или вспоминают историю театра и кино, либо на довольно центральных каналах, но в поздние часы, куда переехали авторски окрашенные информационные выпуски (REN-TV), общественно-политические ток-шоу («Субботный вечер с Владимиром Соловьевым» на РТР) и современная художественная телепродукция для «продвинутых». То, что английский мини-сериал «Шерлок» был в самом начале 2014 года показан в откровенно ночном эфире (01.05), можно прочесть как отказ нашего телевидения считать данное произведение подходящим для всенародного просмотра и отнесение его к разряду искусства для «высоколюбых», для интеллектуалов и богемы, которые хотят чего-то менее простого, чем безразмерные концертно-посиделочные эстрадные «Огоньки».

Отечественное телевидение как «вещь для нас» делалось штукой не для нас, не для думающего человека. Это говорило не в пользу телевидения, поскольку вместе с этой, пускай сравнительно небольшой частью аудитории оно теряло и свой престиж, становясь синонимом культурного продукта для весьма невзыскательного зрителя, социально и культурно пассивного.

Входящий в обиход принцип приобретения телезрителем «пакета», состоящего из нескольких десятков или сотен телеканалов, разных по

тематике и направленности, указывает на то, что человеку предлагают идти по пути умножения доступных ему резерваций. Уходит в прошлое идея универсального телевидения, где на нескольких каналах есть всего понемножку или «по множку», из чего всякий нормальный человек может себе выбрать несколько программ по душе. Центральные отечественных каналов оказывается принципиально недостаточно – к ним необходимо добавлять кучу кабельных, кучу иностранных. Это экстенсивное телевидение в отличие от перестроечного интенсивного.

Возможно, современный человек, в особенности если он ведет относительно активный образ жизни, работает, общается, заботится о близких, манипулирует собственностью, не так уж и много смотрит свой оплачиваемый «пакет». Однако ему необходимо само наличие этого «пакета», чтобы ощущать свою информационную свободу и незашоренность, свои потребительские права на разнообразие телепродукта, свое право на расширение дегустационных сортов ТВ. «Пакет» как бы запускает телезрителя в телевизионный супермаркет и питает его там, вполне вероятно, в основном иллюзиями более разнообразного и эксклюзивного ТВ. Однако этих столь нужных иллюзий не рождается наедине с бесплатными двумя-тремя десятками российских телеканалов. Описывая процессы коммерциализации искусства, Ю.С. Дружкин пишет о том, что телепрограммы постоянно вписываются в контекст рекламирования нетелевизионных и телевизионных товаров, будь то программа передач посреди популярного иллюстрированного журнала (о журналах с телепрограммой см. подробнее статью Ж.В. Васильевой) или на веб-сайтах, переполненных рекламой, будь то собственно телеэфир. «В таком контексте смысловая ось “реклама – товары – потребление” становится доминирующей. Но вот мы уже сделали свой выбор и хотим насладиться “купленным товаром”. Этот процесс регулярно прерывается “рекламными паузами”, где помимо прочих товаров рекламируются и ТВ-товары. Таким образом, ТВ-товар без каких-либо оговорок ставится в один ряд с обувью, холодильниками, стиральным порошком и отдыхом на Средиземном море»¹. Принцип супермаркета постепенно становится магистральным для ряда нематериальных культурных продуктов, в том числе продукции телевидения.

Однако в случае восприятия культурной продукции этот принцип не всегда удобен, поскольку не позволяет должным образом изолировать

¹ Дружкин Ю.С. Песня как телевизионный товар // Наука телевидения. Вып. 4. М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. 2007. С. 131. Статья также имеется в интернете: <http://yuri-druzhkin.narod.ru/3.htm> [Дата обращения 25.05. 2015].

отдельное произведение от всех прочих, которые зритель потреблять не намерен. Количество рекламы, которое инкрустируется в показы интересных фильмов и сериалов, таково, что сам кинопоказ по ТВ превращается скорее в телерекламу фильма и сериала. Зритель смотрит фрагмент, чтобы понять, насколько ему это интересно. А смотреть художественное кино и телепроизведение полностью и всерьез, без постоянных долгих перебивок, возможно скорее по интернету или на дисках по видеомэгнитофону.

На период до конца зимы 2014 года коммерческое развлекательное телевидение было единственным мейнстримом отечественного ТВ. Развлечение превращалось в идеологию средствами разновидностей телешоу. Это когда-то в давние времена ТВ называли «говорящими головами». На рубеже 2000–2010-х вполне можно было назвать прайм-тайм катающимися по льду телами, танцующими ногами, поющими глотками или хохочущими физиономиями. Танцевальных, вокальных, цирковых, полуспортивных, экстремальных и прочих шоу столько, что телеэкшен грозит возобладать над киноэкшеном криминальных сериалов.

Юмор становился все более разухабистым, однако теперь он часть официальной культуры. Его сверхзадача – в круглосуточной адаптации социального индивида к современным политическим, социальным и экономическим реалиям как к единственно возможной действительности. Для того чтобы мирно с ней и в ней уживаться, необходима пристройка к ней¹, в данном случае в виде перманентного осмеивания отдельных ее составляющих, локальных нюансов и социальных типов – но не развенчание ее законов и логики. И не надо символически «покушаться» с помощью смеха на сильных мира сего, как то делали «Куклы». Анимационная программа «Мульт-личности» на Первом канале

¹ «Пристройка» – театральный термин, взятый из системы Станиславского и активно используемый в процессе актерской работы над образом. Однако этот термин годится и для обозначения опосредованности невраждебного взаимодействия человека с внешним миром. В процессе социальных пристроек активно используются игровые ситуации, идеализация, мода, намеренно создаваемая атмосфера. Например, в 1930-е годы эйфория благоговения и восторга, развиваемая в ходе массовых ритуальных действий вроде парадов и демонстраций, оптимистическое светлое искусство, возвышенность и монументальность образов складывались в тотальную высветляющую идеализацию как прием восприятия внешнего мира. Эта идеализация и была наиболее распространенной пристройкой к советской реальности.

исключительно поверхностно и формально заимствовала принцип кукольных персонажей с портретными чертами известных политиков и медийных лиц, в остальном же оказалась весьма далека от политической сатиры «Кукол» на НТВ. Сегодня в чести юмор без сатиры, юмор по поводу физиологии, юмор по поводу вечных психологических типов (муж, жена, любовник, бабник, тихоня, кокетка и пр.) и актуальных социальных архетипов (гастарбайтер, горе-студент, наивная провинциалка, самоуверенный бизнесмен, тупой преподаватель, неумелый рабочий, злой начальник, придирчивая покупательница и пр.) – но по поводу значительных государственных событий или устройства социальной действительности как таковой.

Зарубежные развлекательные кино и телесериал ушли из прайм-тайма и даже не очень позднего «позднего вечера» на государственных главных каналах. Этот не железный, но достаточно прочный «виртуальный занавес» имеет вполне идеологически-коммерческое происхождение. Во-первых, разрослась отечественная «фабрика телегрёз», позволяющая занимать в производстве художественной телепродукции большие количества творческих и технических профессионалов. И эта циркуляция «своих» сценариев, актеров, режиссеров и продюсеров гораздо выгоднее, чем покупка готового продукта за рубежом. Во-вторых, именно через художественную материю сегодня удобнее всего транслировать на телеаудиторию какие-либо концепции бытия, так как массовая тенденция состоит в универсализации развлекательной культуры и синтезации досуга с восприятием любых отвлеченных идей. В-третьих, срабатывает психология собственника, тотально распространяющаяся на все сферы жизнедеятельности. Иметь свои телесериалы в огромных количествах означает реализовывать себя в качестве если не империи, то хотя бы телеимперии.

В феврале-марте 2014 года наметился новый вектор развития ТВ – возникла потребность обновить и актуализировать острополитическое телевидение, которое побуждает думать, нервничать, жить судьбами разных народов и общественных движений. Как будет развиваться этот вектор, можно будет сказать несколько позже, на страницах не этого труда. Но уже сегодня совершенно очевидно то, что новая актуализация политического вектора на ТВ слабо согласуется с продолжением активного вектора на плотный вариативный ряд телевизионных развлечений, рассчитанных на антиинтеллектуального, игнорирующего серьезные проблемы общества телезрителя. Как будут сосуществовать и взаимодействовать эти два вектора, покажет время.

Зафиксируем наиболее очевидные эстетические «ножницы» – телевидения мирной обыденности и телевидения экстремальных периодов. Вне

экстремальных общественных ситуаций модераторы социокультурных процессов выходят на прямую связь с телезрителем с помощью дизайна оформления канала, с помощью распределения прайм-таймового времени между программами, с помощью рекламы, наконец. Все это тексты, письма, символические послания. Виртуальная телереальность, развернутая к телезрителю и организующая экранное пространство-время между конкретными передачами, образует некую концептуальную магму. Эта магма – не связной и не передатчик полезной зрителю информации. Эта магма работает на себя, то есть, в конечном счете, на модераторов канала. Она не ведет зрителя от одной программы к другой, она объединяет собой, погружает в себя и обволакивает собой различные программы канала, как бы намекая на некие правила игры, в которой будет вынужден участвовать телезритель, если он смотрит данный телеканал. Сложилась повседневная ситуация мирного времени, когда посредником между массами рядовых граждан и модераторами социальной действительности является виртуальная реальность, и прежде всего это телереальность.

Отступления от этого правила приходится специально организовывать, а главное – организовывать для того, чтобы потом транслировать опять же через массмедиа и прежде всего телевидение. Так происходит в случае, к примеру, регулярных ответов президента на вопросы граждан страны. Интересно, что если раньше этот жанр, как правило, приурочивался к какой-нибудь поездке первых лиц государства по регионам, то теперь жанр вопросов-ответов становится самоценным и завязан он не на старания улучшить работу правительства в процессе получения первыми лицами информации о разных уголках внестоличной России, но на театрализацию собственно виртуального посредничества верха социальной пирамиды с остальным ее «социальным телом».

Экстремальные же периоды знаменуются активностью «личного состава», призванного транслировать те или иные гражданские позиции, политические идеи, нравственные постулаты. В качестве этого личного состава могут выступать телеведущие, а также медийные лица из числа артистов, писателей, политиков, общественных деятелей. Наступает пиршество вербальных форм. Визуальные изыски и обилие зрительных образов резко сокращаются, теснятся на периферии. Если телевизионную магму мирных дней можно уподобить безразмерному клипу, то телевизионную магму экстремальных общественных драм хочется сравнить с дематериализующимися в воздухе гранками аскетичной, слабо иллюстрированной газеты.

Универсальный же лейтмотив сегодняшнего телевидения – звуковые или зрительные иллюзии публичности происходящего в телекадре. Если

в советские времена, по свидетельству Ю.А. Богомолова, люди лишь рассказывали друг другу о зарубежном невиданном приеме – закадровом смехе, в современный период на отечественном ТВ этот принцип усвоен и применяется с фантастической частотой. Зрителя практически терроризируют эмоциональными реакциями фиктивного «большинства», симулированной аудитории «привилегированных», как будто присутствующих где-то там, на кромке ситкома или юмористического скетч-шоу и не устающих одобрительно оценивать репризы, жестикуляцию, мимику, паузы и прочие элементы действия.

Оставлять телезрителя один на один со студийными телеведущими и гостями наше современное ТВ тоже не рискует. Активную или пассивную роль играют зрители в телестудии, они должны быть, как театралы, по краям сцены-коробки, частично заслоняющие представление, зато подтверждающие его престиж и свою привилегированность. Зрители в телестудии создают эффект тотальной востребованности телепрограммы, которую обязательно уже кто-нибудь смотрит – и это наглядно демонстрируется, – в какой бы момент вы не включили передачу у себя дома. Исчезает эффект камерности общения в телестудии, исчезает эффект частного просмотра, частного подключения к студийным беседам и действиям без посредничества человеческих множеств, без «посторонних». Это немного похоже на лейтмотив коллективного или как минимум публичного чтения книг и периодики, популярный в журнальной фотографии 1930–1950-х годов, когда в «Огоньке», «Крестьянке» и прочих подобных изданиях создавалась иллюзия того, что восприятие текстов может и должно носить преимущественно коллективный характер.

Теперь наше телевидение создает иллюзию коллективного телепросмотра, дружного синхронного восприятия «реальными» зрителями студийных действий как достоверно происходящих, при свидетелях разворачивающихся событий. Это должно как бы повысить статус телереальности. Нам указывают на то, что она на самом деле для некоторых являлась (в случае записи) или даже является (в случае прямого эфира) разновидностью театральной, зрелищной. И лишь в процессе трансляции становится виртуальной телевизионной для всех, отсутствовавших в телестудии на момент съемок передачи. С одной стороны, это может быть прочитано как давление на индивидуальное частное восприятие с помощью массового публичного восприятия как первичного, более престижного, более авторитетного.

Иными словами, ТВ продолжает разыгрывать «карту» коллективизма, которого уже давно нет в других сферах повседневной культуры. С другой стороны, столь устойчивый мотив публичного многолюдного восприятия

может прочитываться и как компенсация нарастающей атомизированности современного индивида. Возможностей для непубличного индивидуального восприятия культурной продукции становится все больше. Однако вместе с усилением комфорта в ряде случаев ослабляются эффекты индивидуального участия зрителя в значимом, имеющим резонанс культурном событии. Телевидение словно предлагает телезрителю визуально подключаться, умозрительно присоединяться к большим аудиториям, чувствовать себя не одним, не одиноким, не в меньшинстве, виртуально размыкать стены своего приватного жилища в зрительный сектор телестудии.

Если же попытаться определить, каков магистральный образ человека на сегодняшнем ТВ, то окажется, что это человек во взаимодействии с электронным экранным устройством и в окружении нескольких экранных устройств. Именно этот образ объединяет столь разные форматы, как выпуски новостей (где ведущие в большинстве случаев расположены рядом и на фоне большого экрана, имеют перед собой ноутбуки), телешоу, редко обходящиеся без экранов в студии или другом пространстве телешоу, будь то каток, стадион, концертный зал и пр., художественные сериалы и фильмы о современности, где герои закономерно часто прибегают к помощи сотовых телефонов, компьютеров, телевизоров и прочих экранных устройств, участвующих в развитии действия, наконец, рекламу, в которой существенную долю рекламируемых предметов составляют электронные экранные средства, выгодные тарифы, а также персонажи, использующие экранную технику с пользой для себя. Вот это и есть «ячейка общества» сегодня, его микроэлемент – человек с экраном, выполняющим сразу множество функций.

Экранное устройство может быть «мебелью», украшением, информационным ресурсом, коммуникативным порталом, символом современного мира, моды, престижа, но и товарищем по несчастью, волшебным помощником, обычным товаром. Универсализация образа современной экранной техники очевидна, она приводит к формированию нового центрального образа эпохи и новой картины мира, где электронные средства связи и отображения столь же органичны и регулярны, как и природные явления. Телевидение не в последнюю очередь выступает, таким образом, как повседневный фиксатор жизни современных массмедиа. И это более масштабное, всеобъемлющее явление, нежели ТВ как элемент политического, общественного или культурного бытия человека. Экранная цивилизация стоит над всем этим и как бы убеждает зрителя, что человек на самом деле не может без массмедиа, а не без чего-либо другого. Значит, наступает какая-то совершенно новая эпоха в истории и человечества, и телевидения. Возможно, это будет более очевидно через ближайшие пять-семь лет.

Научное издание

ТЕЛЕВИДЕНИЕ МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И МАССМЕДИА

Редактор

Н.А. БОРИСОВСКАЯ

Корректор

Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление:

И.Б. ТРОФИМОВ

Компьютерная верстка:

Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 20.08.2015

Формат 60×88¹/₁₆

Уч.-изд.л. 29,0. Усл.-печ. л. 28,25

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5