

Т. Марченко

792С
М 30

ТЕАТР

**В
КАЖДОМ
ДОМЕ**

13 11145



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1986

ББК 85.38

М 30

**Рецензенты: К. Л. Рудницкий, доктор искусствоведения,
А. А. Шерель, кандидат филологических наук**

4907000000-100

М ————— 21-86

025{01}-86

© Издательство «Искусство», 1986 г.

Вступление: СМК и театр

Театр в каждом доме стал давно привычным благодаря радио и ТВ, которые неотъемлемы сегодня от нашей жизни.

Все совершается в XX веке очень быстро.

История радио сохранила легенду: в 1920 году русский радист, услышав вдруг в эфире вместо привычной морзянки человеческий голос, в ужасе сбросил наушники — он решил, что тут не обошлось без вмешательства дьявола. Он поймал тогда, сам того не зная, первые опытные передачи Нижегородской радиолaborатории, работе которой придавал такое большое значение В. И. Ленин.

В последние годы москвичи не раз говорили с жителями Америки по космическому телемосту. Спрашивали на одной стороне земного шара — отвечали на другой. «Покажись, я тебя давно не видел», — попросил советский космонавт американского. И вот уже на наших телеэкранах улыбающееся лицо американца. А калифорнийцы слушают русскую речь. В конце одной из встреч музыканты двух полушарий одновременно импровизировали на общую тему...

Волны радио и ТВ легко обегают планету Земля, они приносят в наш дом все звуки и краски мира. И образы театра — в том числе. Но в нашем обыденном сознании радиотеатр и теле-театр существуют раздельно, никак не перекрещиваясь. И естественно: радиотеатр — это театр воображаемый, его можно только слушать. А ТВ дает возможность и слышать и видеть — как в театральном зале. Или же как в кино...

А вернее, ТВ есть ТВ. Если в 60-е годы его часто сравнивали с кино и театром, то сегодня преобладает подход к нему с точки

зрения его собственных закономерностей. Такой подход помогает лучше разобраться и в природе телетеатра.

Но одна из цепочек связей и обусловленностей телетеатра все время остается как бы в тени. Это — связи его с радиотеатром.

Между тем есть веские основания рассматривать радиотеатр и телетеатр совокупно, как специфические формы театра в системе средств массовой коммуникации (СМК). Исходным моментом в этом случае служит принадлежность и радио и телевидения к СМК.

Такая констатация необходима, но еще недостаточна для того, чтобы обосновать общие истоки радио- и телетеатра. К СМК принадлежат и печать и кинематограф. Это вовсе не означает, что все они родственны в художественном плане.

Очевидно, что типографская техника, тиражирующая письменные тексты, не создает нового вида словесного творчества: литература существовала и раньше. А техника кино, радио и телевидения послужила основой для рождения новых искусств технического комплекса. Вот почему в дальнейшем мы полностью исключаем из анализа печать. И остановимся лишь на тех средствах массовой коммуникации, которые имеют собственный художественный потенциал.

Однако статус искусства безоговорочно признается сегодня лишь за кино. Относительно же ТВ и радио в их художественных формах среди исследователей до сих пор нет единогласия.

В мировой научной литературе количество публикаций по вопросам радиотеатра, по различным проблемам телеискусства сегодня бессчетно. Вместе с тем можно встретить и такие, например, суждения: «Изобретение радио и телевидения произвело не менее радикальные сдвиги в художественной культуре, нежели кино. Правда, в отличие от кино их появление не вызвало к жизни нового способа художественного творчества, а стало быть, и нового искусства»¹. Радио и ТВ рассматриваются в цитированной рабо-

¹ Гершкович З. И. Художественное творчество и техника массовой коммуникации (Эстетико-социологические проблемы).— В кн.: Художественное и научное творчество. Л., 1972, с. 224.

те как техника коммуникации, позволяющая лишь репродуцировать и тиражировать произведения различных видов искусства.

Здесь пролегал главный водораздел между сторонниками и противниками признания за СМК собственных художественных возможностей (а позиция, занимаемая в споре по этой проблеме, имеет прямое отношение к выдвигаемому нами тезису о генетическом родстве радио- и телетеатра). При этом кино автоматически выносится за рамки спора, видимо, как успешно доказавшее свою художественную самостоятельность. Спор идет только о радио и ТВ.

По сути дела отрицание творческого своеобразия и новизны радио- и телетеатра связано с таким подходом к ним, когда признается только коммуникативная либо только эстетическая специфика нового технического средства. В результате такого подхода за рамками эстетического анализа долгое время оставались документальное кино и фотография, а «художественность» новых видов творчества нередко усматривалась в подражании искусствам-предшественникам (театру — если говорить об игровом кино, живописи — применительно к фотографии). Тот же альтернативный подход и по сей день дает себя знать при рассмотрении художественных проблем ТВ и радио.

Альтернативность неплодотворна здесь прежде всего потому, что СМК полифункциональны. В частности, они и средства тиражирования, транспортировки вне этих средств созданных произведений искусства; и сфера действия специфичного для каждого канала языка, используемого как в журналистском, так и в собственно художественном творчестве; и база формирования новых видов искусства, новых типов художественных структур. Этот последний процесс и будет нас интересовать в данной работе.

Итак, первым нашим шагом было вычленение из системы СМК кино, радио и телевидения как носителей самостоятельного эстетического потенциала.

Второй шаг — разграничение по коммуникативному принципу ТВ и радио, с одной стороны, кинематографа — с другой.

По типу коммуникации ТВ и радио обладают несомненной общностью. Их деятельность — это процесс вещания. Он осуще-

ствляется путем создания программы, синхронной ходу нашей каждодневной жизни и обращенной впрямую и одновременно к гигантской аудитории. Время вещания в принципе бесконечно и непрерывно.

Кинематограф же осуществляет контакт с аудиторией совсем иначе — внепрограммно, через совокупность разовых киносеансов. Поэтому время кинокоммуникации локально и дискретно.

Несмотря на то, что радио говорит только языком звуков, а ТВ — аудиовизуальным языком экрана, то есть выразительные средства их различны, у них общий тип коммуникации, и этим определяется родство их художественных структур.

Принадлежность к программным формам СМК — это общая, родовая черта радио- и телетеатра. Видовые же их особенности, их специфика обусловлены различием материала искусства и способа восприятия (акустического — в одном случае, звукозрительного — в другом).

Родовым единством радио- и телетеатра объясняется и сходство исторических путей их развития (при несинхронности отдельных этапов), а также путей теоретического осмысления.

ТВ, подобно радио, начинало с использования уже имевшегося художественного опыта. В этом не было ничего исключительного: игровое кино, как уже упоминалось, когда-то тоже прошло через период подражания старшему собрату — театру. Телетеатр, вслед за радиотеатром, едва ли не с первых шагов начал приспособлять к своим возможностям, разведка которых велась опытным путем, сценические постановки. Это был необходимый этап на пути эстетического самоопределения.

Такой путь прошло кино — и стало искусством.

Такой путь прошел радиотеатр, чьи художественные принципы и язык к настоящему времени уже вполне сформировались.

Такой путь проходит сейчас телетеатр.

Однако по сравнению с радиотеатром он дольше задержался на стадии уподобления. И не случайно. Ибо радиотеатр решительно отграничивала от экрана и сцены его «незримость». У телетеатра нет этого изначального отличия. Его специфика поэтому не столь очевидна.

Поиски ее начались еще в 30-е годы. Вместе с тем и по сей день можно столкнуться с теоретическим отрицанием художественной самобытности телетеатра, сведением его особенностей к технологии телевизионного показа. Соответственно ТВ оказывается, согласно такой точке зрения, всего лишь «малозкранном кино» и средством доставки произведений театра на дом.

Утверждения подобного рода не новы: в них слышится отголосок речей так называемых «телефонщиков» 30-х годов, утвердивших, что радио — не больше чем техническое средство, позволяющее слуху преодолевать расстояния, только канал связи, а не источник формирования нового искусства, как не является им и телефон.

Теория телетеатра во многом повторяет этапы развития теории радиотеатра, она испытывает те же «детские болезни». Только история повторяется ускоренно, в более коротких временных периодах. Но и там и здесь исходным явился вопрос о возможности возникновения самостоятельного искусства на основе новой коммуникативной техники. И уже в зависимости от ответа на этот вопрос вставала проблема специфики новой области художественного творчества.

«Телевидение, родственник автомобиля и самолета, является средством транспорта в области культуры. Очевидно, это всего-навсего передаточное звено, не дающее — в отличие от радио и кино — новых возможностей для художественной интерпретации мира»¹, — писал еще в 1935 году Р. Арнхейм. Лишь как средство доставки на дом театрального спектакля рассматривал художественное ТВ в начале 50-х годов Рене Клер².

Интересно, что, отрицая эстетический потенциал ТВ, Р. Арнхейм признает его за радио, хотя оно, так же как и ТВ, выполняет трансляционные функции. Очевидно, здесь сказалась аналогия между художественным ТВ и традиционным театром, в значи-

¹ Arnheim R. A Forecast of Television.— In: Film as Art. University of California Press, 1957, p. 194.

² См.: Клер Р. Размышления о киноискусстве. М., 1958, с. 181 — 184.

тельной мере оправданная первоначальной практикой телевизионного творчества. Даже двадцатью годами позже американский теоретик Л. Богарт отмечал: «В телевизионной драме употребляются средства, отличающиеся от тех, какие применяются в традиционном театре или кино... Но нужно признать, что эта разница менее ярка, чем разница между радишной драмой и театралью или радишной и кинематографической»¹.

Суждения, близкие к приведенным выше, встречаются и поныне. Так, совсем недавно, участвуя в дискуссии о соотношении кино и ТВ как искусства, Р. Н. Юренев обратился к своему опыту 30-х годов. Он вспоминает, как в начале 30-х годов «вслед за другими молодыми авторами резво включился в поиски нового радиоискусства, отличающегося от театра тем, что у него отсутствует зрелищность, что воздействует оно только на слух. Ничего, конечно, из этих поисков не вышло, что несколько не уменьшило значения радио как распространителя, транслятора, пропагандиста других искусств. Еще более эти качества присущи телевидению»².

Как видим, вопрос о художественном потенциале ТВ и радио по сей день не решен окончательно. Вместе с тем именно за период с 60-х годов до настоящего времени радио- и телетеория, в частности в том, что касается разработки эстетических проблем, поднялась на качественно новую ступень.

Эстетика радиотеатра как акустического вида искусства в 60—70-е годы была глубоко исследована в мировой литературе, хотя и вне связи с системой СМК и с закономерностями театра телевизионного³. С коммуникативной точки зрения радиотеатр обычно не рассматривается. Авизуальность его, как правило, влечет исследователей к изучению прежде всего специфики художественного языка, используемого в этой новой области искусства.

¹ Bogart L. The Age of Television. N. Y., 1956, p. 7.

² Юренев Р. Кино и телевидение — одно искусство. — «Искусство кино», 1983, № 11, с. 108.

³ В 70-е гг. за рубежом стали практиковаться совместные публикации радио- и телефес, снабженные комментариями. Но последние носят скорее прикладной, чем теоретический характер.

Нужно признать, что изучение телетеатра с точки зрения его коммуникативной обусловленности далеко обогнало теорию радиотеатра. И прежде всего это связано с устойчивым вниманием исследователей ТВ к феномену телевизионной программы, к влиянию программного целого на каждый из его структурных элементов.

Для эволюции взглядов теоретиков на телетеатр характерны три этапа. Вместе с тем взгляды, соответствующие каждому из этапов, можно встретить и сегодня. Вкратце они сводятся к следующему.

1. Телетеатр — явление, целиком находящееся в сфере традиционного драматического искусства, произведения которого ТВ лишь репродуцирует. Анализ телетеатра — полностью дело искусствоведения.

2. Телетеатр — явление оригинального творчества в системе СМК, мало связанное с традиционным искусством. Поэтому важно изучать его прежде всего с коммуникативной точки зрения.

3. Телетеатр — явление оригинального телеискусства, включенного в систему СМК и связанного через репродуктивные формы художественного ТВ с традиционным драматическим искусством. Отсюда необходимость его комплексного исследования.

Автор разделяет последнюю точку зрения и утверждает: телетеатр и радиотеатр — два новых, специфических вида театра, сложившихся в системе СМК. Принадлежность к этой системе и вносит то новое, что позволяет обособить радио- и телетеатр от искусства сцены.

Коммуникативной общностью радио и ТВ (программностью, типом контакта с аудиторией) обусловлена близость художественных структур радио- и телетеатра. Она-то и будет прослежена в книге. Различие между радио- и телетеатром, связанное с особенностями их языка, будет нас интересовать главным образом в тех случаях, когда необходимо обосновать преимущественное развитие тех или иных жанровых форм либо на радио, либо на ТВ, рассмотреть их поэтику.

За пределами анализа остаются репродуктивные формы,

поскольку они — результат адаптации произведений искусства, созданных вне радио и ТВ, к возможностям этих коммуникативных каналов. Несомненно, что и здесь происходит накопление выразительных средств, используемых в радио- и телетеатре. В свою очередь именно через репродуктивную зону традиционные искусства оказывают влияние на театр в системе СМК. Однако специфика радио- и телетеатра проявляется прежде всего в создании произведений, структура которых отличает их от искусства сцены и кино. На анализе таких работ мы и сосредоточим внимание.

ГЛАВА 1.

ПОД ЗНАКОМ ДОКУМЕНТАЛИЗМА

О документализме и «пограничной зоне»

К осознанию своих собственных художественных возможностей радио и ТВ пришли далеко не сразу. Этому осознанию способствовал опыт репродуцирования ими произведений других искусств. Репродуцируя — с поправкой на собственную специфику — сценические произведения, радио, а затем ТВ как бы документировали их, превращали в объект своеобразного репортажа.

Документальная достоверность, сиюминутность, «эффект присутствия» — признанные доминанты первоначального, «живого» ТВ. 60-е годы — пик волны документализма в искусстве, и в немалой степени это связано со становлением ТВ. Во всяком случае, телеэкран органически вписался в контекст господствовавшего в то время увлечения документальной образностью.

В последующий период волна документализма идет на спад. А ТВ, овладев видеозаписью и ее монтажом, вместе с сиюминутностью, казалось бы, безвозвратно утратило и былой документализм как основу телевизионного творчества. И вот уже в дискуссии о методологических проблемах советского киноведения мы читаем, что телевидение «довело до инфляции документальность»¹. А в специальном исследовании по проблемам ТВ и кино говорится: «Совершенно очевидно, что ни аналитичность, ни документальность не есть особенность ТВ. Эти и другие черты — характеристики не ТВ, а времени, развивающихся общественных

¹ Методологические проблемы советского киноведения. — «Искусство кино», 1976, № 11, с. 97.

тенденций, проявляющихся в кинематографе и литературе, в телевидении и музыке, в театре и живописи»¹.

На наш взгляд, документализм присущ ТВ и радио как средствам массовой коммуникации, деятельность которых строится в форме вещательной программы; он является их устойчивым свойством, а не временным, преходящим качеством. Поэтому влияние документального, репортажного начала на телевизионное творчество не может просто исчезнуть с появлением видеозаписи — оно трансформируется в новое качество (о чем пойдет речь ниже). Поэтому же эстетика документализма не утрачивает свои позиции в эфире и тогда, когда время приносит с собой новые тенденции развития искусства.

Мы постараемся проследить истоки и показать закономерность документальной доминанты в ТВ и на радио, ее проекцию на радио- и телетеатр и соотнесенность с процессами, протекавшими и протекающими в других областях искусства. Для этого нам необходимо обратиться к так называемой «пограничной зоне» между документальной (журналистской) и художественной сферами вещания. Ибо художественная сфера не отграничена четко и необратимо от документально-репортажной. Между ними лежит обширная промежуточная область, в которой берут начало многие художественные формы ТВ и радио.

Здесь проявляются общие закономерности развития искусства, на которые указывал еще В. Г. Белинский: «Хотят видеть в искусстве своего рода умственный Китай, резко отделенный точными границами от всего, что не искусство в строгом смысле слова. А между тем эти пограничные линии существуют более предположительно, нежели действительно; по крайней мере их не укажешь пальцем, как на карте границы государства. Искусство, по мере приближения к той или другой своей границе, постепенно теряет нечто от своей сущности и принимает в себя от сущности того, с чем граничит, так что вместо разграничивающей черты является область, примиряющая обе стороны»².

¹ Кино и телевидение. М., 1979, с. 30.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 10. М., 1956, с. 318.

Каждой эпохе присуща своя система сближений искусства и неискусства, но суть явления, о котором пишет В. Г. Белинский, остается той же. В наше время СМК небывало увеличили подвижность и проницаемость границ между художественной сферой и другими сферами творческой деятельности (наукой, журналистикой и т. д.); сами они являются тем плацдармом, на котором это взаимопроникновение осуществляется наиболее широко и многообразно. Нам предстоит обнаружить специфику этого общего процесса применительно к радио- и телетеатру, на фоне идентичных и одновременных процессов в других искусствах.

Одна из фундаментальных закономерностей современного развития искусства состоит в сближении художественных и нехудожественных способов отражения действительности. При этом направление движения, в сущности, односторонне: это путь, на котором документальное становится художественным. Встречное движение,— когда искусство обретает черты документа,— является своего рода «обманным маневром», ибо, стилистически уподобляясь документу, искусство не меняет своей основы, свойственного ему принципа образного отражения действительности.

Под знаком документализма происходит сближение искусства и науки. Именно здесь утверждает себя типологический образ, восходящий, как пишет А. В. Гулыга, к научной типологизации явлений действительности. А. Гулыга подчеркивает, что типический и типологический образы рядоположены и могут дополнять друг друга в искусстве, ибо их объединяет наличие художественной условности. Особенность типологического образа заключается в том, что он воспроизводит жизнь в более схематических формах, чем образ типический, он ближе к понятийной сфере, тогда как типический образ ближе к чувственной конкретности¹.

Особое значение для наших дальнейших рассуждений имеет мысль А. Гулыги об игровой природе и амбивалентности типологизации: «Обнажая игровую природу искусства, она обостряет

¹ См.: Гулыга А. В. Искусство в век науки. М., 1978, с. 21, 48.

его амбивалентность. До предела при этом доводятся две диаметрально противоположные, хотя и взаимно связанные, ситуации. Во-первых, максимальное приближение к реальности (при одновременном осознании, что это все же условность). Во-вторых, максимальное усиление условности (при том, что где-то остается весьма ощутимая связь с реальностью). Первый случай дает документальное искусство, второй — эффект остранения (очуждения)»¹.

Примечательно, что эффект остранения, эпизацию театра Б. Брехт также связывал с научным мышлением. «Театр века науки в состоянии превратить диалектику в наслаждение»², — писал он, имея в виду, что на сцене объектом эстетического переживания может стать обсуждение сложнейших политических, социальных коллизий современности, их философское осмысление. Разбирая скрытые причины поступков людей, осознающих или не понимающих смысл своих действий, считал он, театр не только показывает, но и объясняет, доказывает, полемизирует. При этом драматические формы эпизируются, в них проникает повествовательное начало.

Документализм, типологизация и остранение суть основные способы отражения действительности в «пограничной зоне» между искусством и журналистикой. В вещательной программе документальное и художественное перемежаются, перекрещиваются, существуют параллельно и во встречных потоках. Программа по природе своей дуалистична, здесь документ обретает тенденцию восприниматься по эстетическим законам, художественные формы — как документальные.

Тенденция к эстетизации документального материала на телеэкране неоднократно отмечалась исследователями ТВ, начиная с В. Саппака. Так, Т. Эльманович, анализируя многосерийные публицистические передачи Эстонского телевидения, говорит о бифункциональном характере теледокументалистики, заметном приближении ее к сфере художественной, обладающей эстети-

¹ Гулыга А. В. Искусство в век науки, с. 24—25.

² Брехт Б. Театр. Т. 5/2. М., 1965, с. 21.

ческими свойствами типизации¹. В. Демин размышляет о существующей в телепрограмме некоей промежуточной сфере между сферой драмы в узком смысле слова и сферой драматизма в самом широком смысле. Это — как бы исходное пространство телевизионного творчества, где скрещиваются силовые поля с обеих сторон². Иными словами, речь идет о той же «пограничной зоне».

«Пограничная зона» — родоначальная среда обеих форм театра в системе СМК. Здесь складываются формы вещания, которые можно было бы назвать пратеатральными. Ибо, с одной стороны, они представляют собой различные степени драматизации и эстетизации документального материала, а с другой — во многом по этим документальным моделям затем складываются формы собственно радио- и телетеатра — игрового, художественного.

Это утверждение может с точки зрения традиционного театроведения показаться дискуссионным, поскольку оно означает необходимость начать исследование новых форм искусства со сферы, отображающей жизнь не в художественных образах, а в материале самой жизни. Однако именно генетическая связь с «пограничной зоной» и есть исходный пункт того нового, что обретает театр в системе СМК.

Добавим, что в первую очередь здесь имеется в виду телевизионный театр, который взаимодействует с «пограничной зоной» особенно сложно и многообразно. Радиотеатр тоже в ряде случаев опирается на репортажные возможности «пограничной зоны», заимствует или имитирует ее формы. Но на формирование в телетеатре документализм влияет более широко и интенсивно. Под его знаком в программе происходит накопление собственно эстетических качеств и рождаются такие драматизированные конструкции, из которых вырастает не только докумен-

¹ См.: Эльманович Т. Многосерийные публицистические передачи Эстонского телевидения.— В кн.: Многосерийный телефильм. Истоки. Практика. Перспективы. М., 1976, с. 179.

² См.: Демин В. Зрелище по имени жизнь.— В кн.: Поэтика телевизионного театра. М., 1979, с. 150.

тально-художественный, но и литературный театр на ТВ. Исследовать телетеатр вне его связей с «пограничной зоной» значило бы оторвать его от телепрограммы, от ТВ в целом.

С другой стороны, и «пограничную зону» необходимо рассматривать в контексте общих процессов развития современного искусства. «Характерным для генеральных процессов современного искусства стало возникновение, быстрое и интенсивное становление пограничных, промежуточных форм, являющихся результатом и художественной, и научной, и непосредственно практической деятельности»¹, — отмечал В. А. Сахновский-Панкеев. Это важное обстоятельство, которое мы будем принимать во внимание, говоря о природе и генезисе театра в системе СМК, и в частности театра телевизионного.

«Пограничная зона» неоднородна. От первоячейки ТВ — человека в рамке кадра, снятого репортажной камерой, здесь можно пройти как бы по ступеням, каждая из которых знаменует усложнение конструкции передачи, нарастание степени ее сценарной драматизации, накопление эстетических качеств телевизионного зрелища. В итоге возникают формы, обладающие столь высоким уровнем драматической и эстетической организации, что их уже можно считать в равной мере принадлежащими и документалистике и театру.

Рассмотрим эти ступени.

Искусство динамического портрета

3. Кракауэр, аргументируя мысль, что кино, как и фотография, наилучшим образом приспособлено к запечатлению и раскрытию «физической реальности», говорит о четырех склонностях фото, распространяемых им и на кино. Это тяготение к неинсценированной действительности; подчеркивание элементов ненарочитого, случайного, неожиданного; передача ощущения незавершен-

¹ Сахновский-Панкеев В. Соперничество — содружество (Театр и кино. Опыт сравнительного анализа). Л., 1979, с. 6.

ности, бесконечности изображаемого; передача неопределенности, многозначности содержания¹.

Те же склонности можно проследить и в радио- и телерепортаже. Документ жизни, отображение ее «физической реальности» стоят у истоков ТВ и радио.

Радиорепортаж с самого начала давал «звуковую фотографию» события, его фонограмму. Репортажная радиозапись звучания подлинной жизни с последующим осмыслением и обработкой ее по законам образного, художественного мышления аналогична, если говорить о принципах поэтики, документальному кино Дзиги Вертова.

ТВ является дальнейшим развитием «фотографических» средств выражения. Не случайно именно оно реализовало мечту Дзиги Вертова о «киноправде» и «киноглазе», который способен обегать весь мир. Оно подарило нам ощущение единовременного смыкания людских контактов на всем земном шаре.

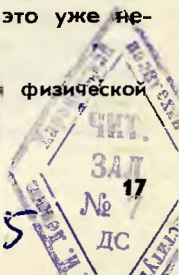
Особые документально-художественные возможности ТВ по сравнению с кино отмечают кинодокументалисты. Так, Г. Франк пишет: «Возможность вести передачи одновременно с земли, с воздуха, с помощью космических аппаратов, видеозаписью повторять что-то упущенное — все это может породить великих комментаторов — «телеакинов» и режиссеров-импровизаторов, способных создавать — ежедневно! — из прямых передач с разнородных и одновременно происходящих событий двух-трехчасовые документальные высокохудожественные зрелища, которые будут транслироваться по особому каналу»².

Однако возможно ли художественное зрелище, сотворенное только путем показа «разнородных и одновременно происходящих событий», хотя бы и при посредстве «телеакинов» и режиссеров-импровизаторов? Монтаж — это процесс мышления, это способ аргументации. Значит, нужен осознанный предмет мышления, должна быть определенная цель аргументации, а это уже не-

¹ См.: Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974, с. 44—46.

² Франк Г. Карта Птолемея. М., 1975, с. 230.

131145



что совсем иное, чем показ непреднамеренного течения жизни. И вправе ли мы назвать такой показ явлением искусства (пусть даже и в особой, неизвестной ранее форме), а не просто репортажем?

Техника делает зорче человеческий глаз. Камера способна увидеть и остановить такие мгновения, которые порой глаз не подмечает. Накапливая и сопоставляя эти остановленные мгновения, мы расширяем и углубляем наше знание о человеке, постигаем скрытую драматическую наполненность мельчайших проявлений жизни.

С 60-х годов документалистика, вооружившись более совершенной, чем ранее, съёмочной техникой, прорывается к углубленному исследованию психологических состояний реального человека, к обнаружению внутренне драматических мгновений его жизни, фиксируемых в материале самой действительности. И здесь наблюдение камеры за спонтанной жизнью человеческого лица оказалось необычайно содержательным.

Вспомним фильм П. Когана и П. Мостового «Взгляните на лицо». Они поместили скрытую камеру в Эрмитаже, позади «Мадонны Литта» Леонардо да Винчи, и снимали лица людей в момент встречи с леонардовской мадонной. На экране мы видим каждого человека лишь мгновения. Но в нашем сознании эти мгновения, при условии работы фантазии, могут выстраиваться в целые новеллы о прожитой жизни с ее настоящим, прошедшим и даже будущим. Ибо мы становимся свидетелями секунд, когда происходит самораскрытие человека. Они промелькнули перед нами, как пунктир своего рода микродрам.

В радиотеатре есть примеры аналогичной сюжетной конструкции. Так, написанная в 60-е годы радиопьеса шведского драматурга С. Кэй-Оберга «Один из дней» представляет собой калейдоскоп коротких фрагментарных сценок. Это как бы моментальные звуковые фотографии отдельных мгновений жизни, будто произвольно выхваченных из нее. Сценки без начала и конца, но каждая заключает в себе характерные штрихи быта современного города, а в целом они слагают его мозаичную картину. Радиопьеса имитирует репортаж, передающий течение «потока жизни».

Подчеркнем: имитирует, в то время как ТВ стремится к обнаружению драматического начала в материале самой жизни.

Сторонником этой идеи был еще В. Саппак, мечтавший о том, чтобы телекамеры схватывали «жизнь врасплох» — наблюдали за поведением людей в их публичном одиночестве. «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?..»¹ — размышлял он.

Сегодня документальное зрелище на телеэкране иногда прямо уподобляют драматическому искусству, видя в этом зрелище некий «театр жизни». Ссылаются, например, на репортажи о спортивных состязаниях, находя в них признаки документальной теледрамы. Но этот пример вовсе не подтверждает того, что с его помощью пытаются доказать. Ведь в спортивном состязании изначально заложены и определенная конструкция и драматизм борьбы. «Предлагаемые обстоятельства» здесь заранее обусловлены. А «поток жизни», текущей мимо камеры,— это нечто, не имеющее ни начала, ни конца, это хаос, который надо как-то расчлениить и выстроить, чтобы осмыслить и сделать предметом художественного постижения.

Создадим «предлагаемые обстоятельства»

В кино скрытая камера, длительное наблюдение дают возможность постепенно накапливать материал для последующей его организации в целостное произведение на монтажном столе.

В прямом ТВ (или ориентированном на его принципы) нет такой возможности. Поэтому для того, чтобы выявить реакции людей в психологически острой, конфликтной ситуации, здесь часто приходится создавать эти ситуации специально, как бы вносить их в «поток жизни». Используя метод «спровоцированной ситуации», ТВ организует тем самым «предлагаемые обстоятельства», несущие в себе элементы психологической микродрамы.

¹ Саппак В. Телевидение и мы. М., 1963, с. 57—58.

«Спровоцированная ситуация» может создаваться разными способами, в том числе игровым.

Телережиссер И. Беляев, снявший методом «спровоцированной ситуации» документальный фильм «Ярмарка», где драматизирующим началом послужило неожиданное (и специально организованное) появление скоморохов на улицах небольшого городка, говорил, что мечтает о возможности набрать труппу актеров, сочинить с ними спектакль — и забросить этот спектакль в жизнь, чтобы проявить саму реальность. Он сравнивал свой замысел с построением сцены «мышеловки» в «Гамлете»¹.

Эта театральная аналогия не случайна. Ведь если охарактеризовать действия принца Гамлета в современных терминах, то окажется, что в сцене «мышеловки» он прибегнул именно к методу «спровоцированной ситуации». И если рассматривать мир пьесы как некую объективную реальность для ее героев, то «провокация» состоялась путем внесения в эту реальность игрового начала. Таким образом, аналогия, которой воспользовался телережиссер, вполне закономерна. «Провоцирующие ситуации» вместе со спонтанными реакциями участников формируют своеобразное документально-художественное зрелище.

К. Разлогов относит подобные экранные зрелища к игровым, исходя из того, что «определяющими чертами игрового кинематографа и телевидения будут: авторская организация, преднамеренность происходящего на экране (чаще всего — вымышленный сюжет) и наличие актера по функции»². При этом авторскую организацию он понимает широко: от съемки по сценарию в павильоне до «провоцирующей ситуации», когда снимается безусловное поведение человека перед камерой, но в специально созданных обстоятельствах.

Мы полагаем, что такого рода структуру еще рано зачислять в игровые. Она — промежуточная. Это первая ступень драмати-

¹ См.: Глущенко В., Деревицкий В., Тетерин В. Диалоги о телевидении. М., 1974, с. 140.

² Разлогов К. Искусство экрана: проблемы выразительности. М., 1982, с. 57.

зации жизни, внесение организующего начала — «предлагаемых обстоятельств» — в ее поток.

Для драматургии неигрового действия в репортаже с использованием «спровоцированной ситуации» характерны разомкнутая структура (предварительный договор со зрителем, «рассекречивание» ситуации), безусловность среды, создание неожиданных «предлагаемых обстоятельств» (то есть сценарная организация исходного события), спонтанное поведение участников, открытый финал.

Это журналистская передача. Но не только. Социологическое начало причудливо соединяется в ней с принципами театра импровизации. Те, кто призван «спровоцировать» действие, нередко вносят в него игровые элементы. При этом они принимают на себя определенные социальные роли, типические для данной ситуации, если определять их поведение с точки зрения социологии личности. Но можно подойти к их функциям и с другой стороны — с точки зрения театральной традиции. И тогда обнаружатся связи с комедией дель арте, с ее масочными персонажами, действующими в духе импровизации, предполагающей устойчивость типа поведения, но не текста.

Правда, в комедии дель арте, несмотря на импровизационность исполнения, действие по сценарию шло к заранее определенному финалу, а в репортажах, о которых идет речь, финал открытый. Но ролевая обусловленность поведения тех, кто создает в кадре «спровоцированную ситуацию», дает основание в случаях, когда они прибегают к игровым средствам, рассматривать их по аналогии с масочными персонажами, перемещенными из условной сценической среды в безусловную, жизненную. Не имеем ли мы в этих случаях дело с особой, журналистской модификацией театра или, может быть, с какой-то его праформой, доносимой до нас с помощью репортажного ТВ?

На радио метод «спровоцированной ситуации» получил меньшее распространение. Вероятно, это объясняется тем, что слушателю труднее различить в пределах одной репортажной конструкции подлинно документальное и разыгранное «под документ».

Зрелище, основанное на методе «спровоцированной ситуации», — одно из специфических достояний ТВ. Хотя драматургия неигрового действия не является телевизионным открытием (приоритет здесь принадлежит документальному кино), но именно ТВ формирует документальное зрелище с сюжетной «провокацией», от которого может быть переброшен мостик к игровой драматургии.

Исторический характер в жизни и на экране

«Спровоцированная ситуация» лежит в основе ряда документально-публицистических передач, являющихся своего рода преддверием телетеатра. В частности, этот метод широко используется в известном телевизионном цикле «От всей души». Исследования Л. Я. Гинзбург, посвященные построению характера в документальной литературе, помогают понять и общий принцип создания телевизионного психологического портрета в передачах такого типа. Проследив на ряде примеров, как литература отражала, познавала и в то же время порождала «эпохальный характер», формируя для каждой эпохи свою историческую модель личности, Л. Гинзбург отмечает, что построение личности в документальной литературе подчинено свойственным эпохе представлениям о человеке и закономерностям господствующих стилей.

В наш век к документальной литературе присоединилось ТВ. Документальное ТВ интенсивно способствует созданию и распространению созвучных времени представлений о человеке. Вместе с тем оно вбирает опыт всех других видов документалистики, перерабатывая его применительно к своим средствам, подчиняясь закономерностям господствующих стилей и одновременно участвуя в их создании. Вот почему принципы организации драматического действия и раскрытия личности участников в репортажного типа телепередачах целесообразно рассматривать, соотнося их с построением характера в документальной литературе и в кинодокументалистике. Тем более, что теория этих областей творчества больше разработана и содержит наблюдения

и выводы, которые вполне можно распространить и на телевизионный материал.

Л. Гинзбург пишет об элементах текучей душевной жизни, которые в разной степени осознаются, оформляются, закрепляются, проходят путь от признаний «для себя» — в дневниках, исповедях — к явному проявлению вовне. «И дело тут даже, собственно, не в том, чего хочет человек,— заключает автор,— скорее, в том, какого именно самовыявления требуют от него среда, время, конкретная ситуация, его собственные способности и возможности»¹.

Эта мысль имеет прямое отношение к документальному ТВ, к таким передачам, как «От всей души». Главное в них — различные формы самопроявления личности. Этому подчинена вся их драматургия, выстраиваемая таким образом, чтобы прежде всего создать условия для наиболее полного самораскрытия человека перед телекамерами.

Характерны обращения к письмам, дневникам героев — к тому личному и безыскусному, что писалось только для себя и близких, в моменты наибольшей открытости души, а по прошествии лет стало отпечатком не одной этой судьбы, но и Времени.

Передача «От всей души» дает зрителю возможность проследить свободный, естественный ход событий (хотя в сценарии был заложен их прогноз). Двигателем событий больше всего как раз и оказываются «спровоцированные ситуации». Но здесь «предлагаемые обстоятельства» создаются не внесением в жизнь игрового начала, а путем использования материала самой жизни. При этом сценарно организуются условия взаимодействия заранее выбранных людей, вступающих в неожиданный (для одной, а порой и для обеих сторон) контакт. Характер взаимодействия до известной степени поддается прогнозированию, хотя индивидуальное проявление эмоций, конечно, остается далеко не полностью предсказуемым.

Наибольшей драматической остротой, как показывает опыт таких передач, обладает встреча человека с собственным про-

¹ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977, с. 21.

шлым. В возможности столкновения разных пластов времени, отложившихся в человеческой личности, заключен особый творческий потенциал ТВ. Это один из истоков психологической аналитичности и философичности его документальной драматургии. Через личность мы узнаем о времени, сформировавшем ее, в россыпи судеб прочитываем судьбу поколения. И все это дано нам в первоматериале самой истории — в живых, подлинных людях.

В цикле «От всей души» прошлое, как правило, предстает в облике человека, которого герой передачи не видел много лет. Острая эмоциональная реакция непосредственных участников таких встреч многократно усиливается своеобразным резонатором — залом.

Репортажно схваченные моменты восприятия всего происходящего людьми в зале создают на экране обобщенный образ исторической среды. А отображение среды есть неременное условие раскрытия личности, ибо внутренний мир и поведение человека связаны с его средой, составляют с ней нерасторжимое единство.

С. Дробашенко, анализируя фильм С. Креймера «Благословите детей и зверей», заметил, что ретроспективные кадры, относящиеся то к одному, то к другому герою, — это способ введения зрителя в их жизненное пространство. Благодаря ретроспекциям устанавливаются жизненные связи между человеком и его средой, между прошлым и настоящим, прочерчивается взаимодействие объективных и субъективных, личностных факторов¹. То, что в этом фильме (и ряде других) было сделано средствами игрового кинематографа, в документально-публицистических телепередачах достигается репортажными средствами.

В цикле «От всей души» образ исторической среды, взятой как бы в двойной временной экспозиции (прошлое через настоящее), дается прежде всего в портретах людей, которые оказываются партнерами героев очередной передачи. При этом иногда, благодаря неожиданному самораскрытию человека, проходной,

¹ См.: Дробашенко С. Феномен достоверности. М., 1972, с. 178.

казалось бы, эпизод вдруг становится взрывным, сообщает о судьбе поколения неизмеримо больше, чем было изначально заложено в сценарии. И если съемка и монтаж ведутся творчески, то вступает в действие эффект, который С. Дробашенко назвал (применительно к документальному кино) «смещением доминанты в концепционном монтаже» от главного содержания кадра к детали, «фону», приобретающим неожиданную значимость. Никогда нельзя знать заранее, чье лицо, «читаемое» как раскрытая книга, подсмотрит в какой-то момент камера, какие неожиданные связи обнаружатся между людьми, собравшимися в зале, кто приумножит собой число героев вечера.

Вот здесь-то и проявляется специфическая телевизионность жанра — по сравнению с возможностями радиодокументалистики. Это зрелище существует в контрапункте того, что и кем говорится, и того, как кем-то молча воспринимается сказанное. На радио же, где молчащий «незрим», подобная драматургия невозможна.

На телеэкране часто возникает репортажный психологический портрет, развертывающийся во времени на наших глазах. До середины 60-х годов считалось, что такой портрет — не для кинодокументалистики. Появление легких и бесшумных синхронных камер, портативных магнитофонов, высокочувствительной пленки в сочетании с многообразием оптики сделали возможным вести документальную киносъемку, не подавляя психологически людей, и благодаря этому глубже проникнуть в духовный мир человека. «Вот теперь-то, когда документальное кино оказалось в состоянии создать документальный образ-характер, оно и смогло перейти ту последнюю ступень, которая отделяла его от игрового кинематографа. Оно рискнуло дать бой игровому кино на его собственной территории, обратившись к тому, что до сих пор считалось доступным только актерскому фильму, — к психологической драме»¹, — констатировал И. Левер.

Репортажная телевизионная техника пока еще отстает от техники кино. При съемках такой передачи, как «От всей души»,

¹ Левер И. От хроники к документальной драме.— В кн.: Современный документальный фильм. М., 1970, с. 161.

камеры не замаскированы, работают осветительные приборы, люди знают, что их снимают. Преодоление скованности, часто возникающей в этих обстоятельствах, возможно только при создании особой эмоциональной атмосферы взаимного доверия и еще при такой сценарной организации действия, когда взволнованные люди попросту забывают о съемке и она ведется в условиях, которые в документальном кинематографе обозначают термином «привычная камера». Тогда и телерепортаж позволяет выстраивать убедительные психологические портреты, развертывать на экране документальные микродрамы. Недаром М. Ульянов говорил, что в передаче «От всей души» создается энциклопедия советских характеров. И художественный образ, создаваемый актером, должен поверяться образом документальным, создаваться в сравнении и соревновании с ним¹.

В основе всякой драмы лежит конфликт. И если неигровые передачи типа «От всей души» являются преддверием документального телетеатра, то в их структуре должен обнаруживаться конфликт, пусть в трансформированном, «снятом» виде. Он отыскивается в материале самой жизни и затем опосредованно отражается в сценарии. Необходимо предварительное активное журналистское исследование, чтобы в судьбе конкретного человека найти типические черты, проявление общественных закономерностей и конфликтную ситуацию (подчас скрытую). Лишь тогда сценарные «предлагаемые обстоятельства» будут верно определены, сработают в передаче и вызовут в свою очередь резонанс уже за пределами телезрелища. «Драматургия жизни», становящаяся достоянием документального телеэкрана, существует именно в этом специфическом триединстве: преддействие, действие (собственно коммуникативная стадия взаимодействия ТВ и действительности) и последствие.

Как известно, передачи «От всей души» записываются на видеоленту, которая затем подвергается электронному монтажу, и лишь потом они идут в эфир. Но это не меняет их репортаж-

¹ См.: Наш друг — телевидение. Мастера советской культуры о ТВ. Вып. 1. М., 1978, с. 149.

ной природы: монтаж помогает убрать из передачи вялый, а то и попросту фальшивый эпизод, но не может создать новых эпизодов. Зато он способен укрупнить репортажно схваченное мгновение, подчеркнуть самые острые моменты импровизационного воплощения прогнозирующей драматургии. Обычно зрители у домашних экранов знают, что все, чему они сейчас являются свидетелями, происходит не сию минуту, а записано на пленку какое-то время назад. Но знают они и другое: все это было на самом деле, именно так, именно с этими мельчайшими подробностями, с этой эмоциональной атмосферой. Открытость структуры, ее высокий коммуникативный потенциал изначально заложены в передаче. И потому психологическая установка на достоверность и сиюминутность репортажа с внедрением видеозаписи и ее монтажа вовсе не обязательно утрачивается, а как бы приобретает способность продлеваться во времени.

Однако расширение съемочных возможностей телекамер и монтаж видеозаписи, с одной стороны, известная «амортизация» жанра — с другой, привели к тому, что нынешние передачи «От всей души» иногда ближе к телевизионному обозрению, чем к прежней документальной структуре. Такой — близкой к обозрению — была, например, передача, посвященная 60-летию «Аэрофлота». Поиски конфликта в преддверии здесь заменил поиск «экзотических» персонажей: близнецов, родившихся на борту самолета в воздухе; человека, который в детстве снимался в кино, а теперь работает в «Аэрофлоте»; пилота Шереметьева из аэропорта «Шереметьево» и т. п. Все они, как пресловутый «рояль в кустах», «случайно» оказались в зале. Процесс исследования личности заменила цепочка «аттракционов». Несинхронность съемок выдавала себя в монтажных стыках. Например, Э. Хиль поет песню, которая должна напомнить старым летчикам о днях их юности. Поет якобы специально для них, но они... не реагируют. Телевизионный режиссер дает панораму по лицам людей в зале, слушающих... кого? Может быть, совсем и не этого певца? Ибо «эффект присутствия» уже уничтожен механическим монтажным соединением отдельных кусков. Нарушение логики репортажно снимаемого непрерывного процесса прикрывалось в передаче

сдвигом в сторону эстрады и кино: команды стюардесс пели, фрагменты из кинофильмов следовали один за другим. Ведущая одинаково улыбалась каждому из многих участников встречи, промелькнувших за этот вечер...

В передачах, подобных описанной, используется лишь внешняя схема прежней структуры. Она рождает зрелище хотя и эффектное, но парадное (особенно в юбилейных, праздничных выпусках). С циклом «От всей души» происходит, видимо, тот же процесс, что в свое время с «Огоньком»: превращение в цепь номеров, слабо связанных между собой. А репортажное начало передачи, «театр жизни», на котором она когда-то основывалась, как бы отмирает.

Однако мы полагаем, что этот процесс — не окончательный. Вероятно, и в дальнейшем успехи «драматургии жизни», сохраняющей в новых условиях первичные ценности прямого ТВ, будут измеряться остротой точно выбранной «спровоцированной ситуации» и глубиной распознавания типологических свойств тех, кто станет «актером» документального телезрелища. Эти передачи еще не театр. Но в них уже есть определенная степень драматизации материала самой жизни, приближающая их к документальному телетеатру. Их отличает сценарное построение, характеризующееся наличием драматического конфликта (хотя и в специфическом, «снятом» виде); подчинение развития всего действия конкретной идее (а зрелища — сверхзадаче); «условно-безусловная» среда; создание «предлагаемых обстоятельств» неигровыми средствами при отсутствии прямого договора со зрителями; психологическое исследование целенаправленно избранной личности, в которой воплощен исторический характер; выраженное с большей или меньшей определенностью эстетическое начало.

В приведенном перечне уже проступают некоторые театральные качества телевизионного зрелища этого типа. Недаром публицистическая передача «От всей души», долгое время числившаяся лишь «по ведомству» журналистики, обратила на себя внимание и искусствоведов. «Ее значение для теоретического искусствоведения в том, что подвиги, драмы, ломки судеб и всякого рода по-

разительные истории последним своим этапом — развязкой или эпилогом — завершаются на наших глазах», — замечает В. Демин и выдвигает предположение, что цикл «обещает вырасти в уникальный для нашего телевизионного репертуара заповедник истинного, незаемного «прямого» драматизма»¹.

Для таких «предтеатральных» жанров в нашем искусствоведении нет названий, ибо оно ими еще всерьез не занималось. Парадоксальная, казалось бы, ситуация: явление — есть, а названия ему — нет. На самом деле это закономерно, ибо неназванность — отражение неизученности.

В «пограничной зоне» ТВ передачи такого типа, условно говоря, — вторая ступень драматизации жизни. Третья ступень, общая и для ТВ и для радио, — это турнирные игры.

Весь мир играет

Турнирные игры — один из самых популярных жанров в вещании всего мира. Начало ему положили радиовикторины. Со временем они перекочевали на ТВ и превратились там в разновидность документального или документально-игрового зрелища с участием зрителя. На радио также произошла известная театрализация жанра. Прежняя форма передачи, строившаяся по схеме «вопрос — ответ», сменилась сценарной, с постоянными персонажами-ведущими, с сюжетным развитием действия. Одним из вариантов такой радиогры викторинного типа была, например, популярная на протяжении многих лет детская передача «Угадай-ка!».

Соединение познавательного начала и развлекательности, элементы сюжетности, активное заочное участие слушателей — отличительные черты радиогр. Иногда этот жанр вводится в структуру какой-нибудь популярной передачи в качестве одного из ее звеньев. Так, воскресная радиопрограмма «С добрым ут-

¹ Демин В. Зрелище по имени жизнь. — В кн.: Поэтика телевизионного театра, с. 146.

ром!» одно время проводила игровой конкурс «Таблица уважения к правилам движения», организованный Всесоюзным радио совместно с ГАИ. Постоянный ведущий передачи — заведующий игротеккой — предлагал слушателям литературные задания на темы «Водителя надо любить!» (в стихах и прозе) и «Споемте, друзья!» (частушки, в которых к первым двум строчкам надо было досочинить две собственных). Лучшие образцы литературного творчества участников игры включались в передачу, подсказанные слушателями сюжеты оформлялись в краткие драматические сценки. В такой радиоигре важны, однако, не столько творческие достижения ее участников, сколько практические, воспитательные результаты, общественное последствие.

Телеигры, унаследовав во многом принципы радиоигр, по популярности не имеют себе равных в программе. Например, когда в 60-е годы в Италии транслировали телетурнир «Бросай или удваивай», театры отменяли спектакли, пустовали церкви, рестораны и кинозалы. Некоторые телеигры отличаются завидным долголетием. Венгерская телевикторина «Кто в чем знаток?» шла в течение восьми лет, «Турнир городов» в Польше — около 15 лет. У нас в стране более десяти лет существовал пользовавшийся большой популярностью цикл «КВН», более полутора десятилетий выходит в эфир цикл «А ну-ка, девушки!», столько же времени продолжался ленинградский «Турнир СК». Обычный же «возраст» телеигры составляет два-три года.

Зрелище это сугубо современное. Но корни его уходят глубоко в историю культуры. Развернутые формы игры сохранились в современном обществе только у детей. У взрослых, как свидетельствуют психологи, игру вытеснили и заместили, с одной стороны, искусство, с другой — спорт. Однако это справедливо только по отношению к традиционным формам игры как способа ритуально-бытового общения.

СМК способствуют расширению масштабов игрового общения в нашей жизни, причем оно обретает качественную новизну: художественно организуются, трансформируются его коммуникативные и регуляторные функции. Игра «возвращается» к взрослым.

Один из существенных элементов игровой формы — ее состязательность. «Нехудожественный элемент состязательности может способствовать интенсивности художественного переживания... он во многом определяет не только восприятие зрелищ, но и их художественные структуры»¹, — отмечает исследователь зрелища как феномена культуры Н. А. Хренов.

В основе всевозможных состязаний лежит древнейший, как история самого человечества, способ творческого проявления человека — через самовыражение в акте свободной импровизации. Формы этого самовыражения разнообразны.

В телеигре ее участник больше всего выражает себя в непредугадываемых человеческих реакциях, в том, что неожиданно приоткрывает нам — каков он? Эти моменты самораскрытия личности и придают новое содержательное и эстетическое качество зрелищу, которое своим возникновением равно обязано древним обрядовым традициям и репортажу. Телеигра — это сценарно организованная передача, включающая цепь ситуационно обусловленных микросюжетов с открытыми финалами. Действенное самораскрытие, «самопортретирование» человека — ее исходный пункт.

Здесь лежит объяснение того, почему соревновательные игры в документально-репортажной форме встречаются преимущественно на ТВ, тогда как на радио обычно прибегают к театрализованной форме таких игр и реальные люди принимают в них участие лишь опосредованно, как авторы писем. «Неэримость» радиопередачи кладет в этих случаях предел возможностям репортажного отображения человека в конкретности его психологических реакций, если они не воплощены в слове. Поэтому радиои́гра обычно ближе к сфере актерского, исполнительского творчества, чем к сфере документальной. Но функции передач этого жанра в радио- и телепрограмме совпадают. Это позволяет рассматривать радиои́гры и телеи́гры совокупно, хотя и учитывая их различие в эстетическом плане.

¹ Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981, с. 169.

Телеигры имеют много разновидностей. Они могут носить культурно-познавательный, просветительный и чисто развлекательный характер. Это могут быть конкурсы и турниры по различным видам деятельности — от сугубо профессиональных до бытовых, житейских, причем участвуют в них как отдельные лица, так и команды, и целые организации, и даже города. Наконец, это могут быть смешанного типа зрелища, включающие в себя театрализованные элементы, причем иногда принцип театрализации оказывается ведущим, а сама телеигра принимает форму многосерийного спектакля, развитие сюжета которого зависит от телезрителей. Но несмотря на эти различия, у всех телеигр как типа зрелища общая эстетическая основа и сходные общественные функции. Вот почему мы объединяем такие разновидности жанра, как викторины, олимпиады, конкурсы, турниры, клубы.

В телеиграх по сравнению с передачами, о которых говорилось выше, активность поведения участников заметно возрастает. Это предопределено сценарно заданным фактором состязательности, азартом борьбы. Человек здесь раскрывается в непосредственном и непрерывном действии, в процессе творческой самоотдачи. Сами «предлагаемые обстоятельства» пробуждают в нем творческое начало, выявляют артистизм натуры. Таковы качества, которых требует игра от своих участников — не артистов, но людей, обладающих артистизмом. «Игра подразумевает одновременную реализацию (а не последовательную смену во времени) практического и условного поведения»¹, — отмечает Ю. М. Лотман. В овладении этим двуплановым поведением и состоит артистизм участников телеигры, а для самой телеигры эта двуплановость есть основа эстетизации зрелища.

В структуре телевизионных игровых «действ», как и в передачах, подобных циклу «От всей души», важную роль играют зал, зрители — болельщики, резонаторы событий. Там и здесь их возможные реакции сценарно прогнозируются. Но в передачах

¹ Лотман Ю. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем». — В кн.: Труды по знаковым системам. Вып. 3. Тарту, 1967, с. 133.

состязательного характера заметно возрастает значимость индивидуального портрета при показе зала. Оказывается возможным следить за перипетиями состязания не только впрямую, но и отраженно — по реакциям болельщиков.

Принципы такого показа давно отработаны в спортивном репортаже. Однако зритель, присутствующий, к примеру, на футбольном или хоккейном матче, хотя и участвует в создании атмосферы игры, все же не может реально вмешаться в нее и, скажем, заменить на поле незадачливого игрока. В телеигре такое вмешательство возможно. Иногда по правилам телевизионного конкурса болельщики, которых мы видим в кадре,— это своего рода запасной состав команды игроков. Вот почему так активно их внутреннее соучастие в действии. Оно-то и расширяет возможности репортажного портретирования в таких передачах.

Аудитория может участвовать в телевизионных играх и косвенно. Например, в передачах «Что? Где? Когда?» и «А ну-ка, девушки!» используются вопросы и задания, которые зрители присылают по почте. Любой зритель может принять участие в заочном судеюстве результатов этих телевизионных состязаний.

И при очном и при заочном включении в игру между человеком на телеэкране и перед телеэкраном нет непроходимой грани. Аудитория как бы делегирует для участия в игре своих представителей.

«Игра по отношению к театру — предпосылка, в некоторых качествах которой заключена потенциальная возможность стать его психологической основой»¹, — замечает А. Карягин. Главное отличие театра от игры исследователь видит в его общественной функции и эстетической сущности как искусства, ибо реальность в театре воспроизводится в образной системе и всегда оценивается с позиций определенного эстетического идеала.

Если подойти с этой точки зрения к играм турнирного типа, то можно обнаружить и в них элементы образности и эстетической оценки воспроизводимой реальности. Проследим, как возникают эстетические оценки у зрителей таких передач.

¹ Карягин А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971, с. 88.

Всякая телеигра имеет свободную, подвижную сценарную конструкцию, которая складывается из двух частей: фиксированной и прогностической. Иными словами — из четко обозначенного каркаса действия и импровизационного поведения участников. Нарушение этого сочетания разрушает жанр. Если регламентироваться начинают не только правила игры, но и поведение участников, то есть импровизация заменяется исполнением роли,— состязание тут же превращается в замаскированное эстрадное ревю, имеющее совсем иные законы. Именно такая метаморфоза произошла в свое время с «КВН».

Драматургия телеигры требует создания цепочки своего рода «провоцирующих ситуаций» для ее участников. Это могут быть различного характера вопросы, всевозможные задания, эксперименты и т. д. Действия участников передачи реализуют вторую — прогностическую — часть сценария. А так как возможность вариаций здесь очень велика, то драматургическая конструкция телеигр имеет открытый финал — как и в репортажах «спровоцированных ситуаций». В сущности, телеигры и основаны на развернутом применении этого принципа, определяющего документально-репортажную природу зрелищ такого типа.

Всякое состязание рождает интерес к самому его процессу, а не только к результату. Этот интерес, несомненно, присутствует и в телеиграх, где высокого уровня достигает иногда проявление интеллектуального, нравственного и психологического мира личности. В условиях соперничества, в столкновении с неожиданным возникает цепочка острых коллизий, которые здесь и составляют внутреннее содержание драматического действия. Ибо для телезрителя важно не только и даже не столько знать, кто победит (итог внешнего действия), сколько видеть, как побеждают или проигрывают участники передачи (цепочка микросюжетов, образующих внутреннее действие).

Кроме показа единоборства человека с ситуацией телеигра может делать достоянием зрителей психологический поединок сторон. Причем в том и другом случае велика роль ведущего.

Ведущий — особая фигура в телеигре. Он должен обладать наряду с достаточным запасом знаний по своей теме еще и осо-

бым талантом общения, острой и мгновенной реакцией, обаянием, импровизационным даром. Ведущий работает по сценарию и одновременно решает десятки вопросов, неожиданно возникающих по ходу передачи. Он становится своего рода драматургом-импровизатором в кадре, обязанным направлять действие через все перипетии к финалу.

Кроме репортажного прослеживания внутренних состояний людей, ставших участниками телевизионного состязания, в зрелищной структуре телеигр зачастую бывают немаловажны элементы театрализации и театрализованные формы подачи материала. Здесь участники передачи выступают уже как самодеятельные актеры, а иногда отдельные эпизоды могут быть отданы и профессиональным актерам. Например, в одном из разделов итальянской игры «Телевизионный кроссворд», посвященном различным явлениям природы, актеры произносили текст от лица своих «персонажей», а зрители должны были угадывать, что это. В эстонской телевикторине «Далекая и близкая Африка» музыкальный ансамбль и его солисты выступали с сюжетно построенными и соответственно оформленными номерами, которые служили целям одновременно и зрелищным, развлекательным, и информативным, поскольку представляли собой своеобразную форму вопросов зрителям. В ленинградском «Турнире СК» ребятам давались «домашние задания», которые требовали театрализации. В игре для детей Пермского телевидения «Звени-город» художественные конкурсы были вынесены прямо на улицы — соревновались затейники. Число таких примеров можно множить. Но в любом из них эстетические качества телезрелища зависят не просто от художественного уровня исполнительства (иначе профессиональные актеры оказались бы здесь вне конкуренции, и в самой игре возобладало бы концертное начало), а от органичности включения его в репортаж, дающий возможность проследить поведение участников игры в ситуации творчества. Театрализация формы играет здесь подчиненную, служебную роль, выступая одним из средств телевизионного портретирования.

В тех же случаях, когда игра принимает законченно театрализованную форму, меняется ее жанровая природа. Таков, на-

пример, ленинградский телевизионный цикл 60—70-х годов «Операция «Сириус-2» с его постоянными героями, вопросами к зрителям по ходу действия и регулярной письменной обратной связью. По характеру сценарной организации его можно уподобить известной радиосерии «Клуб знаменитых капитанов».

Образ человека создается в телеиграх репортажно, по общему принципу документального творчества: выявление типического через единичное. Своеобразие же документального образа состоит в данном случае в том, что на экране предстает «человек действующий», причем действие это особого рода — импровизационное, игровое, как бы моделирующее реальную жизненную практику. Но оно открывает возможность создания острого, динамического портрета времени и общества через портреты отдельных людей. Ситуация телеигры позволяет увидеть, «какие мы» с точки зрения этической и социально-психологической. Так складывается типологический образ «человека нашего времени». Эстетическая оценка, что вообще характерно для ТВ, непосредственно связана здесь с общественной функцией передачи.

Рассмотрим эту сторону проблемы подробнее.

Связь телеигр с СМК определяет их ярко выраженную социальную детерминированность. «Вопрос стоимостью 65 тысяч долларов» — это название одной из американских телевикторин говорит само за себя. Западное ТВ часто устраивает в рекламных целях лотереи, смысл которых — в разжигании страсти к приобретательству, в культивировании психологии «вещизма». Азарт наживы был главным стимулом в итальянской телеигре «Рискую всем». За каждый правильный ответ здесь полагалась немалая сумма, которая делалась ставкой при следующем ответе. Таким образом, можно было в считанные минуты крупно выиграть и тут же все проиграть.

Такие игры — тоже не случайное телезрелище, это черные страницы «человеческой комедии XX века», документальный портрет времени и общества.

В условиях социалистического общества передачи-соревнования имеют совершенно иную направленность. Их социально преобразующий характер особенно наглядно проявляется в том, что совет-

ское телевидение, по сути дела, открыло драматический, зрелищный потенциал таких, казалось бы, представляющих лишь специфический интерес состязаний, как соревнования по профессиям, придав им на экране общезначимость. Циклы таких передач организованы на многих телестудиях страны. Нередко в них вносится дух праздничности, веселой выдумки, нисколько не снижающий накал трудового соперничества. Например, воронежские машинисты, участники конкурса «Семь раз отмерь...», должны были показать ювелирный класс точности маневра железнодорожного состава, закрыв без повреждения спичечный коробок, помещенный между буферами вагонов. Шоферы получили задание проехать по дороге, не раздавив ни одного из усыпавших ее воздушных шариков. Проекты «морской таверны» на берегу Воронежского водохранилища принимал у авторов... сам Петр I, с которым связана история этого города. Здесь налицо уже элементы театральности, органически сочетающейся с документальным действием, но отнюдь не подменяющей его.

Юмор, как и элементы театральности,— не столь уж редкая черта таких конкурсов. Вспомним, что шутливыми по форме нередко бывают и профессиональные соревнования в сохраняющей на протяжении многих лет свою популярность передаче «А ну-ка, девушки!».

В телевизионных конкурсах по профессиям, быть может, интенсивнее, чем в других разновидностях жанра, проявляется взаимосвязь всех трех основных стадий коммуникативного процесса.

Подготовка к передаче — от разработки схемы состязания до определения состава участников — есть преддействие, в которое втянуто множество людей (большинство из них не появится на экране). Уже на этой стадии турнир может приобрести общественно значимую, жизнепреобразующую направленность. И чем он содержательнее, тем это полнее скажется в последствии. Сама передача служит своего рода ориентиром и отправной точкой для дальнейшей практической деятельности уже за пределами ТВ. То, что накапливается в этом процессе, дает материал для нового выхода в эфир, который в свою очередь служит толчком к новым

жизненным преобразованиям. Так причины и следствия, предкоммуникативная и посткоммуникативная стадии постоянно меняются местами. Идет взаимодействие телевизионной игры и жизни, одно питает другое, обеспечивая ТВ обратную связь с аудиторией.

В подобных случаях самовыражение человека, создание репортажными средствами его портрета связано с прямым отображением трудовой деятельности. Она становится объектом эстетического восприятия, причем расширяется само представление о границах творчества. Видевшие в свое время на телеэкране Вана Клиберна за роялем, вероятно, хранят в памяти его портрет как образ высокого вдохновения, прекрасный символ взлета человеческого духа. В турнирах по профессиям ТВ стремится к подобному уровню типизации, к созданию документального образа, этически и эстетически возвышающего человека труда. Такие телезрелища закладывают традиции, которые укореняются в жизни и продолжают там развиваться. Так ТВ выступает конструктором новых жизненных ритуалов.

Циклический характер передач и устойчивость обратной связи, присущие документальному разделу программ и сохраняющиеся в «пограничной зоне» между документалистикой и искусством, открывают перед вещанием возможность воздействовать на процесс изменения самой жизни. Эта функциональная особенность СМК, наиболее ощутимая в сфере публицистики, оказывает определенное влияние и на театральные формы в программе, слабея по мере их удаления от «пограничной зоны».

Активность и обратимость связей с аудиторией сказываются на эстетических свойствах документальных передач, тяготеющих к драматизации отображаемого в них жизненного материала. Пример телеигр наглядно подтверждает это. Мысль об эстетическом потенциале этого жанра высказывалась неоднократно с момента его появления. Так, Вс. Вильчек еще в 60-е годы писал, что «первые уникальные находки телевидения связаны не с переиначиванием традиционных искусств... а с развитием принципа викторин»¹. Как

¹ Вильчек Вс. Контуры. Наблюдения о природе телеискусства. Ташкент, 1967, с. 191.

и некоторые другие авторы, он даже склонен был видеть в телеиграх прообраз импровизационного телетеатра будущего.

Эта точка зрения так и осталась гипотетической. Но не обязательно уповать на одно лишь будущее, говоря о телепередачах турнирного, состязательного характера. То, что мы имеем в настоящем — сложившийся жанр телеигр,— дает вполне реальный материал для эстетических наблюдений.

Сегодняшняя практика ТВ в области создания передач этого жанра вызывает, однако, и определенные опасения. С внедрением видеозаписи и электронного монтажа произошло повышение уровня эстетизации телеигр как зрелища, но не на путях эстетики прямого ТВ. Все чаще в них происходит замена репортажного показа монтажной организацией условного времени-пространства, сложная театрализация сюжетов, демонстрация актерских способностей участников игры.

Такой уклон приобрел, в частности, конкурс «А ну-ка, девушки!». Характерное признание сделала как-то одна из его участниц. «Это маленький театральный спектакль, где актеры — мы сами»,— заявила она с экрана. Прямая театрализация зрелища здесь действительно расшатывает его телевизионную природу, возможность показа действия в непрерывном и безусловном времени. Наблюдение над процессом все чаще сменяется торопливой демонстрацией неизвестно как достигнутых результатов. И только мгновения остановки, подлинно репортажного прослеживания спонтанных реакций участников игры возвращают этой передаче черты документального «театра жизни».

Перемещение акцента произошло и в игре «Янтарный ключ» — телетурнире эрудитов из Ленинграда и городов Прибалтики. Здесь вопросы команд друг другу стали облекаться в форму киносюжетов, зрелищность которых явно оттеснила на второй план интерес к индивидуальности участников передачи.

Словом, речь идет об определенной тенденции: ослаблении репортажного начала в зрелищной структуре телеигр. Но думается, что чрезмерное увлечение новыми техническими возможностями, появившимися в распоряжении ТВ,— явление преходящее. Об этом свидетельствует и сегодняшняя телевизионная практика, в

частности, опыт самой популярной сегодня телеигры «Что? Где? Когда?».

В передачах этого цикла команда Клуба знатоков «сражается» против телезрителей. Корни успеха передачи — в пристальном, неослабевающем интересе к человеку на телеэкране, к многообразию его репортажно подмеченных личностных проявлений. Не случайно у режиссера цикла В. Ворошилова, широко пользующегося богатством зрелищных возможностей, которые предоставляет современная телетехника, тем не менее рождаются мысли, созвучные эпохе прямого ТВ. Он пишет о передачах «Что? Где? Когда?»: «Каждая такая встреча в клубе, каждая такая игра, хотим мы этого или нет, является самым настоящим документальным спектаклем»¹. И последовательно доказывает это на практике и в теории, строя игру по принципам остросюжетного, полного драматизма зрелища — и анализируя свой опыт.

Действительно, «Что? Где? Когда?» подходит вплотную к порогу документальной драмы, но не актерской, а созданной в материале самой жизни. Передаче присущи, хотя и в специфической форме, основные черты драмы: герои, конфликт, сюжет, фабула, развитие действия со всеми его элементами — экспозицией, завязкой, кульминацией, развязкой.

Конфликт состоит прежде всего в противоборстве двух сторон: членов клуба и телезрителей. Кто победит? Но подспудно конфликтными нередко оказываются и отношения внутри команды игроков, отношения между командой и каждым из ее членов. Ситуация противоборства запрограммирована в правилах игры, она — экспозиция всего действия в целом и по мере его развития все усложняется. Ведь одно дело — проиграть в первом раунде и совсем другое — знать, что предстоит последний, решающий раунд, что один ответ кого-то из игроков, верный или неверный, приведет всю команду к победе или к поражению, может лишить самой возможности продолжать участие в игре.

С каждым раундом острота «предлагаемых обстоятельств» возрастает, все реальнее обрисовывая интеллектуальные и нрав-

¹ Ворошилов В. Феномен игры. М., 1982, с. 10.

ственные, волевые и эмоциональные качества участников телевизионного состязания. Каждый вопрос телезрителей, спрятанный в конверте, на который указывает вращающаяся стрелка,— это завязка очередной микродрамы со своим сюжетом, своей кульминацией и развязкой.

Одна минута, отведенная знатокам на обдумывание ответа методом «мозгового штурма»,— это минута предельного напряжения, максимальной мобилизации ресурсов личности, которая предстает перед нами крупным планом. Это минута постижения характеров людей. Таких же людей, как мы,— ведь в игре проверяются не узкопрофессиональные знания, а общечеловеческие свойства. Происходит проявление личности в экстремальных и в то же время — что важно,— игровых, условных обстоятельствах.

Мы видим на экране «исторический характер», как и в передаче «От всей души», но только на этот раз — в активном действии, стимулирующем импровизационное самопроявление человека. Каждое мгновение его экранного существования неповторимо, как сама жизнь. Кто-то в очередном эпизоде вырвался вперед, завладел лидерством, его суждение — самое весомое, он сумел убедить других, он ответил верно! Какой взрыв радости, как сияет он сам, как ликуют болельщики, не забывающие, однако, о штрафной черте, проведенной по полу студии,— у игры строгие правила! А если поражение... Каждый игрок ощущает его по-своему, и так отчетливо видны мотивы его огорчения, досады: за себя ли прежде всего ему неприятно или горько, что подвел команду, да еще в решающем раунде... Мотивы — категория нравственная и психологическая, поэтому наблюдение за поведением человека в острой ситуации — зрелище не только увлекательное, но и поучительное. Ничего не известно заранее: финал каждой коллизии, завязывающейся на наших глазах, открыт.

Это социально-психологическая документальная драма, где все участники переживают взлеты и падения, которые репортажно прослеживает камера. В ней могут быть свои, никем не придуманные, мгновенно рождающиеся на экране трагикомедии и водевили, драмы характеров и комедии положений. Все зависит от условий игры, от состава игроков и от поворотов очередного микро-

сюжета. Изменяя формулу состязания, можно насытить его иным социально-психологическим содержанием, акцентировать иные стороны характеров и поведения участников.

Немаловажно, что при этом элементы прямой театрализации в передаче отсутствуют. Вернее, «актерство» в ней строго обособлено. Музыкальные паузы между раундами — это мгновения рядки, расслабления для участников игры и для зрителей. В какой-то мере — средство драматизации действия (пауза в самый острый момент). Наконец, это и способ ритмической организации зрелища, в котором эстрадные номера и минуты состязания, напряженного поиска ответа на вопрос оказываются в своеобразном контрапункте.

Итак, снова перед нами репортажный «театр жизни», сценарно-импровизационное действие с открытым финалом, предполагающее соучастие зрителей (прямое — перед телекамерами, соучастие на основе идентификации — в момент восприятия у экрана, через обратную связь — в последствии).

Но телеигры, как мы видели, принесли и новое, приближающее их к сфере художественной. При сохранении документализма здесь происходит усиление эстетического начала, возрастает роль сюжетной организации материала, причем акцент перемещается на действие внутреннее, психологическое.

Радиоигры имеют общую с телеиграми коммуникативную основу, у них единые социальные функции, но в эстетическом плане они разнятся: радиоигры принадлежат более к игровой, чем к документально-репортажной сфере. Для них характерны постоянные условные (обычно масочные) персонажи, вступающие лишь в заочное общение с аудиторией. Следует добавить, что участие актеров еще не превращает радиоигры в жанр искусства, не выводит их за пределы «пограничной зоны».

В плане генетических связей системы СМК с театром радиоигры, так же как и телеигры, принадлежат к предтеатральным формам: в этом жанре накапливаются способы драматизированной, сюжетной обработки жизненного материала, приемы общения с аудиторией, характерные для собственно теле- и радиодрамы.

ПРОДОЛЖЕНИЕ РЕПОРТАЖА

В финале — вопрос

Мы попытались проследить нарастание драматического, художественного начала в сфере документальных радио- и телепрограмм, не опирающихся на актерское творчество. Общей для всех этих программ является отчетливо выраженная репортажная доминанта. Нередко они обнаруживают черты «спектакля документов», как назвал телеигры И. Беляев, говоря об открытии новых жанров прямым ТВ¹. В телеиграх, как мы видели, широко применяются приемы театрализации, но не актерской.

Репортажной доминантой в значительной мере определяется и специфика игровых (полностью или частично) форм в системе СМК.

Участие актера приближает многие из этих форм к сфере собственно театральной. Некоторые из них прямо включены в нее, другие остаются, скорее, в «пограничной зоне». К рассмотрению существующих тут закономерностей мы и переходим.

Начнем с той разновидности игровых передач, которая получила название «драма с открытым финалом».

У нее несколько истоков: журналистика, театр, а на ТВ — репортаж методом «спровоцированных ситуаций». В сущности, любой такой репортаж — это маленькая «драма с открытым финалом».

В жизни подобные формы бытуют испокон веку. Но ТВ помогло нам посмотреть на себя со стороны. Оно показывает «спро-

¹ См.: Беляев И. Спектакль без актера. Записки режиссера документальных телефильмов. М., 1982, с. 87.

воцированные ситуации» не только в документальном варианте (репортаж), но и в игровой схеме. Разновидностью последней и является «драма с открытым финалом». Появилась она на радио, а затем перешла на ТВ.

«Драма с открытым финалом» — действие игровое, актерское в своей основе. Это как будто бы решительно отделяет его от документально-публицистических передач разных типов. Игровая природа, казалось бы, сразу включает такие произведения в сферу традиционного театра, по отношению к которому радио и ТВ — лишь средство репродуцирования.

Однако и театр не склонен признать их своими. Действительно, у искусства художественного вымысла природа типизации иная, чем у документальной очерковой публицистики. А в данном случае перед нами драматургия очерковая, своего рода «публицистика в лицах». Вместе с тем это именно драматургия, то есть действие, а не описание. Но действие особого рода. Здесь не нужна живопись характеров — достаточен их графический абрис. Главное — схватить в жизни острую, общественноинтересную проблему, проявить ее в столь же острой сюжетной ситуации пьесы (эта игровая ситуация может и буквально повторять реальную), расставить действующих лиц, как фигуры на шахматной доске, и, прочертив эскизно ход событий до их кульминации, отнести финал на усмотрение аудитории (в том числе, возможно, и самих прототипов персонажей). Затем в прямом или заочном диалоге могут быть обсуждены варианты развязки.

Публицистическая «драма с открытым финалом» не случайно получила распространение сначала на радио. Она обращена как бы непосредственно к сознанию слушателя, вовлекая его в спор, в анализ воссоздаваемых жизненных коллизий, и это делает ее отличным способом театрализованного ведения «следствия» с последующим вынесением «приговора».

Генетическую связь таких передач с документалистикой можно проследить на материале программ эстонского радио 60-х годов. Один из радиочиклов тех лет назывался «Как бы вы поступили?». Приглашенным в студию людям предлагалась для разбора какая-то конфликтная ситуация — в семье, школе, на

заводе и т. д. Каждый из участников передачи выдвигал свой вариант разрешения конфликта, но окончательного суждения не выносилось. Слушатели предлагали в письмах свои варианты. Их разбирали в следующей передаче психологи, социологи, экономисты, то есть специалисты, которые могли высказать наиболее компетентное суждение по проблеме. Однако и они не ставили окончательной точки. Обсуждение продолжалось, предлагались новые ситуации.

Близок к этому типу передач был и другой эстонский радиодиск — «Заходите, пожалуйста!». Группа заводских работников собиралась на дому поочередно то у одного, то у другого, и в домашней обстановке велись беседы на моральные, производственные, экономические темы. Слушатель становился заочным соучастником этих бесед: свое мнение он высказывал письменно, и письма тоже обсуждались.

Это были документальные передачи. Следующий шаг — театризованная форма постановки проблемы, предлагаемой к обсуждению. Так и было, например, в еще одном эстонском еженедельном радиодиске — «Семейный вечер». Разыгранные эпизоды служили здесь средством вовлечения слушателей в дискуссию. Актерская в своей основе передача опиралась на коммуникативные свойства радио, на способность его целенаправленно выступать информатором и публицистом, обращаться к широкому общественному мнению.

В таких передачах слушателям предлагается подумать над нравственными проблемами, перерастающими в государственные: об ответственности каждого перед всеми и перед каждым; о роли этического начала в общественном самосознании; о том, что такое подлинная гражданственность в нашей повседневной трудовой жизни, и т. д. Пьеса — толчок к заочному диспуту. Если учесть масштабы аудитории, которой предлагается для осмысления конкретная, граждански значимая нравственная проблема, то можно оценить потенциальную действенность таких произведений радио.

В телевизионной «драме с открытым финалом» также наглядно прослеживается ее связь с неигровой публицистикой —

передачами-дискуссиями (такими, как, например, «Спор-клуб»), фильмами-исследованиями.

Принцип «исследуем и обсуждаем», вообще характерный для телепублицистики, лег в основу подготовленных ленинградскими тележурналистами С. Волошиной и И. Шадханом двух циклов передач «Контрольная для взрослых», которые несколько лет назад с успехом прошли и по Центральному телевидению. Это были документальные журналистские исследования. Героями первого из них стали старшие детсадовцы, впоследствии уже младшие школьники, и их родители. Во втором цикле предметом исследования были судьба «трудного подростка» и позиция людей, так или иначе к ней причастных.

Взрослым и детям ведущие задавали, хотя и по-разному, вопросы в связи с одними и теми же волнующими их проблемами. И вопросы и репортажно снятые кадры с детьми, показанные взрослым по ходу телевизионной дискуссии, невольно заставляли их пересматривать привычные взгляды, убеждали снова и снова, что знание их о своих детях недостаточно, а порой и ошибочно. Высказывались мнения, сталкивались полярные точки зрения, кто-то спорил, кто-то молчал — но и его не забывала камера, обнаруживая подспудную работу мысли.

Колоссальная почта «Контрольной для взрослых» подтверждает актуальность этой передачи, которая стала для аудитории телезрителей своего рода нравственной школой человеческого общения.

Вс. Вильчек обратил внимание на сходство приемов построения действия в «Контрольной для взрослых» с телеиграми. Он же заметил, что образы на экране возникают в результате отбора объектов наблюдения по принципу не исключительности их, а общности. «Социологический» принцип стал не только этическим, но и эстетическим принципом¹, — пишет он. Опираясь строго документальным материалом, авторы цикла стремились к созданию образной модели конфликтных жизненных ситуаций. При этом съемка

¹ Вильчек Вс. Действующие лица и исполнители.— «Телевидение. Радиовещание», 1979, № 9, с. 29.

велась в русле выразительных возможностей прямого ТВ, хотя и с использованием видеотехники.

Такого рода телепрограммы динамичны по своей структуре. Они активизируют зрителя психологически, подключают его к обсуждаемым проблемам, а иногда побуждают к открытой реакции и непосредственному действию (ведь многие могут оказаться в аналогичной ситуации). В этом — одно из проявлений высокого публицистического потенциала телевизионной коммуникации. События, происходящие с героями передачи, их суждения, сопутствующие обстоятельства — все выносятся на суд аудитории.

Еще С. С. Смирнов выдвигал идею регулярных телевечеров, на которые в студии собирались бы интересные и известные народу люди и говорили о самых разнообразных предметах — от экономики до большого спорта. «Такая передача,— полагал он,— дала бы возможность свободно обсуждать животрепещущие для всех проблемы. И то, что сегодня мы слышим на улицах или о чем говорим в гостях, было бы вынесено на суд общественности»¹. То, о чем думал С. С. Смирнов, могло бы послужить прообразом «драмы с открытым финалом» на ТВ, подобно тому как передачи Эстонского радио «Как бы вы поступили?» и «Заходите, пожалуйста!» можно рассматривать как прообразы соответствующего варианта радиодрамы.

Непосредственные корни такой драматургии — опять-таки в репортаже: речь идет в данном случае о репортаже, называемом проблемным, или социологическим. Сошлемся, например, на публицистический цикл ЦТ «Решается на месте», который представляет собой репортажное исследование «горячих» ситуаций, рассчитанное на быстрый практический отклик и активизацию широкого общественного мнения.

Коллизии, исследуемые средствами социологического репортажа, могут быть воссозданы и в жанре «драмы с открытым финалом», только там вместо документального материала используются условные, игровые формы. А ситуации и персонажи рас-

¹ Рассказывает Сергей Смирнов.— В кн.: Муратов С., Фере Г. Люди, которые входят без стука. М., 1971, с. 73.

смаstrиваются под углом зрения их социальной значимости. Это отвечает особенностям эстетики документализма, в рамках которого социальное «выступает подчас как генерализированный способ изображения, как мотив суда автора над персонажем»¹. Добавим, что условность игровой формы в «драме с открытым финалом» усиливает эстетическую эмоцию. «Типологический образ — школа не только мысли, но и переживания... Эстетическое переживание тем острее и богаче, чем больше в него включена наша фантазия»², — пишет А. Гулыга. Условность игровой формы документализированного действия подхлестывает воображение, которое уже не столь привязано к факту. Вот почему игровое моделирование социологически значимых ситуаций и создание на этой основе типологических образов переводит «драму с открытым финалом» на иной, более высокий эстетический уровень по сравнению с репортажем, оперирующим реальным жизненным материалом.

Итак, «драма с открытым финалом» — схематическая модель жизненной ситуации. Соответственно в ней дается не полное, а как бы пунктирное изображение человека лишь в тех пределах, в каких это важно для уяснения данной коллизии.

Своеобразие произведений этого жанра проявилось в советском ТВ еще в 60-е годы. Тогда, например, на Омской студии был создан ряд телеспектаклей, в которых игровое действие, воспроизводившее реальные обстоятельства, тут же в кадре становилось предметом публицистического обсуждения. Так, в спектакле «Точка опоры» (автор сценария С. Отрадных, режиссер Н. Новиков, 1964) перед показом драматических сцен актеров и зрителей познакомили с прототипами героев пьесы — бригадиром монтажников-верхолазов И. Германом и его товарищами. А после игровых эпизодов экранное действие было продолжено уже в новом качестве: на глазах у зрителей, собравшихся в студии, и при их живом участии условные персонажи пьесы вступили во взаимодействие с прототипами. И этот диалог о жизненных проблемах,

¹ Явчуновский Я. Документальные жанры. Образ, жанр, структура произведения. Саратов, 1974, с. 223.

² Гулыга А. В. Искусство в век науки, с. 21—22.

в котором участвовали и документальные герои, и актеры, и зрители, стал важной составной частью композиции передачи. Финал пьесы был разомкнут в жизнь. Она-то и дописала его перед студийными телекамерами.

Подобное соседство героев реальных и вымышленных имеет давнюю традицию в литературной публицистике. А. И. Герцен в статье «Еще раз Базаров» ставит рядом декабристов и Чацкого, нигилистов и Базарова. В данной связи Л. Я. Гинзбург замечает: «В качестве литературоведческого анализа это неправомерно, но Герцен занимался здесь не литературоведением»¹.

Подобным же образом «драма с открытым финалом», используя игровую форму, вместе с тем стремится в публицистических целях преодолеть ее обособленность от реального жизненного контекста.

Сегодня «драма с открытым финалом» появляется в телепрограммах спорадически, преимущественно не в виде самостоятельных произведений, а как составная часть в ряде передач и рубрик. Так, ЦТ делает попытку включения ее в некоторые выпуски цикла «Для вас, родители!». Но маленькие притчи, разыгранные актерами, служат лишь поводом или источником аргументов в беседе выступающего со зрителем. Актеру отводятся функции чисто исполнительские, не предполагающие слияния публицистических и игровых элементов передач.

Это разделение в значительной степени было преодолено в ленинградском публицистическом цикле последних лет «Контакт», адресованном молодежи. Здесь исполнители игровых сценок, предлагавшихся для публичного обсуждения, сами находились в гуще спорящих. Молодые актеры то подавали реплики «от лица» своих героев, то показывали новые варианты возможного развития действия.

В Алма-Ате несколько лет назад пользовалась популярностью передача «ТИМУР» («Телевизионное игровое моделирование управленческих решений»), где актеры разыгрывали сценки, моделирующие типичные производственные коллизии, в присутствии

¹ Гинзбург Л. О психологической прозе, с. 23.

реальных командиров производства, побуждая их высказывать свою точку зрения, предлагать свой вариант решения проблемы.

Активизирующая, конструктивная роль «деловых игр» как средства обучения и воспитания людей, занятых в сфере управления, сегодня общепризнана. «Драма с открытым финалом» может стать своего рода всенародным полигоном «деловых игр». Недаром этот жанр получил достаточно широкое распространение в вещании социалистических стран.

«Драма с открытым финалом» допускает разные варианты сценарных решений, разные способы включения игровой структуры в контекст реальности. Но в любом случае разрешение отобранного в ней конфликта выносится на обсуждение аудитории. Это обсуждение является продолжением игровой части спектакля, которое открывает возможность диалога между актерами, представляющими в кадре своих героев, и документальными лицами — гостями студии (экспертами, рядовыми зрителями, прототипами персонажей). Все это требует особого рода драматургии, особой режиссуры и актерского поведения, органически сочетающих эстетику документального и игрового действия. Если «открытый финал» выносится на экран, то важно, чтобы актер умел действовать в кадре не только в роли, но и «от себя», был способен импровизационно выступать «от имени» своего персонажа.

Примером такой социологической драмы может служить телеспектакль «Дети раздоров» из ленинградского цикла «Ситуация» (автор сценария и ведущий В. Коновалов, режиссер Д. Асанова, 1983). В основу сценария передачи была положена запись на пленку длительных бесед ведущего с людьми, у которых распались семьи и которым при разводе пришлось «делить» детей. Сценарий, написанный после этих бесед, оставлял актерам возможность импровизировать текст с учетом характера и обстоятельств жизни героя. В результате на экране журналист общался с драматическими персонажами как с подлинными документальными лицами, у каждого из которых — своя горькая семейная история, спрашивал, возражал, домысливал, «что было бы, если...», спорил с режиссером Динарой Асановой об этических границах допустимого показа подлинных людских судеб.

В конце второй серии спектакля, оборванной как бы на полуслове, на экране был указан номер телефона, по которому приглашали позвонить всех желающих принять участие в дальнейшем обсуждении проблемы. В назначенный час набилась полная студия тех, кто хотел бы публично высказать свое мнение. Запись этого обсуждения могла бы явиться естественным продолжением действия, прямым выходом его в жизнь, формой активной обратной связи с аудиторией.

Но у социологической драмы есть сегодня и иной вариант «открытого финала», при котором происходит перемещение ее из «пограничной зоны» вплотную к сфере собственно телетеатра. Это видно на примере цикла телеспектаклей ЦТ «По вашему письму», начатого в 1983 году постановкой специально написанной телепьесы Ю. Эдлиса «Проездом».

В основе сюжетов цикла — подлинные жизненные ситуации, взятые из зрительской почты. Сами спектакли строятся вполне традиционно по своей драматургии, режиссуре и актерскому исполнению. Они ориентированы на документальную стилистику, в них как бы воспроизводятся «случаи из жизни», житейские коллизии, которые до конца не разрешены и потому могут стать предметом обсуждения для аудитории. Но само обсуждение протекает заочно — в форме писем, и только из их обзора, который читает диктор, предваряя очередной спектакль, мы узнаем мнение зрителей. На экране игровое действие публицистического продолжения фактически не имеет.

В цикле уже почти полностью завершён переход от модели «драмы с открытым финалом» к «замкнутой» игровой структуре. Но генетическое родство его с «пограничной зоной» сохраняется. Особенно четко это проявляется в обратной связи, свидетельствующей о широком зрительском отклике на передачи. Такой отклик характерен прежде всего для документально-публицистических программ, но и в театральных формах, связанных с «пограничной зоной», он может быть очень активным. Широкий масштаб и интенсивность последствий — одна из существенных особенностей театра в системе СМК.

Легендой 60-х годов стал резонанс, вызванный радиоспек-

таклем «Канат альпинистов». В редакцию Всесоюзного радио посыпались письма со всех концов страны. Потом начали раздаваться звонки из проходной: прямо сюда, в вестибюль Дома радио, привозили из дальних мест на носилках спинальных больных с требованием немедленно направить их к доктору Красову, документальному герою радиоспектакля. В итоге, не без энергичного участия работников литературно-драматического вещания, в Институте хирургии имени А. В. Вишневского был организован спинальный центр, где и стал работать Л. Красов, реализуя на практике те идеи, к которым он пришел как врач, наблюдая за ходом собственной болезни. Так радиоспектакль получил выход в жизнь, стал фактором ее преобразования.

Конечно, сам по себе этот эффект вторжения в жизнь — внеэстетический, но он связан со спецификой художественного восприятия драмы в системе СМК, особенно в «пограничной зоне» программы.

Перед нами область пока еще недостаточно реализованных творческих возможностей вещания, хотя здесь могли бы сполна проявиться коммуникативные свойства ТВ и радио способствующие аккумуляции публицистического потенциала в игровом жанре «драмы с открытым финалом».

Между тем внедрение кабельного ТВ и особенно видеокассет, которые позволяют каждому телезрителю составлять на своем домашнем экране программу по собственному вкусу, закономерно вызовет (по справедливому, на наш взгляд, мнению некоторых исследователей) пересмотр ряда нынешних принципов программирования. При этом, вероятно, уменьшится доля традиционных художественных форм в вещании (игровой фильм, концерт, театральные спектакль), ибо они составят репертуар видеокассет. Художественно-документальное ТВ должно будет резко актуализировать свою проблематику, форсировать развитие импровизационного игрового действия. Так сам процесс эволюции вещания подводит к необходимости разрабатывать жанр «драмы с открытым финалом» как одно из перспективных направлений творческой деятельности в «пограничной зоне» между журналистикой и искусством.

Драма «под репортаж»

Перейдем теперь к той разновидности драмы, в которой репортажное начало предстает наиболее явно. Это может быть игровая структура, использующая документальную стилистику, а может быть соединение подлинно репортажных и игровых элементов в пределах единого драматического целого. Первым на этот путь ступило радио, так что ТВ шло уже по проторенному пути.

Драма «под репортаж» родилась на радио на рубеже 30-х годов; первые опыты были предприняты почти одновременно в разных странах. Так, в 1929 году шведский драматург И.-Т. Тунберг построил свою радиопьесу «Крестьянская свадьба» как имитацию репортажа. «Эта программа находится где-то на пересечении радиотеатра, актуального репортажа и хроники в драматизированной форме — в том их качестве, когда они несут радиослушателю информацию»¹, — отмечает современный шведский исследователь. В 1930 году немецкий драматург Ф. Вольф написал по свежим следам событий радиопьесу «Спасите наши души!» (о спасении экспедиции У. Нобиле), где документальный текст радиোগрам монтировался с игровыми сценами, имитирующими репортаж.

На принцип репортажности опирается значительное ответвление документализированной радиодрамы.

Всемирную, почти скандальную известность получила работа американского режиссера и актера Орсона Уэллса, поставившего на радио в 1938 году спектакль по роману Г. Уэллса «Война миров». Радиоспектакль строился как репортаж о вторжении марсиан на Землю. Первые «сообщения» включались в программу как «экстренные». Иллюзия правдоподобия была столь велика, что в Америке поднялась паника: жители покидали города, стремясь найти спасение. В этой реакции, обусловленной сложным комплексом причин, проявилась та сторона специфики радиотеатра, которая связана с включением его в систему СМК и с вы-

¹ Hallingberg G. Radiodramat. V. 2. Stockholm, 1967, S. 34.

текающей отсюда особой слушательской установкой на достоверность передаваемых сообщений.

В основе радиопьес, ориентированных на репортаж, как справедливо заметил западногерманский исследователь радиотеатра Х. Швитцке, лежит «бацилла журнализма»¹.

В литературе по проблемам радиодрамы есть специальный термин для обозначения жанра, представляющего собой синтез игровой драматургии и документалистики, — «фиче» (feature). Это драматизированный рассказ о событии, бывшем в действительности, с использованием фонодокументов или их игровой имитации. Жанр «фиче» стал утверждаться на радио еще в предвоенный период, а в годы второй мировой войны достиг наибольшего расцвета в радиотеатре Англии и США.

Западногерманский теоретик радиотеатра К. Фишер писал в 60-е годы о слиянии в радиопьесе элементов очерка и драмы, о подвижности границ между «фиче» и чисто художественной радиопьесой. К. Фишер рассматривает оба вида драматургии с точки зрения радиопрограммы в целом, где в художественном разделе представлена драматургия в обычном смысле, а в «разделе проблем» — «драматургия действительности»².

В теории и практике советского радио термин «фиче» не прижился; имея в виду обозначаемые им явления, обычно говорят о документально-художественной радиокомпозиции или радиофильме. Радиофильм родился в 30-е годы как результат поиска взаимодействия документального и художественного вещания.

28 апреля 1931 года в Ленинграде был передан документальный радиофильм «Алюминиевый комбинат» из цикла «Наше строительство». Несмотря на сугубо производственное название и цикла и самого радиофильма, создавался он в радиотеатре, при участии актеров (автор сценария М. Туберовский, режиссер В. Блетницкий). А несколько месяцев спустя, 31 августа 1931 года,

¹ См.: Schwitzke H. Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln — Berlin, 1963, S. 126.

² См.: Fischer E.-K. Das Hörspiel. Form und Funktion. Stuttgart, 1963, S. 324.

на Всесоюзном радио состоялась первая трансляция репортажного радиофильма о реконструкции железнодорожного транспорта. Записи фрагментов для него производились в Колонном зале Дома Союзов во время Всесоюзного съезда железнодорожников.

Эти две передачи, появившиеся в первые годы массового радиовещания, как бы знаменуют собой два направления, в которых стал развиваться выросший из примыкающей к искусству «пограничной зоны» документальный радиотеатр: игровое, актерское действие, построенное на документальном материале, и художественная обработка подлинной репортажной записи.

Радиофильмы 30-х годов до нас не дошли. Веха, от которой сегодня можно вести реальные наблюдения, — фильм ленинградского радиожурналиста Л. Магачева «900 дней». Он содержит уникальные, сохранившиеся от блокадных дней документальные записи. Ольга Берггольц писала, что это фильм еще не бывалого жанра, «где нет изображения, но есть только звук, и звук этот достигает временами почти зрительной силы...»¹.

Новый импульс к развитию жанр радиофильма получил в годы, когда началась космическая эра, и в связи с празднованием 20-летия Победы.

В документально-художественную радиокомпозицию о космонавте Германе Титове «Отчий дом» (по документальной повести А. Волкова и Н. Штанько, режиссер А. Платонов, 1962)² были включены подлинные звукодокументы полета, запись рассказа самого космонавта, его отца и школьного учителя. Эти были репортажные вкрапления в игровую ткань спектакля.

В основу цикла «Подвиг народа» (1965) легли голоса войны — документальные записи тех лет. По жанру эти 30-минутные передачи, созданные к 20-летию Победы, были различны. Но неизменным было сочленение документального и игрового начал. И хотя впрямую причислить этот цикл к сфере радиодрамы нельзя,

¹ Берггольц О. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. Л., 1973, с. 153.

² Здесь и далее отсутствие ссылки на место создания передачи означает, что она была подготовлена Всесоюзным радио или Центральным телевидением.

многое из здесь найденного было повторено, заново опробовано в радиотеатре, а затем и в телетеатре, что еще раз подтверждает мысль о близости «пограничной зоны» к области искусства.

Отметим лишь некоторые, перспективные для радиотеатра приемы документально-художественного построения в радиофильме.

В радионовелле «Музыка боя» — о летчике и композиторе Л. Афанасьеве, повторившем подвиг А. Маресьева, в один из моментов зазвучал голос самого Афанасьева (очерк читал М. Ульянов).

Впоследствии тот же прием был использован в радиопьесе Д. Медведенко «Канат альпинистов». Вначале Журналист (персонаж с функцией ведущего) давал краткую справку о подлинности всего, о чем пойдет рассказ, объяснял, как будет построена пьеса, и даже сообщал адрес героя — для тех, кто захотел бы ему написать. Потом, по ходу рассказа Журналиста, начинали оживать сцены, действие развивалось по законам драмы, и только в конце говорил сам документальный герой, врач Леонид Красов, победивший собственную смерть, а позднее и инвалидность. Этот документальный финал как бы удостоверял подлинность всего услышанного.

В радиорассказе «Воздушный мост» Герой Советского Союза В. Гризодубова комментировала инсценированные эпизоды, в которых воссоздавались боевые действия 101-го авиаполка. Летчик, Герой Советского Союза М. Девятаев, совершивший беспримерный по дерзости побег из плена, комментировал радиопостановку «Солнце укажет дорогу домой», в которой перед слушателями представляли подлинные события его жизни.

Подобное сочетание документального рассказа и игровых сцен становится структурным принципом в некоторых произведениях радиотеатра. Так, в радиоспектакле «Пока стучит сердце» (автор и режиссер А. Вилькин, 1979) воспоминания бывших летчиков из женского полка ночных бомбардировщиков, друг погибшей в бою Героя Советского Союза Е. Рудневой, создавали документальный фон действия, определяли его смысл и эмоциональное напряжение. Рассказ летчик главенствовал, игровые сцены были

производными от него. Фрагменты событий, воспроизводимых с помощью актерских средств, накладывались здесь на строго документальную основу.

Превращение документального героя в комментатора игровых сцен из собственной жизни — явление для театра в системе СМК все же достаточно редкое. На пути реализации драматургического замысла перед героем встают определенные психологические барьеры, преодолеть которые бывает нелегко. В радиотеатре с его авизуальностью и как бы «бестелесностью» эти психологические помехи не так сильны, как на ТВ. Однако и в телетеатре встречаются драматургические структуры, аналогичные тем, примеры которых мы только что рассмотрели на материале радио.

Таков ленинградский телеспектакль «Баллада о Красном капитане» (авторы сценария Н. Машенджинова и Л. Мархасев, режиссер И. Россомахин, 1971) — экранный рассказ о профессиональном революционере и моряке Александре Зузенко, человеке легендарной судьбы. Спектакль был и воспоминанием, и легендой, и игрой — всем сразу. Так, в трех планах, он и разворачивался: в документальном слое — интервью с людьми, которые знали Александра Зузенко, в поэтическом — песенные баллады, в игровом — ведущие, Он и Она. Ведущие слушали свидетелей прошлого: пожилую суровую женщину в берете, плававшую когда-то матросом, судового врача — эти люди прошли вместе с капитаном Зузенко кусочек своей и его жизни.

Стержнем спектакля стало интервью с женой капитана Цецилией Михайловной; по логике ее воспоминаний организовывалось все действие. Следуя за ее рассказом, ведущие разыгрывали сценки из прошлого, размышляли о том, что за человек был Зузенко, становились художественными комментаторами фактов. Пропетые «бардами» баллады поэтически обобщали то, о чем повествовал экран. Так, в коллажном чередовании репортажных и условно-театральных элементов, складывался спектакль. Однако документальные и игровые эпизоды оказались в нем связаны скорее по схеме «информация — иллюстрация», чем по принципу контрапункта. Драматургическое единство спектакля разрушалось

из-за того, что интервью, снятые на пленку заранее, существовали в нем автономно, не взаимодействуя с игровым материалом.

Характерно, что в этом телеспектакле, как и в радиоспектакле «Пока стучит сердце», игровые сцены говорили о внутреннем мире героев меньше, чем подлинная интонация, пауза — в радиорассказе, взгляд, жест — в телевизионном интервью. Документальное и игровое как бы поменялись ролями: актерские эпизоды отражали внешнюю сторону событий, документальные — передавали их внутреннюю суть. Такая переакцентировка вообще характерна для психологизации документа в современном художественном творчестве.

На французском ТВ в 60-е годы оформилось направление, называемое «TV-vérité». Передачам этого направления свойственно такое соединение репортажных съемок с актерскими сценами, при котором границы между ними стираются и зритель воспринимает все как единое целое. Французский исследователь П. Левейе усматривал особенности произведений этого типа в возможности «отразить во всей непосредственности реальную действительность», создать у зрителей иллюзию, что они и действующие лица «смотрят друг другу в глаза как свидетели, очевидцы или собеседники»¹.

Такие передачи не снимаются по готовому сценарию. Работа над ними начинается с выбора темы, идеи-проблемы, которая кладется в основу действительных диалогов документальных персонажей. Нередко в связи с выбранной темой проводился опрос в форме репортажа. Он позволял уточнить постановку проблемы и становился затем канвой для последующей актерской импровизации². Актеры (как правило, непрофессиональные) действовали в безусловной среде, кинокамера снимала их среди людей, за-

¹ Théâtre et télévision. Paris, UNESCO, 1973, p. 59.

² Ср. высказывание Л. Рогозина, режиссера сложившейся в 60-е гг. «нью-йоркской школы» кинодокументалистики, о работе над фильмом «На Бауэри», где снимались непрофессиональные актеры, игравшие фактически самих себя: «Мы начали без сценария, без написанного диалога, без чего-либо зафиксированного на бумаге» (Правда кино и «киноправда», М., 1967, с. 53).

нятых своими житейскими делами. Авторы, актеры и документальные персонажи нередко менялись местами, подлинный репортаж мог тут же стать источником импровизационно разыгранной сцены, а она в свою очередь — отправной точкой для следующего репортажного эпизода. Документальные и игровые эпизоды, снятые в одном репортажном ключе, здесь взаимодействовали и эстетически уравнивались.

В английском ТВ 60-х годов также прослеживается взаимодействие репортажных и игровых элементов, но экранные формы этого взаимодействия были ближе к театральным. В них ощутимо влияние традиций документального английского кино 30-х годов (школа Дж. Грирсона), а также драматизированных радиопрограмм («фиче»), то есть одновременно влияние репортажа действительного и имитированного.

Местом действия драматизированных документальных телепередач могли быть и операционная, и зал суда, и частная квартира. Но каждый раз это была не натура, а декорация — точная копия подлинника, и события тоже были слепком с постоянно происходящих в повседневной жизни. Иллюзия документальности возникала настолько полная, что иной раз вводила в заблуждение даже профессиональных телекритиков. Так, после выхода в эфир передачи «Хирург» один из рецензентов писал: «Телеоператоры установили свои камеры в одной лондонской больнице. Мы чувствовали обыденность того, что нам показывали. И это произвело на нас большее впечатление, чем любая документальная программа, поставленная на студии»¹. Между тем передача велась именно из студии, где камеры «репортажно» показывали тщательно отрепетированное действие в актерском исполнении.

Выбор игровой структуры для создателей таких передач принципиален. По мнению А. Суинсона², возможности подлинного репортажа по сравнению с драматизированным более ограничены, ибо сама игровая форма позволяет так сконцентрировать и осве-

¹ Цит. по кн.: Проблемы телевидения и радио. Вып. 2. М., 1971, с. 172.

² См.: Суинсон А. «Драматизированные» документальные передачи.— В кн.: Проблемы телевидения и радио. Вып. 2, с. 163—183.

тить события, как это не всегда возможно в собственно документальной передаче. Однако и развитие действия, и обстановка, и манера игры актера в драматизированной программе иные, чем в обычном спектакле: они ориентированы не на сценическое театральное действие, а на стилистику экранного репортажа.

Любопытен в этом отношении эксперимент английского драматурга Б. Берманджа и режиссера Д. Маквинни, поставивших в 1970 году на английском ТВ спектакль «Вторжение». Это было полумимовизированное действие, без твердо фиксированного текста. Актеры вели за столом беседу, характер которой лишь в общих чертах был заранее обусловлен автором и режиссером. Внимание сидящих за столом то и дело отвлекалось, ибо по телевидению шел фильм о войне. И вот уже все разговоры свелись к одной теме — к войне. Финал действия был открытым, он побуждал зрителей самих размышлять на те же темы, которые обсуждали актеры в кадре. Ради активизации зрителя и было устроено это полудокументальное, полуйгровое сценарно-импровизационное представление. Хотя в передаче принимали участие профессиональные актеры, но они не исполняли заранее написанных ролей и действие развивалось по принципу, близкому к тому, который Л. Рогозин определил как «контролируемый самопроизвольный диалог»¹.

Различные варианты синтеза репортажного и игрового начал в телетеатре и близких к нему формах телевизионного творчества нередко восходят более к опыту экранной документалистики, чем сцены. Во многих случаях ТВ оказывается здесь ближе к кино, чем к театру, по эстетическим предпосылкам, определяющим самую возможность непосредственного соединения в структуре постановочного произведения актера и человека из жизни.

Широко известен рассказ К. Станиславского о том, как, репетируя пьесу Л. Толстого «Власть тьмы», он пригласил на роль старухи подлинную крестьянку и затем был вынужден отказаться от этого замысла, поскольку обнаружилась полная эстетическая несовместимость на театральной сцене реального человека и

¹ Правда кино и «киноправда», с. 52—53.

актерской игры. Между тем в кино такое сочетание было опробовано еще С. Эйзенштейном в фильме «Старое и новое», где среди актеров снималась подлинная крестьянка Марфа Лапкина. И это соседство не разрушило фильм. Подобное сочетание актеров с неактерами нередко и в игровом кинематографе наших дней, например, в фильмах С. Герасимова «У озера» и «Любить человека», в «Калине красной» В. Шукшина. «Такая работа с реальностью, по-моему, грядущее и кинематографа и телевидения»¹, — заметил по этому поводу С. Герасимов.

Дело здесь в различии эстетики экрана и сцены. На сцене в случае приглашения на роль неактера зритель видел бы саму крестьянку, а в кино — ее документальный образ, созданный экранными средствами, используемыми и при создании актерского образа. ТВ — зрелище экранное, причем уже в репортажном телевизионном показе человека заложена возможность его портретирования, то есть построения образа. Поэтому здесь нет такой, как в театре, несовместимости двух эстетических систем — игровой и документальной. Обе системы могут сочетаться не только в телефильме, но и в телеспектакле.

«Безусловная» драма — так можно было бы по аналогии с «безусловным» документальным фильмом назвать игровые формы ТВ, имитирующие репортаж. Концепция «безусловного» фильма, предложенная телережиссером И. Беляевым, получила распространение в нашей телевизионной теории 60-х годов и нашла ряд подтверждений в практике теледокументалистики. Теледрама, воспроизводящая стилистику подлинного репортажа, тем самым подчеркивает свою принадлежность к телевизионной программе с ее документальными передачами, как бы неотделимость от них. Документализм становится здесь началом формообразующим.

Классический образец этого жанра в зарубежном ТВ — бельгийский телеспектакль «Раскрытая могила» (1965). Пьеса Ш. Изразля в постановке Ш.-Л. Кольмана напоминала радиоэкспери-

¹ В кн.: Глущенко В., Деревицкий В., Тетерин В. Диалоги о телевидении, с. 77.

мент О. Уэллса 30-х годов — мистификацию, где фантастика выдавалась за подлинный репортаж. И в данном случае на протяжении всего спектакля был намеренно обнажен технологический процесс вещания: команды операторам, переключения студии на репортаж с места событий и обратно, технические неполадки связи и т. п. Все это было задано текстом пьесы и разыгрывалось перед камерами. Сама пьеса производила впечатление расшифровки документальной фонограммы. Таким образом, все компоненты спектакля создавали иллюзию репортажности.

В советском ТВ тоже был создан ряд произведений, опирающихся на аналогичные принципы построения действия. Так, в телепостановке «Здравствуйте, наши папы!» (автор сценария Р. Отколенко, режиссер Б. Толмазов, 1970) зрители увидели воссозданный игровыми средствами репортаж со школьного родительского собрания, на котором «провоцирующая ситуация» — ребячьи сочинения — проявила характеры каждого из отцов. Стилистика спектакля давала возможность многим родителям представить и себя на месте экранных персонажей (как это было впоследствии при показе документального цикла «Контрольная для взрослых»).

Спектакль «под репортаж» позволяет углубленно исследовать психологию людей в формах, сохраняющих внешнее жизнеподобие, и в то же время избавляет от чувства неловкости, которое могло бы возникнуть и у зрителей, и у авторов, и у самих участников передачи, если бы на экран были вынесены те или иные сокровенные переживания и житейские ситуации, не опосредованные актерской игрой. В сфере игрового ТВ такой спектакль — наследник репортажа «спровоцированной ситуации» и проблемного репортажа; это драма психологического самовыявления людей в обостренных жизненных обстоятельствах.

Пьесы-расследования, ориентированные на документальность, в последние годы нередки и на драматической сцене (пример — «Протокол одного заседания» А. Гельмана). Но то, что для драматического театра частный случай, для телевизионного театра, существующего в контексте программы, оказывается типологически значимым.

Прием съемки «под репортаж» может быть использован в

игровом телевизионном расследовании с центральной фигурой журналиста. Так был построен спектакль «Личное дело», включенный в ленинградский документальный цикл «Ситуация» (автор сценария и ведущий В. Коновалов, режиссер Ю. Колтун, 1979). По сюжетной организации он напоминал известный документальный телефильм режиссера С. Зеликина «Шинов и другие». И там и здесь в кадре — журналист, исследующий жизненную коллизию конкретного человека и его отношения с окружающими людьми. Но если в телефильме журналист оперировал материалом подлинных интервью, то в спектакле все ситуации были разыграны актерами. Об этом ведущий с самого начала предупредил зрителей, подчеркнув, что сами ситуации взяты непосредственно из жизни. Соответственно актеры играли в документальной стилистике, так что на экране возникал эффект репортажной достоверности происходящего.

Предметом журналистского исследования стала судьба девушки, уволившейся с завода, ничем не примечательной средней работницы, каких много. Сама она на экране так и не появилась. Но журналист встретился со многими из тех, с кем пересекались ее пути, и в этих встречах, разговорах постепенно прояснялась обстановка, окружавшая девушку, становился осязательным психологический климат в коллективе, где она работала. И в итоге складывался ответ на вопрос, который другие не позаботились задать ей и себе: почему она ушла с завода?

Это был социально-психологический анализ рядовой житейской ситуации, за которой, однако, вставал комплекс проблем. Анализ, родственный тому, который проводят социологи, изучая проблему текучести кадров. Но акцент делался на психологии конкретных людей, и поэтому здесь уместно было использование художественных средств, актерское, игровое моделирование человеческих отношений в типической ситуации.

Возникнув как экспериментальная форма, драма «под репортаж» при своем рождении заявила себя в чистом виде. Но, пережив расцвет на рубеже 60—70-х годов, на волне всеобщего увлечения документализмом, она теперь встречается в основном как один из элементов структуры теле- и радиодрамы. Уподобле-

ние драматического действия передаче, технологический процесс ведения которой обнажен для зрителя или слушателя, стало привычным приемом современной теле- и радиодраматургии.

В спектаклях «под репортаж» утверждает себя особая манера актерского исполнения, близкая к безусловному поведению документального человека. «То, чего вы не замечаете подчас в жизни, на экране заметно»¹, — сказал И. Ильинский о документальном ТВ. Эта закономерность сказывается и в теледраме. «В человеке очень многое скрыто, и открывается это многое, если репортажно подсмотреть его»², — подчеркивает режиссер и актер В. Басов. В спектаклях «под репортаж» прежде всего и оттачивается манера актерского исполнения, предполагающая подробное и неспешное прослеживание духовной жизни человека.

Драма «под репортаж» в наиболее прямой форме воплощает принцип репортажности — один из основополагающих для поэтики театра в системе СМК. Этот вид радио- и теледрамы тесно связан с «пограничной зоной» в программе, наследует ее формы, но реализует их игровыми средствами. Связью с «пограничной зоной» обусловлена более высокая, чем у аналогичного жанра в кино и театре, степень публицистичности таких произведений, открытость их структуры, активная роль ведущего, выступающего в функции исследователя взятой из жизни проблемной ситуации. Таким образом, драма «под репортаж» находится на стыке журналистики и театра в системе СМК.

Дела семейные

Социологическая драма может существовать и в варианте так называемых «семейных серий» и близких к ним жанров теле- и радиопроизведений.

Действие таких передач от выпуска к выпуску развивается во времени, синхронном реальному, как бы параллельно ходу

¹ Наш друг — телевидение. Вып. 3. М., 1983, с. 69.

² Наш друг — телевидение. Вып. 2. М., 1980, с. 178.

жизни самих радиослушателей и телезрителей. Радио и ТВ возвращаются к постоянным героям игровых серий так же, как к рассказу о подлинных людях и ситуациях в случае длительного репортажного наблюдения.

Серийность особенно наглядно демонстрирует своеобразие форм театра в системе СМК, ибо она присуща всей программе в целом, и лишь в силу этого — теле- и радиодраме как составной части программы.

«Семейные серии» не имеют прямого аналога среди сценических жанров, зато они очевидно родственны серийному репортажу-исследованию, давно уж утвердившему себя в сфере документалистики.

Правда, у них есть важное отличие от него: игровая форма устраняет ряд этических ограничений, которые могли бы возникнуть при воссоздании в кадре или перед микрофоном жизни семьи с помощью чисто документальных средств.

«Телесемья», как и «радиосемья», способна быть орудием длительного художественного-публицистического исследования актуальных общественных, социально-психологических проблем. Она может стать своего рода зеркалом, в котором люди узнают не только себя, но и время. Однако это зеркало бывает и объективно-резвым и обманым, «утешительным» — в зависимости от того, в чьих руках оно находится. Сопоставление жанра «семейных серий» в программах социалистических и капиталистических стран обнаруживает это со всей очевидностью.

В системе СМК эстетическое больше, чем где-либо, связано с социальным. Это подтверждается и опытом театра, сформированного ТВ и радио.

Показательно, что принцип репортажности может быть использован с целью художественного исследования жизни в проблемной, социологической драматургии — и может стать одной из уловок буржуазной пропаганды, камуфлирующей под правду жизни зрелище эскапистского толка, уводящее от всяких проблем. В последнем случае принцип репортажности превращается в «принцип подделки», а телеправда вытесняется телемифом, как это происходит в буржуазном вещании, где «семейные серии»

оказываются безусловной принадлежностью «массовой культуры»¹.

То, что «семейные серии» получили повсеместное распространение в программах ТВ и радио, обусловлено причинами, которые сами по себе заслуживают внимания. Популярность этих передач сравнима, пожалуй, только с популярностью радио- и телеигр.

Начали они свою жизнь на радио еще в конце 20-х годов. Так, в Дании с 1928 по 1949 год еженедельно шла серия «Семейство Хансен». В Англии в военные годы выпускалась передача «Фронтовая семья», ее наследницей стала передача «Дневник миссис Дэйл», длившаяся до 1968 года.

Обыденность повседневных событий — типичная сюжетная черта «семейных серий». Не случайно даже фамилии героев зачастую берутся из числа наиболее распространенных в стране. Нередко такая фамилия становится нарицательной. Так, в Англии фермеров средней руки нередко именуют «арчерами» — по фамилии героев радиосерию «Арчеры», начавшейся в 1952 году и длившейся 25 лет. Сообщения о смерти одной из героинь серии, Грэйс Арчер, публиковались в газетах на видных местах.

В Польше с 1956 года полтора десятилетия еженедельно шел радиоцикл «Семья Матысяков». За это время супруги Матысяки успели состариться, выросли их дети, появилось третье поколение семьи. Ход событий серии соответствовал естественному течению жизни радиослушателей.

Здесь стоит привести известные слова Л. Н. Толстого: «Мне кажется, что со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведения. Будет совестно сочинять про какого-нибудь вымышленного Ивана Ивановича или Марью Петровну. Писатели, если они будут, будут не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что им случилось наблюдать в жизни»².

¹ См.: Галушко Р. И. Драматургия буржуазного телевидения. Многосерийная телепродукция и проблемы «массовой культуры». М., 1977, с. 47—57.

² В кн.: Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 181.

«Семейные серии» — зрелище «вымышленное», «сочиненное», но создается оно по законам, близким к тем, о которых говорил Л. Н. Толстой. Мы словно становимся свидетелями каких-то эпизодов из жизни реальной семьи, жизни, которая естественно разворачивается не только во время передачи, но и после нее. Как будто просто включили скрытые микрофоны и камеры и идет очередной репортаж, герои которого давно и хорошо знакомы аудитории.

Однако это только кажущаяся спонтанность «потока жизни». В основе драматургии такого «потока» лежит принцип отбора, разворачивания именно тех моментов, которые как бы случайно оказываются «значительными и интересными» для радиослушателей или телезрителей.

Иногда началу серии предшествует социологическое исследование тех, кто станет прототипами ее действующих лиц. Так, венгерскую радиосерию «Семья Сабо» предваряло интервьюирование десяти наиболее, с точки зрения социологов, репрезентативных рабочих семей. В ходе интервью были определены самые актуальные из интересующих их общественных и нравственных проблем, на обсуждение которых и ориентировались авторы первых выпусков передачи. Разработку дальнейшей проблематики во многом обеспечила обратная связь. Все это свидетельствует о близости «семейного» жанра к сфере публицистики, к проблемному репортажу.

Естественно, что игровая природа таких передач не акцентируется. Дистанция между актером и ролью здесь может быть сокращена до минимума. Ориентация на актера-непрофессионала — одна из граней сближения «семейных серий» с документалистикой.

Это отчетливо проявилось, например, в одной из французских телесерий 60-х годов «Марк и Сильвия», где выступали муж и жена — неактеры. В свое время муж, как и его персонаж, был официантом и, следовательно, мог в какой-то мере сыграть самого себя. Это помогло уменьшению дистанции между прототипом и драматическим персонажем. Диалоги Марка и Сильвии строились в значительной степени импровизационно, многое подска-

зывалось интуицией и жизненным опытом непрофессиональных исполнителей.

В контексте документальных программ, где действуют реальные люди, персонажи «семейных серий» психологически как бы уравниваются с ними. Любопытно, что слушатели и зрители нередко просят не объявлять имена сценаристов, режиссеров и актеров, чтобы иллюзия подлинности игровых персонажей была еще более полной. Таково одно из наиболее ярких и парадоксальных проявлений феномена достоверности театральных форм в системе СМК: аудитория стремится видеть в условном персонаже реального партнера по общению. Или же — по игре. Ибо в этих взаимоотношениях есть, несомненно, и элемент игры. Таким образом, коммуникативные, психологические и эстетические особенности «семейных серий» тесно связаны и обуславливают друг друга.

Каждый выпуск серии предполагает продолжение, и в этом смысле — «открытый финал» (даже если сюжет формально завершен), причем от радиослушателей и телезрителей может зависеть дальнейшая судьба того или иного героя. Они становятся активными соавторами, влияющими на развитие событий серии. Их письма служат источником все новой и новой информации о наиболее типичных нравственных коллизиях, встречающихся в обычной жизни.

«Семейные серии» способны оказывать длительное воспитательное воздействие всем своим строем, укладом воспроизводимой в них жизни, поступками и суждениями персонажей, ставших привычными аудитории. При этом в аудитории наряду с уподоблением зрителями себя и своего окружения героям серии идет и процесс объективации, осознания себя как бы со стороны — в героях.

Финал в передачах «семейных серий» дописывает сама жизнь. Дискуссия, начатая в эфире или на телеэкране, может быть продолжена в любом доме. Ибо каждая такая передача — это своеобразный комментарий на темы прожитого «семьей» дня, которые отнюдь не замыкаются рамками домашнего быта. Но дискуссия может быть продолжена и здесь же, в студии, — и тогда «се-

мейная серия» приобретает явно выраженные черты «драмы с открытым финалом».

Таков был телевизионный цикл «Двое», появившийся в середине 70-х годов в ленинградской молодежной программе «Горизонт». Актеры в тесном окружении зрителей разыгрывали мини-спектакли, воссоздавая некоторые ситуации из жизни молодой семьи, отражавшие ее проблемы. Эти проблемы живо интересовали молодых людей, собравшихся в студии, и потому они легко вступали в диалог между собой и с актерами. Для тех, кто был у домашних экранов, игровые и репортажные элементы передачи складывались в единое зрелище. Письма, телефонные звонки, открытая для каждого зрителя возможность личного участия в следующей передаче питали цикл.

Любопытно, что почти одновременно бельгийское ТВ показывало серию «Хотите играть с нами?», в которой тоже принимали участие артисты (они играли короткие поучительные сценки) и публика в студии. Участниками игры были супружеские пары, первый год состоявшие в браке. Такое совпадение художественно-документальных жанровых форм, возникших в столь разных условиях вещания, лишний раз говорит об органичности этих форм для телеэкрана, об их внутреннем соответствии его коммуникативной и эстетической природе.

Возможность психологической идентификации и одновременно остранения себя в предлагаемой игровой модели повседневного поведения имеет принципиальное значение для «семейного» жанра. Это особенно заметно в передачах со смешанной структурой, когда публика непосредственно присутствует в студии и участвует в обсуждении некой условной ситуации, разыгрываемой актерами.

«Семейные серии» дают возможность устанавливать самый тесный контакт с аудиторией и непосредственно включать теледраму и радиодраму в контекст повседневной жизни людей. Драматургия «семейного» жанра опирается на коммуникативные свойства радио и ТВ, о которых уже шла выше речь: одновременное восприятие передач огромной аудиторией, но в домашних условиях; документальный контекст программы; действенность

обратной связи; синхронность развития драматических событий и движения жизни. Именно эти свойства сформировали «семейные серии» как жанр социологической драмы, следующей принципу репортажности.

В практике нашего вещания были интересные опыты такой драмы. Довольно широкую известность получила в 60—70-е годы, например, литовская телесерия «Семья Петрайтисов», латвийская цикловая радиопередача «Дневник Мары Силениеце», эстонский телецикл «Что нового в семье Кооста?». Связь семейной тематики со сложившимися традициями национального уклада объясняет, почему такие серии появились именно в республиканских программах. Создание столь же популярной всесоюзной передачи — дело более сложное, и пока в нашем вещании ее нет.

Правда, жизнь семьи находит отражение в примыкающих к «семейным сериям» драматических жанрах, которые еще только формируются в радио- и телепрограммах. По сравнению с «семейными сериями» жанры эти ближе к привычной театральной драме. В то же время они обладают качественной спецификой, которая побуждает искать для их определения новую терминологию.

Сегодня в нашем словесном обиходе достаточно часто встречаются термины «радиоповесть» и «радиороман», «телеповесть» и «телероман». Однако градация этих терминов неотчетлива, что объясняется объективным положением дел в творческой практике.

Например, нередко «семейные» радиосерию называют «радиоповестью» или «радиороманом» — по аналогии с традиционными литературными жанрами, в которых воссоздается жизнь семьи.

На наших глазах идет активный процесс переосмысления и взаимопроникновения игровых жанров в эфире и на телеэкране. Длительность и повествовательность многосерийного действия, не свойственные искусству драматическому, побудили отыскивать радио- и телепроизведениям литературные аналогии. Нечто подобное уже было в кинотеории, где давно вошли в употребление термины «киноповесть», «киноновелла». Однако феномен

серийности, которым обусловлены не только длительность драматического произведения, но и его структура и регулярность обращения авторов к аудитории, в полной мере присущ только радио и ТВ. Поэтому здесь произведения, обладающие качеством многосерийности, требуют каких-то новых жанровых определений.

Границы театральных форм в системе СМК пролегают и в «пограничной зоне», и в собственно игровой сфере. Если в «пограничной зоне» мы прослеживали постепенное накопление элементов театральности, то в игровых телесериалах можем наблюдать обратный процесс — постепенное растворение театрального в кинематографическом. Однако абсолютного рубежа нет ни там, ни здесь.

Первый многосерийный телеспектакль «День за днем» (сценарий М. Анчарова, режиссер В. Шиловский, 1971—1972) был встречен весьма доброжелательно. Сам жанр телеповести своей новизной не мог не привлечь внимания аудитории. «Смотрели как настоящую жизнь» — такие высказывания часто встречались в обширной зрительской почте. Здесь снова сказалась специфика восприятия драмы, реализующей принцип репортажности: многие зрители, как бы пропуская мимо сознания эстетический слой спектакля, прямо судили о его жизненном содержании. Однако исходили они не просто из жизненной реальности, но и из своего идеального представления о ней, ибо акцентировали в телеспектакле прежде всего отчетливо выраженное поучительное, воспитательное начало. Отмечая этот факт, Н. Зоркая утверждала, что «спектакль «День за днем» с точки зрения эстетико-социологической есть весьма характерный образец телевизионного театрального зрелища на современную тему»¹.

С точки зрения художественной организации сериал «День за днем» — явный пример многосерийного спектакля. Подобно «семейным сериям», он снят в стиле репортажа, не допускающего

¹ Зоркая Н. Современная тема в телевизионном театре. Документальность и художественный вымысел. — В кн.: Поэтика телевизионного театра, с. 58.

форсированного монтажного построения пространства и времени; главные события, как правило, происходят за кадром, а драматическое действие складывается из реакций на них, из обсуждения происходящего; действие не выходит за пределы интерьера квартиры, развивается медленно; внимание зрителей сосредоточивается на психологических подробностях, нюансах переживаний героев.

В следующем сериале М. Анчарова — «В одном микрорайоне» (режиссеры В. Шиловский, Л. Ишимбаева, 1976) — круг общения персонажей заметно расширился. На этот раз героями телеповести стали не обитатели одной квартиры, а жильцы новостройки. Некоторых из них связывает давнее знакомство, другие устанавливают на новом месте новые контакты. Малоразработанные в социологическом плане проблемы межличностного общения тех горожан, у которых с изменением места жительства в какой-то мере изменился образ жизни и круг знакомств, давали благодатный материал для обстоятельного художественного исследования средствами ТВ. И не только исследования: в структуре СМК такая драматургия обладает и определенными возможностями социально-конструктивного, жизненно-преобразующего воздействия на аудиторию. Однако, сохраняя внешние приметы жизнеподобия, сериал оказался по сути своей довольно сусальным зрелищем. Занимательность действия доминировала в нем над пристальным прослеживанием человеческих характеров и отношений, открывающихся в бытовом «срезе» повседневности. Повышение уровня формальной зрелищности сказалось и в сдвиге художественной структуры сериала от спектакля к фильму.

Процесс фильмизации характеризует развитие многосерийной теледрамы в целом (об этом еще будет идти речь дальше). Со временем сам термин «многосерийный телеспектакль» стал встречаться все реже. Структура спектакля сохраняется в некоторых произведениях с малым числом серий, каждая из которых имеет свой заверченный сюжет. Эти произведения по жанру ближе к теленовеллам, чем к телеповести. Объединяющим началом в них иногда оказывается постоянный главный герой (или герои). Отсутствие сюжетной связи между сериями открывает возможность

непериодического появления их в эфире (таков, например, проделавший эволюцию от телеспектакля к телефильму цикл «Следствие ведут Знаатоки»).

Общий главный герой — судья в исполнении Р. Плятта — объединил спектакли «Истцы и ответчики» и «Кто виноват?» (автор сценариев Н. Долинина, режиссер Г. Павлов, 1978, 1980), имеющие много общего с «семейными сериями». Каждый спектакль состоит как бы из двух частей: судебное разбирательство и отношения людей в домашней обстановке. Но и там и здесь в центре внимания — дела семейные. Конфликты и судьбы, в которые вникает старый судья, наталкивают его на мысли о причинах неблагополучия, пусть и скрытого, в собственной семье. Принцип репортажности стал определяющим для этой телевизионной работы. «Нам хочется создать спектакль-репортаж, социально-психологическую драму. Выход «на натуру» — атмосфера суда — подчеркивает документальное решение спектакля»¹, — отмечал режиссер.

Семейная тематика объединяет спектакли телевизионного цикла «Наши соседи», на протяжении многих лет весьма нерегулярно появлявшегося в эфире. Цикл отличает пестрота содержания и формы, его создателям не удалось выработать какой-то единый стиль. В последние годы под рубрикой «Наши соседи» наряду с разрозненными работами было показано несколько спектаклей, в которых действуют одни и те же герои. Это истории из жизни молодых супругов Валентина и Лизы Кузнецовых (автор сценариев Б. Коротков, режиссер С. Евлахишвили). В одном спектакле («Кошка на радиаторе») они, поссорившись, чуть было совсем не расстались; в другом («Часы с кукушкой») семейное счастье едва не разрушил приезжий гость; в третьем («Осторожно, ремонт!») Лиза на какое-то время поддалась недостойной зависти к чужому достатку и сама увлеклась погоней за «дефицитом»... Словом, каждый раз молодую семью подстерегало какое-нибудь нравственное испытание, из которого она, однако, после многих перипетий с честью выходила. И хотя сами колли-

¹ «Телевидение. Радиовещание», 1980, № 3, с. 26.

зии, как и пути их разрешения, выглядят в этих спектаклях заведомо облегченными, все же в жанровом отношении это шаг к созданию социологической драмы, в которой актуальные проблемы нашей повседневности будут не только называться, но и художественно исследоваться на телеэкране.

Еще одна модификация театральных форм в системе СМК — это «театр-клуб». На радио он представлен преимущественно театрализованными познавательными передачами с постоянными масочными персонажами (характерно само название одной из наиболее известных передач такого типа — «Клуб знаменитых капитанов»).

«Театр-клуб» в разных его вариантах характеризуется «домашним», доверительным общением с аудиторией. Так, на протяжении многих лет телезрители были «на дружеской ноге» с постоянными посетителями «Кабачка «13 стульев». Не меняющийся состав персонажей «театра-клуба», стабильность их «ролей» по отношению друг к другу позволяют до известной степени уподобить такие передачи «семейным сериалам», несмотря на совсем иной, масочный принцип обрисовки характеров.

Истоки этой формы — в документалистике. Например, трудно проследить связи «Кабачка «13 стульев» с «Голубым огоньком», который был когда-то задуман как телевизионное кафе. Но «Кабачок» трансформировал репортажную структуру в открыто игровое, подчеркнуто эстрадное зрелище. Шла «игра в общение», и маски усиливали ее эффект. Герои «Кабачка», став привычными для зрителей, как бы получили самостоятельное бытие. В этом плане они отчасти смыкались с персонажами «семейных сериалов», отчасти были подобны ведущим и участникам документальных рубрик.

Маски «Кабачка» можно в какой-то мере соотнести с амплуа старого театра (инженю, кокет, гранд-дам, простак, благородный отец и т. д.). В них закреплены устойчивые черты хорошо узнаваемых человеческих типов. Новые оттенки этим типам сообщили время и среда. Вместе с тем эти маски персонифицировали определенные социальные роли (служебные, семейные и т. д.).

«Кабачок» изжил себя, когда маски примелькались, а жиз-

ненные наблюдения, которые в них воплощались, стали все больше замещаться повторением «бородатых» анекдотов. Но объективная потребность — социальная и эстетическая — в передаче, которая продолжила бы традиции этого эстрадного «театра-клуба» на ТВ, существует и сегодня.

«Искусство приобщения»

К театрализованным формам, складывающимся в системе СМК под знаком документализма, примыкают постановочные передачи, в самой драматургии которых воплощены многообразные связи искусства и жизни. Это формы, близкие к документально-публицистическому театру. Они вбирают элементы искусствоведческого анализа, очерчивают жизненную и творческую обстановку, в которой создавалось произведение, рисуют образ автора. Мир, рожденный воображением художника, страницы его биографии и его внутренний мир предстают в тесном переплетении, складываясь в художественно-документальный портрет.

Личность автора в контексте времени, как минувшего, так и нынешнего, в единстве с его творчеством — главный предмет таких драматизированных передач, посвященных прежде всего литературе.

Разговор о писателе, о его произведении и уже в этой связи обращение к самому произведению создают на ТВ особый эффект. Об этом хорошо сказал артист М. Ульянов: «Я вообще считаю, что концертное исполнение на телевидении прозы и стихов уступает по силе воздействия на аудиторию таким произведениям, где не читают и не декламируют, а вспоминают, разговаривают, обмениваются мнениями люди, для которых герой их беседы не просто великий, знаменитый человек, а любимый прозаик или поэт... Это — искусство приобщения»¹.

В «искусстве приобщения» слиты эстетическое и познава-

¹ Наш друг — телевидение. Вып. 1, с. 147.

тельное начала. Драматизированные формы, в которых оно воплощается на ТВ, не имеют аналога на сцене и на киноэкране. Для таких форм в существующей теории драмы нет определений. Да и сами они нестабильны и не имеют четких границ.

Если у телевизионных передач этого типа нет сценических предшественников, то зато известны их предшественники на радио. Это всевозможные художественно-просветительные программы, в которых цитируемый материал искусства высвечивается личностью рассказчика. Есть такие передачи-предшественники и в самом ТВ. Так, И. Смоктуновский однажды принял участие в концерте-беседе, где исполнялись произведения Чайковского и Моцарта. В свое время актеру довелось создать в кино образы этих композиторов, и теперь он с экрана рассказывал о том, как постигал их музыку и личность ее творцов. Это был в такой же мере рассказ о музыке, как и о себе, о собственном художественном мире.

Если такие передачи строятся в концертной форме, то исполняемое произведение и комментарий к нему остаются обособленными. При повышении уровня драматизации эти элементы могут срастаться, образуя целостную структуру. Таковы многие передачи, ныне уже составившие самостоятельное направление в учебной программе ЦТ. Они сложились в новый жанр аналитического показа художественного произведения.

В одной из передач — о романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» — философ Ю. Карякин размышлял о нравственной позиции Раскольникова, а артист В. Золотухин воссоздавал в кадре отдельные эпизоды романа — в соответствии с концепцией ведущего и со своим собственным пониманием проблемы. Содержанием «анализа-игры» (как метко определила этот непоименованный до сих пор жанр критик Н. Крымова¹) становилось не столько само произведение, сколько его нравственные проблемы, увиденные именно данными людьми, участниками своеобразного телевизионного «действия».

¹ См.: Крымова Н. Литература и «голубой экран». — «Молодой коммунист», 1973, № 11, с. 100.

В другой передаче, посвященной творчеству Б. Шоу, собеседниками оказались литературовед А. Аникст и... сам знаменитый английский драматург, которого представлял на экране Р. Плятт. Этот неожиданный сюжетный ход, созвучный парадоксальной манере мышления Б. Шоу, помог в документально-игровой форме воплотить образ художника и мира его творчества.

А в передаче «Театр Чехова» (автор сценария и ведущая Н. Крымова, режиссер А. Торстенсен, 1978) главным оказалось проникновение в глубинные пласты самого произведения. Ведущая вместе с актерами А. Демидовой, Н. Теняковой, В. Золотухиным, С. Юрским, выступавшими то в роли, то вне ее, стремились воссоздать атмосферу, в которой рождались чеховские пьесы, и выразить свое личное отношение к Чехову и его героям.

Аналогичная структура была опробована и на радио. Так, в передаче «Мелиховские страницы» (автор сценария и ведущая Т. Шах-Азизова, режиссер А. Вилькин, 1982) соединились, казалось бы, несоединимые элементы: репортаж, спектакль, документ. Через всю передачу проходил рассказ театроведа Т. Шах-Азизовой и директора Мелиховского музея-заповедника Ю. Авдеева, а рядом звучали слова самого Чехова; он же оказывался ведущим в сценах из «Палаты № 6» (в роли Чехова выступил режиссер передачи). Подобное коллажное соединение документально-подлинного и театрально-воплощенного не только не казалось искусственным, но, напротив, обостряло восприятие и фактов и литературных образов в пределах целостной драматизированной структуры.

Такие структуры специфичны для радио и ТВ. На экране они могут тяготеть либо к литературной передаче, либо к телефильму.

Пример последнего — телевизионный цикл «Путешествие к Чехову» (автор сценариев В. Лакшин, режиссер О. Кознова, 1983). Литературовед В. Лакшин и актер Ю. Яковлев приезжают в Таганрог, на Сахалин, в Мелихово, в Ялту, бродят по Москве и беседуют о Чехове. У каждого своя «роль»: В. Лакшин размышляет о личности Чехова, о его судьбе, творчестве, Ю. Яковлев «вторит» ему, но главная его функция в ином. У него в руках по-

стоянно томик Чехова, и он цитирует письма, читает (играет) отрывки из прозы, целые рассказы, а на дорожках Мелиховской усадьбы, рядом с актрисой, которая сейчас — «за Лику Мизинову», как бы пробует деликатно побыть «за Чехова». И тут же репортажная съемка бесед — с внучкой сахалинского каторжника, с девяностолетней старухой из деревни близ Мелихова, еще помнящей Чехова-доктора. И все эти разрозненные элементы объединяет их причастность к миру Чехова и наш интерес к этому миру, желание «побывать» в нем.

Это чисто телевизионный коллаж. В театре — иное. Там тоже личность писателя, его эпоха, сам литературный процесс нередко становятся сегодня предметом художественного исследования (достаточно упомянуть пьесы «Насмешливое мое счастье» Л. Малугина и «Версию» А. Штейна). Но даже если театральная пьеса построена как монтаж документальных текстов, средства воплощения их остаются чисто актерскими, сценическими: репортаж, выход на натуру здесь невозможны. В научно-популярном кино тоже вряд ли прижилась бы такая, как в «Путешествии к Чехову», свободная повествовательная структура рассказа, прямо обращенного к зрителю. А на ТВ она органически вписывается в программу.

В жанре «анализа-игры» исключительно велика роль личностного начала, воплощенного в прямом контакте участников передачи с аудиторией. Здесь критику, ученому, писателю, если они выступают в кадре, необходимы талант общения с партнером и со зрителем, артистизм, способность к мгновенной импровизации. Актер в свою очередь уже не может ограничиться исполнением роли, ибо ее рамки размываются: из исполнителя он становится соавтором.

Иногда обе эти функции счастливо сочетаются в одном лице — так, И. Саввина нередко выступает в передачах, автором которых она является. Здесь автор, актер и личностное самовыражение совершенно неразделимы. Таков всегда на телеэкране И. Л. Андроников. Но даже тогда, когда авторское и исполнительское начала предстают в разных лицах, наилучший результат достигается при их взаимопроникновении.

Этим театрализованные формы «искусства приобщения» тоже решительно отличаются от традиционного театра, где функции автора и исполнителей строго разграничены. В театре актер имеет дело с готовым, неизменяемым текстом пьесы, тогда как в телевизионном «анализе-игре» сама драматургия окончательно складывается только вместе со зрителем, поскольку авторская и исполнительская стадии творческого процесса здесь не обособлены (или, во всяком случае, не полностью обособлены).

Актерское начало в передачах, о которых идет речь, может присутствовать в разной степени — вплоть до полной их драматизации. Например, в Польше в начале 70-х годов существовал телевизионный цикл «Факты говорят», в котором предметом художественного исследования служили явления литературы и литературной жизни прошлого, а материалом — дневники, письма, мемуары, литературные произведения. По форме это был игровой «репортаж из прошлого». Французское ТВ показало в 1974 году серию «Гюстав Флобер», которая драматургически строилась как ряд встреч четырех постоянных собеседников. Все эти персонажи (их играли актеры) представляли на экране не специалистов-филологов, а, скорее, разные типы читателей. У каждого было свое понимание писателя, свое любимое произведение. По ходу их диалогов воссоздавались (уже другими актерами) отдельные страницы творчества Флобера. Постоянным действующим лицом серии был сам писатель, вступающий в общение со зрителем (актер играл его в портретном гриме). Личность Флобера представала на экране в разных измерениях, под разными углами зрения, а вернее, в их единстве.

Подобные структуры А. Сокольская удачно назвала «литературоведческим спектаклем»¹. «Литературоведческий спектакль» — наиболее близкая к сфере театра форма «искусства приобщения», многообразно представленного в документально-художественных программах как ТВ, так и радио, и по-своему использующего репортажный потенциал этих средств.

¹ См.: Сокольская А. Зримое слово.— В кн.: Телевидение и литература. М., 1983, с. 54—55.

Неоконченный спор

Ориентация на документализм при разработке театральных (или близких к театральным) форм в контексте программы, как мы видели, давно уже укоренилась в практике вещания. Вместе с тем эстетическая правомерность этой ориентации принимается не всеми исследователями. Иногда высказывается точка зрения, согласно которой доминанта документализма вовсе не определяет эстетического своеобразия ТВ и радио.

Например, С. Фурцева, придерживаясь такого взгляда, недвусмысленно оценивает как «заблуждение» позицию всех тех, кто (начиная с В. Саппака) видит в документализме предпосылку проявления эстетических свойств ТВ. Именно это «заблуждение», по мнению С. Фурцевой, мешает правильно понять истинную эстетическую природу телевидения, которое в сущности — то же кино. Второе (как считает автор) препятствие на пути творческого самоопределения ТВ связано с появлением его из недр радио. Преодолеть это препятствие призвано новое поколение профессионалов ТВ, уже «не обремененное рамками радиовещания»¹.

Однако невозможно произвольно «отменить» генетическую связь ТВ и радио, как невозможно «отменить» и эстетические последствия этого факта. Отрицать родство двух этих средств массовой коммуникации значит отрицать влияние программы и условий ее восприятия на процесс эстетического формообразования в сфере ТВ и радио. Между тем результативность такого влияния доказана многолетней практикой. Творческий опыт радио — и прежний и сегодняшний — наследуется телевидением, в частности телетеатром, и это естественно подводит к осознанию сходства их художественных структур.

Но ориентация художественных форм вещания на документализм вызывает возражения и иного рода. В частности, они относятся к опытам создания драмы «под документ». Об этом жанре, получившем одно время распространение не только на теле-

¹ Фурцева С. Американские серии и сериалы: путь или тупик? — В кн.: Многосерийный телефильм, с. 231.

визионном, но и на киноэкране, киновед С. Гинзбург писал: «Инсценировки «под документ», безразлично — умело или неумело выполненные, убивают доверие не только к подлинным документальным кадрам, содержащимся в фильме, но и к самому жанру историко-документальных фильмов»¹.

Можно разделить этический пафос этого и подобных высказываний. Действительно, при имитации репортажа не исключено злоупотребление зрительским доверием. В реальной практике вещания возможно нечто подобное тому, что происходит, например, в американской кинокартине «Козерог-1», где космонавтов, улетающих на Марс, еще до отлета заставляют разыгрывать якобы «прямые репортажи из космоса» (причем для вящего правдоподобия имитируются даже технические неполадки в системе космической телесвязи). Но ведь возможность фальсификации не исключена и в подлинном репортаже. Весь вопрос в том, в чьих руках находятся камеры и микрофоны и с какой целью они используются. На это обстоятельство справедливо указывает, в частности, К. Разлогов: «Буржуазное телевидение активно использует и манипулятивные возможности, заложенные в установке зрителей на подлинность показываемых событий. Разрабатываемая на этом уровне методика стилизации как бы выворачивает наизнанку отношения вымысла и реальности в художественных рассказах. За репортаж выдается трансляция специально сконструированных моделей, что порождает вполне обоснованный страх тотальной подмены «картины мира»².

Что же касается критериев эстетических, то ратовать за чистоту стиля в абстрактной форме вряд ли плодотворно. Тут важна реальная творческая практика и ее результаты. Обобщая их, ряд исследователей приходит к выводу об эстетической и психологической значимости того особого эффекта, который создается смешанными художественными киноструктурами, сочетающими в единое целое инсценированные кадры и подлинные документы.

¹ Гинзбург С. Очерки теории кино. М., 1974, с. 8.

² Разлогов К. Телевидение и трансформация повествования.— В кн.: Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 1. М., 1981, с. 103.

Так, С. Дробашенко считает, что «сопоставление, взаимодействие документальной и игровой систем художественного мышления рождает новые, невиданные ранее качества эмоционального и идеологического воздействия и восприятия фильма, новые структурные образования, новую драматургию»¹. Об особой, присущей искусству экрана эстетике документальности, о взаимном стремлении документа к художественности, а художественного вымысла — к документализму, что создает иногда почти полную неразличимость между ними, писал киновед А. Мачерет². Соединение документального и художественного считал одним из главных принципов коллажа в киноискусстве и театре С. Юткевич³.

Такого рода суждений можно было бы привести много, причем из сферы изучения разных искусств. «Если даже типичнейшие жанры литературы вымысла «работают под документ», то не потому ли, что в самой идее документальности скрыт определенный, до сих пор нами еще полностью не осознанный художественный потенциал?»⁴ — заметил у истоков современного спора о документализме в искусстве Ю. Манн.

Сегодня этот спор поутих. Если говорить о телевизионной и радиодраме, то здесь документализм уже не заявляет о себе столь прямолинейно, как в первые годы утверждения его эстетических принципов в художественном вещании и в «пограничной зоне». Телетеатр, опиравшийся в пору прямого ТВ на сиюминутность программы, нередко исходивший буквально из этого ее качества, ныне, в эпоху видеозаписи, использует эффект сиюминутности в основном опосредованно, как особый формообразующий фактор.

Сиюминутность — одно из проявлений документальности

¹ Дробашенко С. Феномен достоверности, с. 62.

² См., в частности, главу «Эстетика документальности» в кн.: Мачерет А. Художественность фильма. М., 1975, с. 167—178.

³ См.: Юткевич С. Ось времени.— «Искусство кино», 1982, № 11, с. 142—144.

⁴ Манн Ю. К спорам о художественном документе.— «Нов. мир», 1968, № 8, с. 245.

вещания. Но документальность — не временно-ограниченное, а устойчивое свойство программы в целом. Следовательно, и влияние его на самые разные программные элементы, в том числе и на театр в системе СМК, непреходяще. С развитием технической базы вещания и расширением его эстетических возможностей меняются лишь конкретные формы этого влияния. Сошлюсь здесь на предвидение режиссера, далекого от ТВ и радио, но чьи суждения в области театра всегда отличались необычайной остротой и прозорливостью. Отвечая на вопрос интервьюера, каким он видит будущее телетеатра, Н. П. Акимов в свое время сказал: «Может быть, его путь пролегает где-то рядом с репортажем»¹.

Практика подтвердила, что принцип репортажности относится к числу основополагающих для теле- и радиотеатра. Он соответствует психологической установке, выработанной у аудитории документальным вещанием, отношению к ТВ и радио как к источникам информации. Этим и объясняется тяга теле- и радиотеатра к репортажным формам и стилю. Иллюзия репортажа достигается с помощью либо игровых средств, либо смешанных (метод коллажа). Объектом репортажа может стать и сам творческий процесс в его открытой условности.

Отмеченные закономерности начинают прослеживаться еще на подступах к теле- и радиотеатру — в «пограничной зоне» между документальными и собственно художественными программами. Закономерности эти в принципе едины для ТВ и радио, хотя и проявляются в них по-разному. В «пограничной зоне» радиотеатра нет тех отчетливых ступеней нарастания эстетического потенциала, какие можно выявить, исследуя репортажные истоки телевизионной драмы.

¹ «РТ», 1966, № 20, с. 6.

ВСЕГДА — СОБЕСЕДНИК

Кое-что из теории общения

Теория общения, все больше соприкасающаяся с целым рядом наук и научных дисциплин — философией, педагогикой, теорией информации, семиотикой, социологией, психологией, складывающейся коммуникологией, — сегодня постепенно входит и в арсенал искусствоведения. Именно с точки зрения теории общения в некоторых трудах последних лет была предпринята попытка заново определить специфику театра как вида искусства.

В. Сахновский-Панкеев выдвигает тип общения в качестве основного разграничительного критерия при сравнении театра с кино и ТВ, возникшими на технической основе. «Специфично для театра понятие общения. Именно оно является поистине краеугольным и определяет природу театрального искусства»¹, — утверждает он. Опираясь на суждения теоретиков и практиков театра и кино (К. С. Станиславского, А. Базена, Л. Жуве, Ж.-Л. Барро), исследователь приходит к выводу, что именно по характеру общения театр противопоставляется опосредованному экраном кино и телезрелищу, ибо театр — это то, что происходит сейчас, сию минуту между сценой и залом, актером и зрителем в их живом, непосредственном контакте. Следовательно, полагает автор, самый термин «театр» неприменим к телевизионному зрелищу, пусть даже внешне имеющему черты сходства со спектаклем.

Всякая терминология в какой-то мере условна. Если обратиться к зарубежному опыту, мы найдем у немцев термин «Hörspiel», у поляков — «sfuchowisko», то есть буквально — «слухопьеса», аналогично нашему термину «радиопьеса». Термина «радиотеатр» у них нет. В отношении телетеатра поляки пользуются тер-

¹ Сахновский-Панкеев В. Соперничество — содружество, с. 48.

мином «widowisco», что переводится и как «зрелище». В англоязычной литературе бытует аналогичный нашему термин «television theater».

Унифицированной международной терминологии для обозначения интересующих нас художественных явлений не существует. Пользуясь принятыми в отечественной литературе понятиями «телетеатр» и «радиотеатр», мы отдаем себе отчет в несовершенстве этих «гибридных» терминов. Однако если исходить из того, что сочетание «радио-» и «теле-» со словом «театр» не есть механическое соединение частей, при котором исходное понятие остается прежним (лишь с некоторым «добавлением»), что, напротив, в таком сочетании оно приобретает новый смысл, то эти термины окажутся жизнеспособными. Ибо, несмотря на исторически новый тип общения, порожденный СМК, теле- и радиотеатр имеют общие корни с традиционным театром.

Когда-то Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что первоэлемент театра — это актер: на голых камнях площади он может расстелить свой коврик и начать представление в тесном кругу собравшихся зрителей, и это уже будет театр.

Так и на телеэкране и на незримой сцене радиотеатра: лицо актера, обращенное как будто только к тебе, слова, предназначенные словно бы единственному слушателю, — это тоже театр. Вернее, специфические формы его, театральные формы в системе СМК. Им присущ тип общения с аудиторией, характерный для данных каналов коммуникации, что и налагает отпечаток на их художественную структуру. Сопоставим этот тип общения с теми, которые свойственны кино и искусству сцены.

Коммуникативные процессы, осуществляемые посредством СМК, всегда адресованы некоему множеству, в отличие от такой коммуникации, в которой участвуют единичные, строго определенные адресаты. Здесь следует сказать о соотношении понятий «коммуникация» и «общение». Эти понятия употребляются нередко как синонимы. Так они трактуются и в «Философском энциклопедическом словаре»¹. Однако все более утверждается

¹ См.: Философский энциклопедический словарь. М., 1983, с. 269.

точка зрения, различающая эти понятия. Согласно такой точке зрения, коммуникация — процесс передачи информации от субъекта к объекту, она однонаправлена, тогда как общение — процесс двусторонний, это диалог субъектов.

По формальным признакам радио- и телепрограмма представляет собой поток сообщений, посылаемых коммуникатором аудитории. Но, во-первых, лица, которые обращаются по радио или с телеэкрана к аудитории, — это те же радиослушатели и телезрители в иной ситуации: выступающие уже как субъект, а не объект в коммуникативном процессе. Во-вторых, и радио и ТВ располагают разветвленной системой каналов обратной связи, предоставляющей возможности для «ответа» на однонаправленное движение информации. И, в-третьих, само слово, звучащее по радио или произносимое зримым человеком с телеэкрана, внутренне диалогично, субъективно окрашено; оно предполагает установку на живую личность собеседника и адресовано по преимуществу единичному человеку как ячейке аудитории вещания. Следовательно, радио и ТВ оказываются и средством коммуникации и средством общения, но — на технической основе.

Обращению к аудитории с телеэкрана или по радио изначально присуще диалогическое начало. Хотя говорит только одна сторона, а вторая лишь воспринимает, в процессе восприятия рождаются внутренние «реплики», возникает особый контакт с говорящим. Этот процесс протекает равно и во внехудожественной и в художественной сферах вещания.

По радио и телевидению большей частью звучит слово, напрямую обращенное к аудитории. Транслируемое действие (не только документальное, но и игровое) здесь часто ориентировано на слушателя и зрителя как на свидетелей и очевидцев происходящего. Тем самым оно как бы включает их в свою структуру.

Все это характерно именно для ситуации общения. Это же отличает теле- и радиокоммуникацию от кинокоммуникации, поскольку, как отмечают многие исследователи, кинодействию присущ замкнутый характер: оно не предполагает «переброса» в зал, обращения непосредственно к зрителям (исключения, за-

фиксированные в истории кино, лишь подтверждают общее правило и не случайно рассматриваются обычно как проявление черт «телевизионности» в киноискусстве).

«Сама массовая коммуникация подчиняется прежде всего основным закономерностям психической деятельности, проявляющейся в обычном человеческом общении»¹, — пишет Ю. А. Шерковин. В наибольшей степени это справедливо по отношению к ТВ и радио.

Таким образом, оставаясь формально односторонней, теле- и радиокommunikация тяготеет к диалогичности, к тому, чтобы быть и средством общения.

На бытовом уровне это очевидно. Каждому радиослушателю и телезрителю знакомо ощущение, что голос, звучащий из динамика, лицо на телеэкране обращены именно к нему. Этот психологический эффект приводит к тому, что в системе СМК именно радио и ТВ способны в наибольшей степени удовлетворить стремление аудитории к человеческим контактам, то есть, если воспользоваться формулой К. Маркса, «потребность в том величайшем богатстве, каким является другой человек»².

То, что называют интимностью радио- и телепрограмм, обусловлено именно этой особенностью психологии восприятия, которая в свою очередь зависит от специфики самих средств коммуникации. Являясь каналами коммуникации безадресной, массовой, ТВ и радио благодаря отмеченным свойствам в какой-то мере приобретают черты, присущие межличностному, адресному общению. Эти черты и оказывают прямое влияние на художественные формы теле- и радиотеатра.

Существующая здесь причинная связь в последние годы стала привлекать внимание исследователей театра в системе СМК. Мысль о зависимости художественных структур телетеатра от присущего ему, как и ТВ в целом, типа общения является основной в статье Н. Хренова «Телетеатр как особая форма зрелищного

¹ Шерковин Ю. А. Психологические проблемы массовых информационных процессов. М., 1973, с. 11.

Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 596.

общения»¹. Автор утверждает, что телетеатр (вслед за радиотеатром) наиболее широко воплощает возможности театрального общения, поскольку сочетает интимность и «соборность», причем в нем на новой основе возрождаются архаические формы, связанные с устным способом существования литературы.

Обусловленность художественной организации произведений театра в системе СМК особенностями зрительского и слушательского восприятия мы обозначим как «принцип общения». Этот термин уже был введен нами ранее².

Истоки принципа общения следует искать в документальном вещании. Писатель, журналист, комментатор, репортер, рассказчик, адресующиеся непосредственно к массовой аудитории,— органические для радио и ТВ фигуры. За многие годы в слушательском и зрительском восприятии прочно укрепилась «установка на собеседника», отвечающая диалогичности построения теле- и радиопрограммы.

«В 60—70-е годы,— отмечает В. С. Библер,— в философской литературе резко возросло внимание к проблемам диалога как основы творческого мышления. Своеобразным культурологическим введением здесь оказались книги М. М. Бахтина...»³. Действительно, в трудах М. М. Бахтина на материале художественной литературы была показана универсальность диалогических отношений, пронизывающих всю человеческую речь, культуру, сознание. «Чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, как вещи,— с ними можно только диалогически общаться»⁴,— писал М. М. Бахтин.

Если всякое творческое мышление диалогично, то с этой — общепhilософской — точки зрения нет оснований как-то выделять творчество в сфере ТВ и радио. Поэтому подчеркнем, что, говоря о диалогичности теле- и радиопрограммы, мы вкладываем в это понятие иное, специфическое значение.

¹ См.: Поэтика телевизионного театра, с. 114—136.

² См.: Марченко Т. Телевизионный театр. Истоки. Возможности. Специфика. М., 1978, с. 81—105.

³ Библер В. С. Мышление как творчество. М., 1975, с. 7.

⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979, с. 80.

Вещательная программа использует (при техническом опосредовании) главный и естественный способ общения людей — живую речь. А она всегда предполагает партнера, собеседника, она не существует вне адреса. Такая речь, звучащая по радио или с телеэкрана, рассчитана на определенную ответную реакцию, моментальный внутренний отклик (пусть и остающийся, в силу технически опосредованного характера общения, не реализованным в сиюминутной обратной связи). Это и дает основание говорить об особом свойстве диалогичности программ радио и ТВ. А художественные передачи оказываются включенными в коммуникативный процесс, протекающий по этим каналам.

Диалогичность, свойственная всякому искусству, здесь усиливается самим каналом, продуцирующим ситуацию общения. Происходит как бы удвоение коммуникативной установки, отражающееся в структуре художественных произведений ТВ и радио. Так в теле- и радиотеатре появляется характерная фигура повествователя. В репродуктивных формах (например, при переносе в программу театрального спектакля) это может быть рассказчик со стороны или какое-либо из действующих лиц, которому переданы повествовательные функции. В оригинальных теле- и радиопроизведениях, создаваемых с изначальным учетом специфики канала коммуникации, лирическое и эпическое начала часто доминируют над драматическим, «рассказ» по меньшей мере уравнивается с «показом». Трансформация драматической структуры (с характерным для нее «замкнутым» действием) в сторону повествования, предполагающего прямую адресованность аудитории, возможность диалога с ней, — одна из важнейших особенностей теле- и радиодрамы.

Ваш собеседник в спектакле

Следует заметить, что «собеседническую» специфику драматургии радио- и телетеатра практики осознали гораздо раньше теоретиков. Еще в 40-е годы ленинградский радио- и телережиссер И. Ф. Ермаков впервые ввел парадоксальное, казалось бы,

понятие «повествовательная драматургия». А в 60-е годы И. Л. Андроников, говоря о своих телепрограммах и обосновывая форму телекинорассказа, употребил аналогичный термин — «повествовательный сценарий».

Характерность повествовательного начала для радио- и теледрамы была подчеркнута в свое время американцем Э. Барноу, чьи теоретические работы имели прежде всего прикладное значение. В его «Справочнике радиописателя» есть специальный термин «first person singular» — «рассказ от первого лица». Э. Барноу перечисляет наиболее употребительные формы такого рассказа: письма, дневник, заявление, поданное в суд, исповедь на смертном одре, обращение к потомству и т. д.¹. Именно Э. Барноу был одним из первых, кто начал рассматривать практический опыт радио- и теледрамы в их совокупности. В книге «Писатель на телевидении» он отмечал: «Телевизионная драма, стремясь разрабатывать дальше достижения журналистики и выражать настроения и мысли современников, широко использовала рассказчика, фактически изгнанного из драмы до тех пор, пока он не появился на радио и затем на телевидении»².

Речь идет не о выпадении теле- и радиодраматургии из драматического рода, а о смещении доминанты. С этой точки зрения специфика радиодрамы и теледрамы отчетливо проявляется именно в сплаве драматического, лирического и эпического начал — при акцентировке элементов эпоса и лирики, слова от первого лица с четко проявленным субъектом повествования.

«Субъективный повествователь» — отнюдь не первооткрытие театра в системе СМК. Еще Аристотель, рассуждая о риторике, то есть законах прямого словесного общения, отмечал: «...необходимо не только заботиться о том, чтобы речь была доказательной и возбуждающей доверие, но также... чтобы оратор показался человеком известного склада и чтобы (слушатели) поняли, что он к ним относится известным образом, а также, чтобы и они были к нему расположены известным образом»³.

¹ См.: Барноу Э. Как писать для радио. М., 1960, с. 16.

² Barrow E. The Television Writer. N. Y., 1962, p. 8—9.

³ Античные риторика. М., 1978, с. 71.

Распространение устной речи, на законы которой указывает здесь Аристотель, долгое время было ограничено рамками прямого, непосредственного общения людей. В наше время такое общение опосредуется каналами радио- и телекоммуникации. А появление произведений, использующих фиксацию (не письменную) живой речи, открывает перед искусством новые перспективы. «Возникает возможность создания культуры на принципиально иной основе»¹, — пишет Ю. М. Лотман.

Наиболее полно и эмоционально воспринимается информация, построение которой ориентировано на формы межличностного общения. Такая ориентация, характерная для теле- и радиокоммуникации, находит отчетливое выражение и в сфере художественной. В частности, это можно проследить на примере эволюции фигуры повествователя в радиотеатре.

В первых опытах радиодрамы повествование чаще всего использовалось как средство избавления радиослушателя от «слепоты» авизуального театра. Так родился персонаж, сходный с вестником из древнегреческой трагедии — рассказчик, ведущий, диктор. Называться он мог по-разному, но суть была одна.

Например, в радиопьесе 20-х годов шведского драматурга С.-В. Бенета «Человек родился» есть следующий пролог:

«Р а с с к а з ч и к.

Я — ваш рассказчик.

Моя задача — пояснить,

Где, как и что произойдет в нашей пьесе.

С помощью слов я воздвигну подмости для пьесы

И буду поддерживать их речью,

пока не опустится занавес»².

Здесь перед нами образец ведущего-«поводыря», сопутствовавшего началу развития радиодрамы.

В современной радиопьесе обычно все необходимые слуша-

¹ Лотман Ю. М. Устная речь в историко-культурной перспективе. — В кн.: Семантика номинации и семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика. 1. Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1978, с. 121.

² Цит. по: Hallingberg G. Op. cit., S. 49—50.

телю сведения исподволь сообщает не абстрактный ведущий, стоящий над действием, а персонаж, естественно включенный в ход происходящего. Рассказ о событии приобретает субъективную окраску и уже не оставляет слушателя в позиции стороннего наблюдателя, а как бы приобщает его к действию, вовлекает в процесс психологического общения с героями.

Возможны самые разные варианты посредничества между драматургическим действием и радиоаудиторией. Так, в сатирической пьесе американского драматурга и радиорежиссера Н. Корвина «Явление богини», относящейся к началу 40-х годов, сошествие Венеры на землю и суд над нею комментируют сразу три рассказчика: греческий «бог Текущих Дел» Ник, диктор и радиокомментатор. В написанной тогда же радиопьесе американца Н. Ростена «Прометей в Гренаде» (о гибели испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки) репортаж ведут тоже трое: рассказчик и наблюдатель с аэростата — в прозе, вестник — в стихах. В фантастической радиопьесе Рэя Бредбери «Луг» некий Голос повествует об усилиях сохранить землю людей, которую символизируют старые декорации Голливуда, обреченные таинственным всесильным хозяином на уничтожение.

Сложное переплетение репортажа о событиях (эпического повествования) и лирической исповеди демонстрирует радиопьеса датского драматурга Ф. Метлинга «Викторина» (1960). Она начинается с саморекомендации героя слушателям, потом Хансен («среднестатистическая» датская фамилия) начинает рассказывать свой странный сон — и он тут же материализуется в звуках. Сон и явь мешаются в коротких монтажных фразах. Эпизоды приснившейся герою фантастической викторины, сценки семейного и служебного быта сопровождаются излюбленными сентенциями самого Хансена, которые звучат в его сознании. Ведущий, он же герой пьесы, как бы приобретает авторские функции: его рассказ — это одновременно и процесс создания всего, что в ней происходит.

Аналогичным образом природа контакта ТВ с аудиторией влияет на структурные особенности теледрамы. Как отмечает Ан. Вартанов, «возникновение на ТВ фигуры человека, являюще-

гося как бы посредником между экраном и зрителем,— диктора, комментатора, специалиста в своем деле — стало основанием того, что большинство передач окрашивается свойствами этой личности, которая опосредует на телеэкране передаваемые факты, события, явления. ТВ удивительным образом находит сплав между эпосом и лирикой»¹. Следовательно, сплав эпического и лирического начал в телетеатре (подобно радиотеатру) проистекает опять-таки из коммуникативных свойств программы.

Здесь необходимо хотя бы кратко оговорить, что появление фигуры повествователя в теле- и радиодраме связано не только с традициями уходящих в древность форм устного общения. Глубокие корни этого образа — в художественной литературе. Тип повествования, которое ведется от лица персонажа — якобы автора воспоминаний, дневников, записок, писем, кои писатель лишь препровождает на суд читателя, иногда снабдив некоторыми своими комментариями,— известен литературе издавна. В наше время — в частности, с усилением тенденций документализма в искусстве — образ повествователя стал разрабатываться более глубоко, его функции в структуре литературного произведения расширились. Все чаще рассказ от первого лица — не просто повествовательный прием, но доминирующий смысловой ракурс литературного изображения (мир, преломленный в сознании личности).

Итак, образ повествователя, берущего на себя функции непосредственного общения с читателем, укоренен в литературе. Давнюю традицию имеет он и в театре. Реплика в сторону, предназначенная для публики, так называемый «апарт», восходит еще к старинному народному комическому театру — к театру Петрушки, бурлеску, к французским ярмарочным фарсам, итальянской комедии дель арте. Прямое обращение в зал характерно для театрального монолога. В иных формах присуще оно, например, театру Б. Брехта, различным формам современного публицистического и политического театра. Если говорить о русской

¹ Вартаков Ан. К методологии искусствоведческого исследования средств массовой коммуникации.— В кн.: Музы XX века. М., 1978, с. 31.

сцене, то надо вспомнить работу Художественного театра над прозой Ф. Достоевского и Л. Толстого — знаменитые спектакли «Братья Карамазовы» и «Воскресение».

В кино прямое обращение с экрана к зрителям — явление гораздо более редкое, но тем не менее возможность его не была исключена даже в дотелевизионную эпоху. Так, С. Юткевич в связи с английским фильмом 60-х годов «Альфи», где действие то и дело прерывается и главный герой обращается к залу со своими рассуждениями, вспоминал многосерийную американскую картину 20-х годов «Кожаные перчатки». Там тренер тоже все время адресовался к зрителям — правда, при помощи титров (лента была еще немая). Приводя эти примеры, С. Юткевич делал вывод, что в прямом обращении к зрителям нет ничего специфически телевизионного¹.

Несомненно, сам этот прием, которым так широко пользуется ТВ (вслед за радио), не есть телевизионное открытие. Но то, что было приметой лишь какого-то конкретного периода или стилевого направления в театре, то, что было частным случаем в практике кино, для драмы в системе СМК стало структурообразующим принципом. Преобладание в радио- и телетеатре (по сравнению со сценой и киноэкраном) драматургических форм с повествовательной доминантой продиктовано стремлением психологически приблизить аудиторию к ситуации прямого контакта с говорящим человеком. И возможности для этого — подчеркнем еще раз — открывают сами коммуникативные особенности ТВ и радио.

Применительно к теле- и радиотеатру могут быть выделены три типа художественных структур в зависимости от направленности общения.

1. Замкнутая структура, когда актеры (персонажи) общаются только друг с другом, как бы находясь для зрителя или слушателя за «четвертой стеной» (по аналогии с театром) и не «прорывающая» плоскости экрана (по аналогии с кино).

¹ См.: Юткевич С. Кино — это правда 24 кадра в секунду. М., 1974, с. 81—82.

2. Разомкнутая структура, когда актеры (персонажи) напрямую общаются с массовой аудиторией, но при этом как бы с каждым зрителем или слушателем в отдельности, разрушая «четвертую стену» (театральная аналогия — «апартаменты», монологи, обращенные в зал) и словно прорывая плоскость экрана (в кино это сугубо частный случай).

3. Смешанная структура, когда для одного или нескольких персонажей-рассказчиков «четвертой стены» как бы нет, а для других персонажей она существует.

Первый тип ближе всего к кинокоммуникации.

Второй — к эстраде и «студийному» театру, где сцена и зал подчеркнута сближены и зрители как бы включаются в происходящее действие. Но для театра этот тип художественных структур не общезначим. Не случайно М. С. Каган усматривает в сегодняшнем тяготении театрального искусства к малой сцене «зависть» театра к телевизионному общению¹.

Третий тип наиболее характерен для радио и ТВ. Качества, которые присущи им как средствам массовой коммуникации, и отграничивают драму в системе СМК от традиционного театра и сближают с ним.

Отграничивающие свойства проступают яснее всего при создании репродукции театрального спектакля. Воспроизводя сценическое действие, радио и ТВ изымают его из присущего театру контекста общения сцены и зала. Это — та самая часть театрального искусства, которая не поддается репродуцированию. Даже если мы слышим по радио или наблюдаем на телеэкране реакцию публики, мы все равно не включены в атмосферу театрального представления, поскольку токи общения проходят мимо нас — между залом и сценой. Именно репродукция театрального спектакля показывает, что сам тип общения театра со зрителем транслировать в эфир невозможно.

Оригинальные, самостоятельные формы теле- и радиотеатра объединяет с формами репродуктивными тип общения со зрите-

¹ См.: Каган М. В едином контексте. О культурологическом подходе к изучению сценического искусства.— «Театр», 1981, № 3, с. 90.

лем и слушателем — и он же отделяет их от традиционной сцены. Казалось бы, это подтверждает правоту В. Сахновского-Панкеева, по мнению которого сам термин «театр» неприменим к телевизионному зрелищу, пусть даже внешне имеющему черты сходства со спектаклем. Но почему же тогда у ряда авторов так настойчиво звучит мысль о близости — и весьма существенной — ТВ и театра? Причем высказывают эту мысль теоретики и люди, которые опираются в основном на свой зрительский опыт.

Вот два характерных суждения.

Исследователь выразительных средств экрана Р. Ильин утверждает, что ТВ в целом по природе своего контакта со зрителем ближе к театру, чем к кино, и пишет в этой связи о «законе ближнего контакта»¹. Писатель Н. Думбадзе особо подчеркивал возникавшую у него при просмотре телепрограммы иллюзию живого человеческого общения: «Контакт — как в театре, точнее, почти как в театре»².

Эффект межличностного общения, присущий ТВ как средству коммуникации, распространяется на телетеатр и поддерживается его «собеседническими» формами. То, что было естественно для телетеатра в пору «живого» телевидения (сиюминутность, «эффект присутствия»), сохраняет свое значение и в более поздний период, если структура спектакля ориентирована на настоящее время программы и отвечает психологическим особенностям ее восприятия. Пусть пленка зафиксировала навечно взгляд Б. Бабочкина — старого профессора в телеспектакле «Скучная история», взгляд, обращенный как будто прямо в нашу душу; но каждый раз, когда повторяется на телеэкране этот спектакль, заново, как бы первоначально происходит акт нашего общения с героем, ибо это обусловлено самой структурой произведения, его исповедальной формой. Разорванность во времени момента творчества и момента восприятия отступает на второй план перед иллюзией непосредственности сиюминутного общения.

Эстетическая природа телеспектакля сохраняется и при отка-

¹ См.: «Телевидение. Радиовещание», 1981, № 5, с. 33—35.

² Там же, с. 30.

зе от технологии «живого показа». Практика предварительной фиксации передач не отменяет настоящего времени программы и соответствующей ему психологической установки зрителя. Принцип общения продолжает влиять на структуру и восприятие теледрамы и в условиях господства видеозаписи.

Когда речь заходит о радио, столь прямые аналогии с искусством сцены не возникают: авизуальность радиотеатра ограничивает их. К тому же радиотеатр давно, еще в пору младенчества ТВ, вышел из стадии «живого» вещания. Споров об изменении или неизменности «эффекта присутствия» в связи с появлением записи тогда не было — они начались только с развитием ТВ. Однако общие закономерности структурообразования радиотеатра и телетеатра тем не менее существуют и проявляются на практике независимо от степени их теоретического осмысления.

Таким образом, перед нами феномен, подход к которому может быть двояким. Если принять тип общения сцены и зала как незыблемый принцип театра, то художественные явления, продуцируемые ТВ и радио, театром называться не могут. Если рассматривать театр как зрелище, которое именно сейчас происходит перед глазами многих людей, собравшихся в одном месте, то телетеатр также не отвечает этому критерию, а радиотеатр вообще лишен зримой стороны. Следовательно, находиться в одном ряду с театром они как бы не имеют права.

Если же не считать эти признаки необходимыми и выдвинуть в качестве театральной доминанты иное — драматическое действие, разыгрываемое актерами в диалоге (потенциальном) с аудиторией, то рассмотрение телетеатра и радиотеатра в едином контексте с искусством сцены становится вполне допустимым.

Но независимо от того, какую из этих точек зрения избрать, очевидно, что теле- и радиотеатр обладают чертами как сходства, так и различия с традиционным театром. Эти сходство и различие отчетливо проступают в специфическом взаимодействии театра, включенного в систему СМК, с литературой.

Исповедь героя

Театр живет драматургией и уже во вторую очередь — инсценировкой прозы. В разные периоды интерес театра к недраматической литературе то падал, то возрастал, менялись принципы и способы ее сценического воплощения. В 70-е годы у нас в стране именно инсценировка прозы — русской и советской классики и лучших произведений современной литературы — стала во многом определять особенности театрального процесса. И на всем протяжении взаимодействия театра и литературы проблемы перевода с одного художественного языка на другой, соответствия или несоответствия театральной версии литературному оригиналу не переставали волновать умы критиков и теоретиков искусства.

В кино проблема экранизации родилась вместе с ним — и обсуждается по день сегодняшний. Самостоятельность и мощь современного кино как художественной системы иногда приводят искусствоведов к парадоксальной мысли, что экранизировать лучше авторов и произведения второстепенные, чем классику. «Ибо, — аргументирует эту мысль М. Туровская, — для того чтобы создать вещь заново, в кинематографической форме, надо предварительно разрушить ее изначальную прозаическую структуру. А великое произведение труднее поддается как разрушению, так и воспроизводству»¹.

Действительно, перевести прозу на язык театра или кино значит создать новое произведение, которое порой даже бессмысленно сравнивать с первоисточником.

Это было замечено уже давно. Известно категорическое высказывание Ф. М. Достоевского: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей,

¹ Туровская М. И мое мнение об экранизации. — В кн.: Книга спорит с фильмом. М., 1973, с. 227.

так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой не соответствующей ей форме»¹.

И все же опыт инсценировок и экранизаций убеждает, что противится переводу в драматическую форму не всякая проза, а прежде всего та, где главенствует авторское описание, размышление, анализ внутреннего мира героев. Средствам литературы здесь просто не соответствуют изобразительные средства зрелищных искусств, в особенности — кино, поэтому перевод на язык экрана и сцены не может быть близок к литературному оригиналу. По остроумному наблюдению критика Е. Сергеева, в таких случаях киноэкранизации страдают «убытком содержания от избытка изображения»².

Однако то, на чем нередко терпели поражение «старшие» искусства — театр и кино, — с самого начала оказалось подвластно только еще набиравшему силу ТВ.

Это выглядело загадкой, ответы на которую теория стала предлагать много позже. Иногда высказываются мнения явно полемичные. Так, критик Р. Кречетова полагает, что представление о способности телеэкрана сохранять неразрушенной структуру литературного произведения — пережиток той поры, когда ТВ с естественной робостью новичка попросту устранилось от задач перевода оригинала на другой язык; это и породило ошибочную версию некоего «единоязычия», органически присущего ТВ и литературе³. Но и другие исследователи, признавая высокую степень «совместимости» ТВ и литературы, не соотносят эту закономерность с опытом радио или же расценивают его как отрицательный для телеэкрана⁴. А между тем, на наш взгляд, только совокупное рассмотрение теле- и радиотеатра позволяет проследить действие принципа общения при телевизионной экранизации произведений литературы. Здесь и может отыскаться ответ на загадку.

¹ Ф. М. Достоевский об искусстве. М., 1973, с. 423.

² Сергеев Е. Перевод с оригинала. Телеэкранизация русской литературной классики. М., 1980, с. 69.

³ См.: Кречетова Р. Иллюзия ясности.— В кн.: Телевидение и литература. М., 1983, с. 68—69.

⁴ См.: Копылова Р. В контексте культуры.— Там же, с. 35—36.

Характерной чертой оригинальной теле- и радиодрамы, как и инсценировок и экранизаций, то есть произведений, возникающих на недраматургической, повествовательной основе, является использование форм, представляющих собой трансформацию театрального монолога. Но в вещании их ближайший исток — не театр, а документальные программы. Первоначальное и всестороннее развитие такие формы получили на радио. «Монолог — преобладающая форма большинства радиожанров»¹, — отмечает М. В. Зарва.

Современный исследователь радиотеатра из ГДР З. Хёнель приводит как типичный пример монологической формы радиодраму, которая так и называется — «Монолог». В этой пьесе слушатель как бы становится на место человека, приехавшего в деревню выяснить странные обстоятельства одной смерти. Прибывший молчит, и это молчание побуждает его собеседника к рассказу, в котором слышатся и самооправдания, и жалобы, и обвинения. По ходу рассказа «оживают» голоса односельчан, прошлое мешается с настоящим, но управляет развитием действия именно монолог-исповедь².

В радиотеатре, в отличие от сцены и особенно — от кино, продолжительность драматического монолога практически ничем не ограничена. Получасовая монологическая сцена кошмара в исполнении В. И. Качалова в спектакле Художественного театра «Братья Карамазовы» восходит не к драматургии, а к прозе. В кино говорящий актер может оставаться с глазу на глаз со зрителем максимум несколько минут. Кино противопоказаны монологические формы, перечисленные в свое время Э. Барноу, — дневники, исповеди, письма в их словесном, а не пластическом выражении. Вот характерный пример из области киноведения. Д.-Г. Лоусон, анализируя структуру одного кинофильма, специально подчеркнул иллюстративность эпизода с письмом, полученным героиней от

¹ Зарва М. В. Некоторые особенности языка радио как вида массовой коммуникации. — В кн.: Язык и стиль средств массовой информации и пропаганды. М., 1980, с. 116.

² См.: Hähnel S. Vorwort. — In: Jutta, oder die Kinder von Damutz. Hörspiele. Berlin, 1981, S. 13.

героя: «Это литературный прием. Он объясняет действие словами, а это препятствует кинематографическому движению и лишает его жизненности... Сюжет излагается письмами, а изображение лишь иллюстрирует его»¹.

«Статичность» монолога противоречит зрелищной природе кино и даже театра, адресующихся к человеку, включенному в общественную среду восприятия. Иное дело — речь, воспринимаемая при контакте «с глазу на глаз», как исповедь наедине. На радио возможен драматический монолог необычной для любого зрелищного искусства длины.

В «Справочнике радиописателя» Э. Барноу есть жанровое определение такого рода драматургии — «stream of consciousness» («поток сознания»). Скачки и сдвиги сознания, его хаотическое и в то же время субъективно-организованное движение — все это нашло естественное преломление в радиодраматургии, ибо она может быть прежде всего драмой мысли, словесной рентгенограммой чувств. Действие такой пьесы слагается не из цепи причинно-следственно связанных событий и поступков, а из сменяющих друг друга и выраженных в слове внутренних состояний героя — его размышлений, настроений, воспоминаний, следуя лишь их логике. Вот почему в этих случаях оно носит не объективный, а по преимуществу субъективный характер. На радио становится естественно слышимым то, что в повествовательной литературе дается как внутренний монолог или даже как подтекст, как состояние героя, не оформленное в слове.

В радиотеатре внутренний монолог приобрел форму «слышимых мыслей». «Шаг от немых до слышимых мыслей тем значительнее, чем ближе подходит размышляющий человек к своему слушателю. Сокровенность мыслей заключает в себе возможность большей интимности между говорящим и воспринимающим и боится внешних, зрительных впечатлений»², — писал исследователь радиотеатра из ГДР Г. Ренч. Самый голос по радио, считает он,

¹ Лоусон Д.-Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960, с. 517—518.

² Rentsch G. Gedanken über eine Kunstform.— In: Kleines Hörspielbuch. Berlin, 1960, S. 25.

благодаря невидимости говорящего становится как бы «бестелесным».

Естественно, что «слышимые мысли» в радиодраме не полностью адекватны тому интеллектуально-психическому процессу, каким является внутренняя речь человека. Как отмечал Л. С. Выготский, внутренняя речь — это не просто речь без звука, а особая структура, которая при «фотографической» записи была бы непонятна. Для нее характерны предикативность, сокращенность, редуцирование физической стороны и т. п.¹.

Таким образом, «поток сознания» как литературная форма всегда есть художественная условность. Но, используя ее, радиодрама с особой убедительностью выражает диалектику субъективного мира человека. Воплощенная во внутренней речи аутокоммуникация, то есть общение с самим собой, является, с точки зрения современной психологии, способом самоанализа личности и критерием сознательности ее поведения².

Внутреннюю речь в радиодраме можно определить как монолог-диалог: по форме это монолог, а по коммуникативной и психологической направленности — диалог, реализующий принцип общения. Монолог рождает у слушателя ощущение, что именно с ним говорящий вступает в доверительный контакт. Причем дистанция между радиослушателем и героем как бы исчезает.

В свое время, говоря о природе контакта сцены и зала, К. С. Станиславский употребил выражение «душевная акустика». Думается, что это выражение здесь особенно подходит. Лирическая исповедальность, прямая обращенность речи к слушателю, исчезающе-малое пространство между ним и героем усиливают эту «душевную акустику».

В радиотеатре возможна пьеса, целиком состоящая из внутренних монологов. Пьеса, весь драматизм которой — в скрещении, переплетении свободно текущих мыслей персонажей. Внутренний монолог может быть и структурным элементом радио-

¹ См.: Выготский Л. С. Собр. соч. в 6-ти т., т. 2. М., 1982, с. 331, 353.

² См.: Каган М. С. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа). М., 1974, с. 87.

пьесы, действие которой развивается параллельно в двух измерениях — во внешнем, объективном, и внутреннем, субъективном. Соотношение их нередко бывает сложным. Например, оно может характеризовать состояние раздвоения героя; герой может вступать в диалог с самим собой, выделять в себе партнера по общению. И все это как бы переносится в сознание слушателя благодаря психологическому скрадыванию дистанции между ним и героем.

До появления радиотеатра изображение скрытых, бесконечно многообразных и тонких душевных состояний было преимущественно сферой литературы. В 1940 году американец Т. Лейн в пособии для киносценаристов писал: «Избегайте положений и сюжетов, основанных на чрезмерно тонких размышлениях и переживаниях действующих лиц... Психологический сюжет принадлежит больше к области литературы, где автор может при помощи слов как угодно подробно объяснять внутренние переживания действующих лиц в любом положении»¹.

Сегодня мировому киноискусству стали доступны «чрезмерно тонкие» переживания действующих лиц. Но в одном Т. Лейн остался прав: кино и ныне достигает этого результата главным образом не через слово.

Радиотеатр в своих средствах смыкается с литературным повествованием. Вот почему в нем получили такое развитие словесные формы психологического самоанализа героев. Характерно суждение актера и режиссера А. Баталова, который в последние годы уделяет большое внимание радиотеатру: «Оказалось, что внутренний монолог со всей его исповедальной откровенностью — та естественная, желанная форма, которая будто нарочно создана для радио. Именно у микрофона скрытый от глаз публики актер способен максимально приблизиться к словесному изображению внутреннего мира героя, используя всю гамму противоречивых, резко сменяющихся чувств»².

¹ Лейн Т. Американский киносценарий. М., 1940, с. 65.

² Баталов А. Уроки микрофона.— В кн.: Радиоискусство. Теория и практика. Вып. 2. М., 1983, с. 44.

Итак, радиодраму в значительной ее части можно определить как лирическую исповедь героя. Субъективация драматического монодиалога естественно связана с принципом общения и в свою очередь порождает эффект прямого контакта со слушателем.

В телетеатре тоже прослеживается влияние принципа общения, но с учетом визуальной, зрелищной природы экранного действия.

Здесь, как и в радиотеатре, практически нет границ длительности драматического монолога. Прямое обращение к зрителю постоянно встречается в документальных телепрограммах. Поэтому и для телетеатра оказываются столь органичны монодиалогические формы. Именно на них в большой степени опираются создатели телевизионных инсценировок прозы.

Вот конкретный пример: ленинградская телепостановка по «Шахматной новелле» С. Цвейга (режиссер Ю. Маляцкий, 1974). Она длилась 40 минут при минимальном — лишь внутрикадровом — монтаже, без каких-либо атрибутов внешней зрительной динамики. Все это время на экране было только лицо артиста В. Рецептера в роли Незнакомца. И звучал его голос. По мере того как развивался рассказ, это лицо становилось все более изменчивым, речь — все более нервной, сбивчивой, голос то падал, то звенел. Нечеловеческое, противоестественное раздвоение психики человека, изощрившегося в шахматной игре против самого себя, — белое «я» против черного «я» — вело к душевному слому. В исповеди, как бы адресованной телезрителям, герой В. Рецептера заново проходил все стадии своих душевных состояний. Испытываемая чрезвычайными обстоятельствами человеческая психика в ее текучести, изменчивости предстала словно под микроскопом. И что очень важно: изображение не заменяло писательского слова, а существовало в контрапункте с голосом, доносившим это слово до зрителя. На экране была лирическая телевизионная монодрама.

Открытая исповедальная структура свойственна телетеатру в той же мере, как и радиотеатру. Причем здесь тоже наиболее частый ее вариант — когда герой одновременно существует как бы в двух пластах бытия: внутреннем, где происходит общение

только со зрителем, и внешнем, где он вступает в контакт с другими персонажами.

Классическим образцом такого рода спектакля-исповеди стала уже упоминавшаяся выше телепостановка по «Скучной истории» А. П. Чехова (режиссер П. Резников, 1968) с Б. Бабочкиным в роли старого профессора — печального и горько-трезвого рассказчика своей жизни. Внутренние монологи героя, поток мыслей, обращенных к нам, и общение с окружающими его людьми шли параллельно. Актер одновременно жил в образе и как бы вел репортаж из сознания героя, обращаясь к зрителям и от собственного имени. Сначала на нас глянули глаза артиста, на чьем лице время, раздумья и утраты тоже оставили свой резкий след. В его руках был томик Чехова. Первые строки повести он прочел вслух, словно ощупывая фразу и примеривая себя к прочитанному. И как-то незаметно слова книжные стали словами от себя, артист превратился в старого профессора, не меняя своего облика, даже позы, только в глазах появились страдание, усталость и одновременно нетерпеливость, какая-то лихорадочная потребность одинокого человека высказаться во что бы то ни стало, ибо душа больше не может молчать... Из этой внутренней потребности контакта естественно рождался непрерывный внутренний монолог, обращенный к зрителю как единственному собеседнику, с которым возможны духовная близость и взаимопонимание.

Сам Б. Бабочкин усматривал аналогию между телеспектаклем «Скучная история» и фильмом И. Бергмана «Земляничная поляна»¹. Однако структура этого фильма, как обычно бывает в кино, замкнутая: на экране лишь материализуется внутренний мир героя, мозаично складываемый из отдельных картин, но не развернутый в единый и непрерывный процесс рассказа, прямо обращенного героем к зрителям.

Тем не менее достаточно близкая аналогия между телеспектаклем «Скучная история» и творчеством И. Бергмана действительно возможна, если говорить о работе шведского режиссера

¹ См.: Бабочкин Б. Радость сопричастности.— В кн.: Наш друг — телевидение. Вып. 1. с. В5.

уже не в сфере кино, а в радиотеатре. Радиопьеса И. Бергмана «Город», написанная им еще до создания фильма «Земляничная поляна», варьирует ту же тему, но воплощает ее иными средствами. Радиопьеса начинается исповедальным монологом, который и составляет основу ее структуры. Человек перебирает свое прошлое, от которого не уйдешь, которое продолжает жить в его сознании. Он как бы путешествует по городу, сложенному из обломков памяти. Совмещаются прошлое и настоящее, реальность быта и сложная символика видений, возникающих в воображении.

Тот же аналитический принцип и та же система общения, только не со слушателем, а со зрителем, определяют собой строение телеспектакля «Скучная история». И здесь и там на первом плане — сам герой, процесс самоанализа его душевной жизни. И здесь и там начинается и завершается действие исповедальным обращением к тем, кому была рассказана вся история, моментом интимнейшего духовного контакта с ними героя. Все это роднит радиопьесу и телеспектакль и отличает их от замкнутой структуры кинофильма.

Повесть Чехова «Скучная история» не инсценировалась в театре, не снимали ее и в кино. Временная двуплановость существования главного героя, напряженная исповедательность его рассказа о себе требовали адекватных принципов драматического воплощения. Такую адекватность в полной мере дало именно ТВ. Завершая разговор о телевизионной специфике «Скучной истории», сошлемся на мнение театрального режиссера. Высоко оценив эту работу, Ю. Завадский сказал о ней: «Пожалуй, в театре это было бы невозможно сыграть или надо было бы искать какую-то особую форму»¹. Специфически телевизионной была признана структура, основанная на субъективации действия и рассказе от первого лица. Практика подтверждает, что подобная организация драматического действия типична для каждого из двух видов театра в системе СМК.

О том, что телеэкран скорее, чем киноэкран, может быть

¹ Завадский Ю. ...От имени театра.— В кн.: Наш друг — телевидение. Вып. 1, с. 17—18.

адекватен литературному первоисточнику, свидетельствует, в частности, опыт взаимоотношений кино и ТВ с прозой Э. Хемингуэя. Она плохо поддается киноэкранизации. Сам Хемингуэй не признавал картины, снятые американскими кинематографистами по таким его знаменитым произведениям, как «Старик и море», «Снега Килиманджаро». А между тем наше ТВ имеет поучительный опыт успешного драматического прочтения прозы писателя.

В ленинградском телеспектакле по роману Э. Хемингуэя «Фиеста» (автор сценария и режиссер С. Юрский, 1971) все происходившее на экране подавалось как воспоминания Джейка о прошлом, как материализация этого прошлого под его писательским пером. Действие сопровождалось закадровым комментарием самого героя. А некоторые сцены были скорее «игрой-рассказом», чем собственно действием. Трое сидели за столиком в опустевшем ресторане и бросали по очереди кости, предоставляя судьбе решать, кому платить за прощальный завтрак, кому — за прокат машины, кому — за билеты на поезд. Они совершали поездку, но актеры оставались на тех же местах. И лишь когда наступал черед расстаться, актер вставал и уходил. Так ушли Билл и Майкл. Теперь в кадре был один Джейк — неподвижный, застывший, хотя мы узнали из его слов, что уже далеко позади опустевшая после фиесты Памплона, что он живет теперь в другом городе, в отеле на берегу моря, и жизнь его течет механически размеренно. А он все сидел за тем же столиком, пока не подали телеграмму от Брет, из Мадрида. Он встал — и увидел ее... Здесь действие снова переключилось в игровой план.

Сцена в ресторане была в ключе условности всего телеспектакля, где резкая тень от парусиновых зонтов-тентов на открытой террасе говорила о палящем солнце Испании, а напряженный взгляд Брет, устремленный на пробегающих мимо быков, заменял само это традиционное для фиесты зрелище.

Неслучайность именно для ТВ удачного драматического воплощения прозы Э. Хемингуэя подтверждается телеспектаклем «Острова в океане» (автор сценария В. Балясный, режиссер А. Эфрос, 1979). Ибо где еще возможна и привычна такая степень

приближенности к герою, когда само действие разворачивается как бы в «пространстве души» его?

Создатели спектакля ничего не упростили, не спрямили в этом романе, быть может, самом трагическом из всего наследия Э. Хемингуэя. Исповедальное начало, столь ощутимое в романе, дало им право сделать рассказчиком самого героя. В последние часы жизни пережитое встает перед глазами Тома Хадсона, художника. Весь спектакль — это, в сущности, монолог Хадсона — Ульянова. Актер на наших глазах свободно и мгновенно переключался из одного временного пласта своей жизни в другой, его тончайшие реакции служили для зрителей путеводителем по психологическому лабиринту времени. А в финале спектакля, хотя как будто бы ничего не изменялось вокруг Тома Хадсона, мы оказывались лицом к лицу уже не с ним, а с самим М. Ульяновым: держа перед собой книгу, он дочитывал последние, итоговые слова своей роли, как бы отсылая нас к автору, к его роману. И эта открытая, подчеркнутая связь с текстом первоисточника — исконная черта телетеатра при обращении к художественной прозе.

Когда же структура телеспектакля и литературного произведения, по которому он поставлен, оказываются несозвучны, экранная версия неизбежно расходится с первоисточником.

Именно так произошло с телепостановкой «История кавалера де Грие и Манон Леско» (режиссер Р. Виктюк, 1980). Р. Виктюк поставил повесть аббата Прево под авторским названием. Более того, в самых первых кадрах был заявлен тот же повествовательный прием, что и у автора: герой рассказывает трагическую и прекрасную историю своей любви. Но, едва прозвучав как кратчайший пролог, рассказ кавалера де Грие (И. Костолевский) прерывался. А дальше — экранное действие, которое развивалось уже как бы само по себе, без воспоминаний и размышлений героя, обращенных к нам. Это была история о Манон, в которой кавалер де Грие оказался всего лишь страдательным лицом. И чем обольстительнее была Манон (М. Терехова), тем расплывчатее становился его образ, ибо трагедия героя раскрывалась на экране вне его исповеди, его самооценки, столь важных для понимания повести.

Не стало рассказа — не стало и этой трагедии, исчезла многомерность восприятия всего происшедшего и героем и зрителями. В итоге получилась не прочитанная телевидением классическая проза, а, скорее, свободная киноверсия ее. И это расхождение было предопределено структурным несоответствием повести и телеспектакля.

Очевидно, что особые возможности теледрамы, как и радиодрамы, обнаруживающиеся и при инсценировке прозы, имеют прямое отношение к передаче действия через рассказ героя с такой полнотой, какой трудно достичь в театре и в кино. Однако порой критика рассматривает эти особые возможности не как закономерность, а как случайность. Так, оценивая один из радиоспектаклей, где повествование вел сам главный герой, рецензент восклицал: «Что же это? Просто ход, ставший привычным в искусстве, просто запоздалая радиодань изрядно поднадоевшей моде на всякого рода «монологи» и «исповеди»?»¹.

Между тем то, что в других искусствах действительно может оказаться лишь одним из многих возможных приемов (или даже «данью моде»), для радио- и телетеатра является родовым признаком.

Автор — комментатор событий

Принцип общения осуществляется на телеэкране не только в лирико-драматических, но и в эпико-драматических формах. Однако строгая, доминирующая эпизация повествования встречается в телетеатре относительно редко. На радио — чаще, что связано с его авизуальностью. В этих случаях эпическое начало откровенно подчеркивается и как бы отделяется от драматического.

Так, действие радиопьесы 50-х годов норвежского драматурга И. Хагерупа «Чашка чая с лимоном» предваряет диктор,

¹ Кисунько В. Голос и интонация.— «Телевидение. Радиовещание», 1973, № 11, с. 31.

который описывает место событий и героев — их внешность, возраст, положение в обществе, дальнейшие намерения. А затем уже ни разу не вмешивается в диалог.

Если ведущий принимает на себя функции комментатора, репортера, то, как правило, он более тесно вплетен в действие пьесы. При этом его эпический в основе своей рассказ приобретает некоторый субъективный оттенок.

Фигуру ведущего-репортера виртуозно использует в своих радиопьесах Ф. Дюрренматт. В радиопьесе «Геркулес и Авгиевы конюшни» повествователем в один из моментов становится редактор городских ведомостей, который и ведет своего рода репортаж с места событий. Он выполняет все задачи эпического рассказчика: описывает место действия, течение событий, его участников и т. д. В то же время это явная авторская пародия на официальный репортаж, что придает рассказу редактора городских ведомостей отчетливо субъективную, даже гротесковую окраску. Эпичность оказывается мнимой. В другой радиопьесе, «Процесс о тени осла», все одиннадцать персонажей являются одновременно и действующими лицами и ведущими, подчас в пределах одной фразы переходя от рассказа (диалога со зрителем) к действию (диалогу с партнером).

Теоретическое обоснование фигура эпического рассказчика получила первоначально опять-таки в связи с радиотеатром. Западногерманский исследователь А.-П. Франк предложил термины «объективная» и «субъективная» эпика для определения позиции рассказчика. Объективная эпика строится как повествование по формуле «он был...», субъективная — по формуле «я был...»¹. Различие — в оттенках: субъективная форма приближает нас к внутреннему миру героя-рассказчика, объективная как бы отделяет рассказчика от тех, о ком он повествует.

Особо следует сказать о ведущем как модификации фигуры автора.

Ведущий в радио- и телетеатре во многом воплощает авторскую позицию. И в той мере, в какой это так, на него может

¹ См.: Frank A.-P. Das Hörspiel. Heidelberg, 1963, S. 96.

быть распространена характеристика, которую М. М. Бахтин дает позиции автора романа. В романе, пишет М. М. Бахтин, автору необходимо «иметь какую-то существенную невыдуманную маску, определяющую как позицию автора по отношению к изображаемой жизни (как и откуда он — частный человек — видит и раскрывает всю эту частную жизнь), так и его позицию по отношению к читателям, к публике (в качестве кого он выступает с «разоблачением» жизни — в качестве судьи, следователя, «секретаря-протоколита», политика, проповедника, шута и т. п.)... Романист нуждается в какой-то существенной формально-жанровой маске, которая определила бы как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни»¹. Правда, М. М. Бахтин обособляет в этом отношении роман от эпоса, лирики и драмы, и такое обособление вполне оправдано внутри жанров литературы. Но теле- и радиотеатр может вбирать в себя элементы, присущие разным родам и видам литературы, в том числе и элементы «романного» мышления.

В какой-то мере это и происходит в радиодраме, когда автор как бы передоверяет свои функции репортеру, комментатору, диктору — персонажу, который и выражает его взгляды на происходящее.

Персонаж, напрямую названный «от автора», использован в роли ведущего, например, М. Фришем в его радиопьесе «Бидерман и поджигатели». Здесь автор — фигура, стоящая над действием (недаром она так легко была введена М. Фришем в текст при переработке для радио театральной редакции пьесы). Однако самый факт ее появления в радиоварианте пьесы свидетельствует о том, что драматург следовал принципу общения, столь важному для радиотеатра.

В сатирической радиопьесе 60-х годов датчанина Л. Пандуро «Где моя голова?» в рассказ героя, потерявшего (буквально) свою голову, то и дело вмешивается Режиссер, который никак не может справиться с непослушными персонажами. Он бурно выражает свои чувства, один раз даже прерывает передачу, но все

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 310—311.

его усилия тщетны — ему никак не удается приостановить жизне-радостный монолог безголового героя. Здесь «кухня» радиоспектакля и «кухня» той общественной жизни, в которой голова оказывается человеку ненужной, даже лишней, совмещаются, и беспомощные попытки Режиссера хоть как-то упорядочить ход событий лишь подчеркивают абсурдность самой окружающей героя реальности.

Персонаж «от автора» — особенно частая фигура в радиоинсценировках прозы. От того, как будут определены лицо и функции этого персонажа, зависит и место его в структуре действия.

В радиоспектакле по роману Дж. Лондона «Мартин Иден» (сценарий В. Балясного, режиссер А. Эфрос, 1976) текст «от автора», который читает сам режиссер, не просто комментирует происходящие события. По наблюдению А. А. Шереля, «он отделен от них знанием будущего, за ним уже мудрость исхода»¹. Голос «от автора» словно ведет объективный поначалу репортаж о тайных обстоятельствах гибели Мартина Идена, ставшего модным писателем. Постепенно репортаж все более субъективируется. И вот уже, кажется, мы слышим последние мысли самого Мартина Идена через повествование Дж. Лондона, в чем-то предвосхитившего собственную судьбу.

Иной была трансформация авторского голоса в радиоспектакле «Бегущая по волнам» (по повести А. Грина; автор сценария и режиссер Л. Веледницкая, 1980). Каждый из персонажей, когда наступал его черед, начинал вести рассказ, и все эти рассказы объединяло слово автора и главного героя повести Гарвея. И тот и другой текст звучал в исполнении М. Козакова: как повествователь о настоящем времени он был Автором, в сценах прошлого — Гарвеем.

В телетеатре по сравнению с традиционным театром и вслед за радиотеатром включение фигуры ведущего в драматическую конструкцию, как уже говорилось, получило самые широкие возможности, ибо совпадает со зрительской «установкой на собеседование». Персонаж «от автора» часто оказывается

¹ Шерель А. А. В студии радиотеатра. М., 1978, с. 34.

здесь связующим звеном между миром разыгранным, миром спектакля — и миром подлинным, то есть самой жизнью. Прием, служащий в традиционном театре обострению парадоксальности авторской мысли (вспомним пьесу Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора»), в теледраме становится органичным выражением документальности экрана, безусловности контекста восприятия и, как следствие, открытости художественной структуры.

В свое время М. И. Ромм, размышляя об отличиях ТВ от кино и театра, счел именно открытость действия характерной и специфической чертой телевизионного художественного творчества. Он писал: «Чрезвычайно интересно было бы видеть по телевидению то, что совершенно невозможно в театре с его кулисами, светом, рампой — вторжение в ход спектакля автора и режиссера. Предположим, сыграна сцена. А ведь ее можно сыграть совсем по-иному, можно вмешаться в ход спектакля, повернуть его как-то, то есть поставить пьесу так, чтобы была видна не только итоговая демонстрация актерской игры, но и процесс работы и размышления над смыслом пьесы»¹.

То, что в пьесе Л. Пиранделло было условным драматическим приемом, в телеспектакле, принцип которого описал М. Ромм, может оказаться реальностью. На ТВ автор способен сам предстать на экране, не только предваряя действие публицистическим выступлением, но и включаясь непосредственно в ход спектакля. Так, говоря о постановке на ЦТ рассказов Г. Гулиа, критик Л. Барулина особо отмечала: «Писатель... выступает комментатором: он вводит нас в курс событий, представляет актеров, а главное, сам непосредственно участвует в действии. С завидной актерской легкостью он переходит от одной роли к другой. И в каждой остается добрым другом телезрителей»². Видимо, не случайно В. Каверин, заметив в одном из своих интервью, что с экранизацией его произведений в кино и на ТВ ему до сих пор не очень везло, выделил как удачную постановку

¹ Ромм М. Избр. произв. в 3-х т., т. 1. М., 1980, с. 427.

² «Лит. газ.», 1971, № 10.

«Школьный спектакль»: «Я сам читал вступление к повести и вел всю передачу. Конечно, совсем не обязательно, чтобы автор непосредственно выступал на экране, но в данном случае это было оправдано, так как повесть написана от лица героя, пожилого, опытного уже человека, и эту интонацию, как мне кажется, удалось сохранить»¹.

Возможно, писатель просто оговорился, назвав спектакль «передачей». Но эта оговорка знаменательна. Действительно, в телеспектакле с разомкнутой структурой автор, обращаясь к аудитории, выполняет функции, аналогичные функциям ведущего документальной передачи.

Однако участие самого автора в телеспектакле большая редкость, и это понятно, ибо оно требует от писателя особого таланта, сродни таланту И. Л. Андроникова. Вернее, уникального сочетания талантов. Поэтому, если «рассказывающее» начало заложено в самом инсценируемом произведении, то образ автора обычно решается игровыми средствами. Он формируется на скрещении тенденций, идущих от природы литературного повествования и от документальной природы телеэкрана. Фигура автора на наших глазах организует ход драматического действия, тем самым превращая его в открытую структуру.

В основу телеспектакля «Фиалка» (режиссер В. Турбин, 1978) была положена пьеса, которую В. Катаев написал по одноименной небольшой повести. Но создателям спектакля хотелось сохранить повествовательное авторское слово, и они вручили его А. Кутепову. Он присутствует на экране рядом с героями, условно невидимый для них, и рассказывает об их прошлом, тем самым «избавляя» режиссера от необходимости прибегать к кинематографическому решению ретроспективных кадров. Структура телеспектакля сохранила структуру повести. Но это было не «чтение с иллюстрациями», а полноценное теледраматическое повествование, в котором ведущий и внешним обликом своим и манерой поведения не выделялся из среды действия. Ни концертного костюма, ни отдельного «места» в спектакле — он был таким же,

¹ «Правда», 1979, 28 окт.

как и его герои, двое уже немолодых людей (артисты Н. Анненков и Е. Шатрова). Он пришел в этот дом, где они вновь встретились, чтобы помочь нам лучше понять историю двух жизней — подлинной и мнимой.

В ведущего телеспектакля легко трансформируется тот персонаж, которого сам писатель наделил авторскими функциями, создав условный, масочный образ рассказчика. Таков, например, гоголевский пасечник Рудый Панько, который и стал рассказчиком в телепостановке «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (сценарий В. Дубровского, режиссер В. Фокин, 1976). Он начинал неторопливое лукавое повествование, лениво развалившись за окном с ситцевой занавеской, потом оказывался рядом со своим героем. В этом спектакле условный персонаж гоголевской прозы стал в известной мере и персонажем «от автора».

Так в разнообразных вариантах проявляется роль монодиалога в телетеатре. «Телевизионный спектакль — это всегда в какой-то степени монолог, в первооснове своей предполагающий собеседника»¹, — справедливо заметил телережиссер А. Белинский.

От чтения к театру

Специфические возможности бытия литературного произведения на радио и ТВ не исчерпываются сравнительно устоявшимися формами инсценировки и экранизации, рождая и новую форму — литературный театр. Он представляет собой художественное явление особого рода, ибо это театр, создаваемый на недраматургической основе, чтение и театр одновременно.

Театрализация прозы на ТВ в жанре литературного театра имеет отправной точкой художественное чтение у микрофона. В свою очередь корни этой радиоформы можно отыскать еще в публичном авторском чтении.

¹ Белинский А. Монолог о телетеатре. — «Телевидение. Радиовещание», 1980, № 10, с. 32.

Сохранился ряд воспоминаний о том, как читали свои произведения писатели прошлого века, в том числе Н. В. Гоголь. Однажды, будучи у Аксаковых на обеде, в ответ на просьбы прочитать что-нибудь новое, Гоголь долго отнекивался и вдруг произнес слова, которые смущенные хозяева вначале приняли на свой счет. Они решили, что гостю не понравилось их угощение. А Гоголь тем временем вытянул из кармана рукопись драматической сцены «Тяжба» и продолжал уже по тексту, восхитив великого артиста М. С. Щепкина незаметностью и артистизмом перехода от бытовой ситуации к искусству.

С чтением своих произведений выступали и многие выдающиеся писатели нашего века — А. Толстой, Вс. Вишневский, В. Маяковский и другие. Это был своего рода «авторский театр». Его принципы легли в основу литературной эстрады, где творчество писателя преломлялось в искусстве чтеца. Проблема образа рассказчика давно уже занимает лучших мастеров художественного слова. Так, Антон Шварц писал: «Если одно и то же слово можно произнести от имени рассказчика и от имени действующего лица, то это свидетельствует о том, что оба эти образа находятся в каком-то высшем диалектическом единстве... Как должен я изобразить действующее лицо, даже если ставлю задачей передать его прямую речь? Следует играть рассказчика, который хочет изобразить прямую речь действующего лица, но не пытаться сыграть данное действующее лицо»¹.

Литературный театр на радио следует в некоторых отношениях принципам литературной эстрады, создавая образ рассказчика, находящийся в сложных, неоднозначных отношениях с образом автора.

Чтение перед микрофоном благодаря «незримости» радио способствует развитию в сознании слушателя своего рода «театра воображения». «Я не слушала, а, скорее, смотрела главы из романа «Анна Каренина». Это был настоящий спектакль»², — говорится в одном из слушательских писем по поводу чтения

¹ Шварц А. В лаборатории чтеца. М., 1968, с. 21—22.

² «Телевидение. Радиовещание», 1976, № 12, с. 32.

М. Царевым страниц романа. Такую же реакцию вызвало и чтение М. Ульяновым глав романа М. Шолохова «Тихий Дон».

В 70-х годах на Всесоюзном радио наметилась традиция чтения литературных произведений актерами, которые раньше сыграли в экранизациях этих произведений запоминающиеся кинороли. Так, Е. Матвеев, исполнитель роли Нагульнова в кино, читал «Поднятую целину»; Н. Рыбников и И. Макарова, сыгравшие главные роли в фильме «Высота», вернулись к страницам романа Е. Воробьева; А. Баталов вновь встретился на радио со своим героем Устименко из романа Ю. Германа «Дорогой мой человек». Придерживаясь принципов чтения, а не игры, актеры тем не менее создавали перед микрофоном образы, которые зримо рисовались в воображении. Этому способствовал и особый психологический эффект, возникавший благодаря тому, что радио откровенно адресовалось здесь к опыту кинозрителя. Через киноассоциации оно возвращало слушателей к литературному первоисточнику, одновременно «театрализуя» его.

В этой связи весьма любопытно суждение критика В. Шитовой об эффекте «экранизации» слушательского воображения. Обращаясь к чтению И. Смоктуновским на радио «Капитанской дочки», она тонко подмечает особенности исполнительской манеры актера. И. Смоктуновский, пишет критик, «не играл в некоем радиотеатре много-много ролей: скорее всего... он как бы находился перед мысленным воображаемым экраном, на котором жил и двигался, дышал пушкинский роман, и как бы озвучивал всех его персонажей, которых не изображал, а уже имел перед собой воочию... ему помогает еще и верность интонации того «первого лица», от имени которого ведется весь рассказ...»¹.

Следующий шаг к литературному радиотеатру — постановочное чтение. Оно сохраняет адекватность выразительных средств радио и литературы, ибо и здесь главенствует слово. В постановочном чтении голосу чтеца сопутствуют, аккомпанируют, вступают с ним в контрапункт музыка и шумы. Это еще не вполне

¹ Шитова В. Четыре часа с Пушкиным.— «Телевидение. Радиовещание», 1980, № 4, с. 17.

спектакль, поскольку непоколебленным остается основной чтецкий принцип — действующие лица проявляются через рассказчика, его образ доминирует. Но шумы и музыка создают, как в спектакле, эмоциональную атмосферу, порой конкретизируют место и обстановку действия, служат как бы декорациями незримого «театра фантазии».

О высокой культуре словесно-звукового образа, формируемого современным постановочным чтением, свидетельствуют, в частности, работы А. Баталова — радиоспектакли по «Казакам» Л. Толстого, «Поединку» А. Куприна, «Герою нашего времени» М. Лермонтова. Нередко А. Баталов выступает в трех творческих лицах — автора инсценировки, режиссера и чтеца (вернее, рассказчика). Неторопливо разворачивается повествование. А фоном служит непрерывный, сложно организованный поток звучаний, словно поток жизни, дыхание бытия. В эту полифоническую звуковую ткань то и дело вплетаются, выступают из нее и снова затихают голоса героев: жизнь течет, рассказ длится. И над всем господствует магия авторского слова, одухотворенность мира, творимого писателем, причем сохраняется многозначность, присущая литературному образу (и нередко отступающая перед конкретностью образа, создаваемого пластическими средствами).

Противоречие между конкретностью, зримостью театрального искусства и той многозначностью, которую всегда несет в себе литературный образ, была отмечена в свое время еще Ю. Айхенвальдом. В статье «Отрицание театра» он писал: «Зримое всегда грубее слышимого. Слух — чувство души, орган разума, посредник слова». И, утверждая далее, что «литература — для слуха», делал вывод: в «чрезмерной конкретности... и заключается первородный грех театра»¹.

Естественно, Ю. Айхенвальд и не помышлял о радио, которого в то время просто не существовало. Пафос его статьи был в отрицании театра как «подделки жизни», тогда как искусство, считал он, должно быть самоценно. Однако для нас в данном

¹ Айхенвальд Ю. Отрицание театра.— В кн.: В спорах о театре. М., 1913, с. 26.

случае важна не эта общая позиция критика, а его конкретные наблюдения: верно подмеченное противоречие между образом слышимым и видимым, словесным и пластическим. По сравнению со зримыми искусствами театра и кино радиотеатр в большей степени может быть близок к литературному первоисточнику. Режиссер Всесоюзного радио Р. Иоффе специально подчеркивала эту особенность радиотеатра, где «есть возможность ставить не драму или инсценировку, а подлинную, неприкосновенную авторскую прозу!»¹. Обратим внимание: не «читать», а именно «ставить».

Не углубляясь в историю литературного радиотеатра², остановимся лишь на одном примере, отражающем современные тенденции подхода к постановке прозы на радио.

В спектакле по роману Н. Островского «Рожденные бурей» (автор сценария и режиссер В. Голиков, Ленинградское радио, 1977) действие разворачивалось в двух планах. Николай Островский и его друг — редактор работали над рукописью романа. Редактор перечитывал отдельные страницы, и они начинали «оживать». Звучала музыка, из чтения возникали сцены, которые затем снова переходили в чтение, — оно главенствовало. В своеобразных «интермедиях» между эпизодами романа автор разговаривал со своим другом (у этих разговоров есть документальная основа). Так трансформировалась проза в спектакле: она сохранила повествовательность и одновременно включила в себя элементы инсценировки и документальной реконструкции. От литературного и постановочного чтения радиоспектакль отличало то, что герои обрели здесь собственные голоса. Однако в литературном радиотеатре эти голоса не вполне самостоятельны, ибо они возникают и звучат в контексте авторского слова, так что повествование управляет действием. При этом если постановочное чтение относится скорее к звуковой трансформации литературы, чем к сфере радиотеатра, то здесь звуковыми средствами создаются

¹ Иоффе Р. Слушая — видеть. — «Сов. радио и телевидение», 1962, № 7, с. 21.

² О литературном радиотеатре см.: Марченко Т. Радиотеатр. Страницы истории и некоторые проблемы. М., 1970, с. 52—59.

художественные образы на материале особой формы радиодраматургии, отличающейся преобладанием лирико-эпических элементов в единстве с собственно драматическими.

ТВ в своем взаимодействии с литературой во многом повторяет пути развития литературного радиотеатра. Начав со своеобразного «зримого чтения», литературный телетеатр тоже утвердился как «театр читателя», как такое зрелище, где восприятие зрителя больше сродни читательскому, чем это диктуется конкретно-чувственными образами киноэкрана и сцены.

Однако у литературного телетеатра есть и сценические истоки. Правда, обнаруживаются они там, где театр решительно отходит от своих канонов. Таков знаменитый спектакль «Братья Карамазовы», поставленный на сцене Художественного театра в 1910 году. В письме к К. С. Станиславскому Вл. И. Немирович-Данченко перечисляет те перспективы, которые открыла перед театром «бескровная революция», произведенная этим спектаклем. А именно: отсутствие неперемennого действия, движения в дочеховском его понимании; неограниченное время представления; необязательность деления действия на акты; возможность длительных монологов; появление чтеца; сочетание зрелища со словесным описанием¹.

Программа сближения театра с литературой, обрисованная Вл. И. Немировичем-Данченко, как свидетельствует дальнейшая практика, оказалась перспективной не столько для сцены, сколько для ТВ.

Формы превращения литературного произведения в телевизионное получили широкое развитие на телеэкране. Не столько показать, сколько рассказать, исподволь развертывая непосредственное сценическое действие, из которого, однако, рассказчик в любую минуту имеет возможность выйти, чтобы снова вернуться к повествованию, — вот что характерно для литературного телетеатра. Проза здесь не превращается в драматургию, она не претерпевает решительной трансформации своей словесной ткани,

¹ См.: Немирович-Данченко Вл. Избр. письма в 2-х т., т. 2. М., 1979, с. 41.

но, однако, и не просто читается с экрана, а формирует особого рода зрелище.

Литературному телетеатру оказались свойственны разомкнутая структура, открыто заявленные «условия игры», авторский комментарий в переплетении с прямой исповедью героя, репортажная фиксация творческого процесса. Одна из задач режиссуры состоит здесь в том, чтобы зрительно проявить структуру повествования, оперируя намеком, деталью, пластическим эскизом — атрибутами откровенной условности. В литературном телеспектакле баланс между «чтением» (вернее — рассказом) и «театром» всегда очень тонок, подвижен, и сам процесс перемещения границ между ними есть одновременно и процесс вовлечения зрителя в экранное действие.

Особенности такого телевизионного чтения становятся особенно очевидны, когда есть возможность сопоставить разные способы воплощения одного и того же литературного первоисточника. Так, роман И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» был экранизирован в кино и на ТВ — эти фильмы теперь широко известны. Менее известен спектакль Ленинградской телестудии, однако именно здесь герои романа еще в 60-е годы вышли к зрителям. Режиссер А. Белинский в своей постановке использовал приемы поэтики литературного театра. Двое актеров (И. Горбачев и Н. Боярский) были и ведущими и одновременно главными героями спектакля. «Перевоплощение» их совершалось на наших глазах: И. Горбачев надевал милицмейскую фуражку с гербом города Киева, Н. Боярский приклеивал усы Кисы Воробьянинова. Как персонажи они общались между собой, как ведущие, производившие текст от авторов, — только со зрителями. Переключения были мгновенны: начав фразу как персонаж, актер мог закончить ее уже в качестве рассказчика. Система общения со зрителем была непрерывной и гибкой.

В многосерийном телефильме «Двенадцать стульев» (режиссер М. Захаров, 1977) структурообразующим элементом опять-таки оказался авторский текст. И хотя теперь он звучал уже за кадром, все же в фильме был сохранен присущий роману принцип изображения: не только «сцены из жизни», но и рассказ

о ней в определенной авторской интонации. Между повествованием и действием установились многоплановые отношения. Актеры как бы прислушивались к голосу ведущего, иногда подыгрывая ему, а иногда вступая и в самостоятельное общение со зрителями. Но все же главным «каналом связи» между телеэкраном и зрителем служил закадровый голос повествователя. Зримое действие оказывалось тесно связанным с ним, более того — явно зависело от него. Авторская субъективация действия, по признанию самого постановщика, в первую очередь и придавала телефильму черты телевизионной специфики¹. В какой-то степени этот фильм можно рассматривать как аналог литературного телетеатра, созданный с помощью киносредств.

Собственно же кинематограф таких экранизаций прозы не знает. В этом смысле вполне характерен кинофильм Л. Гайдая «Двенадцать стульев», где действие уже полностью объективировано: слово автора до конца уступило место зрелищу, как бы растворившись в его эксцентрике.

Так литературный телетеатр и кино оказываются на разных полюсах по способам воплощения литературного первоисточника. Телефильм занимает в этом отношении промежуточное положение, тяготея то к одному, то к другому полюсу. Но чаще влияние киноструктур накладывает на него ощутимый отпечаток, четко отделяя от литературного театра. Покажем это на конкретном примере.

Говоря о литературном радиотеатре, мы упомянули в числе его особенностей тенденцию к сочетанию текста художественного произведения с элементами документального комментария. Та же тенденция обнаруживает себя и на телеэкране. Она во многом сближает с литературным театром телевизионный цикл «Из последних лет» (автор сценариев Р. Копылова, 1974—1975), посвященный творчеству Пушкина. Цикл продемонстрировал широту подходов к произведениям Пушкина, личности поэта и его эпохе. Степень слитности комментария к произведению и самого про-

¹ См.: Захаров М. Мне интересен эксперимент.— В кн.: Режиссер на телевидении. М., 1978, с. 156—157.

изведения, степень единства спектакля как органического целого была в передачах цикла различна. В некоторых случаях комментарий откровенно выносился за скобки, как было в «Анджело» и «Пире во время чумы». В других — в «Египетских ночах», «Домике в Коломне», «Сценах из рыцарских времен» — он пронизывал весь спектакль, организуя его сквозную драматургию. В ней оказывались скрыты и постепенно проявлялись разные, но тесно переплетенные между собой миры: реалии современной Пушкину жизни, его душевный склад, мир творчества, обособленный и одновременно такой зависимый от житейского окружения. И все это преломлялось в человеческой индивидуальности того актера, который становился как бы посредником между автором, его временем — и нами.

Телефильм «Маленькие трагедии» (автор сценария и режиссер М. Швейцер, 1980) отчасти совпадает по литературному материалу с циклом «Из последних лет». Режиссер остро ощущает телевизионную природу фильма. Все составные части его объединяет фигура Импровизатора (С. Юрский) из пушкинских «Египетских ночей». Импровизатор «творит» сюжеты, его творения рожают ассоциации и образы у Чарского (Г. Тараторкин). Дуэт С. Юрского и Г. Тараторкина как бы объединяет в сюиту «маленькие трагедии». В итоге на экране возникает зримый мир пушкинских образов. Условная открытость творческого процесса Импровизатора придает фильму черты телевизионности. В то же время это именно фильм — с достоверностью природы, свободными перебросами действия, с замкнутой структурой актерского образа. И потому мы скорее свидетели творимого мира, чем соучастники процесса создания. (Речь идет не о художественных достоинствах или недостатках фильма, а именно о принципах его поэтики.)

Но вернемся к проблеме авторского повествования в литературном телетеатре. Здесь оно, как и в радиотеатре, нередко принимает репортажную форму, вернее, стилизуется под репортаж. Так, в ленинградской телепостановке по повести Д. Гранина «Кто-то должен...» (автор сценария и режиссер В. Геллер, 1977) рассказ о происходящем вели двое молодых людей. Они то на-

блюдали за героями, сидя у монитора и перебрасываясь репликами, то сами как бы вступали в пространство экрана, чтобы быть рядом с главным героем, говорить о нем с нами, зрителями. А потом снова отходили в сторону, предоставляя событиям развиваться своим чередом, и снова комментировали их, находясь перед телеэкраном.

Сами действующие лица в литературном телетеатре могут брать на себя «авторские» функции, ведя (подобно героям радиопьесы Ф. Дюрренматта «Процесс о тени осла») своего рода репортаж о собственных поступках. Так, в ленинградском телеспектакле «Барышня-крестьянка» (автор сценария и режиссер Д. Лукова, 1969) каждый персонаж выступал и как рассказчик и как действующее лицо. Спектакль был костюмирован по законам традиционного театрального зрелища, но это не мешало актерам весело, озорно, легко «выглядывать» то и дело из своего костюма, чтобы поведать зрителям о поступках и помыслах героя.

Своеобразный зримый облик принимает на телеэкране поэзия. В поэтическом телетеатре она раскрывает свой драматургический потенциал. Телевизионный образ здесь складывается из поэтического слова и порожденного им каждый раз особого сочетания манеры актерского поведения и изобразительного решения.

Театр поэзии достиг немалых творческих результатов еще в 60-е годы, в эпоху прямого ТВ, бедного техническими возможностями. Актеры читали, приближенные к нам телеэкраном, любуясь всеми оттенками поэтического слова. Личность автора угадывалась, «проявлялась» в лице исполнителя, и это было основой телевизионной драматургии действия. Так читал в те годы на Ленинградском телевидении «Евгения Онегина» С. Юрский. Пушкинская поэзия, сам поэт и восприятие мира Пушкина нашим современником становились триединым героем этого зрелища, где человек в кадре и слово ничем не были заслонены. Именно в лирических отступлениях, в философских раздумьях поэта особенно явственно проступала и личность актера, именно здесь строки Пушкина оказывались наиболее насыщенными «игровым» движением, слово становилось действием.

В 1982 году Ленинградским телевидением была предпринята новая попытка не столько прочесть, сколько показать «Евгения Онегина». В этой работе режиссера В. Геллера сказались, на наш взгляд, характерные для сегодняшнего дня издержки чрезмерного (применительно к телетеатру) увлечения техническими возможностями ТВ. Где только не приходится по воле режиссера читать М. Ульянову — и на дорожках Летнего сада, на фоне его статуй, и у его решетки, и на берегах Невы, и во всевозможных интерьерах. Летит навстречу невидимому возку под топот копыт проселочная дорога — это Евгений скачет в деревню к дяде... А пушкинский стих как-то затерялся среди всего этого назойливого зрелищного изобилия. Нерасчетливое использование технических средств разрушило «театр поэзии», увело актера на второй план.

Между тем как раз в особенностях актерской игры находит опору специфика литературного телетеатра. Личность актера, высвечиваемая телеэкраном, и художественный образ, создаваемый актером, находятся здесь в динамическом единстве, причем в определенные моменты документальный образ исполнителя начинает доминировать. Это обусловлено изначальными свойствами наблюдающей камеры репортажного ТВ.

Возможность такого художественного эффекта предугадал еще в эпоху немого кино, размышляя о методах документальной съемки, Д. Вертов. В одной из своих статей он пишет о том, как, присутствуя в студии на съемках игрового фильма, снял актрису сразу после команды режиссера: «Довольно!» Это был уже момент «неигры», хотя актриса еще не вышла из роли. Он-то и оказался на экране столь выразительным, что режиссер попросил Д. Вертова дать ему эти куски вместо снятых ранее¹.

Много лет спустя Г. Козинцев, находясь вместе с П. Скофилдом в студии Ленинградского телевидения, наблюдал, как артист, готовясь начать монолог Гамлета, долго входил в роль, как менялись его глаза. К сожалению, эти метры пленки были исключены при монтаже — телережиссер счел паузу излишней. Что и вызвало негодование Г. Козинцева, справедливо полагавшего,

¹ См.: Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 120.

что это-то и были самые специфически телевизионные минуты будущей передачи.

Оба рассказанных эпизода, в сущности, тождественны: там и здесь речь идет о моменте включения актера в акт творчества, моменте преодоления дистанции, отделяющей его человеческое «я» от создаваемого образа. Это и есть характерная черта актерского существования в литературном телетеатре: открытость творческого процесса, репортажно наблюдаемого камерой.

Интерес к переходным состояниям исполнителя сценической роли существовал еще задолго до ТВ, но преимущественно как интерес «цеховой», профессиональный. В театральных мемуарах отмечен ряд счастливых случаев, когда начинающему актеру удалось подсмотреть скрытые от посторонних глаз секунды «вхождения» мастера в образ или «выхода» из него. На ТВ фиксация таких состояний — существенная сторона «творчества в открытую», дающего зрителям возможность приобщиться к самому процессу создания актерского образа, благодаря чему на экране предстает не только роль, но и личность исполнителя.

Это то новое, чем обладает ТВ по сравнению с театром и еще более — с кино. Недаром именно кинорежиссеры особенно остро ощутили своеобразие бытия актера на телевизионном экране. «Я с большим интересом смотрю телепередачи, в которых есть прямое обращение актера к зрителю, не перевоплощение, а соединение актера и персонажа, причем откровенное. Когда актер говорит и от себя, и от лица автора, и от лица персонажа»¹, — замечает М. Хуциев. Аналогичные суждения высказывают и киноведы. В частности, Л. Козлов считает некинематографичным принцип «частичного перевоплощения» (как он его назвал), примененный в телеспектаклях «Страницы журнала Печорина» и «Острова в океане». «Выключение» актера из образа, столь естественное на телеэкране, ближе, по его мнению, к театру, чем к кино². Интересно, что и Р. Юренев, рассматривающий кино и

¹ В кн.: Глущенко В., Деревицкий В., Тетерин В. Диалоги о телевидении, с. 96.

² См.: Козлов Л. Кино и ТВ: некоторые аспекты взаимодействия. — «Искусство кино», 1983, № 6, с. 109.

ТВ как одно искусство, все же соглашается в данном случае с Л. Козловым¹.

А. Эфрос, который в театральной работе всегда придает большое значение самой личности актера, не случайно оказался столь чуток к особенностям поэтики литературного телетеатра. На ТВ, утверждает он, умение открывать автора, выражая себя и зная, что ты хочешь открыть в себе для других, необходимо актеру вдвойне².

Особенности актерского искусства в литературном театре согласуются с принципами общения и репортажности, напрямую вытекают из них.

Литературный телетеатр с его открытым для зрителя механизмом «перевода» слова в зрелище органически усваивает восходящий к театральной эстетике Б. Брехта прием остранения. Но не менее велика здесь и роль внесловесного психологического подтекста, когда личность актера оказывается как бы «под микроскопом». Она в литературном телетеатре (в отличие от авизуального радиотеатра) нередко выходит на первый план.

В радиотеатре, в силу его акустической природы, использование приема остранения затруднено. Иногда он реализуется путем распределения роли между двумя исполнителями. На телевидении остранение достигается самим характером актерского исполнения, когда актер ведет как бы двойной рассказ — о своем герое и о себе.

Лирическое самовыражение составляет основу зрелищности литературного телеспектакля и одновременно обнаруживает связь его с прямым, репортажным ТВ. Тут мы не согласны с Е. Сергеевым, утверждающим, что перевод прозы на язык ТВ — это «вид телетворчества, который не может активно пользоваться такими телевизионными преимуществами, как «интимность», сиюминутность, «эффект присутствия»³. Другое дело, что эти свойства проявляются при таком переводе опосредованно.

¹ См.: «Искусство кино», 1983, № 11, с. 111.

² См.: Эфрос А. Испытание телевидением.— В кн.: Актер на телевидении. Вып. 1. М., 1976, с. 132.

³ Сергеев Е. Перевод с оригинала, с. 15.

Для литературного театра и на ТВ и на радио типична фигура рассказчика, повествователя, вступающего в общение со зрителем (слушателем). Всякая форма рассказа есть субъективация действия, которая становится здесь структурообразующим началом. Преобладание в спектакле лирико-эпических элементов делает прозу и поэзию столь естественным источником литературного теле- и радиотеатра.

Литературный театр, зачастую сохраняя почти неизменным текст первоисточника, требует разработанной режиссерской партитуры, активного использования звуковых выразительных средств— на радио, изобразительных — на ТВ, причем эти изобразительно-выразительные средства подчинены стилистике чтения (а не жизнеподобного разыгрывания роли).

Литературный театр не есть строго отграниченная разновидность драмы в системе СМК. Можно сказать, что его элементы на ТВ и радио всепроникающи, если подразумевать под ними форму «рассказа-игры», «игры-анализа». Но вернее будет сказать, что качеством всеобщности обладает тот тип взаимодействия радио и ТВ со своей аудиторией, который и реализуется, в частности, в произведениях литературного театра.

«ГДЕ» И «КОГДА»

Устарело ли прямое ТВ!

Итак, мы рассмотрели два главных принципа, определяющих специфику театрального творчества в системе СМК. Как мы видели, принцип репортажности характеризует взаимодействие коммуникативного канала с действительностью, которую он воспроизводит, принцип общения — взаимоотношения канала с аудиторией.

Теперь, чтобы яснее представить себе внутреннюю структуру произведений радио- и телетеатра, обратимся к особенностям их пространственно-временного построения.

Пространственно-временная организация театральных форм ТВ и радио напрямую связана с их включенностью в программу.

В эпоху прямого ТВ главные свойства телеэкрана усматривались в создании «эффекта присутствия» и синхронности события с его восприятием зрителями. То и другое отвечало принципу репортажности и принципу общения, определяя собой и свойства пространства и времени в телевизионных произведениях как документальных, так и игровых.

В «век телевидения» для зрителя возросли содержательность и эстетическая ценность мгновения, фактора настоящего времени. Считается, что начало этому процессу положили фотография и кино¹, свое наивысшее выражение он нашел в ТВ. Радио опять оказалось в тени. И не случайно.

В 20—30-е годы, когда мир был потрясен феноменом радиовещания, оно было прямым, трансляционным и не могло полноценно запечатлеть мгновение настоящего времени, «остановить» его. Кроме того, в те годы комплексный подход к исследованию

¹ См.: Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики, с. 246.

различных пластов культуры еще не сформировался, и это затрудняло проведение аналогий между сиюминутностью радио и фиксацией моментов действительности в кино и на фотографии. Тем более что кино и фотография тоже еще только нащупывали свою дорогу, а новорожденное радио более всего стремилось к обретению творческой самостоятельности и независимости. Когда же в 50—60-е годы повсеместно произошел телевизионный бум, радио, уже овладевшее возможностями магнитной записи, оказалось в представлениях телетеоретиков решительно потесненным на задний план как нечто «неполноценное» по сравнению с ТВ, которое способно дать аудиовизуальное отражение текущей реальности. Теория радиоискусства продолжала развиваться изолированно, ТВ привычно рассматривалось в контексте кино и театра.

Лишь осознание связи каждой программной ячейки с программой вещания в целом, укрепившаяся мысль о коммуникативной общности радио и ТВ сделали возможным комплексное изучение их художественного потенциала, а отсюда и структуры пространства-времени в радио- и телетеатре — с учетом особенностей каждой из двух этих областей драматического искусства в системе СМК.

Переход от прямого ТВ к фиксированному создал самый полемически острый аспект проблемы телевизионного времени. Значение этого перехода трактуется разными исследователями по-разному. Так, Н. Хренов в упомянутой выше работе, рассматривая роль ТВ в эволюции пространственно-временных представлений, формируемых зрелищной культурой, не разделяет его на более раннее («живое») и более позднее (фиксированное). Для него главное в телевизионном времени — это настоящее время программы. На наш взгляд, такая позиция гораздо более исторична, чем утверждения тех авторов, которые поторопились объявить, что с внедрением видеозаписи любое телевизионное зрелище может формироваться полностью по законам киноэстетики, а на долю самого ТВ остается главным образом трансляционная функция и в некоторых случаях прямой событийный репортаж. Думается, что здесь частные соображения, связанные с

технологией производства, подменили собой осознание более общих коммуникативных свойств ТВ.

Этим свойствам соответствуют открыто адресуемые зрителю и как бы включающие его в свое пространство разомкнутые композиции, рассчитанные на диалог с аудиторией. Соответственно и время протекающих на телеэкране событий психологически разомкнуто для зрителя, соотносено с ходом зрительского времени, приближено к нему — целиком или же в той части зрелища, где осуществляется прямой контакт с аудиторией через рассказчика, комментатора и т. д.

Такова временная (а в связи с этим и пространственная) структура телепрограммы, в целом всегда синхронной зрительскому настоящему времени.

Сегодня мысль о том, что именно прямое ТВ является определяющим для всей телевизионной эстетики, закономерности которой распространяются и на видеозапись, отчетливо сформулирована в работах ряда исследователей (Э. Багирова, Ю. Богомолова, А. Зайцевой, Л. Козлова и др.). Это имеет непосредственное отношение и к проблемам телетеатра. Зависимость его форм от пространственно-временных структур прямого ТВ — не промежуточное явление, присущее только начальному периоду развития телетеатра, а постоянный, сохраняющий свое значение фактор. Правда, способы конкретизации этой зависимости с развитием ТВ меняются.

Неожиданным может показаться утверждение о наличии в данном аспекте структурной общности между теле- и радиотеатром. Казалось бы, телетеатр, как искусство зримое, дающее визуальный образ драматического действия, должен по своим пространственно-временным характеристикам быть ближе к кино и театру, чем к радио. Но, как показывает анализ, многое здесь определяется единым для радио- и теледрамы принципом общения. Лирико-эпическое начало телетеатра влечет его на тот же, что и у радиотеатра, путь психологической субъективации воссоздаваемых пространственно-временных связей. Поэтому они в теледраме зачастую организованы иначе, чем в других видах зрелищного искусства.

Хронотоп радиотеатра

Проблемам хронотопа (пространственно-временного единства) художественного произведения уделяется большое внимание в современном искусствоведении и эстетике. Принято прежде всего разграничивать концептуальное (объективное) и перцептуальное (субъективное) отражение пространства и времени, происходящее как в процессе художественного творчества, так и при восприятии его результатов. Различают, далее, пространство-время художника (то есть авторское), персонажей (сюжетное) и тех, кто воспринимает произведение искусства (читательское, слушательское, зрительское). В каждой из этих сфер может быть выделен как объективный, так и субъективный (для автора, героя, зрителя) план. Следует добавить, что в реальной практике искусства они взаимосвязаны — перемежаются, совмещаются или существуют параллельно.

Особенности соотношения концептуального и перцептуального пространства-времени могут быть зафиксированы на уровне и отдельного произведения, и определенного стиля или жанра, и целого вида искусства. Есть они и у драмы в системе СМК. Первичное их выявление — как на практике, так и в теории — связано с радиотеатром. Сегодня телетеатр продолжает и развивает то, что начиналось на радио еще в 30-е годы и легло в основу пространственно-временной специфики радиодрамы¹.

Эта специфика наиболее очевидно обнаруживается в произведениях с лирической доминантой. Во всех тех случаях, когда предметом изображения в радиопьесе становится человеческое сознание, а не собственно события, активное монтажное оперирование временем, отвечающее движению мыслей, чувств, воспоминаний героя, оказывается как нельзя более подходящим инструментом художественного исследования этого сознания. Подобное построение действия Г. Ренч назвал «радиоконцепцией материала»². Многослойное построение действия во времени, как бы

¹ См.: Марченко Т. Радиотеатр, с. 133—151.

² См.: Rentsch G. Op. cit., S. 25.

разрез его по вертикали, дает радиодраматургам богатые возможности для анализа внутреннего мира личности в форме самоанализа героя. Имея это в виду, польский теоретик Ю. Майен считал специфическим для радиопьесы прием контраста: «Так это было» и «Так я это вижу сейчас»¹.

Возможность стремительных мысленных переходов от одних событий и персонажей к другим, мгновенного переключения фантазии слушателя делает акустическое пространство радиотеатра столь же подвижным, как и время. Эту его особенность полемически заостренно сформулировал западногерманский теоретик Х. Швитцке, определив «чистую» (то есть возможную только в акустическом театре) лирическую радиопьесу как «вневременную», «антихронологическую» и «беспространственную»².

«Расслоение» времени и динамичный временной (а соответственно — и пространственный) монтаж осуществимы, конечно, не только в радио- или телетеатре. Это характерная тенденция искусства нашего века — прежде всего литературы, а за ней театра и кино. Однако исследователи иногда склонны связывать ее преимущественно с одним каким-то видом художественного творчества. И тогда избранный предмет исследования невольно заслоняет общую картину. Так, западногерманский теоретик К. Фишер утверждал, что современная драма сформировалась в первую очередь под влиянием именно радиодраматургии. Неоднократное «проигрывание» одних и тех же ситуаций с разных точек зрения как способ психологического анализа героев и временные сдвиги К. Фишер считал специфическими радиосредствами, перешедшими затем в театр³.

Другой точки зрения придерживается советский исследователь проблемы времени в искусстве В. В. Иванов. Сопоставляя различные явления художественной прозы, драмы и кинематографии, он в этом плане особо выделяет кино. Оно, по мнению автора, предоставляет наибольшие технические возможности

¹ См.: Mayen J. Radio a literatura. Warszawa. 1965, s. 264.

² См.: Switzke H. Op. cit., S. 244.

³ См.: Fischer E.-K. Op. cit., S. 326.

для экспериментирования над временем, наиболее естественно воплощает «частную» психологическую последовательность времени — даже по сравнению со словесным искусством¹. В данном случае, как нам представляется, исследователь упускает из поля зрения специфические возможности радиотеатра.

Истоки этих возможностей — в коммуникативной природе радио, в прямой обращенности радиодрамы к сознанию слушателя, то есть в принципе общения, с одной стороны, и в особенностях материала и восприятия радиоискусства — с другой. Быстрота интеллектуально-эмоциональной реакции и подвижность слушательского воображения при восприятии акустических образов радиотеатра выше, чем при более сложном аудиовизуальном восприятии кинообразов, опирающихся на иконические знаки. Отсюда и возможность более стремительного, чем в кино, монтажного скрещения разных пластов времени.

В радиоспектакле реализация принципа общения получает особую форму, когда психологическая дистанция между голосом и воспринимающим исчезает и действие как бы переносится в сознание самого слушателя. При этом происходит дополнительная субъективация действия радиодрамы, которое становится «слушательским». Именно поэтому радиотеатр так тяготеет к перцептуальному, а не концептуальному пространству-времени. Ибо «перцептуальное пространство-время... это прежде всего пространство-время представления и воображения и — уже во вторую очередь — визуальное пространство-время»².

Незримость радиотеатра служит предпосылкой для более активной, чем в зрелищных искусствах, разработки в нем перцептуальных форм художественного пространства и времени. Причем разработка эта началась с первых же его шагов. Например, в немецкой радиопьесе 30-х годов «Самая странная любовная история в мире», написанной П. Хирше, переплетались внутренние моно-

¹ См.: Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 65.

² Зобов Р., Мостепаненко А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. — Там же, с. 17.

логи двух героев, даже не подозревавших о существовании друг друга. «Место действия» как бы исчезало (ибо монологи скрещивались только в сознании радиослушателей), и воспринималась лишь временная протяженность этого «странного» диалога.

Такое драматургическое построение получает развитие в дальнейшей практике радиотеатра. В радиопьесе австрийского писателя Г. Эйзенрейха «Чем мы живем и от чего умираем», появившейся в конце 50-х годов, диалог мужа и жены разворачивается вначале в ключе внешнего бытового правдоподобия. Точно указано время и место действия. Двое говорят о бессмыслице иссушающей душу ежедневной всеобщей погони за призраком материального благополучия. Говорят — но по существу не слышат друг друга. В какой-то момент «глухота» мужа как бы становится реальностью: горькие слова жены перемежаются паузами, в которые могли бы прозвучать его ответы, но их нет. И монолог жены отрывается от конкретной обстановки и момента времени. Он звучит уже как квинтэссенция ее душевной драмы, кульминация внутреннего надлома, о котором муж и не подозревает. В конце, когда действие возвращается в бытовое русло, для мужа оказывается досадной неожиданностью холодное отчаяние жены.

Иначе использован тот же прием в написанной несколькими годами позже пьесе западногерманского радиодраматурга Д. Веллерсхорфа «Минотавр». Здесь внутренние монологи двух действующих лиц — Мужчины и Женщины — идут параллельно, чтобы только в конце приобрести черты реального диалога. Автор неоднократно отмечает в тексте пьесы паузы, заполненные особой, «вневременной» акустикой. Это, как пишет драматург, «акустический образ времени»¹. Порою в паузы врываются звуки реального мира — музыка карусельной шарманки, вой сирены — чтобы затем снова уступить место звучанию внутренних голосов героев.

Эпиграфом к искусству лирической радиодрамы могли бы стать строки Р.-М. Рильке:

¹ Модель. Сборник зарубежных радиопьес. М., 1978, с. 227.

«Пространство сердца —
вне пределов дали.
Когда в тебе твой голос
прорастет —
Твоих миров светила
завучали».

Не случайно шведский исследователь радиодрамы Г.Халлингберг пишет о создаваемом ею «пространстве настроения», об особых возможностях «пространства, где разыгрываются события, находящиеся вне той действительности, которую можно воспроизвести фотографически или воссоздать на театральной сцене»¹.

Итак, перцептуальное пространство радиотеатра может быть абстрактно, условно, фантастично — словом, может строиться вне изобразительных ассоциаций. Такое построение органично в первую очередь для радиоспектаклей, в которых главное — самоанализ героев или борьба идей. Характерно высказывание театрального режиссера А. Васильева, поставившего на радио «Портрет Дориана Грея»: «Мы пытались создать ощущение некоего, условно говоря, абстрактного пространства, где в данную минуту ведут беседы герои. Мысли, которыми они обмениваются, как бы перетекают одна в другую по законам не формальной, а музыкальной логики»².

В тех же случаях, когда пространство радиодрамы объективно, значимо для внешнего действия и аустическое изображение его рассчитано на визуальные ассоциации, они возникают в воображении слушателя как нестойкие, летучие образы-знаки, соотносимые скорее с соответствующим понятием, чем с наглядными, чувственно-конкретными образами зрелищных искусств.

Таким образом, в хронотопе радиотеатра ведущим началом является время. Обратимость художественного времени, его

¹ Hallingberg G. Op. cit., S. 30—31.

² Васильев А. Найти пространство, где живут герои.— «Телевидение. Радиовещание», 1982, № 7, с. 20.

смещение, растягивание, остановка, убыстрение — все эти черты, характерные для современного искусства в целом, концентрируются, если говорить о драме, в радиотеатре, поскольку он в большой мере тяготеет к субъективации действия.

Интересно провести аналогию между радиодрамой и современным романом. В частности, Т. Мотылева пишет о прозе У. Фолкнера, что в ней «и ретроспекции, и диалоги-дознания, и монологи-исповеди, и смутные неслышные речи странных и ущербных фолкнеровских героев, и причудливые сюжетные повороты, совершающиеся сквозь напластования разных исторических периодов,— все это не игра, не каприз художника, а особый путь познания действительности,— путь анализа не только психологического, но и исторического, социального. Сквозь кажущийся временный хаос проступает связь времен...»¹.

Нечто подобное свойственно и радиотеатру. Он осуществляет «связь времен» прежде всего пересечением различных временных пластов в «разомкнутом» на слушателя сознании героя.

Литературоведы считают особенностью романного повествования сосуществование в нем разных точек зрения и проводят в этом отношении аналогию между литературой и кино². Но подобная организация действия характерна и для радиодрамы.

Если при этом отсутствуют хотя бы пунктирные ориентиры концептуального времени, то действие как бы утрачивает собственную, событийную длительность — остается лишь физическая протяженность радиоспектакля. Таковы постановки радиопьес — внутренних монологов, радиопьес, воспроизводящих «поток сознания».

Другая форма субъективации времени в радиодраме — пересечение прошлого и настоящего (а иногда и будущего), причем герой оказывается в точке этого пересечения.

¹ Мотылева Т. О времени и пространстве в современном зарубежном романе.— 8 кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, с. 192.

² См., например: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, с. 333—334; Днепров В. Герои времени и формы времени. Л., 1980, с. 168.

Например, в пьесе С. Гансовского «Млечный Путь» — три пласта времени. Люди будущего установили космическую связь с далеким прошлым, то есть с нашим настоящим. Они вступают в контакт со Стариком, героем пьесы, и дают ему возможность заново прикоснуться к собственной молодости, встретиться с самим собой — Юношей из 1918 года, которому через несколько минут идти в решающую атаку. Простая человеческая жизнь обретает в этой проекции на прошлое и будущее новое психологическое и историческое измерение.

В зрелищных искусствах при воссоздании образа героя такая многослойность времени труднодостижима. «Зрительно воспринимаемое действие возможно лишь в одном модусе — реальном. Все ирреальные наклонения: желательные, условные, запретительные, повелительные и пр., все формы косвенной и несобственно-прямой речи, диалогическое повествование со сложным переплетением точек зрения представляют для чисто изобразительных искусств трудности»¹, — замечает Ю. Лотман.

Правда, в кино предпринимались попытки временного расщепления образа героя (вспомним еще раз фильм И. Бергмана «Земляничная поляна»). Знает такие попытки и театр. Но когда перед зрителем предстают на сцене или на экране два персонажа, воплощающие разные периоды жизни или разные стороны личности одного героя (как, например, в пьесе Ю. О'Нила «Дни без цели»), совместить их в сознании психологически сложно. Поэтому авторам приходится в этих случаях изыскивать специальные изобразительные приемы.

Так, в театральном спектакле 60-х годов по повести Ю. Германа «Один год» «двойник» сценического героя говорил с ним с киноэкрана. А в появившейся тогда же радиоинсценировке повести «расщелить» образ героя оказалось гораздо проще: сочетанием звучащих внутренних монологов с речью, обращенной к другим персонажам. И такое сочетание воспринималось как совершенно естественное, поскольку для радиодрамы это один

¹ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973, с. 101.

из ее структурных принципов, тогда как для театра и кино — лишь нечасто реализуемая возможность.

Словесный способ передачи движения времени типичен для радиотеатра. Эту функцию выполняют монологи рассказчика, «вынесенные за скобки» конкретного пространства-времени воссоздаваемых событий и тем самым попадающие в слушательское настоящее время. Рассказ протекает в настоящем, действии — в прошедшем, которое оживает в драматических эпизодах и превращается в условно-настоящее время, отделенное от времени рассказчика. Время рассказчика — сиюминутное и субъективное, время действия объективно для участвующих в нем персонажей. И все эти трансформации происходят в пределах перцептуального пространства-времени всего радиоспектакля в целом.

Координаты телеспектакля

Не только литература и радиотеатр, но и зрелищные искусства наших дней стремятся создавать такие произведения, в которых действие воплощало бы ход сознания героя. Однако в кино и на театральной сцене для этого приходится в большей или меньшей степени преодолевать вещественную конкретность изображения, кардинально перестраивать естественные пространственно-временные связи. Экранные структуры типа «8 1/2» Ф. Феллини, сочетающие в кадре физическую реальность существования героя и образы его восприятия и воспоминаний (причем одно от другого зачастую трудно отличить), болгарский исследователь Н. Милев назвал «психофизическим монологом»¹.

В телетеатре «психофизический монолог» находит органичную форму. Здесь перед зрителем открывается особое, перцептуальное пространство и время действия, раздвигающее рамки зримой «физической реальности» на телеэкране, не совпадающее с ней.

¹ См.: Милев Н. Божество с тремя лицами. М., 1968, с. 40.

Такова одна из типичных структур теледрамы — действие за «четвертой стеной», размыкаемое посредником-рассказчиком. Он находится и в сюжетном и в зрительском времени, либо вне сюжета — в одном измерении только со зрителем.

Все варианты теледрамы с ведущим основаны на субъективации времени. И точно так же, как многолика сама фигура рассказчика в телетеатре, многообразны и формы этой субъективации, сопровождающиеся расслоением художественного времени на телеэкране.

В ленинградской телепостановке по повести А. П. Чехова «Три года» (автор сценария и режиссер Г. Никулин, 1970) ведущий, которому были отданы авторские слова, приходил в мир чеховских героев из дня сегодняшнего. Об этом свидетельствовал не только его современный облик, манера держаться, но главное — отношение ко всему тому, что разворачивалось перед его (и нашими) глазами. Произнося только чеховские слова, он внутренне, молчаливо как бы продолжал их, соотнося с нашим временем. Такое раскованное, импровизационное существование ведущего (М. Волков), соединившего в себе черты персонажа «от автора» и сегодняшнего комментатора, подспудно раздвигало хронологические границы действия, делало настоящее и прошлое взаимопроницаемыми.

Проницаемость времени в телеспектакле усиливается, когда герой-рассказчик наблюдает за собой в прошлом, комментируя прошлое с сегодняшней своей позиции. В этих случаях один персонаж предстает на экране в разных возрастных ипостасях, на разных уровнях самосознания.

Лев Толстой записал в 1904 году в своем дневнике: «Если спросишь, как можно без времени познать себя ребенком, молодым, старым, то я скажу: «Я, совмещающий в себе ребенка, юношу, старика и еще что-то, бывшее прежде ребенка, и есть этот ответ»¹.

Это «сопряжение времен» и стало организующим принципом в телевизионной инсценировке трилогии Л. Толстого «Детство»,

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 55. М., 1937, с. 71.

«Отрочество», «Юность». В основе действия трехсерийного телеспектакля «Исповедь и мечтания Николая Иртеньева» (авторы сценария Я. Гордин и П. Фоменко, режиссер П. Фоменко, 1973) лежала встреча человека с самим собой, сопоставление светлых порывов юной души и взрослого, приобретенного нелегким путем опыта. На экране было и то, что оставило когда-то и навсегда след в памяти сердца, и сегодняшнее обращение героя к памяти во имя духовного самоочищения.

Николай Иртеньев вспоминает свои детские и молодые годы, себя — Николеньку. Встреча во времени материализована на экране: Иртеньев (В. Корецкий) смотрит на Николеньку, на свое прошлое, он думает, сопоставляет, оценивает — для себя и для нас, ибо лишь с нами он общается как с собеседниками. А Николенька (Дима Пучков) просто живет, он не слышит и не может слышать будущего. Проницаемость, обратимость времени — односторонняя, а само оно избирательно, прерывисто. И хотя все сцены-ретроспекции были даны в телепостановке объективно, в саморазвитии, но возникновение и смена их на экране диктовались субъективной логикой сознания вспоминающего человека. Главное заключалось в их сегодняшнем осмыслении героем — нашим собеседником в кадре. Действие обретало драматизм в свойственном телетеатру (как и радиотеатру) контрапункте: «Так это было» и «Так я это вижу сейчас».

Соответственно и пространственный мир телепостановки, сохраняя отдельные черты объективно изображенной реальности, превращался по преимуществу в картину мира внутреннего, становился «пространством души». В этом особом пространстве возможны любые топографические сдвиги, разрывы и совмещения времен.

В хронотопе теледрамы нередко именно время становится основной пружиной действия, подчиняя себе организацию пространства.

Так, в другой телепостановке П. Фоменко — по роману Л. Толстого «Семейное счастье» (1971) — пространством рассказа Маши (М. Терехова) было место у фортепьяно. Сидя за ним, героиня общалась только со зрителем. В сценах же из прошлого

она свободно меняла место действия, иногда нарушая его границы неожиданными «прорывами» к нам. Например, в сцене с мужем она могла вдруг через плечо его адресоваться к зрителю, как бы комментируя свое тогдашнее душевное состояние, психологически выключаясь на мгновение из конкретной ситуации и вместе с тем физически оставаясь в ней. Здесь зримость пространства телетеатра кладет предел возможностям временного расслоения образа героя.

Такое расслоение времени в теледраме с ведущим-рассказчиком происходит при сохранении физического статуса персонажа, существующего попеременно в разных сюжетных измерениях.

Примером последовательной субъективации пространственно-временных отношений служит телеспектакль «Страницы журнала Печорина» (режиссер А. Эфрос, 1975). Обстановка действия, в сущности, не играла здесь никакой роли — важно было лишь то, что происходило между людьми. Лица, фигуры, группы фигур, их прихотливые композиции, словно выхваченные скользящим наблюдающим взглядом, служили одновременно фоном и материалом рассказа Печорина. Если на киноэкране изображение человека и среды обычно эстетически уравнено, то на телеэкране ощутима иная тенденция, и она явственно сказалась в этом спектакле. Окружающий человека вещественный мир словно бы исчез — во всяком случае, утратил самостоятельное значение. Внешние события сменяли друг друга, подчиняясь логике дневникового повествования, процессу самосознания героя. Перемещение Печорина из системы внутрисюжетных пространственно-временных связей в контактное с нами измерение совершалось мгновенно — для этого ему достаточно было поворота головы, одного взгляда. Время героя-рассказчика оказывалось «сквозным», двуединым, контрапунктическим.

В «Скучной истории» временной контрапункт составляли лицо и закадровый голос Николая Степановича — Б. Бабочкина. «Голос говорит о вчерашней нежности, лицо — о сегодняшней горечи. Голос — о прошлой вспышке гнева, лицо — о нынешнем сожалении».

нии... В такие мгновения прошлое сливается с настоящим»¹,— справедливо отмечал критик.

Кино знает прием возвращения времени вспять как способ расследования событий («Гражданин Кейн», «Расёмон»), прием замедления и убыстрения времени. Но непрерывное совмещение времен, наложение одного на другое, выведение рассказчика на авансцену времени — это уже в большей степени удел театра, чем кино. Ибо сценическому действию не чужда открытость структуры. В этом отношении сцена ближе к теле- и радиотеатру, чем к киноэкрану. Киновремя монтажно и потому дискретно, тогда как в театре зритель наблюдает непрерывный процесс действия. И хотя на сцене события могут сжиматься или растягиваться по сравнению с их естественным ходом, но протяженность театрального процесса, протекающего на наших глазах, синхронного для исполнителей и зрителей, рождает иллюзию «безмонтажного» настоящего времени спектакля, каким бы многослойным оно ни было.

Ту же иллюзию в телетеатре (и радиотеатре) создают лирико-эпические структуры, опирающиеся на принцип общения. Таким образом, временное построение теледрамы свидетельствует о большей близости ее к театру, чем к кино. При этом слово-исповедь, звучащее с экрана в телеспектакле, открывает возможность дополнительных — по сравнению с театром — пространственно-временных трансформаций действия.

Внешнее, сюжетное пространство может в телеспектакле, как и в радиодраме, вовсе отсутствовать, если мысли и чувства героев предельно обнажены, даны «крупным планом» вне каких бы то ни было реалий предметного мира. Пусть подобные случаи и нечасты, но они выражают важную тенденцию телетеатра как искусства визуального. Такие телеспектакли — это своеобразный театр человеческого лица. «Местом действия» становится в них сфера мыслей и чувств героев, «пространство души».

«Внепространственная» теледраматургия может строиться

¹ Рудницкий К. Монологи Бориса Бабочкина.— В кн.: Актер на телевидении. Вып. 1, с. 84.

и на документальной основе, как это было, например, в телефильме «Пушкин и Чаадаев» (авторы сценария М. Тер-Ованесова и Ю. Кротенко, режиссер Ю. Кротенко, 1968). Там происходил диалог Пушкина и Чаадаева о судьбах России. В действительности такой диалог не имел места, но авторы использовали текст «Философического письма» Чаадаева и заметок Пушкина по поводу письма. Спор, следовательно, разворачивался в сфере чисто идеологической, вне бытовой реальности, и это нашло выражение в самой экранной организации действия. Пушкин и Чаадаев были как бы затерявшимися одиночками на светском балу с его сплетнями и кознями, они не обращались друг к другу, а размышляли вслух, и только в восприятии зрителей их размышления складывались в диалог. Пространственная среда здесь была фоном, условным обозначением эпохи, но не местом действия, несмотря на наличие предметных реалий.

Пространственно-временная конструкция теледрамы нередко бывает весьма сложной, подвижной и многозначной.

В телевизионном спектакле «Фредерик Моро» по роману Г. Флобера «Воспитание чувств» (автор сценария В. Дубровский, режиссер В. Смехов, 1974) итог жизни героя и ход ее наглядно совмещались. Аукцион, где шло с молотка имущество семейства Арну, был сюжетно реальным и вместе с тем символичным, ибо весь путь героя оказался подобен аукциону нравственных ценностей: он следовал в жизни за тем, кто больше ему давал.

Аукционист, он же ведущий (В. Семенов), соединял в спектакле прошлое и настоящее, действие — со зрителем, убыстрял движение времени, обозначал места событий, дополняя все это своим ироническим комментарием. Вторым комментатором действия был сам Фредерик, или, вернее, исполнитель его роли (Л. Филатов). Оба актера как бы приглашали зрителя принять участие в исследовании характера и поступков героя.

Система непрерывного комментария в спектакле соответствовала повествовательности прозы и открывала простор для свободной переброски действия во времени и пространстве. «Как бурлит Париж, как кричат», — говорил Аукционист, а на экране были лишь Фредерик и он сам, принявший на короткое

мгновение облик студента. Из стульев и шандала он вмиг соорудил уличную «баррикаду», хлопаньем в ладоши обозначал цокот копыт лошади, везущей экипаж с героем. Воспоминания, юношеские мечтания в соотнесении их с итоговой реальностью определили весь строй этого спектакля, где субъективные смещения пространства и времени действия подчеркивались открыто условными приемами. Такие смещения, как мы видели, органичны для телетеатра и в разных вариантах выражают специфику его хронотопа.

Снова о прямом ТВ

Завершая анализ проблемы пространства-времени в телетеатре, еще раз вернемся к его связям с документальным ТВ.

Прямой репортаж знает только одно время — настоящее и только те места действия, где сейчас совершается событие. Соответственно и теледрама в годы прямого ТВ тяготела к сюжетному единству места и времени.

Однако и тогда телетеатр уже владел приемами пространственно-временной трансформации драматического сюжета. Этому способствовало выведение рассказчика-посредника за рамки сюжетного времени, расслоение действия на события и повествование о них.

По мере расширения практики фиксации программ теледокументалистика увеличивала свои возможности совмещения прошедшего и настоящего времени, а также свободной смены мест событий. Теперь мы уже давно привыкли к тому, что, например, в ходе трансляции спортивных соревнований нам «возвращают», повторяют отдельные, наиболее острые моменты борьбы, привыкли к передачам, в которых комментатор присутствует на экране и во времени прошедшего события, зафиксированного на пленке, и в том отрезке времени, когда, обращаясь к зрителям, он использует отснятый ранее материал. Здесь уже обнаруживается прямая структурная аналогия с ведущим в телеспектакле.

Иначе говоря, в теледокументалистике и в телетеатре мы находим сегодня близкие формы субъективации времени и пространства (подобную параллель можно провести и между радиотеатром и радиодокументалистикой). Повторим еще раз, что это обусловлено едиными в основе своей законами общения ТВ и радио с аудиторией.

Экранное настоящее время, которое в прямом ТВ воспринималось по преимуществу лишь как эмпирический факт, с появлением средств фиксации все больше становится предметом эстетического переживания. При этом, как верно подметил Ю. Богомолов, «решающее значение для эстетического впечатления имеет не сама форма настоящего времени, а борьба за нее (или борьба против нее), не прямая передача, а стремление к ее иллюзии (или преодоление ее реальности). Поэтому временная граница между событием (реальным или художественным) и зрителем все чаще становится формообразующим началом передачи»¹.

Сегодняшние зрители, прекрасно зная, что прямая трансляция — редкий случай в программе, который специально оговаривается диктором, тем не менее остро реагируют на передачи с открытой процессуальной структурой, зафиксировавшие на пленке эффект сиюминутности. Они ощущают такую структуру как специфически телевизионную.

«Зрители принимали происходившее действие за «живое» представление, потому что они приняли «условия игры». Значит, мы не лишались преимуществ, которые несет сиюминутность. Просто мы по-новому использовали это качество»², — замечает сценарист популярных эстрадных передач «Бенефис» Б. Пургалин. То же можно сказать и о спектаклях «под репортаж», имитирующих безусловное настоящее время: оно воссоздается в игровом действии, уподобленном реальному, но не реальному. Иными словами, на экране — сознательно достигнутая иллюзия естественной временной протяженности. При фиксации телеспектакля на пленку

¹ Богомолов Ю. ТВ и проблемы художественного времени. — В кн.: Проблемы телевидения. М., 1976, с. 91.

² «Телевидение. Радиовещание», 1983, № 1, с. 35.

условность такого уподобления возрастает, ибо в этом случае исполнительское и зрительское время фактически разорваны. Но программа в момент показа спектакля соединяет разорванное, создавая впечатление, будто действие протекает здесь, сейчас, на наших глазах. Так восстанавливается иллюзия сиюминутности, отвечающая столь существенному для теледрамы принципу репортажности. Только теперь этот принцип проявляется косвенно, опосредованно.

В телеспектакле продолжительность событий может оставаться равной реальной, место же действия — меняться, как меняется оно в прямом репортаже, который ведется одновременно с нескольких объектов. Однако и это лишь один из вариантов теледрамы, имитирующей документальность, один из путей создания эстетически значимого эффекта сиюминутности.

В телевизионных произведениях с более сложной пространственно-временной организацией и открытой условностью формы тот же эффект достигается путем размыкания драматической структуры в наше зрительское настоящее время на основе принципа общения. А те спектакли, действие которых протекает полностью за «четвертой стеной», остаются в условном художественном времени.

Так обнаруживают себя и в объективной фиксации пространственно-временных связей и в подчеркнутой их субъективации общие закономерности, присущие телетеатру во всем многообразии его форм. Здесь же — одна из тех точек, где перекрещиваются специфические свойства теле- и радиодрамы. В итоге хронотоп радиотеатра и телетеатра обнаруживает черты сходства, преобладающие над тем различием, которое обусловлено разницей художественного языка двух этих видов драматического искусства.

Как мы видели, принципы прямого ТВ с его сиюминутностью и «эффектом присутствия» сохраняют свою эстетическую значимость и в современном телетеатре. Разомкнутая пространственно-временная композиция, субъективация пространства действия, расслоение времени служат целям психологического самоанализа персонажей, исследования «мира души».

Фигура рассказчика-посредника в структуре теле- и радиодрамы способствует дифференциации и взаимопроникновению воссоздаваемого перцептуального и концептуального пространства-времени. Пространство-время рассказчика связано с ситуационным зрительским (слушательским) и вместе с тем подвижно, обратимо, проницаемо, то есть обладает высокой степенью условности.

В спектаклях, опирающихся на конструктивный принцип репортажности, художественное пространство и время максимально приближено к реальному, объективному, так что условностью драматического действия становится иллюзия его безусловности.

Таким образом, строение хронотопа в теле- и радиодраме выражает как подчеркнутую условность, так и «условную безусловность» ее формы.

НА СВОЕМ ЯЗЫКЕ

Условное и безусловное

Выше мы уже затрагивали вопрос о художественном языке театра в системе СМК. Теперь, суммируя наши наблюдения, остановимся на этом вопросе более подробно. Попробуем уточнить, что же нового привносит в структуру театральных форм, как трансформирует их поэтику теле- и радиотеатр. При этом внимание только к эстетическому аспекту проблемы оказывается недостаточным: он должен сочетаться с рассмотрением специфики психологии восприятия, а также должен быть дополнен аспектом социологическим.

В сфере художественного языка наиболее отчетливо проступают различия радио и ТВ. Ибо различен «строительный материал» их искусств и различен способ восприятия. Тем существеннее, что даже в этой сфере радиотеатр и телетеатр обнаруживают свое системное единство.

Художественный язык радио и ТВ складывается под влиянием двух областей вещания: документально-публицистических и художественно-репродуктивных программ.

Проследим, что происходит с традиционными театральными формами при перенесении их на радио и ТВ.

На радио театральный спектакль теряет всю свою зрелищную образность. Остается лишь его фонограмма. Звучащий текст может сохраняться полностью, но нередко он оказывается недостаточно понятным без зримого действия. Недаром радиотрансляция театрального спектакля сопровождается дикторским комментарием, поясняющим в паузах самое необходимое из того, что происходит на сцене. При записи же спектакля в студии создается не просто его «звуковая фотография» — сама драматургия трансформируется. Как правило, это связано с появлением рас-

сказчика — лица «от автора», «от театра», «от зрителя» и т. д. Вариации фигуры рассказчика здесь столь же разнообразны, как и в оригинальной радиопьесе, изначально рассчитанной только на слуховое восприятие. Таким образом, и театральный спектакль, доносимый микрофоном, обретает черты радиоспектакля с его звуковой характеристикой пространства-времени. Из всего арсенала средств актерской выразительности в нем остается только интонированная речь. И если речевая партитура сценической роли не будет скорректирована у микрофона, репродукция оказывается «плоской», маловыразительной.

На телевидении театральный спектакль, казалось бы, должен страдать менее: ведь здесь он не только слышим, но и видим. Однако художественный язык театра и ТВ не совпадают, поэтому произведение сценического искусства должно быть «пересказано» языком экрана. При этом оно утрачивает свою изначальную пространственную (а также временную) организацию и приобретает новую, отвечающую природе данного коммуникативного канала.

Театральные спектакли пытались репродуцировать и в кино. Но сегодня фильмы-спектакли периода «малокартинья» 50-х годов имеют ценность лишь музейных экспонатов, к тому же весьма неуклюжих. А в телепрограмме репродукции спектаклей прижились. По данным одного социологического исследования, их хотели бы увидеть на телеэкране 46,1 процента зрителей против 9,1 процента, которые предпочли бы смотреть их на киноэкране¹. Значит, есть в экранной репродукции театрального спектакля нечто, что делает ее чужеродной кино и «своей» — на ТВ. Это «нечто» — диалогичность общения, больше присущая театру и ТВ, чем кино, и характер условности.

На киноэкране, где окружающая человека среда воспроизводится в натуральном виде, театральная условность кажется буффорской, режет глаз. Попытка же выйти на натуру разрушает спектакль. А телеэкрану театральная условность нисколько не чужеродна. Больше того, она может быть даже подчеркнута и

См : Кино и телевидение, с. 65.

как бы документирована репортажной камерой. Дело здесь в несовпадении эстетических свойств кино и ТВ как каналов коммуникации.

Связь типа общения и типа условности была подмечена в литературе по проблемам телевизионного театра. «Изображение, трактованное в плане открытых на зрителя композиций,— пишет А. Зайцева,— неизбежно должно обладать тенденцией к условности, усиливающей важность общения с аудиторией через слово, а не детализации воссоздаваемого события»¹.

Для поэтики ТВ характерна двойственность, нерасчлененность коммуникативных и эстетических процессов. И точкой отсчета опять-таки является «живое» вещание. Не случайно в работах современных телетеоретиков все чаще мелькает термин, казалось бы, умерший вместе с прямым ТВ,— «эффект присутствия». Исследователи отмечают эстетическую значимость настоящего времени телепрограммы, выводя из «эффекта присутствия» синкретичность телевизионных структур². От этого же эффекта и мы будем вести отсчет меры художественной условности в телевизионном творчестве.

ТВ внесло существенные коррективы в традиционное понимание эстетической дистанции между искусством и жизнью. Дистанция эта сократилась, а в некоторых позициях даже как бы исчезла. Над возникающей здесь проблемой еще в 30-е годы, на заре ТВ, размышлял в своих неопубликованных набросках С. М. Эйзенштейн³. Та же проблема была одной из центральных для первого нашего телетеоретика Вл. Саппака. И в дальнейшем концепции «тотальной эстетизации жизни» в ее самотипизирующем отражении на телеэкране разрабатывались исследователями ТВ (полнее всего — Вс. Вильчеком). Суть этой «эстетизации» заключается в возникновении художественного образа из непре-

¹ Зайцева А. К проблеме контакта изображения и зрителя.— В кн.: Поэтика телевизионного театра, с. 202.

² См., например: Сокольская А. Поэтика ТВ. Пути и поиски. М., 1981, с. 11—12.

³ См.: Козлов Л. Заметки об искусстве кинематографа и эстетике телевидения.— В кн.: Вопросы киноискусства. Вып. 17. М., 1976, с. 55—57.

ображенной реальности при документальном показе человека на телеэкране.

Однако и сегодня незыблемым положением эстетики остается тезис Л. Фейербаха, процитированный В. И. Лениным в «Философских тетрадах»: «Искусство не требует признания его произведений за действительность»¹. отождествление искусства с действительностью означало бы уничтожение искусства. Значит, и при исследовании эстетического потенциала ТВ речь может идти об особом характере художественной условности, но не о полном отказе от нее. Причем следует учитывать, что этот потенциал возрастает при переходе от документального ТВ к «пограничной зоне» между внехудожественной и художественной сферами программ и дальше — к сфере телеискусства, в которую входит и телетеатр.

Первичный уровень эстетического восприятия телевизионного творчества, задаваемый документальными программами, может ощутимо влиять и на восприятие художественных структур. «Нечитаемость» условности, смещение спектакля в план документальности — тот характерный для телезрителя психологический феномен, на который ориентировано одно из направлений телетеатра — спектакль «под репортаж». Он строится как игровой аналог прямой трансляции жизни, момент игры в нем всячески скрадывается. Восприятие зрителей здесь акцентировано на содержательной стороне действия, как бы сиюминутно разворачивающегося перед ними, на социально-психологических проблемах, имеющих общезначимый интерес; собственно же эстетическое переживание отходит на второй план.

Однако эта особенность зрительского восприятия не отменяет художественной природы телеспектакля. Просто здесь свойства прямого ТВ становятся формообразующим началом, приобретая условный характер. Такова постоянная закономерность эволюции языка искусства: то, что на одном уровне было сутью, на другом становится формой, которая как бы отсылает нас к прежней сути.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 53.

Антитезой спектакля «под репортаж» является другая линия развития театра в системе СМК, связанная с формированием художественной условности. Например, «семейные серии» и литературный театр можно с этой точки зрения рассматривать как полюсы относительной безусловности и подчеркнутой условности при воссоздании реальности игровыми средствами.

В телетеатре открыты условны все формы пространственно-временного расслоения действия. Однако принцип репортажности просматривается и здесь, ибо телеэкран «документализирует» прежде всего не окружающую человека среду, а самого человека, его внутренний мир. Весьма справедливой представляется нам высказанная Р. Ильиным мысль, что в ТВ экранные образы опираются «не на изобразительное, а на психологическое разрешение и обоснование»¹.

Эта мысль применима, как нам представляется, и к радиотеатру. «Психологическое разрешение и обоснование» слухового образа часто делает для слушателя как бы «нечитаемой» условность художественного языка радио, побуждает воспринимать спектакль как некое подобие репортажа. Только в одних случаях (те же «семейные серии») предмет его — жизнь в ее внешних проявлениях, в других — по преимуществу жизнь сознания. Но и тут снижение уровня условности для слушателя происходит через привычную аналогию с документально-репортажными формами, с языком радиожурналистики. Вместе с тем, если иметь в виду не психологию восприятия, а сам материал искусства, то очевидно видовое различие радиотеатра и телетеатра, различие используемых ими выразительных средств.

В телетеатре сама условность его языка может стать организующим художественным началом зрелища, игровая природа которого деконспирирована и подчеркнута. В этой ситуации акцент восприятия переносится с творческого результата на сам процесс творчества, с завершенного образа — на прослеживание пути его создания и на личность создателя. Актер вступает здесь

¹ Ильин Р. Изобразительное решение многосерийного телефильма.— В кн.: Многосерийный телефильм, с. 166.

в заочный диалог со зрителем, требующий не просто зрительского сопереживания, но мысленного сотворчества. При этом личность актера предстает на телеэкране как вполне реальная, невымышленная, демонстрирующая нам свое поведение в условиях игры. Это соответствует театральной формуле «безусловный человек в условной среде», но с большей проявленностью того, что Вл. Саппак назвал «рентгеном характера».

Такой тип условности в игровом искусстве доступен именно телетеатру, позволяющему пристально всмотреться в лицо человека на экране. На радио брехтовское остранение актера в роли затруднено. Здесь нередко роль раскладывают на два голоса, из которых один комментирует речь персонажа. При нынешней технике звукозаписи обе функции может выполнить и один актер, но это требует виртуозного владения интонацией — основной «краской» радиотеатра (ибо контрапункт между зримым и слышимым в нем отсутствует). Нужно добавить, что даже при таком двухголосии персонажа эффект остранения воспринимается слушателями с трудом — он не в природе радио. Открытая, «читаемая» условность остраненного образа ближе телетеатру.

Пространство изображения

Тяготение телетеатра к условности проявляется и в пластическом решении спектакля.

С условного обозначения среды действия телетеатр начинал свой путь. Тогда, в конце 30-х годов, сами ограниченные технические возможности ТВ (маленькая студия, малый размер экрана, неподвижная камера) вынуждали создателей первых телеспектаклей искать иные изобразительные средства, чем те, которыми располагали театр и кино. Оказалось, что в этом вынужденном ограничении таятся новые перспективы творчества¹. Здесь ТВ

¹ Большой и интересный материал на эту тему приводится в книге одного из старейших режиссеров Ленинградского телевидения, Т. А. Стеркина, «Становление профессии» (М., 1980).

повторило путь раннего кинематографа. Говоря о первых годах истории кино, К. Разлогов отмечает, что «ограниченность технических возможностей (а часто и «неискушенность» авторов) оказалась немаловажным источником оригинальности и новизны возникших тогда форм, причем не только и не столько для своего времени, сколько для последующих этапов истории экранного творчества»¹. Так было и с ТВ: сознательное развитие того, что впервые угадывалось еще в ранний период формирования телевизионного искусства, продолжается и по сей день, в условиях высокой технической оснащенности вещания.

Телетеатр использует язык экранных искусств. Однако с первых своих шагов он противостоял свойственной фильму натурности изображения. Отсутствие средств фиксации в эпоху прямого ТВ оказало формирующее воздействие на эстетику телетеатра. Подчеркнуто условное оформление спектакля стало образным эквивалентом натурности кино. Так, например, в кинофильме «Бегущая по волнам» (по роману А. Грина) были естественно использованы пейзажные съемки морских просторов. А в созданном тогда же, в 60-е годы, ленинградском телеспектакле по гринновским новеллам «Корабли в Лиссе» художник вместо этого использовал натянутые струны с наклеенными на них кусочками серебряной фольги. Струны, помещенные в глубине студии, слегка колебались, на них был направлен размытый луч света. И на телеэкране возникал образ залитого солнцем моря с бликами волн.

Сегодня, когда техника вполне позволяет режиссеру телетеатра прибегать к натурным съемкам, А. Эфрос предпочел воспользоваться тем же изобразительным приемом, чтобы передать блеск моря в телеспектакле «Острова в океане». Ибо если в кино окружающая среда и человек уравниваются как элементы изображения, то в телетеатре (как и на сцене) первенство — за человеком: его бытие подробно прослеживается, а среда зачастую лишь обозначается.

Экранный язык ТВ определяет возможности передачи про-

¹ Разлогов К. Искусство экрана: проблемы выразительности, с. 75.

странства в телетеатре. Для зрительского восприятия в принципе равнозначны объемы и плоскости на экране, что позволяет соединять в кадре предметную деталь, актерскую мизансцену с рисунком и фотографией. Графика может здесь заменить декорацию, фотография — обозначить целые эпизоды, подчеркнуть документальность повествования или, напротив, его условность. Однако в игровом кино, за редким исключением, такие сочетания не используются. А если используются, то как ударное средство повышения экспрессивности художественного языка.

В телетеатре органичность подобных сочетаний predeterminedена тем, что и фотография, и рисунок, и любые другие образительные элементы — это материал, которым повседневно оперирует программа. Как и радиопрограмму, ее в целом можно уподобить коллажу. Ведь она представляет собой непрерывный монтаж неоднородных по исходной фактуре фрагментов, полученных путем использования самых разных средств отображения действительности. И все эти разнородные и разномасштабные фрагменты программа сочетает в некое структурное единство, которое налагает отпечаток на любое ее звено. Поэтому образительная стилистика телетеатра изначально соотносима с принципами коллажа. Поэтому, в частности, фотография и рисунок естественно включаются в художественную ткань телеспектакля.

Коллаж был «изобретен» до появления ТВ. Он возник в образительном искусстве, затем его приемы стали применять и в театре, и в литературе, и в музыке. Но именно радио и особенно ТВ в силу многообразия постоянно используемого ими материала обладают наиболее широкими возможностями для создания коллажных композиций. По своим репродуктивным свойствам ТВ превосходит все другие коммуникативные средства. Его способность вбирать и соединять произведения разных искусств, а также нехудожественные аудиовизуальные тексты, открывает путь для новых экранных форм, не получивших развития в кино. На этом пути возникают и самобытные явления телетеатра (или близкие к его эстетике).

Коллажное начало отчетливо прослеживается в «Фантазии» (1976) — телевизионной версии повести И. С. Тургенева «Вешние

воды». Режиссер А. Эфрос (он же и автор сценария) дерзко соединил на экране элементы драмы, балета и кино.

Принцип общения обнаруживает себя с первых же кадров, в которых со зрителем как бы заключается договор об условиях игры. Вместо обычных титров — представление исполнителей. В пустом пространстве экрана возникает фигура М. Плисецкой, а за кадром И. Смоктуновский поясняет, что она будет исполнять и балетную партию и драматическую роль Полозовой... Представив всех, И. Смоктуновский сам появляется на экране в гриме пожилого человека, обликом своим напоминающего Тургенева. Перебирая в шкатулке реликвии прошлого, он мысленно возвращается в дни юности. И мы видим то, что предстает перед его внутренним взором.

Драматические сцены перекликаются с балетными, развивая тему нарастающей страсти, околдовывания слабой души. Режиссер сопрягает танец героини с лицом Смоктуновского в роли Санина. В хореографических дуэтах Санина (его партию танцевал А. Бердышев) и Полозовой как бы раскрепощаются, объективируются те чувства, которые лишь тенью мелькали где-то в глубине его глаз, в безвольной складке губ. Эмоциональное содержание хореографии отыгрывается средствами драматическими. Соединяются два искусства.

А в кульминационном эпизоде апофеоз страсти выражен языком чисто кинематографическим. Картины природы, стремительный бег лошадей, возникающие на мгновение фигуры и лица героев — все это передано средствами киномонтажа.

Завершается история, как и началась: снова в кадре пожилой человек, вспомнивший далекое прошлое.

В «Фантазии» соединились свойства драматического театра, балета и кино, причем ведущее начало все же принадлежит драматическому искусству. Поэтому мы говорим об этой работе в связи с поэтикой телетеатра, хотя снималась она как телефильм.

В телебалете «Три карты» (режиссер В. Бунин, 1983) соотношение слагаемых иное. Основой здесь является балетная хореография, но она взаимодействует с текстом пушкинской «Пиковой

дамы», который читает И. Смоктуновский. По отношению к хореографии это чтение выполняет такую же функцию, как балетные сцены по отношению к драме — в «Фантазии».

Язык драматического искусства и танца нередко соединяет в своих работах телережиссер А. Белинский. Коллажные принципы сказываются в созданных им балетных телепостановках «Галатея» (по мотивам пьесы Б. Шоу «Пигмалион»), «Старое танго» (по мотивам кинофильма «Петер»), «Жиголо и Жиголетта» (по рассказу С. Мозма).

По верному наблюдению Л. Козлова, на ТВ порой встречаются «явления с точки зрения теории странные: обладающие непреложной эстетической силой, но но подчиняющиеся традиционным способам теоретического определения вида искусства. Явления, бесспорно, родственные старшим искусствам и в то же время несопоставимые с ними»¹. К числу таких явлений относятся и те близкие к сфере телетеатра, вырастающие из нее, хотя и не вполне совпадающие с ней телевизионные работы, примеры которых мы привели.

Крупным планом

С экранном языком ТВ связана и роль крупного плана в телеспектаклях. По своим функциям он несколько иной, чем в кино.

«Крупный план,— говорил Г. Козинцев,— улавливает еле заметное душевное движение; общий — тяжелый ход времени. Это не техническая возможность, а способ изображения человеческих судеб, отличный от сценического»². Приводя эти слова видного кинорежиссера, А. Липков в статье, посвященной многосерийным телеэкранизациям классики, справедливо замечает, что на телеэкране «крупный план и слово должны в известной мере взять на себя нагрузку плана общего»³. Иначе говоря, телевизион-

¹ Вопросы киноискусства. Вып. 17, с. 54.

² Цит. по: Многосерийный телефильм, с. 89.

³ Там же. с. 90.

ный крупный план, в отличие от кинематографического, служит и для того, чтобы выразить объективное через субъективное.

Длительность его в ТВ может быть намного больше, чем в кино. Телеспектакли иногда практически целиком строятся на крупных планах говорящих и слушающих, размышляющих и эмоционально проживающих диалог людей. Телекамеры, максимально приближая к нам лица героев, доносят тончайшие нюансы их внутренней жизни. Это требует полного жизнеподобия актерского поведения либо открытого выявления дистанции между человеческим «я» актера и ролью.

Интонационный «крупный план» возможен и в радиотеатре. Как и в телетеатре, он связан прежде всего с принципом общения. О «крупном плане» в радиоспектакле можно говорить тогда, когда у слушателя рождается ощущение, что герой обращается именно к нему, чтобы поделиться самыми сокровенными своими мыслями и чувствами. Этому соответствует особое актерское состояние, особая душевная интимность.

Главное ощущение актера у микрофона — что он, его голос, малейшие движения его души находятся как бы под микроскопом. Любопытно, что на это обратили внимание крупные актеры еще в 30-е годы, впервые в своей работе столкнувшись с феноменом радио, и об этом же пишут актеры 80-х годов. Сравним три высказывания.

И. Берсенев (1933 год): «Микрофон — чуткий прибор, не выносящий ни малейшей фальши в исполнении, не воспринимающий никакой театральной нарочитости и подчеркнутости... Тут нужно забыть, что находишься перед микрофоном, держать себя как можно проще и естественнее, отказаться от многих сценических навыков»¹.

З. Райх (1935 год): «Вся энергия, затрачиваемая в спектакле на мизансцены и действия актера, перед микрофоном переключается на внутреннюю сосредоточенность... Я не боюсь больших пауз перед микрофоном, потому что во время пауз я думаю. И я знаю, что чуткий слушатель ощущает это «дыхание мысли»².

¹ Радиоискусство. Теория и практика. Вып. 2, с. 222.

² Там же, с. 224—225.

А. Баталов (1983 год): «На радио, может быть, оттого, что все зримое отстранено, по-особому проверяется и подлинность и глубина таланта актера, его умение не просто говорить красиво, а выражать в самых простых словах подспудные чувства и сложнейшие движения души... На радио малейший фальшивый ход, фальшивая интонация, фальшивые движения в голосе актера становятся слышны, любой дежурный прием мгновенно обнаруживается»¹.

Как видим, годы не изменили главного в искусстве актера радиотеатра. За прошедшие десятилетия только стала совершеннее техника, способная еще более чутко улавливать даже не вздох, а полувздох, чуть приметную заминку, тончайший нюанс интонации человека перед микрофоном. Соответственно оказалась возможной более сложная звуковая характеристика среды действия, то есть второго плана радиоспектакля. Но соотношение первого и второго плана остается прежним. В целом оно близко к соотношению крупности планов в телетеатре. И там и здесь преобладает принцип максимального приближения к герою. Отсюда подробное, пристальное прослеживание микродинамики крупных планов и краткость, пунктирность — более общих.

«Тяжелый ход времени» передается и в радио- и в телетеатре, как правило, косвенно, опосредованно: отзвуком (в музыкально-шумовой партитуре), символической изобразительной деталью, поясняющим словом. Информативная и эмоциональная нагрузка речи персонажей в радиоспектакле — самая высокая по сравнению с другими драматическими формами. Это соответствует особой роли слова в радиовещании. Но и в телеспектакле она значительнее, чем на сцене, а тем более — в кино.

При этом если в радиотеатре незримость слышимого как предпосылка повышенной смысловой емкости монологов и диалогов есть условие постоянное, то на ТВ относительно малые размеры экрана, с которыми нередко связывается преобладание крупных планов, казалось бы, величина переменная. Но с течением времени становится все более ясно, что размер телеэкра-

¹ Радиоискусство. Теория и практика. Вып. 2, с. 47.

на лимитируется не столько возможностями техники, сколько психологией восприятия зрелища в домашних условиях. Принцип общения выдвигает на первый план человека в кадре, принцип репортажности диктует необходимость длительного наблюдения за жизнью его лица, за всеми нюансами внешних проявлений внутреннего мира. Именно природа психологического контакта зрителя с телеэкраном, а не одни технические факторы определяет значение крупного плана, как и слова, в телеспектакле.

Так благодаря своим коммуникативным свойствам телетеатр и в данной связи оказывается в одном ряду с радиотеатром и ближе к сценическому искусству, чем к кино, ибо основой театральных форм является воссоздание процесса человеческого общения.

Восприятие и структура

Для театра в системе СМК характерно особое соотношение эстетического и внеэстетического восприятия — смещение восприятия зрителей и слушателей в сторону документальности. В сочетании с предельно сокращенной психологической дистанцией между актером и аудиторией это, как отмечалось выше, приводит к усилению идентификации с происходящим в спектакле, с его героями.

Предшественником телетеатра здесь опять-таки является радиотеатр. На особенности механизма отождествления слушателя с героем в радиодраме еще в 20-е годы обратил внимание один из деятелей французского радио Поль Д'Арм. Восприятие радиоспектакля он уподоблял сновидению, даже галлюцинации. Основываясь на своей теории, он написал радиопьесе «Случай на Совином мосту», прозвучавшую по Парижскому радио в 1928 году. Кульминация пьесы — эпизод, когда герою, попавшему в плен, начинает казаться, что он свободен. Слушателю предлагалось закрыть глаза, вообразить себя на месте пленного и вместе с ним пережить эту галлюцинацию. Говоря сегодняшним языком, Поль Д'Арм уловил возможность психологического совмещения

в радиотеатре перцептуального пространства-времени героя и слушателя.

С развитием ТВ этот вопрос стал еще более острым. Высокая степень идентификации воспринимающего с образами радио- и теледрамы признается исследователями во всем мире, но смысл этого явления совершенно различен в зависимости от того, о каком вещании — социалистическом или буржуазном — идет речь.

Говоря о ситуациях, когда художественная условность на телеэкране перестает «читаться» зрителями, хотя авторы и не скрывают ее, Ю. Богомоллов пишет: «И дело не в том, что условность отменяется, она перестает быть сознаваемой и становится бессознательной. Как условность сновидения»¹. Автор видит в этом опасность для зрителя, опасность ухода от реальности, пассивного погружения в иллюзорный мир: «Что может быть ошибочнее иллюзии, не обозначенной как иллюзия? Что может быть опаснее условности, не расшифрованной как условность?»²

Действительно, ТВ (как и радио) способно стать рассадником таких иллюзий. Но не само по себе, как техническое средство, а как часть системы СМК в буржуазном обществе. В этих условиях, если воспользоваться определениями австрийского философа Г. Андерса, радио и ТВ становятся той «матрицей», которая реальную картину мира замещает в сознании аудитории «фантомом»³.

Противоположные цели преследует социалистическое вещание. Для него характерна диалогичность, активизирующая аудиторию, укрепляющая ее связь с действительностью. Применительно к этой аудитории следует говорить не о массе разобщенных одиночек, погружаемых телеэкраном и радиоэфиром в снови-

¹ Богомоллов Ю. Телеэкран, серийность и проблемы художественного времени.— В кн.: Многосерийный телефильм, с. 133.

² Там же, с. 134.

³ См.: Андерс Г. Мир как фантом и матрица. Философские размышления о радиовещании и телевидении.— В кн.: Проблемы телевидения и радио. Вып. 2, с. 133—148.

дения, а, скорее, о некоем возникающем под воздействием художественных образов сообществе.

Искусство всегда формирует собственную среду существования. Однако только радио и ТВ способны практически мгновенно превращать произведение искусства в достояние миллионов людей. Количество переходит здесь в новое качество: всеохватность радио и ТВ как средств художественной коммуникации приводит к возникновению особой системы социально-психологических связей, объединяющих аудиторию. Кинозрители, а тем более театральные зрители, посмотревшие в разное время один и тот же фильм или спектакль, в меньшей степени образуют общность и не столь отчетливо осознают ее, как телезрители и радиослушатели. Радио и ТВ дают это осознание сразу и впрямую, стимулируя тем самым обратную связь с аудиторией. Причем важным фактором такого социально-психологического объединения является возникающее у каждого ощущение сопричастности к драматическому действию и судьбам героев. Оно до известной степени сродни зрительскому и слушательскому отклику на общественные события, с которыми знакомят нас ТВ и радио в своих документальных программах.

Активизации реакции аудитории, стимулированию обратной связи способствуют самые разные передачи, в том числе общественно-политические. Это сказывается на восприятии теле- и радиодрамы, заметно усиливая фактор ее внеэстетического воздействия на зрителей и слушателей.

Сценическому искусству также присуще внеэстетическое воздействие, но раньше оно не рассматривалось театроведением. «Однако опыт последних десятилетий заставляет по-новому взглянуть на эту проблему. Потребности общественной практики открывают в театре, его глубинной природе, формах бытования и даже выработанных театром приемах воздействия и общения ценности, которые могут быть использованы для достижения общественно полезных результатов в иных, внеэстетических сферах деятельности»¹. Так полагает исследователь-театровед. По-

¹ Сахновский-Панкеев В. Соперничество — содружество, с. 7.

нять же специфику театра в системе СМК без учета внеэстетических аспектов связи его с аудиторией просто невозможно: здесь эстетические проблемы условности и безусловности переходят непосредственно в социологические и социально-психологические.

Существуют определенные типичные условия восприятия вещательной программы (частично общие, частично разные для ТВ и радио). Они оказывают влияние на структуру теле- и радиоспектакля.

Радиоспектакль лучше воспринимается, как правило, в одиночку. Акустический канал делает нежелательным параллельное слушательское взаимодействие, обмен репликами: они тут же «перекрыли» бы звучание спектакля. Радиоспектакль адресуется к тому «я» слушателя, которое может превратиться в «мы», если затронуты общественно значимые проблемы, волнующие многих. Так строятся драмы-диспуты, документально-публицистические пьесы-расследования, «семейные серии». В сфере же лирической радиодрамы преобладает эффект «контакта наедине»: ее интимность не предполагает последующего публичного обсуждения затронутых проблем. В свою очередь и письма, которые поступают в этом случае на радио, подчас являются глубоко интимным откликом на услышанное.

Типичная среда восприятия телезрелища (а внутри него — телеспектакля) — малая группа, чаще всего семья. К акустическому каналу восприятия здесь прибавляется визуальный. То и другое увеличивает возможность обмена мнениями параллельно ходу экранного действия. Эта непосредственная зрительская реакция находит дальнейшее продолжение: о взволновавшем аудиторию телевизионном произведении на следующий день говорят повсюду, в общение легко вступают даже незнакомые люди.

Феномен, о котором идет речь, исследователи чаще всего связывают с многосерийным телефильмом. Действительно, многосерийность способна заметно усилить восприятие художественного зрелища как общественного события. Однако сам этот социально-психологический резонанс — следствие особенностей

контакта ТВ с аудиторией, которые находят свое конкретное выражение в телеспектакле, телефильме, телетрансляции и т. д.

Нужно сказать, что этот внетеатральный, более того — внеэстетический аспект восприятия телезрелища тем не менее отражается на структурной организации теледрамы. Ее создателям приходится ориентироваться не только на «я», но и на «мы» зрителя: предлагать ему материал для дискуссий, заранее учитывать возможную массовую реакцию. Отсюда — повышенное внимание к таким социальным и нравственным проблемам, которые по своему характеру предполагают широкое общественное обсуждение.

Сознательное использование в теле- и радиотеатре особенностей коммуникативного канала приводит к развитию драматических форм с отчетливой установкой на диалог с аудиторией. Это может быть либо открытое вовлечение слушателя-зрителя в обсуждение воссоздаваемых коллизий, либо погружение его в глубины душевного мира героя. Во втором случае диалог с аудиторией становится подспудным, сохраняя, однако, свою психологическую активность. Это типичное для радио- и телетеатра усиление публицистического и лирического начал должно рассматриваться не просто как возможность, а как структурообразующая закономерность, обусловленная типом общения с аудиторией.

Реальное настоящее время телепрограммы, синхронное зрительскому, психологическая активизация зрителей — предпосылки создания, как одной из возможных форм, не законченного произведения, а произведения-процесса, где сам творческий акт превращается в своеобразный телевизионный жанр. Такие формы есть в дохудожественном, репортажном ТВ, игровой аналог их существует и в сфере телетеатра, где открытость творческого процесса нередко становится эстетическим принципом организации действия, в наибольшей степени отвечающим закономерностям зрительского восприятия. В частности, так строятся упоминавшиеся выше телеспектакли «Исповедь и мечтания Николая Иртеньева», «Скучная история», «Страницы журнала Печорина» и другие.

Об органичности для игрового ТВ процессуальных структур говорит и практика пограничных с телетеатром художественных форм. Например, в латышском музыкальном телефильме «Рассказ о печальной судьбе Керри» (режиссер А. Берзинь, 1979) центральной фигурой, «творящей» действие, стал Импровизатор — композитор и музыкант Раймонд Паулс. История страданий героини романа Т. Драйзера преломлялась в его музыкальной импровизации, как бы выростала из нее. На экране был эстетический сплав репортажного наблюдения за музыкантом в момент творчества и танцевальных сцен, в которых «материализовались» музыкальные образы.

В радиотеатре процесс «складывания» передачи чаще всего разыгрывается актерами как один из приемов сюжетной организации действия. Так, созданная в конце 60-х годов радиопьеса датского драматурга С. Хольма «Райский уголок» имитирует рекламный радиорассказ о жизни некоей экзотической страны Манолитии. Очередную передачу ведут, как всегда, руководитель радиокурсов по изучению манолитского языка и двое туземцев, именуемых для удобства слушателей просто Манолито и Манолита. Однако передача явно не ладится: Манолита и Манолито все время сбиваются с заученно-идиллической интонации, нечаянно проговариваются о каких-то военных базах на их прекрасном острове, о безработице среди темнокожих туземцев, которые вынуждены добывать себе скудные средства для пропитания, изображая кровожадных людоедов на потеху богатым туристам. Дальше идет репортаж с такого традиционного «каннибальского» праздника, но на этот раз в огонь действительно бросают белого человека — самого руководителя курсов, чья регулярная радиоложь о Манолитии помогала грабить и угнетать жителей этого «райского уголка». Репортаж обрывается, и диктор торопливо просит у радиослушателей извинения за «технический брак». Передача — а вместе с ней и радиопьеса — закончена. Открытая условность приема здесь очевидна. Но характерно, что имитируется именно репортаж — незамкнутая, процессуальная форма документального вещания.

Театр, кино и другие

Вернемся теперь к вопросу о месте теле- и радиотеатра в системе искусств, опирающихся на актерскую игру.

Соотношение телетеатра и кино — это часть более общей проблемы связи кинематографа и ТВ. Между ними как двумя сферами экранного творчества, бесспорно, есть много общего. Прежде всего это общность экранного языка. Очевидность ее еще в 60-е годы привела к появлению концепции ТВ как «мало-экранного кино». С теми или иными поправками эта концепция встречается по сей день.

Главным образом как «новую технику» звукозрительного ряда, семиотически эквивалентную кинематографу и обладающую лишь частными коммуникативными особенностями, рассматривает ТВ, например, К. Разлогов. Всякое изображение в движении, зафиксированное тем или иным техническим способом, он считает фильмом¹.

Согласно другой точке зрения, различием типа коммуникации обусловлено качественное различие художественных структур кино и ТВ. Для кино характерны закрытые, для ТВ — открытые структуры. Вот почему появление в киноискусстве таких произведений, как «Амаркорд» Ф. Феллини, где есть фигура героя-рассказчика, адресующегося к зрителям, следует считать, по меткому наблюдению Р. Копыловой, результатом проникновения «диалекта» ТВ в язык кино².

Дискуссии о природе ТВ, о соотношении его с кино то затихают, то с новой силой вспыхивают опять. Характерный тому пример — полемика, развернувшаяся в 1983 году на страницах газеты «Советская культура» вокруг статьи телевизионного режиссера В. Ворошилова «Как мимолетное виденье»³. В этой статье и в ответной статье директора творческого объединения «Экран»

¹ См.: Разлогов К. Искусство экрана: проблемы выразительности, с. 23.

² См.: Копылова Р. Кинематограф плюс телевидение. Факты и суждения. М., 1977, с. 105—106.

³ См.: «Сов. культура», 1983, 7 апр.

Б. Хессина «Что телевидение может»¹ были выражены две крайние точки зрения на проблему телевизионной специфики. Согласно одной из них, корень эстетического своеобразия ТВ — в его репортажных истоках; согласно другой, ТВ — это разновидность кино. В последующих выступлениях участников дискуссии подчеркивались преимущественно черты самобытности телевизионного творчества, связанные с программностью и многофункциональностью вещания, особым соотношением документального и художественного, эстетическим освоением «эффекта присутствия» и т. д.

Вновь разгоревшийся на новом техническом витке развития ТВ острый спор о его специфике имеет прямое отношение к телетеатру, к определению тенденций его развития. Если ТВ — лишь вариант кино, то телетеатру на малом экране нет места. Наша точка зрения, как ясно из всего сказанного выше, иная. Да, телетеатр использует экранный язык аудиовизуальных образов, но по своей поэтике он закономерно ориентирован не на кинематограф, а на телевизионный канал коммуникации. Если же учесть и третью составляющую его родословной — сценическое искусство, то следовало бы определить телетеатр как результат сложного художественного синтеза. С собственно театром его сближают прежде всего принцип общения, «эффект присутствия», порожденный особой пространственно-временной организацией телеспектакля, ведущая роль актера, тип художественной условности.

По афористической формуле автора, сравнивавшего поэтику театра и кино, «кино — это изображение, поддержанное диалогом, театр — это диалог, поддержанный изображением»². Если исходить из этой, в основе своей верной формулы, телетеатр, несомненно, ближе к театру, чем к кино.

В телетеатре, как и на сцене, главенствует актер, тогда как в киноискусстве иное соотношение человека и окружающей сре-

¹ См.: «Сов. культура», 1983, 7 мая.

² Вислов А. Вода и масло. Художественные построения в театре и в кино.— «Театр», 1983, № 3, с. 102.

ды — их изображение в принципе может быть уравнено (мы уже говорили об этом).

«Эволюция телевизионного театра и его исторический опыт позволяют судить о нем как о принципиально новой стадии развития театрального искусства в эпоху массовых коммуникаций — с одной стороны. И с другой — видеть в телевизионном театре качественно новый, самостоятельный художественный вид»¹, — пишет исследователь современных зрелищных форм художественной культуры Н. Зоркая.

Различие между традиционным театром и театром телевизионным связано с характером общения актера и зрителей: в одном случае это общение непосредственное, в другом — технически опосредованное. Но его опосредованность скрадывается, компенсируется максимальным, недоступным для сцены приближением актера к телезрителю. Возможность такого приближения дает экран.

Отсюда и новое, особое качество театральности телевизионного спектакля. «Выражение «театральность», — замечает В. Хализев, — не стало ни научным термином, ни самостоятельной эстетической категорией»². Тем не менее под театральностью принято понимать целостный комплекс средств сценической выразительности, определяющий собой интенсивность эмоционального воздействия на зрителя. Выдвижение актера как бы на авансцену, происходящее благодаря активному использованию крупных планов, лишает сценографию и пластический режиссерский рисунок телеспектакля той роли, какая присуща им в театре. Основные изобразительные акценты переносятся на человека в кадре. Его показом и обусловлена прежде всего специфическая театральность телеспектакля.

Что касается радио, то здесь понятие театральности обретает уже совсем иное содержание: она связана с искусством звучащего

¹ Зоркая Н. Советский телевизионный театр. — В кн.: Место телевидения в социалистической художественной культуре. М., 1983, с. 168.

² Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978, с. 13.

слова, восприятие которого для радиослушателя сродни восприятию музыки.

Телетеатр как эстетически самостоятельное явление не совпадает со сценическими формами, лишь «пересказанными» языком экрана. Такой «пересказ» близок по своим принципам к телевизионной репродукции, даже если спектакль создан на ТВ. Но столь же неплодотворна для телетеатра и фильмизаторская тенденция, которая активно дает себя знать с того времени, как в вещании укоренилась и стала общепринятой практика фиксации программ.

Размежевание телеспектакля и телефильма составляет особую проблему. И на практике и в теории границы между ними сегодня зачастую размыты. Во многом это объясняется отождествлением производственно-технологических критериев с эстетическими.

На наш взгляд, прав Ан. Вартанов, предложивший вести отсчет специфики телефильма от ТВ в целом: «ТВ присутствует в телефильме теми своими качествами, которые идут от СМК»¹. Это следует иметь в виду при сопоставлении телефильма и телеспектакля.

Технический прогресс ныне напрямую подвел к вопросу: быть или не быть телетеатру? В этом — различие современной ситуации телетеатра и радиотеатра.

Новая радиотехника (стереофония, квадрафония) не произвела пока радикальных перемен в нашем радиотеатре. Магнитная запись появилась на радио уже к 50-м годам, и с тех пор радиотеатр опирается в своем развитии на средства фиксации, ставшие для него естественными, даже необходимыми. Звукозапись и монтаж есть условия создания современного радиоспектакля. А его чисто звуковая природа исключает возможность уподобления какому-нибудь визуальному искусству. Можно сказать, что именно благодаря своей авизуальности радиотеатр и выжил в условиях, когда появилось игровое ТВ.

Теперь история повторяется. Как в свое время с развитием ТВ

¹ Вартанов Ан. К методологии искусствоведческого исследования средств массовой коммуникации.— В кн.: Музы XX века, с. 32.

предрекалась смерть радиотеатру (ибо зачем же только слушать, когда можно еще и видеть?), так с фальмизацией телепрограммы стали раздаваться голоса, предрекающие смерть телеспектаклю. Ибо зачем ограничиваться скромными возможностями студийного показа, когда на пленку можно зафиксировать весь мир!

Сейчас уже наступает пора осознания того, что судьба теле-театра зависит не от технологии съемки, а от верности основополагающим для него эстетическим принципам. Вместе с вторичным осмыслением ценностей прямого ТВ происходит и отказ от избыточного для телетеатра технического «богатства» кинематографа. «Бедность» языка телетеатра оказывается эстетически значимой.

Телевизионное произведение может быть снято киноспособом или на видеоленту, в творческом объединении «Экран» или в одной из вещательных редакций ЦТ — все это вопросы технологии производства. Будет ли это спектакль или фильм, зависит от его поэтики, от характера художественной условности. Полюсы анти-тезы на практике легко различимы. Однако существуют и переходные явления, которые не поддаются строгой классификации.

В основу размежевания телеспектакля и телефильма, по всей видимости, должен быть положен принцип пространственно-временной организации действия. Телеспектакль стремится к настоящему времени программы, эстетически осваиваемому прежде всего через ведущего-рассказчика, через героя, которые взяты крупным планом в их общении со зрителями. Вместе с тем, как было показано выше, для телеспектакля характерна субъективация времени, сочетающаяся с абстрагированием пространства. Здесь сходится поэтика теле- и радиотеатра. Если же на экране предстает художественно условное время прошедших событий, если нам показывают не «то, что есть», а «то, что было», причем действие «замкнуто» и разворачивается в жизнеподобно организованной среде, это, скорее, фильм.

Как правило, чем выше порядок условности, тем больше оснований считать, что перед нами телеспектакль. Правда, возможен и вариант построения спектакля по схеме репортажной передачи, в стилистике «условной безусловности».

Вместе с тем если телефильм внутренне связан с телевизионной программой, если он создается с учетом особенностей ТВ как канала коммуникации, то в нем естественно могут проявляться черты сходства с телеспектаклем.

Возможность рассказывания, «складывания» повествования на наших глазах порой специально вносится в структуру фильма для придания ему специфических черт телевизионности. Интересно и характерно, что при телеэкранизации пьесы Е. Шварца «Обыкновенное чудо» (автор сценария и режиссер М. Захаров, 1978) персонаж, именуемый в пьесе Волшебником, превратился в Писателя, который и стал выстраивать на наших глазах сюжет, задавать драматические ситуации, общаться с персонажами, созданными его фантазией. Это пример телефильма, опирающегося на принцип общения, столь важный для поэтики телетеатра.

Таким же «гибридным» произведением, обнаруживающим черты сходства с телеспектаклем, стал и телефильм «Жизнь Бетховена» (автор сценария Б. Добродеев, режиссер Б. Галантер, 1980). Сам режиссер назвал замысел своего фильма «сценическим» и отметил, что стремился «подчеркнуть открытую театральность действия, обнажить его условность и дать тем самым зрителю ключ к пониманию нашей логики и нашего стиля»¹.

Драматургию фильма составил документальный монтаж высказываний разных людей: современников Бетховена и позднейшего исследователя его творчества, лиц, знавших его лично, и того, кто судил о нем с дистанции времени. Все они по воле авторов сошлись вместе, и в столкновении их пристрастных мнений на экране стала разворачиваться драма идей. В ней пытался разобраться, быть своего рода арбитром Ромен Роллан, роль которого исполнял П. Кадочников. Он как бы представлял зрителям писателя и одновременно был человеком сегодняшнего дня, проводником в мир Бетховена, своего рода телевизионным комментатором (как, например, ведущий в телефильме Р. Кастеллани «Жизнь Леонардо»).

¹ Галантер Б. Истоки замысла. Точка отсчета.— В кн.: Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 2. М., 1982, с. 113.

Подобной структуре можно отыскать прямую аналогию в радиодраматургии. Так, в пьесе С. Хермлина «Скарданелли» трагическая судьба поэта Гельдерлина предстает в сцеплении и разноголосье мнений: о нем говорят друзья, возлюбленная, мать, хозяин дома, где он жил, великие люди — Шиллер и Гете. Все эти голоса и точки зрения сопрягаются вне бытовых реалий и хронологических связей, давая как бы духовный субстрат судьбы героя и его эпохи.

В сегодняшнем ТВ наблюдаются два встречных процесса — театрализация телефильма и фильмизация телеспектакля. «Полем сближения» оказывается проявление в художественной структуре принципа общения.

«Тайна Эдвина Друда», многосерийная постановка по последнему, незаконченному роману Ч. Диккенса (авторы сценария Г. Капралов и А. Орлов, режиссер А. Орлов, 1980), обозначена в титрах как телефильм. Ее важным структурным элементом является художественное расследование, предмет которого — сама тайна писательского творчества. Внезапно действие обрывается там же, где оборвалась авторская рукопись. И ведущий (С. Юрский) вместе с актерами начинает перебирать возможные варианты продолжения. Именно завершающая, дискуссионная часть экранного действия в сочетании с таким же «открытым» прологом к структурно «закрытым» сериям приблизила это произведение к сфере телетеатра. Прямой «договор» со зрителем театрален и телевизионен одновременно; кинематографу он свойствен гораздо менее.

О театрализации фильма как одной из характерных тенденций современного игрового ТВ свидетельствуют и другие телевизионные работы последних лет.

В телефильме режиссера И. Масленникова «Пиковая дама» («Ленфильм», 1982) откровенно снята «натура» — петербургский пейзаж в его классических картинах. Однако режиссер явно исходил из опыта и законов не столько кино, сколько прямого ТВ в соединении с формами литературного театра. Произносящая текст «от автора» А. Демидова словно пришла из нашего времени в пушкинское и ведет сиюминутный репортаж из того прошлого,

где она свободно открывает двери гостиных, бродит по петербургским улицам, наблюдает за Германном, графиней и Лизой, незримая для них и столь необходимая зрителю, ибо на экране благодаря ее присутствию как бы совмещаются два ракурса восприятия происходящего — авторский и наш.

Это ростки телетеатра, которые пробиваются на почве телефильма, вбирающего традиции прямого ТВ.

Специфика театральных форм в ТВ обнаруживает себя сегодня на скрещении разных начал телевизионного творчества, в том числе и в точке пересечения телеспектакля и телефильма. Возникают новые, смешанного типа художественные структуры, которые не поддаются строгому определению в рамках, принятых для традиционных искусств, и которые еще потребуют исследования по мере их развития. В этом плане (а не в плане повторения того, что было найдено искусством кино) будущее телетеатра до определенной степени связано с совершенствованием телевизионной техники.

Когда театр в системе СМК опирается на свою коммуникативную природу, на производные от нее эстетические особенности, он продуцирует оригинальные формы художественного творчества. Пусть количественно они не преобладают над формами репродуктивными, но именно в них реализуются возможности теле- и радиотеатра как новых видов драматического искусства. Этим несколько не умаляется значение репродуктивных форм театра в нашем доме. Прямая трансляция из зала театра, радиозапись театрального спектакля, видеофильм, запечатлевший произведение сценического искусства, необходимы для пропаганды лучших образцов театральной культуры. Но они не могут заменить и не должны подменять собой те самобытные формы театра в системе СМК, о специфике которых мы здесь размышляли.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление: СМК и театр 3

Глава 1. ПОД ЗНАКОМ ДОКУМЕНТАЛИЗМА

О документализме и «пограничной зоне» 11
Искусство динамического портрета 16
Создадим «предлагаемые обстоятельства» 19
Исторический характер в жизни и на экране 22
Весь мир играет 29

Глава 2. ПРОДОЛЖЕНИЕ РЕПОРТАЖА

В финале — вопрос 43
Драма «под репортаж» 53
Дела семейные 64
«Искусство приобщения» 75
Неоконченный спор 80

Глава 3. ВСЕГДА — СОБЕСЕДНИК

Кое-что из теории общения В4
Ваш собеседник в спектакле В9
Исповедь героя 98
Автор — комментатор событий 109
От чтения к театру 115

Глава 4. «ГДЕ» И «КОГДА»

Устарело ли прямое ТВ? 129
Хронотоп радиотеатра 132
Координаты телеспектакля 139
Снова о прямом ТВ 145

Глава 5. НА СВОЕМ ЯЗЫКЕ

Условное и безусловное 149
Пространство изображения 154
Крупным планом 15В
Восприятие и структура 161
Театр, кино и другие 167

Марченко Т. А.

**М 30 Театр в каждом доме.— М.: Искусство, 1986.—
175 с.**

В книге рассматриваются две новые, только в нашем веке появившиеся области драматического искусства — радиотеатр и телетеатр. Автор на большом фактическом материале исследует их художественную природу, язык, жанры, показывает то общее и особенное, что им присуще.

4907000000-100

М _____ 21-86

025(01)-86

ББК 85.38

Татьяна Анатольевна Марченко

Театр в каждом доме

Редактор А. А. Черняков. Младший редактор Н. В. Соколова. Художник
Э. Е. Шоломова. Художественный редактор В. К. Завадовская.
Технический редактор Т. Е. Ступина. Корректор Н. Н. Прокофьева.

И. Б. № 2543.

Сдано в набор 02.07.85. Подписано в печать 18.03.86. А 06392. Бумага
типографская № 1. Гарнитура журнальная рубленая. Офсетная печать.
Усл. печ. л. 7,7. Усл. кр.-отт. 8,05. Уч.-изд. л. 9,25. Изд. № 6367. Тираж
10 000. Заказ 515. Цена 70 коп. Издательство «Искусство», 103009
Москва, Собиновский пер., 3. Тульская типография Союзполиграфпро-
ма при Государственном комитете СССР по делам издательств, поли-
графии и книжной торговли, 300600 г. Тула, проспект Ленина, 109.

70 коп.

20-1



192С
М30

Т.Марченко

ТЕП

**В
КАЖДОМ
ДОМЕ**