

## ГЛАВА 2 ТЕЛЕВИДЕНИЕ И ОБЩЕСТВО

Осмысление социальных функций телевидения как средства массовой коммуникации в обществе поможет журналисту точнее определить свое собственное место, свои профессиональные задачи, свою роль. Журналист должен постоянно учитывать, с одной стороны, интересы аудитории, а с другой – цели, поставленные руководством вещательной организации. В странах с давними традициями коммерческого телевидения государственные органы, выдающие лицензию на вещание, ставят перед владельцами телестанций ряд жестких условий, в том числе касающихся содержания передач: вещатель принимает обязательства не только развлекать аудиторию, но и информировать и духовно развивать ее. Ученые из Европейского института средств массовой информации провозгласили в 1990 г., что вещание – это национальное достояние, используемое на благо всего населения, а не отдельных его групп, следовательно, оно должно находиться под контролем, обеспечивающим охрану общественных интересов.

Однако соотношение свободы и контроля таково, что правительства и парламенты не вмешиваются в повседневную работу тележурналистов, следя за принципами развития вещания в целом. В Великобритании критериями такого развития считаются: 1) географическая универсальность; 2) удовлетворение всех интересов и вкусов; 3) удовлетворение интересов меньшинств; 4) забота об общности и духе нации; 5) отстранение от интересов частных лиц и правительства; 6) стремление повысить качество программ должно преобладать над стремлением, расширить аудиторию; 7) предоставление свободы творческим работникам.

Заметим, что свобода творчества поставлена на последнее место. Подразумевается: свобода дается для достижения предписанных выше критериев. Свобода трактуется западными теоретиками массовых коммуникаций как «подчиненная» или «служебная» ценность. Журналист, принявший принципы и правила вещательной организации, свободно действует в рамках этих правил.

### **Информационная функция**

Телевидение распространяет информацию полнее и быстрее, достовернее и эмоциональнее своих предшественников. Из общетеоретических курсов по журналистике известно разнообразие толкований понятия «информация». Здесь мы употребляем его в самом узком и конкретном смысле: осведомление людей о событиях в стране и мире, показ новостей. Попадая в контекст телевизионной программы, любая передача обретает дополнительную информационную окраску благодаря взаимосвязи с другими элементами программы и с событиями дня. Так, «Лебединое озеро», появившееся на экране 19 августа 1991 г., будет долго ассоциироваться с введением в стране чрезвычайного положения.

Регулярное получение социальной информации стало необходимым условием полноценного участия в современной жизни. Информационные выпуски, состоящие из репортажей и устных сообщений о том, что произошло в последние часы в мире или в том регионе, на который вещает данная станция, составляют опорные точки ежедневной сетки вещания. Все остальные телепередачи располагаются в интервалах между выпусками

новостей. Сдвиг выпуска новостей с традиционного места и времени в эфире – событие чрезвычайное.

Для удовлетворения потребности людей получать оперативную информацию в концентрированном виде применяются все новые формы ее подачи – «заголовки новостей» перед основным выпуском и после него, сверхкраткие выпуски между другими передачами.

В выпусках новостей принято сообщать о наиболее существенных фактах из сферы политики, а также о событиях, резко отклоняющихся от обычного, нормального течения жизни. И уже затем идут новости из области медицины, культуры, науки.

При хорошем взаимодействии регионального и общенационального телевидения любое событие, где бы оно ни произошло, быстро становится достоянием всей страны и даже всего мира. Но все-таки ведущие телекомпании планеты предпочитают иметь репортажи с самых важных событий от своих собственных корреспондентов, обладающих «фирменным» почерком в работе и запоминающейся внешностью.

Новости города или поселка, где живет человек, не менее важны для него, чем информационная картина мира. Региональные телестанции информируют обо всем, что достойно внимания и имеет смысл для зрителя. Если по техническим условиям местные новости должны идти по тому же каналу, что и общенациональная программа, в ней специально отводится время для таких включений.

По сравнению с московскими программами региональные новости выигрывают большей теплотой, близостью к своим зрителям, наличием «положительных» сюжетов. Общероссийские новости вынуждены больше времени уделять «отклоняющимся» от нормы событиям (взрывы, похищения, убийства, забастовки, голодовки и пр.), региональные же новости находят место для репортажа из новой булочной, из цеха, где собирают автомобили (пусть из корейских деталей), с юбилея достойного человека. В местных новостях нет катастрофизма, более пропорционально представлены Добро и Зло. Да, на основе информации можно делать и философские выводы. Руководители служб телеинформации в Москве не задумываются над социальными последствиями полного отсутствия хороших новостей – региональные коллеги корректируют зрительское восприятие жизни.

Одного из «боссов» столичных новостей, посетившего журфак МГУ, спросили: почему вы не показываете новую продукцию российских заводов, новые машины, приборы, станки, продукты? Это поднимало бы дух людей, показывало бы, что не все так плохо, что страна может выйти из кризиса, в ней есть здоровые силы, талантливые люди. «Босс» ответил: я не хочу выполнять работу рекламной службы какого-нибудь завода. Пусть платят деньги за рекламу. В «его» новостях преобладают сюжеты о катастрофах и убийствах, о политиках, бомжах и проститутках.

В учебниках журналистики можно найти справедливое суждение о том, что пресса (в том числе электронная) выражает и формирует общественное мнение. Как видим, некоторые компании отражают лишь мнение своих боссов, даже в отборе новостей.

### **Культурно-просветительская функция**

Любая телевизионная передача в той или иной мере приобщает зрителя к культуре. Даже в информационных выпусках сам облик показываемых людей, их манера общения, степень грамотности оказывают влияние на зрительские установки. Ведущие информационных и других программ

воспринимаются как некие эталоны. Не случайно телекритика в газетах и журналах забила тревогу при появлении на экране множества малокультурных, маргинальных ведущих самодовольных, высокомерных, бесцеремонно перебивающих собеседника: «а как же, у нас свобода, и мы – четвертая власть». К счастью, протест зрителей и критиков оказался так силен, что телекомпании стали требовать от своих работников следования элементарным нормам вежливости, правильного употребления слов. От наиболее одиозных фигур общероссийский эфир избавился. Можно сказать, что у россиян сработал инстинкт самосохранения – против погружения в тотальное хамство.

Итак, к культуре (или ее отсутствию) имеет отношение всякая телепередача. Но есть такие программы и особый канал на отечественном телевидении, которые специально создавались для приобщения аудитории к достижениям науки и культуры. Однако разница между культурно-просветительской и образовательной функциями телевидения такая же, как между клубом и школой.

Телевидение приобщает зрителей к ценностям культуры, полностью транслируя театральные спектакли или ставя игровой телефильм. Эти формы, принадлежащие собственно искусству, находятся за пределами журналистики и, следовательно, за пределами нашего рассмотрения. Вместе с тем использование образных возможностей экрана как в целом в тележурналистике, так и – в особенности – в передачах культурно-просветительского направления есть важнейший признак профессионализма.

Показ произведений искусства с комментариями писателей, музыкантов, художников, искусствоведов строится, как и всякая передача, по законам драматургии и гармонии. С этой точки зрения первыми высокими образцами были и остаются передачи И. Л. Андроникова из музея А. С. Пушкина и Большого зала филармонии в Санкт-Петербурге, с выставки картин Пиротомани. Передачи такого класса не стареют, их повторяют время от времени для новых поколений зрителей. Таков пятисерийный телефильм, где два ведущих, писатель В. Я. Лакшин и актер Ю. В. Яковлев, прослеживают творческий путь и жизненный подвиг А. П. Чехова. Съемки происходили в Таганроге, Мелехове, на Сахалине, в Ялте. Подобные видеофильмы их творцы относят к самостоятельным произведениям искусства, хотя в них заметны признаки журналистики. Можно назвать их художественным репортажем с мест давно прошедших событий.

Из отечественных программ этого направления отметим «Клуб путешественников» с Юрием Сенкевичем, «В мире животных» с Василием Песковым и Николаем Дроздовым, «Под знаком пи» с Львом Николаевым. Последний в течение ряда лет был редактором программы «Очевидное – невероятное», которую вел профессор Сергей Капица.

Сколько бы ни говорили о «неполноценности» приобщения к искусству посредством телевидения, следует признать: для многих россиян это едва ли не единственная возможность познакомиться с классикой и лучшими работами современных мастеров искусства.

На региональных телеканалах получает развитие краеведческое направление: образ жизни россиян, история городов и усадеб, традиции, нравы.

Самым популярным и в то же время самым простым по форме является телевизионное знакомство с духовно богатой личностью. Более трудоемко, но и более интересно по результатам метод наблюдения за человеком, группой или семьей. Длительное наблюдение за эволюцией человека –

противоположность хроникерской торопливости, тут от журналиста требуются совершенно иные качества: умение прогнозировать, выжидать, создавать ситуацию раскрытия личности героя.

В культурно-просветительских программах так или иначе присутствует элемент нравочения, назидательности. Важно сделать его ненавязчивым, деликатным.

### **Интегративная функция**

Все средства массовой коммуникации, в первую очередь телевидение, по своей природе способны поддерживать нормальное функционирование того общества, на которое распространяется их влияние. Сам факт регулярного просмотра программы разными людьми уже свидетельствует об их определенной общности, но вещатель должен сознательно работать на укрепление этого чувства сопричастности каждого ко всем. Доминанта вещания – выявление общих для аудитории (общечеловеческих, общенациональных, общеевропейских, общегородских и т.п.) ценностей, обсуждение путей решения общих проблем и противодействие деструктивным, опасным для общества тенденциям.

Интегративная (консолидирующая, объединяющая) функция телевидения решается всеми разделами вещания (публицистика, искусство, спорт, развлечения). Она как бы накладывается на другие функции, частично совпадая с информационной, культурно-просветительской, организаторской, образовательной и др. Для журналиста, осознанно реализующего интегративную функцию телевидения, первейшим качеством можно назвать умение объединять в подходе к материалу потребности общества с заботами отдельного человека у телевизора.

Ушли в прошлое использовавшиеся ранее приемы консолидирования, сплочения отечественной аудитории путем противопоставления ее остальному миру: «мы» и «они», причем «нам» приписывались все мыслимые достоинства, а «им» оставались исключительно негативные качества. Прорывом в направлении к цивилизованному мышлению были телемосты 1986–1987 гг. с участием рядовых граждан нашей страны и США, Великобритании, Японии, в результате которых «мы» и «они» ощутили себя партнерами по диалогу и соседями по планете.

Задача межнациональной консолидации остается важнейшей. Единого государства в прежнем виде не существует, но информационно-консолидирующие связи остаются: они обусловлены общностью исторически сложившихся реальностей – в экономике, культуре, в самой ментальности людей, прошедших через коммунистический эксперимент, в межличностных и внутрисемейных отношениях, ставших вдруг «трансграничными». Разъяснение людям их коренных, не всегда осознаваемых интересов (например, таких, как первостепенная важность предупреждения конфликтов, необходимость отказаться от устаревших догм и т. п.) требует от журналиста политической взвешенности, высокого мастерства. Лишь постепенно приходит понимание новой роли телевизионной журналистики в сохранении единого информационного, культурного, духовного пространства.

### **Социально-педагогическая функция**

Иначе определяется как управленческая функция. Предполагает прямую вовлеченность телевидения в систему административного воздействия на население, в пропаганду определенного образа жизни с соответствующим набором политических и духовно-нравственных ценностей.

В цивилизованном обществе «поучение» сводится к социально-педагогическому воздействию, опирающемуся на знание реального состояния общественного мнения по вопросам нравственности и политики государства. Пропаганда всегда вторична по отношению к политике, которую она обслуживает. Если политика нравственна и направлена на обеспечение благополучия общества, то телекомментатор, не вступая в конфликт с совестью, включается в популяризацию такой политики, осуществляя роль интерпретатора идей, поступающих «сверху» и осознаваемых как собственные, личные устремления. Очевидно, что с более или менее резким изменением политического курса страны или сменой администрации региона такой политически ангажированный журналист, проводник ставших непопулярными идей утрачивает моральное право дальнейшего воздействия на аудиторию. Его личность в сознании зрителей отождествляется с определенной политикой, это не диктор, читающий «что дадут». В факте сотрудничества журналиста с властью нет ничего аморального, если не аморальна сама власть.

Социально-педагогическая, или управленческая, функция телевидения, очевидно, граничит с интегративной и, кроме того, с информационной.

Итак, информация должна быть в идеале беспристрастна и независима от того, кто ее передает. Сознвая, что абсолютная беспристрастность невозможна, журналист-информатор все же постоянно стремится к этому, и в совокупности информационные программы разных каналов (если они конкурируют по части полноты и объективности подачи материала) принципиально отличаются от «агитационно-пропагандистских».

Адаптация населения к меняющимся обстоятельствам жизни, к изменениям самой среды обитания – важнейшая социально-педагогическая задача. Журналист, работающий в этой сфере, должен представлять себе, во-первых, реальную психологию, привычки, систему ценностей людей, которых он намерен в чем-либо убедить, и, во-вторых, желаемое направление изменений в общественном мнении. Особо важную роль играет пропаганда ненасилия и неразделения на «наших» и «ненаших» – и здесь социально-педагогическая функция телевидения прямо смыкается с интегративной. Воспитывать, поучать уместно и законно лишь граждан того государства, региона, от имени которого действует данная телеорганизация. Активно формировать общественное мнение в пользу своего учредителя, побуждая к каким-либо действиям людей за пределами административных границ, недопустимо.

Безусловно, у регионального телевидения достаточно возможностей более точного, «прицельного» воздействия на свою аудиторию, чем у общегосударственного. Здесь и рассмотрение общих проблем в местном преломлении, и обсуждение вполне конкретных проблем: где построить зоопарк или пустить новую линию троллейбуса, как благоустроить улицу или улучшить работу милиции и т. п. Традиционны телевизионные отчеты местных властей перед избирателями с «обратной связью» в виде телефонных звонков в студию. Журналист в таких передачах – посредник между властями и населением, для него неуместны как заискивание перед высокими должностными лицами, так и популистские претензии говорить «от лица народа». Кроме того, в условиях конкуренции телеканалов социально значимая передача не должна проигрывать чисто развлекательной, и обществу еще предстоит научиться по достоинству ценить мастерство режиссеров и журналистов, создающих высокорейтинговую публицистическую продукцию.

*Отражение* общественного мнения, как правило, преследует цель *влиять* на это мнение. Для грамотного выполнения такой социально-педагогической работы журналист должен обладать знаниями в области социологии, понятие *репрезентативности* (пропорциональной представительности разных социальных групп) поможет избежать грубых ошибок. Довольно часто журналисты отождествляют мнение общества с мнением наиболее активной части зрителей, пишущих или звонящих в телестудию.

### **Организаторская функция**

Ее следует отличать от управленческой (социально-педагогической), где формирование мнений и побуждение к действию исходят от правительства и (или) иных административных структур и осуществляются регулярно. В отличие от такого воздействия телевидение иногда само становится инициатором той или иной общественной акции, организуя какие-либо совместные действия масс людей.

Нередко телевидение выполняет функцию организатора, ставя какие-либо вопросы перед властями, побуждая их к действию. На уровне города, региона такая организаторская работа журналистов особенно заметна (по инициативе телевидения, к примеру, вводятся новые маршруты транспорта и т. п.).

Появляется возможность устраивать местные референдумы по любому вопросу, выясняя мнение всех жителей сразу.

### **Образовательная функция**

Непосредственно не относится к сфере журналистики, предполагая регулярные циклы дидактического материала в помощь лицам, получающим образование.

Крупнейшие ученые, лучшие специалисты преподают в телеуниверситетах мира. Существуют платные университеты, высылающие зрителям тексты телелекций и выдающие дипломы после сдачи экзаменов. Телевидение способно помогать обучающимся в обычных школах и вузах, устраняя противоречие между все более массовым характером образования и дефицитом талантливых педагогов-ученых. Безусловно, хороший преподаватель, показанный на экране, лучше плохого в аудитории. Для обучения на дому, как и для приобщения к социуму, весьма перспективна двусторонняя телесвязь по кабелю. Но и накопленный в нашей стране многолетний опыт телевизионной подготовки поступающих в вузы показал, что телекурсы эффективнее обычных подготовительных занятий.

Учебные передачи транслируются, как правило, по специально отведенному для этой цели каналу. Их отличает системность, периодичность, связь с учебными программами соответствующих школ, колледжей, вузов. В бывшем СССР учебные передачи велись по отдельному каналу Центрального телевидения. С увеличением числа кабельно-спутниковых телевизионных систем весьма вероятным представляется возвращение телевизионной учебы на российские экраны.

### **Рекреативная функция**

Рекреация (от лат. *rescreatio* – восстановление) – отдых, восстановление сил человека, израсходованных в процессе труда. Большинство рекреативных телепрограмм, в сущности, лежат за пределами журналистики. Но все же отметим граничащие с документалистикой игровые телесериалы,

позволяющие аудитории узнать о жизни различных слоев общества, о повседневных заботах обычных людей. Постоянные герои персонифицируют определенный образ жизни и образ мыслей, становятся эталонами моральных ценностей и социального поведения. Это расширяет привычные представления о возможностях «развлекательного» вещания, которому должны быть знакомы распространенные в мире жанры семейных хроник, школьных, медицинских, адвокатских сериалов. Телепьесы, где актеры разыгрывают ситуации из окружающей действительности и реагируют на последние события, воспринимаются порой как прямой репортаж из жизни, из реальной семьи. Чисто развлекательная продукция (видеоклипы, комедийные фильмы, конкурсы и пр.) создается, как правило, специализированными телекомпаниями. Журналисты иногда принимают участие в таких программах в роли ведущих, а также редакторов. Даже адаптация к показу на телеэкране обычного концерта считается редакторской работой. Если же концерт сопровождается разговором ведущего с его участниками, показом репортажей из жизни «звезд», журналист становится полноправным участником создания развлекательной программы.

\* \* \*

Знание общественных функций телевидения, его потенциальных возможностей необходимо любому журналисту для того, чтобы точнее определять цель своей работы, цель каждого выхода на экран. В перечне профессиональных качеств журналиста независимо от его специализации или экранного амплуа важнейшее место занимает *социальная ответственность*, четкое понимание и прогнозирование результатов телевизионного воздействия на массы людей.

## **ГЛАВА 6**

### **ПРИРОДА СОВРЕМЕННОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

#### **Язык экрана**

Телевидение – не только средство массовой коммуникации, но и вид творчества. Каждый вид творчества имеет свой специфический художественный язык – совокупность технических приемов и изобразительно-выразительных средств, с помощью которых творец воплощает свой замысел. Было бы ошибкой сводить мастерство к технической стороне творчества, и все же от степени овладения средствами выражения во многом зависят выразительность, точность и глубина передачи авторской мысли.

Изображение части пространства, заключенное в рамку экрана, видимое в каждый данный момент, называют *кадром*.

Экранные средства выражения – кино и телевидение – обладают не только пространственными, но и временными качествами. Поэтому понятие «кадр» охватывает и еще один признак – протяженность во времени, т. е. длительность пребывания изображения на экране.

Кадром называют также часть фильма (или телепередачи), снятую «одним взглядом» камеры, т. е. во время непрерывной работы камеры, иными словами – в отрезок времени от начала до конца движения пленки в кинокамере (или в отрезок времени от момента включения телекамеры в эфир и до момента ее отключения от эфира).

*Планом* называют масштаб изображения, содержащегося в кадре. Понятие «план» выражает степень крупности изображаемой фигуры или предмета, зависит от дистанции между камерой и снимаемой фигурой и от фокусного расстояния объектива.

Наиболее употребительное деление планов – на три вида: общий, средний и крупный. Наиболее точное – на шесть видов:

- 1) дальний план (человек и окружающая его обстановка),
- 2) общий план (человек во весь рост),
- 3) средний план (человек до колен),
- 4) поясной план (человек до пояса),
- 5) крупный план (голова человека),
- 6) макроплан (деталь, например глаз).

Здесь необходимо заметить, что на некоторых телестудиях слово «план» употребляется как понятие, выражающее протяженность во времени, которое следовало бы выражать словом «кадр» в его втором значении (т. е. часть фильма или передачи, снятая «одним взглядом» камеры). Так, говорят о «длинном (или коротком) плане», тогда как следует говорить о длинном (или коротком) кадре. План же может быть более или менее крупным, но не может быть более или менее длинным.

Еще один важный элемент языка экрана – *ракурс*. Термин этот заимствован из изобразительного искусства: первоначально он обозначал всякое сокращение, укорочение фигур, изображаемых в перспективе. Возник он в те времена, когда живопись переходила от плоскостного изображения к перспективному. Со временем ракурсом стали называть только особенно сильные сокращения, возникающие при изображении фигур и предметов с необычных точек зрения (сверху, снизу и т. п.). В первые годы кино ракурсом называли только такое положение оптической оси объектива, когда угол между ней и плоскостью предмета больше или меньше прямого. При этом часть объекта съемки сокращается, укорачивается, так как видна в перспективе. Совершенно очевидно, что ракурс находится в прямой зависимости от точки съемки, от положения камеры относительно объекта съемки.

Сегодня термин «ракурс» обозначает любой угол, образуемый оптической осью объектива и плоскостью предмета, в том числе и прямой. Теперь говорят уже об обычном и необычном ракурсе, тогда как на заре кино и телевидения ракурс предполагал только необычную точку зрения, при которой обнаруживалось перспективное искажение фигуры или предмета. Переосмысление понятия «ракурс» объясняется тем, что современная оптика передает объем фигуры или предмета, перспективно искажая линии даже при фронтальной съемке.

Из всего сказанного нетрудно сделать вывод: вне этих понятий – *кадр*, *план* и *ракурс* – экранное изображение не существует. Действительно, всякое изображение на экране может занимать только площадь экрана, т. е. оно ограничено рамой экрана или, как говорят, кадрировано; оно обладает той или иной крупностью, и, наконец, его можно видеть в том или ином ракурсе.

Всеми этими признаками обладает и произведение живописи. Но существует одно весьма существенное различие между картиной или рисунком и изображениями на экране, последние не постоянны, они появляются и исчезают. Кроме того, изображения на экране движутся, а движение имеет протяженность в пространстве и во времени.

Фильм или телепередача воздействует на зрителя всей совокупностью сменяющих друг друга изображений – кадров, их потоком. Непрерывный

поток кадров – важнейшая особенность экрана. Значит, чрезвычайное значение имеет чередование кадров, их расположение во времени, т. е. последовательность их появления на экране.

Расстановка кадров в определенном порядке и называется *монтажом*. Основы монтажа были заложены в работах первых кинематографистов в самом начале XX в.

Хотя на экране зритель видит непрерывный поток кадров, в действительности при производстве фильма кадры эти снимают отдельно. Полученные в результате съемок кадры – куски киноленты – нужно соединить друг с другом, склеить. Этот процесс, чисто механический, носит название *технического монтажа*, а место соединения двух кадров называют склейкой. (Понятие «кадр» – в смысле временной протяженности изображения – определяют в обиходе как часть фильма – от одной склейки до другой.)

Кадр состоит из определенного количества моментальных фотографий, каждая из них называется *кадриком*. В результате того, что в кинопроекторе кадрики меняются (со скоростью 24 в секунду), на экране и возникает движущееся изображение.

Но кадры должны быть соединены, смонтированы осмысленно – так, чтобы между ними существовала определенная и ясная связь. Процесс такого соединения кадров называют *конструктивным монтажом*. Понятно, что конструктивный монтаж включает в себя и технический. Цель конструктивного монтажа – верно воспроизвести на экране движение. Он отвечает только двум требованиям: во-первых, кадры должны чередоваться в логическом и удобопонятном порядке, и, во-вторых, каждый кадр должен быть такой длины, чтобы зритель понял его содержание.

Кино стало подлинным искусством только после того, когда были познаны возможности монтажа как выразительного средства.

Одно из важнейших кинематографических средств ведения драматургически напряженного повествования – *параллельный монтаж*. Показывая как бы врезанные один в другой кадры, снятые в разных местах и в разное время, можно добиться отчетливого ощущения одновременности двух различных действий и тем самым выявить их взаимозависимость, взаимосвязь.

Параллельный монтаж, используемый для выявления внутренних субъективных связей, называют *ассоциативным монтажом*. Монтируя кадры, режиссер может создать определенный, более или менее четко выраженный ритм их чередования на экране, может создать более или менее быстрый или медленный темп их показа. Ясно, что тот или иной темп и ритм монтажа зависят от сравнительной длины каждого монтируемого кадра, иными словами – от количества кадриков в каждом из кадров. Темп и ритм – средства, направленные не столько к рациональной сфере сознания зрителя, сколько к сфере эмоциональной.

Процесс познания окружающего мира человеком носит «монтажный» характер, если можно так сказать. Отражение, воспроизведение этого процесса уже давно было во власти литературы. Оказалось, что, стремясь к той же цели, кино пользуется тем же средством.

Наш краткий обзор выразительных средств кино и телевидения был бы неполон, если бы мы ничего не сказали о съемке с движения. Это средство экранной выразительности имеет особое значение для телевизионной журналистики. Для ясного понимания возможностей этого средства необходимо различать виды съемки движущейся камерой. Первый из них –

*панорамирование*. Этим термином называют съемку камерой, поворачивающейся вокруг своей вертикальной или горизонтальной оси<sup>[1]</sup>. Камера остается на месте, она лишь поворачивается: вверх или вниз, вправо или влево. Панорамирование не что иное, как воспроизведение движения глаз или головы человека, стоящего на месте. Панорамную съемку мы видим часто, например, при телепередачах со стадионов, когда камера, оставаясь в одной точке, панорамирует в горизонтальной плоскости, следя за футбольным мячом.

Второй вид съемки с движения – *проезд*, или *треллинг*, от англ. travelling – «путешествующий», «передвигающийся» - такое передвижение камеры, снимающей фигуру или предмет, когда угол между оптической осью объектива и плоскостью предмета остается во время съемки неизменным. Сюда относятся такие, например, съемки, как проезд камеры вдоль улицы (горизонтальный треллинг) или от земли до крыши дома (вертикальный треллинг), движение камеры рядом с движущимся автомобилем.

Особая разновидность треллинга – *отъезд* и *наезд* (иначе – треллинг назад и треллинг вперед). При наезде и отъезде непрерывно (иногда очень быстро) меняется угол зрения объектива и зависящая от него крупность изображения. В последние десятилетия вместо реального наезда камеры используют оптический – смену угла изображения специальным объективом.

Третий вид съемки с движения – *траекторная съемка*. Так называют различные сочетания треллингов с панорамированием. Это очень сложный вид движения камеры, для осуществления которого применяются операторские краны с выносными стрелами, способными одновременно подниматься, поворачиваться и передвигаться в любую сторону, и другие механизмы и приспособления. Съемка движущейся камерой создает эффект *внутрикадрового монтажа*, особенно важного для телевидения. Изменяя содержание кадра плавно, внутрикадровый монтаж дает возможность сохранить в рамках одного (длинного) кадра пространственно-временную непрерывность, что свойственно «прямой» телепередаче, в отличие от межкадрового монтажа, изменяющего содержание кадра в зависимости от точки съемки.

Нам остается перечислить те элементы языка экрана, роль которых можно уподобить роли знаков препинания в синтаксисе. Не следует, конечно, понимать это сравнение буквально. Приемы, в какой-то степени аналогичные пунктуации, должны быть использованы на экране таким образом, чтобы, помогая течению рассказа, вместе с тем не отвлекать, не задерживать внимание зрителя. Это *наплыв*, *затемнение*, *вытеснение* (или «шторка»), *двойная экспозиция*, *скольжение* (или «смазка»), *расфокусировка*. Средства эти могут показаться чисто техническими; однако точный выбор этих средств, осмысленное использование их оператором и режиссером могут дать художественный, смысловой эффект. В последние годы набор таких приемов расширился благодаря использованию электронных «спецэффектов», хорошо знакомых каждому телезрителю.

### **Профессия оператора: между техникой и искусством**

Сфера операторской профессии в документалистике ограничена тем, что оператор не должен искажать реальность в угоду собственному видению. Оператор-документалист обязан работать, сообразуясь с принятыми в кино или на телевидении стандартами экспонирования, нормами контрастности

изображения, параметрами цветной шкалы, а если и нарушать их, то только лишь во имя четко осознанной творческой задачи. Оператор-документалист жестко связан с каналом коммуникации и его требованиями: в противном случае он потеряет контакт с аудиторией, т. е. останется всего лишь кинолюбителем, а общественная ценность его работы – минимальной либо вовсе равной нулю.

Остается ли в этих строго регламентированных условиях работа оператора творческой, выражающей его личностную, художественную и гражданскую позицию? Ответ на этот вопрос не прост; искать его надо не только в общих тенденциях развития профессии, не в степени таланта и зрелости отдельных мастеров документалистики, но во всей исторической перспективе развития профессии оператора-документалиста.

Режиссер-публицист может оперировать видеоматериалом любого характера, давая ему необходимую трактовку путем монтажных сопоставлений, композиционной организации, титров, закадрового текста и музыки. Но, естественно, возможности его окажутся неизмеримо более широкими, если материал будет снят в расчете на заранее задуманную трактовку. Тогда диапазон выразительных средств экрана расширится благодаря точному выбору крупности плана, ракурса, отбора деталей и т. д. Развитию документального кино сопутствует процесс неуклонного возрастания в нем авторского начала – это относится и к режиссеру и к оператору документального кино. Опыт, накопленный кинодокументалистикой, обретенные ею новые технические средства, а с ними и художественные возможности сделали возможным переход к следующей качественной ступени – *ступени «экранной прозы»*, той, где документальное сообщение становится художественным произведением, сохраняя при этом все необходимые черты документального повествования.

Профессия оператора связывает обе экранные формы публицистики – кинематографическую и телевизионную. В этой профессии особенно отчетливо проявляются черты и журналистики и искусства; материал оператора-документалиста – это реальная жизнь, увиденная и переданная им соответственно своему мировоззрению, мироощущению, умению понимать ее закономерности. Владение языком экрана так же необходимо оператору, как знание жизни: от умения «говорить» на этом языке, чувствовать его оттенки, нюансы, знать его грамматику зависит и способность постигать жизнь, осмысливать ее на экране.

«Синхронность» видения, ощущения и переживания оператора и режиссера – идеальное условие творческого содружества в кинематографе не только художественном, но еще в большей степени в документальном. Ведь в экранной документалистике, если она действительно документальна, нет ни дублей, ни актеров, ни декораций, ни заранее спроектированных и отрепетированных мизансцен. Сама жизнь диктует здесь свой ход событий, в которые, по большей части, не имеет ни права, ни возможности вмешиваться документалист. Он должен мгновенно ориентироваться в потоке событий, а потому и успех будущего произведения зависит не только от его умения снимать, но и от понимания того, что, зачем, с какой целью он снимает.

«В моем представлении киноработник, киножурналист, кинооператор документального фильма – фигура несравнимо более сложная, чем кинооператор художественного фильма, – говорил А. П. Довженко. – Киножурналист – человек с широким мировоззрением, с критическим мышлением, с умением выбирать нужное для данного времени, с хорошим

вкусом, обладающий даром слова. Словом, это журналист, и надо кинооператора воспитывать как журналиста, в лучшем смысле этого слова...»

Оператор-документалист – это прежде всего журналист, но журналист, овладевший и культурой живописи; он выражает свой замысел прежде всего через изображение, которое в лаконичной, точной художественной форме должно выражать его мысль, его отношение к запечатлеваемым событиям. Именно творческим характером профессии оператора определяются высокие требования к его художественной культуре и производственной квалификации. Конечный результат работы сценариста, режиссера, актеров или иных членов съемочной группы воплощается в запечатленном на пленке изображении, автор которого и есть оператор. Таким образом, общий замысел материализуется в творчестве оператора: именно его глазами видит зритель на экране все происходящее.

Требования, предъявляемые профессией к журналисту-оператору, подчас более жестки, чем к журналисту-литератору. Действительно, оператор выходит к событию «один на один», он единственный, кто запечатлевает его на пленке. Понятно, какое огромное значение приобретает авторское, журналистское начало в творчестве оператора. Только «пишет» оператор не словами, а кадрами, и этот текст должен быть для зрителя так же богат смыслом, так же ярко эмоционально окрашен, так же легко и увлеченно читаем, как хорошая литература. И это еще одно подтверждение тесной взаимосвязи в экранной публицистике задач журналистских и задач художественных.

### **Основы режиссуры прямого эфира**

В прямой телевизионной передаче нет пленки, следовательно, нет технического монтажа как отдельного процесса, он слит с конструктивным монтажом.

Конструктивный монтаж осуществляется в телевидении переключением камер. Руководит этим процессом телевизионный режиссер. Он монтирует передачу еще во время работы над режиссерским сценарием, а в репортажных передачах – в процессе передачи, «в эфире».

Но конструктивный монтаж, т. е. воспроизведение движения и выявление логической связи между кадрами, – не всегда конечная цель режиссера; перед ним стоят еще и задачи творческие, художественные.

Возникает вопрос: можно ли, переключая камеру, достичь такого же эффекта, который дает склеивание, монтаж пленки? Способно ли телевидение монтажом создать художественный образ?

Конечно, пространство, которое может быть изменено посредством телевизионного монтажа, ограничено радиусом передвижения камер, и в этом отличие от кино, где перемещение камеры практически неограничено. Но и в телевидении можно раздвинуть пространство весьма широко: включить в поток изображений на экране и кадры с камер, установленных в другом городе или даже в другой стране. И воздействие такого изображения многократно усилится (по сравнению с кино) эффектом одновременности происходящего события с передачей его в эфир.

Перечисляя изобразительно-выразительные средства языка экрана, мы назвали, в ряду других, съемку с движения. Это средство имеет для телеэкрана особое значение, определяемое некоторыми из специфических свойств телевидения.

Напомним, что объяснение, оправдание киномонтажа – в его соответствии формам мышления человека, формам познания окружающей

нас действительности. Благодаря способности сознания к абстрагированию процесс мышления «монтажен», и поэтому психологически оправдано на экране (и в литературе) «сжатие» и «растягивание» времени и связанного с ним пространства, «поворот» времени вспять и т. п., короче, оправдано существование не реального, а условного, т. е. экранного, времени и пространства (так называемый «эффект Кулешова»).

Но процесс мышления, познания действительности не всегда, не во всех случаях таков. Он может быть и конкретен, ведь человек может мыслить и не абстрактно.

Человеческий глаз – аппарат неизмеримо более совершенный, чем камера: он способен мгновенно менять фокусное расстояние, мгновенно «выхватывать» в пространстве крупный план, изменять ракурс, точку и угол зрения. При визуальном, непосредственно чувственном познании материальной среды человек ощущает пространство в подлинном времени и видит его по преимуществу в процессе более или менее быстрого изменения направления взгляда (панорамирования) или собственного перемещения в пространстве (тревеллинга). В этом психологическое оправдание, объяснение съемки с движения.

Говоря о специфике телевидения, мы обращали особое внимание на способность телевидения к одновременности действия и просмотра, заложенную в его физической природе. А это свойство телевидения определяет фактор подлинного времени и пространства на телеэкране. Вот почему из всех видов параллельного монтажа телевидению свойствен – прежде всего, и главным образом – перекрестный монтаж, т. е. параллельный показ действий, происходящих одновременно в действительности, в реальном времени. Перекрестный монтаж может быть осуществлен в телевидении с полным использованием важного специфического свойства телевидения – одновременности.

Монтаж изображений, снятых с различных точек зрения, называют *междукадровым монтажом*. Изменения содержания кадра (крупности изображения, ракурса, угла зрения), получаемые при перемене точек зрения при съемке с движения одной камерой, называют *внутрикадровым монтажом*.

Внутрикадровый монтаж с годами, по мере совершенствования съемочной аппаратуры, все шире применяется в кино. Но в телевидении он имеет совершенно особое, первостепенное значение. Причин тому несколько, и первая из них – это свойственная телевидению пространственно-временная непрерывность. Съемка с движения не только не разрушает ее, но, напротив, делает более очевидной, как бы подчеркивает ее, выявляет. Другая причина та, что изображение на телеэкране по природе своей гораздо более достоверно, чем изображение на киноэкране. Достоверность эта скорее психологическая, чем чувственная, зрительная, но она несомненна. По этой причине для телевидения и затруднен, по сравнению с кино, междукадровый монтаж, нарушающий подлинность времени и пространства; монтаж внутрикадровый, получаемый в результате съемки с движения, больше соответствует природе телевидения и, следовательно, применяется шире и плодотворнее.

По этим же причинам ограничено в телевидении и использование острых, необычных ракурсов. Характеру телевизионного изображения свойственны привычные для человека, обычные в реальной действительности точки съемки. Вот почему пользоваться ракурсом, важным средством

выразительности, следует с осторожностью, не злоупотребляя им, чтобы не разрушить достоверность изображения на телеэкране.

Как и многое другое, о чем идет у нас речь, вопрос об изображении на телевизионном экране следует рассматривать в свете простых и очевидных истин. Вот одна из них: для того чтобы посмотреть в глаза человеку, нужно подойти к нему близко. Какое значение для телевидения имеет названное обстоятельство? Оно требует, во-первых, замедленного по сравнению с кино темпа и, во-вторых, показа людей и предметов преимущественно крупным планом. Требования эти, как и многие другие, продиктованы специфическими условиями восприятия телевизионной программы.

С другой стороны, крупный план на экране (в телевидении, как и в кино) исключает возможность увидеть то, чего, по замыслу режиссера и сценариста, нам в этот момент видеть не нужно. Как замечал Вс. Пудовкин, «кинематограф освобождает зрителя от лишней работы отбрасывания ненужного из поля внимания, показывая ему деталь без обрамления, он, уничтожая рассеяние, экономит силы зрителя и тем самым достигает максимальной остроты впечатления».

Ясно, что крупный план как изобразительно-выразительное средство в телевидении имеет значение большее, чем в кино, – и для зрителя, и для создателя передачи.

Между творческим процессом монтажа в кино и в телевидении нет принципиального различия. Но телевизионный режиссер творит в обстановке, несоизмеримо более сложной, чем его коллега в кино. Природное свойство прямого телевидения – одновременность – зачастую исключает для телевизионного режиссера одно из главных условий творчества: возможность отбирать по размышлению. Ему приходится совершать отбор материала для монтажа, решать вопросы темпа, ритма и т. п. мгновенно, одновременно с течением передачи. И проблема сохранения достоверности экранного сообщения (при монтаже) целиком решается работой режиссера-монтажера.

### **Соотношение изображения и слова**

Показ действительно существующих людей в реальной обстановке – вот задача журналистики. Донести идею, развить тему, пользуясь лишь выразительными средствами камеры, зачастую бывает невозможно. Поэтому важнейшим компонентом документальных жанров телевидения становится слово. Но в экранном контексте привычные функции слова, его назначение существенно меняются по сравнению с «печатной» журналистикой.

Экранное слово, произнесенное в кадре или за кадром, оживает, обретая богатство красок человеческой речи. Оно персонифицировано, наделено чертами самого образа, который живет на экране, будь то человек, предмет, процесс – любое явление действительности. Все это предьявляет к «живому» слову особые эстетические требования, незнакомые печати, попросту ненужные в ней.

Слово активизирует восприятие, углубляет его, расширяет границы кадра, дает зрителю материал для раздумий. Собственно, таковым должно быть и слово на киноэкране. Но особенности восприятия позволяют говорить о неординарном соотношении слова и зрительного образа в кино и телевидении как о закономерности. В кино воздействие зрительного образа намного сильнее, а потому и роль слова в кино не так значительна, как в телевидении.

Связь слова и изображения на телеэкране сложна. В некоторых документальных передачах показ события не нуждается в пространных

комментариях: изображение говорит само за себя и может превалировать над звучащим с экрана словом – в тех случаях, когда в силу физической достоверности телевизионного изображения мы получаем информацию, представление о явлении или событии главным образом благодаря показу. Убедительный пример этого приводят в одной из статей М. и И. Андрониковы: «Лицо космонавта на мелькающем изображении, принятом с орбиты его полета, превосходит все, что можно в этот момент сказать. И хорошо, если в такие минуты репортер не вступает в состязание с изображением и не пытается дублировать его. После – да. Но это будет уже попытка развить впечатление, осмыслить его». Когда изображение не требует никаких пояснений, соотношение слова и изображения на телеэкране – в пользу последнего. Но заметим, что это вытекает не из специфических особенностей телевидения, а из особого характера явления или событий, показываемых по телевидению и существующих, конечно, независимо от него. Нам же важно выявить закономерность сочетания слова и зрительного образа.

Следует напомнить, что вопрос не ставится как альтернатива: изображение или слово, ибо без изображения вообще нет телевидения, а есть радиовещание. Речь идет о специфике сочетания слова и изображения в телевидении по сравнению с кино. Совершенно очевидно, что телезритель предрасположен к восприятию слова. Разве не этим объясняется успех на телевидении так называемых «разговорных» жанров – беседы, интервью, дискуссии, ток-шоу?

Наметилась и, безусловно, будет развиваться качественно новая драматургия, основа которой – не внешний динамизм, не динамизм событий, требующий сложных изобразительно-пластических решений, а динамизм внутренний – динамизм мыслей, чувств, характеров, достигаемых искусством слова, возможности которого безграничны. Мысль выражается словом с полнотой, превышающей полноту других средств выражения. Напомним слова Н. А. Некрасова: «... нет такой мысли, которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убедительно для другого, и я всегда досаую, когда встречаю фразу «нет слов выразить» и т. д. Вздор! Слово всегда есть, да ум наш ленив...» Признак качественно новой телевизионной драматургии, широко применяющийся в художественных передачах, – прием введения рассказчика, непосредственное обращение к зрителю с помощью слова. Этот прием, как нельзя лучше соответствующий специфике восприятия телевизионных передач, безусловно, специфическая особенность телевизионной драматургии.

Говоря о соотношении слова и изображения в телевидении, следует коснуться еще одной стороны дела. Описательная функция слова, которая на радио имеет первостепенное значение, в телевизионной передаче с места события равна нулю. (Само собой разумеется, что мы не имеем в виду так называемые разговорные телепередачи.) В результате перенесения первичных приемов радио и газеты в телевидение, в данном случае – стремления словами описать происходящее, репортер, обрушивая на зрителя поток слов, просто мешает ему смотреть. Правда, у зрителя есть выход из положения: по своему усмотрению он выключает звук в телевизоре, оставляя лишь изображение.

Человек с экрана телевизора должен разговаривать со зрителями, беседовать с ними, а не вещать. Надо привлекать на телевидение людей, умеющих свободно, непринужденно строить беседу. Живая речь невозможна без момента импровизации, это очень сильно отличает ее от речи письменной. Интонация, выразительный жест, мимика подчеркивают и усиливают

воздействие произнесенного слова. «Все поведение говорящего человека – пауза в речи, небрежно оброненные фразы, улыбка, смех... – все это расширяет емкость звучащего слова, выявляет все новые и новые смысловые резервы, делает речь необычайно доступной, наглядной, выразительной, эмоциональной», – писал И. Андроников, большой мастер устного рассказа.

Обратим внимание, вот на какое специфическое требование: звучащее с экрана слово, произносимое и в кадре, и в закадровом тексте, в силу условий просмотра передачи непременно должно обладать качеством интимности, задушевности, что вовсе не всегда свойственно кино. При этом дикторский текст телепередачи должен быть и публицистичным, гражданственным. Соблюсти эти условия далеко не просто, но без них передача много потеряет в своей действенности, убедительности.

## **ГЛАВА 7**

### **ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ СЦЕНАРИЙ**

#### **Виды сценариев**

Написание сценария – один из этапов творческого процесса создания публицистического произведения. *Сценарий* – литературная запись изобразительного и звукового решения будущего экранного сообщения.

Сценарий – итог сложных, напряженных поисков автора, в которых тесно взаимодействуют два момента: изучение журналистом действительности и мысленное воплощение ее в будущее экранное произведение.

Сценарий – это предварительный этап творческой обработки изученного публицистом жизненного материала, предусматривающий возможность воссоздания замысла с помощью драматургических, пластических, монтажных и словесных средств выразительности.

Поиски наиболее совершенной записи документального сценария все еще продолжаются. Учитывая, что сценарий – произведение литературы для экрана, внешний вид его может быть столь же разнообразен, как и сам мир документального сообщения. Каждая тема, идея, материал требуют своей формы экранного воплощения, а следовательно, и формы его написания: сжатой или распространенной, эмоциональной, открытой или сдержанной, точной или свободной.

На телевизионных студиях существуют две формы записи сценария: «в два ряда» (слева – зрительный ряд, справа – текст, авторский комментарий, иначе говоря, слева – то, что зритель видит на экране, справа – то, что он слышит; эта форма практикуется в редакциях новостей) и литературный сценарий, в котором автор стремится выразить свою мысль в зрительных образах, записав их так, как это будет показываться на экране, точно обозначая содержание каждого фрагмента и их последовательность. Дальнейшая работа над таким сценарием осуществляется сценаристом совместно с режиссером. Вообще телевизионный автор, в отличие от театрального драматурга или киносценариста, в определении жанра, поисках форм и специфических средств телевидения тесно связан со всем творческим коллективом студии на всех этапах своей работы.

В сценарной записи должны присутствовать и литературные и экранные черты, т. е. эта запись должна давать изображение того, что будет увидено и снято режиссером и оператором, отчетливо передавать не только замысел автора, но и предлагать пластическое, звуковое и монтажное решение эпизодов.

Если речь идет об оперативном репортаже с места события, то репортер пишет сценарий для себя и оператора непосредственно перед съемкой. Даже в таких случаях нельзя полагаться на стопроцентную импровизацию. Перед выходом

программы новостей в эфир подробно расписанный сценарий лежит на пульте перед режиссером, второй и третий экземпляры находятся у ведущего в студии и у звукорежиссера. Такова мировая практика, лишь очень самонадеянные новые небольшие телеорганизации позволяют себе обходиться без сценариев, но это отнюдь не свидетельствует о высоком качестве их работы.

Когда-то И. Эренбург написал: «Бывают события, которые трудно не заметить. Войны не проспичь – разбудят сирены или повестка. Ураган ломает деревья. Если умирает сосед, из дома выносят гроб. Новорожденная кричит за стеной. Но художник должен слышать, как растет трава, – на то он и художник». Многоликую правду жизни, видимую и не видимую простым глазом, слышимую и ту, которую не услышать, стремятся воплотить документалисты в своих произведениях. Чтобы это произошло, им необходимо знать основные принципы работы над литературным осмыслением материала действительности. Сценарий должен быть написан правильным литературным языком, ярко и точно выражать мысли автора, включать в себя описание мест действия, характеристику героев, атмосферу, настроение, детали, второй план. Все это преследует одну цель – заполучить себе в соратники режиссера и оператора, увлечь их материалом, героями, мыслями, чтобы они не только не растеряли богатство идей и образов, добытых журналистом, но и усилили их, не исказив замысла. Мастерство сценариста заключается и в том, чтобы выбрать такую манеру записи своих мыслей об отражаемых событиях, при которой описание картин жизни, характеристики персонажей звучат не исчерпывающе, не однозначно – словом, когда намечено основное направление, стратегия создания передачи или фильма. Тактику съемок, окончательные изобразительные формы воплощения мысли найдут режиссер и оператор.

### **От заявки к сценарию**

Сценарий – не начальный, а промежуточный этап работы над документальным произведением. Он завершает подготовительную часть (знакомство с материалом, его отбор, формулировку темы) и одновременно является началом нового периода – съемочного.

Возможны различные варианты начала работы над литературной основой передачи или фильма. Журналисту может быть предложена тема редакцией, фирмой, продюсером, заинтересованным в ее разработке. Под эту тему автор ищет такой жизненный материал, который помог бы ему раскрыть ее наиболее полно и ярко. Иногда сам журналист приходит на студию со своим замыслом, который волнует его и, по его мнению, будет интересен зрителю. Если, суммировав все частные особенности, представить себе схематично основные стадии наиболее типичного процесса работы автора над сценарием телеочерка, то они будут выглядеть так:

- первое знакомство с жизнью объекта и героев (на месте или по источникам);
- конкретизация темы, проблемы, идеи на избранном автором материале действительности;
- написание заявки, обсуждение ее с редактором и режиссером, утверждение темы и заявки редакцией;
- первый, а иногда повторный выезд на объект, детальное его исследование, изучение, выбор персонажей, событий, которые войдут в будущую передачу или фильм;
- написание сценария;
- утверждение сценария редакцией.

На этом работа сценариста не всегда кончается: часто он принимает участие в съемках фильма или записи передачи, изменяя написанный текст в соответствии с конкретным моментом. После того как произведение смонтировано, наступает заключительный для сценариста этап работы – создание авторского текста, комментария. Заметим, что иногда его пишет другой, специально для этого приглашенный автор – «текстовик».

Практика телевизионного производства диктует необходимость еще на ранней стадии работы над передачей или фильмом формулировать замысел и оформлять его в виде литературной заявки. Заявка – это сложившийся замысел. Она решает две задачи: развивает замысел и помогает вступить в контакт с редакцией, с производством, так как является юридическим документом и служит основанием для заключения договора на написание сценария. Обычно заявка возникает на том этапе, когда драматург выбрал тему, разобрался в проблеме, знает главных героев, места съемки; он представляет себе принцип композиционного решения, жанр, даже отдельные эпизоды будущего сообщения. К моменту создания заявки автор должен ясно знать, что он хочет поведать зрителю. Ведь заявка должна убеждать сразу, с первого прочтения.

Форма и объем заявки не регламентированы. Это зависит от манеры драматурга, от специфических особенностей замысла, а также от того, насколько студия знакома с данным автором, насколько ему доверяет. В заявке могут быть изложены отдельные эпизоды будущего сценария, иногда – предыстория произведения с объяснением, что именно привлекло автора к этой теме, а также рассказ от имени автора, самого героя или нескольких героев и т. д.

Поиски формы воплощения жизненного материала в содержание кино- или телевизионного публицистического сообщения и составляют сущность работы сценариста.

И информационная заметка, и интервью, и комментарий требуют соблюдения определенных правил создания сообщения, чтобы оно было адекватно понято зрителем. Однако продолжительность работы и степень вмешательства автора в жизненный материал будут разными в разных жанрах публицистики. При съемке событийного репортажа решения принимаются и реализуются практически одновременно.

А литературная основа крупного телевизионного произведения, как правило, начинает формироваться в период вторичного изучения материала действительности публицистом. Он уточняет тему, углубляет и расширяет ее, определяет идею будущего фильма, которая и подсказывает принцип отбора увиденных фактов и героев, композицию.

Сценаристу необходимо владеть всеми приемами и средствами создания экранного образа, воплощения на экране творческого замысла. Напомним, что в этой профессии есть вопросы, которые кроме автора сценария никто не может и не должен решать, но есть и такие, решение которых автор может лишь предложить, но последнее слово остается за режиссером. Главная забота сценариста – найти своему замыслу адекватное драматургическое воплощение, композиционный строй. Сценарий – литературно оформленная «модель» будущего экранного произведения, в нем материализуется аудиовизуальное мышление автора.

В арсенале документалиста три основные группы экранных средств выразительности: изобразительно-выразительные, драматургические и звуковые.

### Средства создания публицистического сценария

Важный компонент неигрового сценария – *сюжет*. Разными теоретиками и практиками этот термин трактуется неодинаково. В настоящее время наибольшее число сторонников у определения, предложенного драматургом Л. Дмитриевым. «Фабула – логика и последовательность драматических коллизий, в которых оказались герои, сюжет – это уже авторская интерпретация этих событий, рассказ автора о них в той последовательности, которую он сочтет для себя наилучшей». Движение сюжета включает и развитие *конфликта*. Обычно в документальном произведении конфликт скрыт внутри сюжета, внутри характеров героев, в их словах и поведении. Прямое столкновение показать удается редко. Вспомним фильм «Без легенд». В нем конфликт развивается по двум линиям: во внешней – показ различных мнений по поводу характера и поступков знаменитого строителя Б. Коваленко, во внутренней – проявление душевных качеств героя.

Сложились три основных типа конфликтов в неигровой драматургии; они вполне соответствуют тем типам, которые существуют в игровой:

- борьба с физическими препятствиями, природой или обстановкой;
- борьба с социальной средой, с людьми;
- борьба с самим собой, конфликт психологический.

В конфликтном столкновении характеров персонифицируется проблема, из-за которой сценарист взялся за материал. Вне конфликта нет драматургии. Поэтому журналист, прежде чем приступить к написанию заявки на сценарий, должен обдумать, какое противоречие в жизни он будет рассматривать, о каком, скрытом или явном, столкновении, чего или кого с чем или с кем будет он рассказывать зрителю.

Все то, что не передается на экране звучащим словом: действия персонажей, обстановка, пейзаж, детали, размышления автора, которые подсказывают режиссеру и оператору возможную стилистику будущих сцен и эпизодов ленты, атмосферу эпизодов, – все это называется описательной частью, или ремаркой (в теленовостях – «левый ряд»). Это требует развития описательной части, поэтому-то привычка при создании произведений информационных форм записи телевизионного сценария в «два ряда» не соответствует профессиональным требованиям при работе над более сложными формами.

Сценаристы документального кино иногда недооценивают значение фона, на котором развернутся события. В сценарии важно учесть возможное воздействие фона и предложить оптимальный вариант обстановки, в которой должен быть снят герой, его действия, беседы с корреспондентом или другими персонажами. Второй план (пейзаж, детали интерьера и пр.) создает настроение сцены, влияет на то, как зритель воспримет смысл разговора, характер события.

В ремарке сценаристу необходимо описать время, место, обстановку и атмосферу события, дать характеристики его участников, их поведения, особенностей речи и внешности. При этом неопытных сценаристов ожидают две опасности: описать подробно и точно все, что хотелось бы видеть в фильме или передаче и тем самым дать повод к инсценированию действительности, или отказаться от разъяснения образного смысла эпизодов, сухо изложить факты и тем самым положиться на режиссера и оператора, которые будут снимать то, что увидят. Ясно, что и того и другого следует избегать.

Хороший сценарий содержит многое: сюжет, расположенные по линии драматургического нарастания эпизоды, подробно выписанную ткань действия, указания относительно характера музыкального сопровождения и обязательно монтажное построение действия. Монтаж – это в такой же степени сценарная проблема, как и режиссерская. Хотя автор и не разбивает сценарий на кадры, не делает технологических разбивок на объекты съемки и не дает прямых указаний оператору, он строит все действие таким образом, чтобы оно состояло из отдельных элементов – кадров, чтобы кадры складывались в монтажные фразы, чтобы от столкновения тех или иных фрагментов возникал определенный художественный эффект. Все основное, что относится к монтажу (организация сюжета, поэпизодная связь и пр.), – это не что иное, как элементы композиции сценария. Самыми разнообразными приемами монтажа сценарист сопоставляет, отбирает наиболее важные элементы действия, сталкивает между собой контрастирующие по построению и ритму эпизоды, оперирует экранным временем и пространством, создает кульминационные моменты. Иначе говоря, посредством монтажа он выражает содержание и идею.

## **ГЛАВА 8**

### **ЖАНРЫ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ**

Журналистика как явление и как профессия подразделяется на информационную, аналитическую и документально-художественную. Это три способа освоения жизненного материала, проявляющиеся в трех группах жанров. Вне системы жанров наша профессия не существует. Серьезное представление о жанрах – свидетельство профессиональной квалификации журналиста.

Жанр справедливо называют памятью культуры. В чем причина сохранения старой формы в новом явлении? Почему первые автомобили походили на конные экипажи, а электрические люстры – на люстры свечные? Вероятно, причина состоит в общности функций – автомобиль так же служит перевозке людей, как и конный экипаж, а люстра – освещению, независимо от источника света. Значение функции не менее существенно и в духовной жизни. Телевидение, возникшее как электронный способ распространения звукозрительных образов реального мира на расстояние и ставшее новым средством массового общения, восприняло функции, методы и формы творчества своих предшественников – печати и радиовещания, значительно обогатив их со временем.

Журналистика, как уже отмечалось, не только творчество (зачастую не столько), но и сфера политической деятельности. Прямая, но чаще скрытая политическая детерминированность обусловлена интересами реальных владельцев СМИ, будь то газета, журнал, радио и телестудия. Ими могут быть и государство, и партия, финансовая группа или даже отдельная личность. Проявляется такая зависимость в программной политике, в перспективном и текущем планировании, в верстке реальной каждодневной программы. Но программа – это некая целостная содержательная форма, которая как мозаичное панно складывается из отдельных, и также целостных, фрагментов. Каждый из них выполняет свою функцию, каждый наделен определенными признаками и качествами. То есть, иначе говоря, принадлежит к тому или иному жанру.

Теоретические основания для определения жанра, его признаков следует искать в искусствоведении и литературоведении, откуда понятие «жанр»

пришло в теорию журналистики. Условимся, что под жанром мы будем понимать исторически определившийся тип отображения реальной действительности, обладающий рядом относительно устойчивых признаков.

Все разнообразие телевизионной продукции можно классифицировать по ряду формальных признаков. Это позволяет выделить определенное количество жанров, что важно не столько для теоретического осмысления проблем телевизионной журналистики, сколько для практической деятельности телевизионных журналистов. Ведь в адекватном понимании жанровой природы заложены возможности и наиболее полной реализации мастерства, и выполнения редакционного задания.

Диффузия жанров характерна для публицистики в целом, но особенно очевидна именно в телевизионной публицистике – в силу не столько новизны телевидения как рода журналистики, сколько благодаря огромному богатству языка – движущихся зрительных образов, сопровождаемых звуком. На стыке жанров, на их сломе подчас точнее отражаются сложные жизненные отношения, драматические коллизии нашего времени.

Но сколь бы сложной ни была конструкция телевизионной передачи, в ее основании всегда можно обнаружить устойчивые жанровые признаки.

К *информационным* жанрам относят оперативные устные сообщения, видеосоюжеты, короткие интервью и репортажи; к аналитическим – то, что в практике часто называют «передача». Здесь можно выделить видеокорреспонденцию, беседу, комментарий, обозрение, дискуссию, пресс-конференцию, ток-шоу. Художественная документалистика включает в себя зарисовки, очерки, эссе, фельетоны, памфлеты.

Трансляции или отчеты о заседаниях высшего законодательного органа, комментарии о тех или иных правительственных решениях, беседы с известными общественными деятелями, журналистские расследования нерешенных проблем общественной жизни, «круглые столы» специалистов, пресс-конференции лидеров зарубежных стран, прибывших с официальными визитами, – все это телевизионная публицистика.

Еженедельные аналитические программы и путевые очерки, снятые в экзотической стране, подборка видеосообщений, полученных по каналам спутниковой связи, и беседа с западным бизнесменом, инвестирующим свои капиталы в развитие нашей экономики, – это публицистика, созданная тележурналистами.

Комментарий на экономические темы, хроника полевых работ, биржевые новости, телевизионный портрет рабочего или фермера, рассказ о благотворительной деятельности отечественного бизнесмена, беседа юриста, толкующего новое законодательство, – это телевизионная публицистика.

Выступление известного писателя на актуальную тему, репортаж со съемочной площадки киностудии, зарисовка о гастрольях талантливого музыканта, сообщение о вернисаже молодых художников – все это также телепублицистика.

В общей теории журналистики проблема деления публицистических сообщений на жанры рассматривается, во-первых, по своеобразию предмета (объекта) познания, отображения; во-вторых по познавательнo-воспитательным задачам; в-третьих, по широте освещения действительности, т.е. по масштабу выводов и обобщений; наконец, в-четвертых, по своим выразительно-изобразительным средствам.

Говоря о системе жанров, мы различаем три основных принципа подхода к изображению реальности, закрепленных соответственно в композиционной организации телематериалов.

Во-первых, группа жанров, выражающих стремление к простой фиксации реальности. Здесь автор идет за конкретным событием, явлением. Композиция таких материалов, их организация диктуются самим строем происходящего события. Это относится к информационным жанрам.

Во-вторых, тип сообщений, в которых автор анализирует реальные факты, явления в соответствии со своей творческой задачей. При этом композиция сообщения зависит не от фабулы события, но от замысла автора. Это жанры аналитической публицистики.

Наконец, в-третьих, сообщения, композиция которых зависит от образной системы, предложенной автором. При сохранении документальности материала автор пользуется средствами художественной выразительности вплоть до актерской игры. Такие сообщения относятся к жанрам художественной публицистики. Определяющим здесь является наличие образа, а сообщение и анализ фактов имеют второстепенное значение. Можно сказать, что очерк, эссе, зарисовка есть результат художественной организации фактического материала, тогда как аналитические жанры (комментарий, обзор, корреспонденция) не претендуют на образность, ограничиваясь анализом фактов, событий, явлений. Функция художественной публицистики – в раскрытии типического, общего через индивидуальное, отдельное. Достигая полноты обобщения, выявляя характерное, художественная публицистика использует образное отражение реальности, причем образ этот создается из невымышленного, фактического материала.

В журналистской практике на выбор жанра нередко влияет не только характер изображаемого объекта, но и место будущего материала в эфире, в рамках сложившейся рубрики, т.е. реальная производственная задача. Отражать жизнь, констатируя факты, не так уж и сложно; куда труднее отбирать среди них такие, за которыми стоит явление. Но тем и отличается публицист от информатора, что умеет видеть типическое, в любой теме найти общечеловеческое, социальное, волнующее всех и каждого. Только тот может считать себя профессиональным журналистом, кто овладел приемами, методикой публицистического творчества. Сама же публицистика столь разнолика и многогранна, что внутри нее найдется поле деятельности для любых журналистских пристрастий, интересов и индивидуальных особенностей работы.

## **ЖАНРЫ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ИНФОРМАЦИИ**

### **Информационное сообщение (видеосюжет)**

Любой род человеческой деятельности, каждая профессия начинается с чего-то очень простого, с неких основ, которые, совершенствуясь, постоянно усложняясь, ведут к вершинам профессионального мастерства. С чего начинается журналист? Может быть, с наблюдательности? Увидел нечто интересное, обнаружил что-то ранее неизвестное, обратил внимание на что-то – отметил в уме, запомнил – сделал краткую запись – вот и готово сообщение для средств массовой информации. Эту логическую цепочку мы выстроили, пользуясь объяснениями толкового словаря к словам «заметить» и «заметка». Значит, *заметка* – информационный жанр журналистики, краткое сообщение, в котором излагается какой-либо факт. Это общепублицистский жанр, используемый в печати, на радио, телевидении. Заметку нередко называют также хроникальным сообщением (от греч. *chronos* – время). Хроника – это запись исторических событий в хронологической последовательности

(поэтому журналистов часто называют летописцами событий, летописцами современности). И хроника в журналистике – это краткое сообщение о факте. Стало быть, заметка и хроникальное сообщение – определения-синонимы.

На телевидении в этом жанре выступают устное сообщение и видеозаметка. В документальном кинематографе видеозаметку часто называют хроникальным репортажем: это короткие материалы, показывающие основные моменты события в их естественной последовательности. Что же касается практиков телевидения, то в их обиходе бытуют названия «информация» (о любом хроникальном сообщении, в том числе устном), «сюжет» (как правило, о видеозаметке, иногда об отдельной «страничке» сложной сценарной передачи). По-видимому, нет особой необходимости ломать обиходные привычки практиков и бороться за искоренение хотя и неточно употребляемого, но столь широко распространенного термина.

Заметка – наиболее распространенный информационный жанр, основной элемент бюллетеней (выпусков) новостей.

Заметка в вербальной (словесной) форме или устное сообщение передается без видеоряда. Обстоятельство, оправдывающее ее использование, состоит в особой оперативности, когда новость представляет безусловный и всеобщий интерес, а съемки по той или иной причине невозможны, либо видеоматериалы еще не получены. Вот пример такого сообщения: «Как передает агентство Рейтер, в полдень президент такой-то страны тайно покинул осажденную оппозиционерами резиденцию и отбыл в неизвестном направлении...» Новость одним предложением сообщает, кто, что, где и когда сделал, совершил. Причинно-следственные связи действия остаются «за кадром». Этот журналистский жанр не дает ответа на вопросы: как? и почему? Если новость того заслуживает, она будет прокомментирована, проанализирована, получит должную оценку, но для этого существуют другие жанры, используемые, как правило, в других передачах.

Подготовка и передача устного сообщения в эфир сводятся к отбору, редактированию и воспроизведению в кадре. Критерии отбора – общественная важность, значимость сообщаемого материала либо его познавательная ценность (наконец, учет такого фактора, как «интересность» – сообщаемый факт может и не обладать особой общественной значимостью, но по той или иной причине представлять определенный интерес для значительной части аудитории).

Нередко вербальные заметки предлагаются телеаудитории непродолжительными блоками, где отдельные сообщения объединены по тематическому признаку. Здесь эффективный прием, «подогревающий» интерес зрителей, – контрастное расположение материалов. К примеру, рядом с приведенной выше заметкой звучит сообщение: «Между тем посольство этой страны в таком-то государстве завтра должно отпраздновать новоселье в новом здании – хотя и в отсутствие посла, вызванного – в связи с известными событиями – на родину...»

Видеосюжеты можно условно разделить на две разновидности.

Первая – сообщение об официальном, традиционном по форме событии: от сессии высшего законодательного органа до пресс-конференции. При съемке таких мероприятий опытный оператор не нуждается в указаниях журналиста. Стандартный монтажный лист включает в себя несколько общих планов зала, крупный план выступающего, панораму по президиуму, несколько кадров слушающих, конспектирующих выступление участников встречи (в первом случае – депутатов, во втором – журналистов); вопрос с

места – ответ с трибуны. Таков визуальный материал, поступающий в редакцию. Дальнейшая работа состоит в монтаже отснятого на кино- или видеопленку и написании закадрового текста.

Вторую разновидность можно назвать сценарной, или авторской. Здесь более ощутимо участие журналиста во всем творческо-производственном процессе и его влияние на качество информации. Автор подбирает достойный экрана факт, заранее продумывает характер съемки и монтажа. От молодого журналиста (студента-практиканта, стажера, новичка в штате творческого коллектива) потребуют представить сценарный план, в котором излагается краткое содержание (тема, идея, фактический материал сюжета), изобразительное решение, обычно поэпизодно. Такой видеосюжет представляет собой, по сути дела, мини-репортаж.

Автор-журналист обязательно присутствует на съемке, на него возлагается организация работы, решение любых производственных и творческих вопросов, возникающих на съемочной площадке. Такова традиция отечественного телевидения, которая будет существовать до тех пор, пока у нас не утвердится такая профессия, как продюсер (исполнительный продюсер на телевидении, вопреки устойчивому мнению, отвечает не столько за финансирование программы, сколько за организацию работ, решает любые вопросы – и творческие и административные).

Таким образом, журналистская работа при подготовке авторского сюжета состоит из таких этапов: выбор и утверждение темы, изучение объекта съемки и создание сценарного плана, участие в съемке, монтаже и написании текста.

Во всех случаях текст должен быть лаконичным, но давать ответ на вопросы, которые могут возникнуть у зрителя. Здесь особенно важно, чтобы вербальная часть сюжета не дублировала видеоряд. Кажется, это понятно даже начинающему тележурналисту, тем не менее, слишком часто мы слышим в закадровом тексте информационных видеозаписей предложения такого типа: «На трибуну поднимается...»; «Зал встретил это выступление горячими аплодисментами...» Но ведь это достаточно хорошо видно на экране, не нуждается в словесных объяснениях.

При написании текста следует также учитывать отличие устной речи от письменной. Даже официальные («протокольные») материалы можно «очеловечить», сделать их не такими казенными, сухими. Для этого избегают длинных предложений, естественных при чтении «про себя», но трудно воспроизводимых при устном исполнении. Телевизионная лексика не терпит канцеляризм, профессионализм и чисто научной терминологии.

Закадровый текст официального сюжета читает ведущий информационной программы (или диктор). Закадровый текст авторского сюжета обычно до эфира записывает автор-журналист; тембр голоса подчеркивает своеобразие данного информационного материала. Не только на радио, но и на телевидении многих журналистов мы узнаем по голосам. И это еще один из показателей профессионального мастерства.

### **Отчет**

Тематическая основа отчета, как правило, официальное событие значительного социального, нередко государственного значения. Этим и объясняется необходимость «протокольной» фиксации, детального и длительного показа.

Сценарный план отчета обычно не пишется заранее, однако целесообразно, чтобы журналист присутствовал на съемке: это поможет ему при написании текста, которым сопровождается показ отснятого материала.

Отчет может выйти в эфир и без журналистских комментариев. Так поступают в тех случаях, когда необходимо продемонстрировать непредвзятость в освещении события. Скажем, то или иное мероприятие полностью записывают на видеомагнитофон, затем показывают его в удобное для зрителей время в сокращенном виде. Сокращения, как правило, согласовывают с официально выделенными для этого представителями участников встречи (так поступают при подготовке отчетов с заседаний парламентов суверенных государств, сессий местных органов власти и т.п.).

В этом случае жанровые особенности отчета полностью совпадают с некомментируемым репортажем (об этом подробнее ниже). Нередко отчетом также называют прямую трансляцию того или иного официального события.

### **Выступление (монолог в кадре)**

Мы уже встречались с простейшей разновидностью выступления в кадре, когда говорили об устном информационном сообщении (хроникальной заметке). Любое обращение человека к массовой аудитории с телеэкрана, когда сам этот человек является основным (чаще всего единственным) объектом показа, и есть выступление в кадре.

Естественно, может возникнуть вопрос: не расходится ли предложенный термин «выступление в кадре» с теми жанровыми определениями, с которыми мы познакомились выше? Но дело в том, что выступление – это скорее не жанр, а метод, при помощи которого автор может донести до зрителя практически любую информацию. От краткого информационного сообщения (например, так называемого прямого включения репортера с места события) до телевизионного фильма-очерка, содержащего яркое, образное, художественное выступление блестящего в своем артистизме человека (вспомним фильмы Ираклия Андроникова), – все это выступления в кадре.

Выступление может сопровождаться показом кинокадров, фотографий, графических материалов, документов; если выступление происходит за пределами студии, может быть использован показ окружающей обстановки, ландшафта, однако основным содержанием выступления всегда служит монолог человека, который стремится донести до телезрителей не только конкретную информацию, но и свое отношение к ней.

Выступление – одна из форм ораторского искусства, известного с древнейших времен и по-прежнему остающегося могущественным средством воздействия на общественное мнение.

В 335 г. до н. э. Аристотель в «Риторике» наметил три плана рассмотрения ораторского искусства: принципы построения речи; личные свойства и способности, необходимые оратору; техника, способы, приемы, используемые в ораторской речи. Подобный подход и сегодня вполне правомерен. Однако начнем мы со второго: личность оратора.

С появлением телевидения встал вопрос о необходимости выделить и определить новую категорию людей – выступающих. Привычное слово «оратор» мы теперь относим по преимуществу к людям, поднимающимся на трибуну того или иного общественного собрания (съезд, форум, симпозиум, публичная лекция) и непосредственно обращающимся к публике, находящейся в зале. На телевидении выступающий обращается к объективу

телекамеры, мысленно представляя за ним рассредоточенную в пространстве, как правило, весьма многочисленную аудиторию.

Именно массовость телеаудитории, масштаб публичности выступления по телевидению выдвигают особые требования к личности выступающего. Прежде всего, это должна быть именно личность – человек, представляющий безусловный интерес для многих либо в силу своего общественного положения (политические, государственные деятели), рода деятельности (изобретатели, ученые, артисты, писатели), либо обладающий в силу тех или иных обстоятельств ценной информацией (типичная или уникальная биография, свидетели исторических или редких событий). Наконец, поводом для появления на телеэкране чаще всего служит умение выступающего ярко и оригинально мыслить, анализировать известные явления и события глубоко и всесторонне, исходя из известных фактов делать неожиданные и верные выводы. Вот почему оправдано появление на домашнем телеэкране не только выдающихся людей, всевозможных знаменитостей, но и людей, на первый взгляд ничем не замечательных, обычных, а также журналистов, чья профессия как раз и предполагает общественную деятельность по распространению массовой информации всеми средствами, в том числе опосредованное общение с аудиторией при помощи технических средств (в нашем случае – аудиовизуальных).

В основе любого публичного, в том числе телевизионного, выступления, безусловно, лежит идея, мысль, раскрываемая при помощи строго отобранных и расположенных соответствующим образом фактов, аргументов, доказательств. Именно доказательств, потому что в процессе публичного выступления всегда должна присутствовать необходимость убедить в чем-то, есть убеждающий и убеждаемый, идет борьба взглядов, мнений – и победа должна быть достаточно убедительной. Стало быть, текст выступления должен быть «активным», наступательным, а само выступление строиться по законам драматургии.

И снова возникает вопрос: как же так – драматургия требует диалогичности, а выступление всегда монолог? Но в том-то и дело, что диалогическая природа телевидения накладывает свой отпечаток на телевизионное выступление, предполагая своеобразный диалог между выступающим и аудиторией, диалог условный, мысленный, когда сам выступающий заранее обдумывает, старается предположить, какие вопросы могут возникнуть у зрителей, и отвечает на эти вопросы, соответствующим образом выстраивая свою речь.

Здесь мы перешли уже к принципам построения публичного выступления, выступления в кадре. Композиция – важнейший, организующий элемент формы, придающий любому произведению единство и цельность, соподчиняющий его компоненты друг другу и целому; это логичное, мотивированное расположение компонентов, их взаимодействие.

Основные требования к композиции выступления: сначала определить тему, ввести слушателя в круг обсуждаемых вопросов (вступление), затем познакомить его с основными фактами, доказательствами (основная часть) и сделать краткие и точные выводы из сказанного (заключение). Понятно, что составные части выступления должны быть соразмерными. Если вступление продолжительнее основной части, выступление произведет впечатление недостаточно аргументированного, легкомысленного. Затянутое заключение создаст ощущение у зрителей, что автор не уверен в своих выводах, сделает речь неубедительной. Но это очевидные и слишком общие замечания.

Успех выступления в кадре во многом зависит от техники, приемов, используемых в авторской речи. Блестящий русский оратор А. Ф. Кони считал, что привлечь, завоевать внимание слушателей – первый ответственный момент и самое трудное дело. По его мнению, внимание людей возбуждается простым, интересным и близким к тому, что, наверно, переживал и испытал каждый. Значит, первые слова должны быть чрезвычайно просты, доступны, понятны и интересны (должны «зацепить» внимание). И таких «крючков» может быть очень много: что-нибудь из жизни, какой-нибудь парадокс, неожиданный вопрос. Чтобы найти такое начало, надо обдумать, взвесить основные положения будущей речи и сообразить, какой из тезисов поставить на первое место. Это работа целиком творческая.

В любом случае тележурналисту, которому либо самому предстоит выступать в кадре, либо готовить к этому других людей, неплохо хотя бы в самом общем виде познакомиться с основными риторическими операциями (членимость речи, соотносимость текста с его материалом, избыточность текста, редукция – сведение сложного к простому и пр.) и типами риторических фигур (метафора, метонимия, синекдоха, синонимия, гипербололизация, эвфемизм и т.д.).

Это относится к тексту выступления. Однако на телевидении мы не только слышим слова, но и видим говорящего. Психологи считают, что до сорока процентов информации может нести интонация. Добавьте сюда мимику, жест, весь внешний облик выступающего, стереотип восприятия, возникший в результате его предыдущих появлений в кадре, либо эффект первого появления на экране. Все это делает телевизионное выступление отнюдь не простым делом, а жанровые разновидности, включаемые в это понятие, – заслуживающими серьезного освоения на практических занятиях по методике тележурналистики.

К числу чисто технических приемов произнесения выступления относятся дикция, правила литературного произношения, логическое чтение сложных периодов (логическая пауза и логическое ударение).

На телевидении выделяют три основные формы выступлений в кадре:

– текстовое выступление, написанное самим выступающим и отредактированное телевизионным редактором;

– тезисное выступление, где заранее обозначена тема, основной ход мысли, кратко прокомментированы центральные вопросы, которые намеревается затронуть выступающий. Таким образом, тезисы – это своеобразный сценарный план, определяющий содержание выступления и характер сопутствующего показа (фотографии, карты, схемы, макеты и пр.);

– импровизированное выступление, где предварительно обозначены лишь тема и продолжительность (хронометраж) выступления.

При подготовке этих форм выступления следует учитывать, что текстовое выступление наименее желательно на телевидении; тезисное и особенно импровизированное выступление весьма органично на телеэкране и требует тщательного подбора выступающих (уровень компетентности, речь, «телегенность» и т. д.).

В чистом виде выступление в кадре, т. е. монолог человека на экране, предпочитается другим формам телевизионных передач в тех случаях, когда личность выступающего, его мнение представляют общественный интерес. Такие передачи нередко носят официальный характер: обращение президента к народу, заявление лидера парламентской фракции, выступление общественного деятеля. В этих случаях важна точность формулировок,

поэтому такие выступления произносятся по заранее написанному тексту. Это не значит, что человек на экране говорит, не отрываясь от бумаги. Умелое использование телесуфлера создает иллюзию прямого обращения выступающего к телеаудитории.

В этом случае, как и в других, выступление предполагает самое непосредственное участие в подготовке к эфиру телевизионного журналиста в качестве редактора. Даже если у выступающего, занимающего высокий государственный пост, есть составители речей (в Америке их называют «спичрайтменами»), телевизионный редактор отредактирует текст, чтобы приблизить его к законам устной речи, с использованием индивидуальной манеры выступающего.

В целом же на телевидении, учитывая его звукозрительную природу, заранее подготовленный текст для приглашенного человека (не актера) нежелателен, так как сковывает выступающего, лишает его органичности. Есть иной вид профессионального соавторства журналиста и выступающего – в тех случаях, когда для раскрытия темы необходимо изобразительное решение. Тогда можно говорить о сценарии, чаще – о сценарном плане иллюстрированного выступления. Здесь журналист помогает компоновать соответствующий изобразительный материал (видеоряд).

Конечно, иллюстрированное выступление как один из разговорных жанров решается, прежде всего, с помощью слова – доминирующего средства выражения в этом жанре. Личность выступающего – стержень, центр сообщения; изобразительный материал – лишь иллюстрация, сопутствующая слову, подтверждающая, документирующая его, способствующая более полному и эффективному восприятию передачи.

Экран дает нам немало примеров и журналистских выступлений в кадре. Монолог тележурналиста – это либо комментарий (особая жанровая форма, о которой мы будем говорить ниже), либо элемент более сложной сценарной формы, связанной с показом какого-нибудь изобразительного материала в студии (обозрение), окружающей журналиста действительности (во внестудийной передаче). Широко распространенной формой журналистского монолога в последнее время стали уже упоминавшиеся «прямые включения» с места события, с «горячих точек» – наиболее оперативные формы устного информационного сообщения.

Выступление в кадре с точки зрения техники показа – самая простая форма передачи. Для выступающего, в том числе журналиста, это максимальная реализация всех его духовных, творческих возможностей.

Остановимся подробнее на тех чертах, которые определяют телевизионность данной формы. Весьма существенно качество физической зримости, т.е. более тесный контакт со зрителем, наглядность, достоверность сообщаемой информации, эффект эмоционально-логического воздействия. Выступление обладателя информации, прямо или косвенно связанной с его деятельностью, обстоятельствами жизни, событиями, свидетелем которых он был, отличается сугубо личностным характером (это и есть такое свойство телевизионного сообщения, как его персонифицированность, разговорность стиля и интонации).

Основное условие успешного выступления в кадре – умение публично думать, говорить просто о сложном, убедить зрителя, сделав это ненавязчиво, без излишней дидактики – легко, живо, артистично. Ведь зритель оценивает не только то, что говорит выступающий, но и то, как он говорит, каков он сам. Впечатление от личности говорящего люди склонны переносить на предмет разговора. Так что, как видим, действенность выступления в кадре

зависит от многих элементов, освоить которые и понять необходимо каждому телевизионному журналисту.

### **Интервью**

Журналист получает необходимую информацию, присутствуя на важных событиях, знакомясь с документами и другими источниками, но, прежде всего, общаясь с людьми – носителями информации. Любой процесс человеческого общения, как правило, протекает в форме диалога – вопросов и ответов.

Жанры телевизионной публицистики, в которых основным изобразительно-выразительным средством выступает слово, живая человеческая речь, а формой существования – диалог (общение), имеют особое значение для телевидения, поскольку коммуникативный процесс, выраженный преимущественно речью с дополнением мимики и пантомимики, представляет собой одну из основ телевидения как социальной системы, напрямую соответствуя природе экрана.

*Интервью* (от англ. interview – буквально встреча, беседа) – жанр публицистики, представляющий собой разговор журналиста с социально значимой личностью по актуальным вопросам.

Если обратиться к семантике английского слова интервью, то оно состоит из префикса *inter*, имеющего значение взаимодействия, взаимонаправленности, и слова *view*, одно из значений которого – взгляд, мнение. Стало быть, интервью – обмен мнениями, взглядами, фактами, сведениями.

Ключевым жанром публицистики интервью становится в XIX в., в период бурного развития периодической печати, когда диалог приобретает широкое распространение в качестве способа получения общественно значимой информации из первоисточника (от ее носителя). Радио раскрыло дополнительные возможности жанра, включив в него третью сторону – аудиторию, ставшую реальным слушателем этого диалога.

Телевизионное интервью ушло еще дальше, обогатив жанр существенным качеством – зрелищностью. В силу аудиовизуального характера телевизионной коммуникации источником информации становится уже не только звучащая речь со всем богатством ее риторики, интонационной, эмоциональной окраски (как на радио), но и мимика, жест, поведение собеседников, а нередко и окружающая их среда (интерьер помещения, ландшафт, окружающие люди и пр.). Именно зрелищностью объясняется особая достоверность и, как следствие, широкое распространение жанра интервью в телепрограммах.

Итак, интервью для журналиста – это, с одной стороны, способ получения информации путем непосредственного общения с человеком, владеющим этой информацией; а с другой – публицистический жанр в форме беседы, диалога, в котором журналист на экране с помощью системы вопросов помогает интервьюируемому (источнику информации) как можно полнее, логически последовательно раскрыть заданную тему в процессе телевизионной передачи.

Как справедливо предупреждают многие опытные интервьюеры, чтобы добраться до глубинных свойств личности собеседника, от интервьюера требуется особый душевный настрой. Иначе все будет как будто правильно, может быть даже непринужденно, но не взволнует, не затронет, не вызовет ответных чувств.

Распространенная ошибка начинающих интервьюеров – убеждение, что спрашивать легче, чем отвечать. Нет, интервью – это совместное творчество. Успех его во многом зависит от ведущего. В своих вопросах собеседнику журналист как бы предвосхищает то, что хотели бы спросить сами читатели, радиослушатели, телезрители. А для этого интервьюер должен подготовиться к беседе: наметить предварительный перечень вопросов на основе знакомства с досье (если таковое имеется, в случае достаточной известности собеседника, в Интернете или в справочной службе телекомпании), с предыдущими высказываниями собеседника; бывает полезно расспросить о нем, его привычках и случаях из жизни различных сведущих людей – сослуживцев, членов семьи.

Интервью как жанр занимает особое место на телеэкране. Фактически нет ни одного выпуска новостей, где бы журналисты ни задавали вопросов компетентным людям, ни обращались к участникам различных событий, ни интересовались мнением окружающих о тех или иных важных событиях. Интервью – неперенный элемент многих сложных телевизионных форм. Реже оно используется для создания самостоятельной передачи.

Репортер, берущий телеинтервью, может почерпнуть немало полезного в технике интервьюирования, разработанной в эмпирической социологии. Конечно, при этом не следует забывать, что работа журналиста-интервьюера существенно отличается от работы интервьюера-социолога. Первый стремится построить свою беседу не только с учетом индивидуальных качеств собеседника и в зависимости от конкретного (данного, единичного) характера материала, но и определяя композицию передачи, ее тональность, стиль, основывается на собственном творческом опыте, на своей журналистской индивидуальности. Второй, напротив, стремится к максимальной унификации и в постановке вопросов, и в самом общении с опрашиваемыми. Ведь задачи социолога существенно отличаются от цели, стоящей перед тележурналистом: социолог стремится к лаконизму в ответах, чтобы получить суммарные, обобщенные результаты массового интервьюирования, журналист – к многоплановой, развернутой, индивидуализированной информации. Телевизионное интервью должно носить ярко выраженный личностный характер. И все же правила формулирования вопросов, принятые в конкретно-социологических исследованиях, можно рассматривать как общую методико-техническую основу для журналиста-интервьюера.

Вот некоторые из них, трансформированные применительно к телевидению: задавая вопрос, нужно избегать многозначных понятий; основные вопросы следует формулировать в лаконичной, четкой фразе, так как длинный вопрос интервьюируемый может не запомнить и в результате ответить на часть вопроса (как правило, последнюю); вопрос лучше формулировать, не называя альтернативы, чтобы собеседнику не надо было лишь ограничиться выбором между двумя вариантами ответа.

Сами вопросы некоторые специалисты делят на контактные, адресные, программные и экранные. Что имеется в виду? Прежде всего собеседникам надо войти в контакт, познакомиться друг с другом. Опытный журналист постарается сразу же создать непринужденную атмосферу общения, расположить интервьюируемого. Для этого есть немало способов: шутка, подходящий к случаю анекдот, рассказ о себе, выяснение каких-то косвенных деталей, имеющих отношение к встрече журналиста с его героем. «Здравствуйте, рад вас видеть! Я вас именно таким и представлял... Кстати,

вы не родственник того Иванова, который... А вот однажды мне пришлось интервьюировать другого Иванова, так он...»

Адресные (или анкетные) вопросы позволяют журналисту выяснить биографические данные собеседника, узнать о нем то, что пригодится в телепередаче. Эта часть беседы ни в коем случае не должна превратиться в своеобразный допрос. При сухом перечислении анкетных данных может возникнуть холодок между собеседниками, который потом не так просто будет развеять на экране.

Программные вопросы – это уже разговор по теме экранного интервью. Однако следует избегать дублирования вопросов, намеченных для экранной части беседы. Иначе интервьюируемый, что называется, выговорится и в результате во время эфира ни ему, ни зрителям не будет интересно.

В зависимости от задачи, поставленной журналистом, различают *интервью-мнение* (высказывание по какому-либо поводу) и *интервью-факт* (сообщение о чем-либо известном данному лицу).

Используют жанр интервью лишь тогда, когда интервьюируемый может сказать больше, чем журналист, или когда интервьюируемый своим выступлением поддерживает некую общественную кампанию, если данный вопрос стоит в центре внимания множества людей и требуется выяснить их взгляды. Интервьюируемые традиционно делятся на три категории:

1) политические и государственные деятели, специалисты и другие люди, обладающие специфическими знаниями в какой-то конкретной области; их интервьюируют, чтобы узнать о чем-нибудь;

2) знаменитости, которых интервьюируют для того, чтобы подробности их жизни и деятельности стали достоянием широкой публики;

3) обыкновенные люди, с которыми мы встречаемся дома, на улице, на службе; у них берут интервью, чтобы выяснить общественное мнение о том или ином событии.

Цели интервью первой и второй категорий в какой-то степени перекрещиваются, многие выдающиеся личности – эксперты в своей области. Например, хорошо известный политический деятель, выступая как официальное лицо по некоторым аспектам политики своей партии, может в процессе интервью ярко раскрыться как личность.

В идеале интервью на экране (за исключением ситуации официального характера) должно выглядеть как непринужденный разговор двух людей, один из которых более информирован по обсуждаемой теме. Но просто поговорить эти люди могли бы и не в студийном павильоне, без камер и осветительной аппаратуры. Стало быть, в самой природе телевизионного диалога есть некая двойственность. Чтобы разобраться в этом, приведем примерную типологию интервью в зависимости от их цели (а вместе с целью меняется и способ ее достижения, т. е. тактика поведения журналиста).

Протокольное интервью проводится для получения официальных разъяснений по вопросам внутренней и внешней политики государства. Интервьюируемый – соответственно официальное лицо высокого ранга.

Информационное интервью. Цель – получение определенных сведений («интервью-мнение», «интервью-факт»); ответы собеседника не являются официальным заявлением, поэтому тон разговора близок к обычному, окрашен различными эмоциональными проявлениями, что способствует лучшему восприятию информации. Входит в состав информационно-публицистических программ.

Интервью-портрет – особая разновидность телевизионного интервью с целью по возможности всестороннего раскрытия личности собеседника.

Преимущественное значение приобретают социально-психологические эмоциональные характеристики, выявление системы ценностей интервьюируемого. Нередко выступает как составная часть экранного очерка.

Проблемное интервью (или дискуссия). Ставит задачу выявить различные точки зрения или пути решения социально значимой проблемы.

Интервью-анкета проводится для выяснения мнений по определенному вопросу у различных собеседников, не вступающих в контакт друг с другом. Обычно это серия стандартизированных интервью, в которых всем участникам задается один и тот же вопрос. Скорее всего, именно эта разновидность телевизионного интервьюирования может стать первым самостоятельным заданием начинающего репортера. *Интервью-анкета* проводится, как правило, за пределами студии. Выполняя это задание, репортер должен уметь вступать в контакт с людьми, располагать их к себе, добиваться поставленной цели.

Объект общественного мнения, избранный для интервью-анкеты, должен отвечать трем критериям: 1) быть дискуссионным (существуют разные точки зрения на затронутую проблему); 2) вызывать общественный интерес; 3) находиться на уровне компетентности большинства (суть вопроса должна быть понятна и интервьюируемым, и аудитории, чтобы зрители чувствовали себя «компетентными судьями», оценивая высказывания экранных собеседников). У последнего условия бывают исключения. В «Татьянин день» репортер спрашивает у студентов: «Знаете ли вы, какой сегодня праздник?» Многие отвечают отрицательно, но телезрители уже знают о теме анкетирования, и эти ответы свидетельствуют об одном: возрождение старой традиции только начинается, чему, собственно, и посвящено интервью.

Для проведения интервью-анкеты составляют предельно краткий сценарный план, который содержит основной вопрос, предлагаемый интервьюируемым, указание о месте проведения интервью и о характеристиках будущих собеседников. Например: «Чего вы ждете от наступающего года?» – этот вопрос задается на центральных улицах Москвы случайным прохожим, москвичам и гостям столицы. Среди них могут быть: школьник, военнослужащий, продавец уличного ларька, супружеская чета из деревни, иностранный турист. Последующий монтаж ответов представит панораму интересов и ожиданий людей.

Делая ставку на незнакомых собеседников, интервьюер представляет себе примерную «модель» совокупности людей, которых собирается опросить, и характер их ответов – так сказать, «веер мнений», достаточно типичный в данное время. Как всегда на телевидении, сценарная подготовка сочетается с импровизацией при осуществлении замысла.

Внешне весьма простым представляется *протокольное интервью*. Журналист задает вопросы, нередко заранее согласованные, композиционно никак не связанные. Что-либо переспрашивать, уточнять не принято. Официальное лицо дает официальные ответы. Вот и все. Но сколь часто весьма опытные журналисты (а иным и не поручат брать интервью у высокопоставленного лица) попадали впросак, теряли профессиональный авторитет, нарушая «чистоту жанра» этой разновидности телевизионного интервьюирования.

*Информационное интервью* – наиболее распространенная форма экранного диалога. Во всяком случае, в информационных выпусках абсолютное большинство встреч журналистов с их собеседниками происходит с целью получения конкретных сведений от человека,

владеющего необходимой информацией. Чаще всего такие интервью выполняют две взаимосвязанные задачи: получение общественно значимой информации плюс выявление некоторых особенностей личности носителя этой информации.

В отличие от интервью-анкеты, где всем задаются одинаковые вопросы, в хорошем информационном интервью каждый вопрос индивидуализирован, рассчитан именно на того человека, с которым в данном конкретном случае беседует журналист. Иногда звучащие на экране наивные предложения типа «расскажите нам, пожалуйста, что-нибудь о...» – свидетельство неготовности журналиста к интервью.

Информационное интервью для ведущего его журналиста вовсе не является получением абсолютно новых для него сведений. Профессионал обычно в основном знает, что услышит в ответ, и четко, продуманно ведет беседу. Это, как мы уже подчеркивали, вовсе не значит, что собеседники до съемки обсудили все вопросы, которые будут заданы. Экранные вопросы никогда, ни при каких обстоятельствах при подготовке информационного интервью не сообщаются интервьюируемому по крайней мере в тех формулировках, в каких прозвучат в кадре. Иначе будет утрачен элемент импровизационности, феномен рождающегося на глазах телезрителей слова, без чего телевизионное интервью утратит аромат новизны, непосредственности, естественности, столь необходимых для полноценного зрительского восприятия.

*Портретное интервью* так же отличается от выступления человека в телехронике, как фотография на паспорт от произведения фотохудожника, запечатлевшего то же лицо.

Портретное телеинтервью может быть главной составляющей фильма-очерка – произведения телеискусства, созданного по особым законам эстетического освоения действительности. Такой телевизионный портрет многомерен. Герой может предстать перед зрителем в своих отношениях с другими людьми, в противостоянии вечным проблемам бытия, в нравственных исканиях или в утверждении принципов, в которые он верит, которые представляются ему незыблемыми. Человек в интервью может говорить не о себе, но в этом тоже отразится его личность, система взглядов и ценностей, которыми он руководствуется. Телевизионная практика знает случаи, когда жанр портретного интервью становился своеобразным документом времени, рисовал образ не только одного человека, но и целого поколения.

Текст сам по себе не дает полного представления о характере человека, важнейшее тут – неподдельные эмоции героев, та самая невербальная информация, которая заставляет вглядываться в лица на экране, сопереживать участникам передачи.

*Проблемное интервью.* Здесь предполагаются иная тональность разговора, открытая публичность, явное присутствие телекамеры. Если в портретном интервью (да и в других разновидностях тоже) журналист – добытчик разного рода сведений, то в проблемном он нередко заявляет и о своей точке зрения. Позиция журналиста в этом случае служит неким активизирующим началом совместного поиска истины, предпринимаемого в интересах общества, на глазах у телезрителей, в соответствии с демократическими принципами обсуждения важных вопросов, касающихся всех и каждого.

Разумеется, весьма редко журналисту удастся, как говорится, поставить точку на той или иной проблеме. Важно, что проблемное интервью, как и

любое другое произведение публицистики, способствует формированию общественного мнения по обсуждаемой проблеме, выявляет различные ее аспекты, призывает к практическим действиям.

Проблемное интервью разрабатывается журналистом, как шахматная партия гроссмейстером. Автор заранее продумывает основные тезисы беседы, выстраивает на бумаге драматургию будущей передачи: свои вопросы и суждения, возможные контраргументы собеседников, варианты их реакции на вопросы и своей реакции на их ответы. Как правило, привлекается обширный фактический материал: личные наблюдения, статистика, высказывания известных людей, примеры из литературы, документы (в том числе фотографии и кинокадры). Наряду с логическими доводами возможна аргументация, рассчитанная на эмоциональную реакцию собеседника и зрителей.

Проблемное интервью едва ли не самое сложное из рассмотренных нами. Для того чтобы с успехом вести такие диалоги, нужна основательная подготовка – от общекультурного уровня журналиста, его эрудиции до знания основ рассматриваемой проблемы, скрупулезного изучения материалов, связанных непосредственно с темой предстоящего разговора. Портретное и проблемное интервью выходят за рамки информационности и примыкают к группе аналитических жанров.

### **Репортаж**

Мы уже знаем, что репортажность – имманентное (внутренне присущее), природное свойство телевидения. Соответственно репортаж – наиболее распространенный, действенный, ведущий жанр тележурналистики.

Термин «репортаж» происходит от фр. *reportage* и англ. *report*, что означает сообщать. Общий корень этих слов – латинский: *reporto* (передавать).

Возник термин в середине прошлого века, но вполне понятно, что и до появления его в периодической печати встречались сообщения, содержащие некоторые репортажные элементы. Однако потребовались годы и годы, прежде чем репортаж приобрел качества самостоятельного жанра, и появилась профессия репортера, т. е. «сообщающего новости», своеобразного посредника между аудиторией и событием. Более того, в отечественной журналистике был довольно значительный период упадка жанра, после чего репортаж вновь занял лидирующее положение практически во всех средствах массовой информации и возрождению его авторитета, безусловно, способствовало повсеместное распространение телевидения.

Таким образом, *репортаж* – жанр журналистики, оперативно сообщаящий для печати, радио, телевидения о каком-либо событии, очевидцем или участником которого является корреспондент. Особо отметим последнее обстоятельство, ибо сообщение новостей является целью и других информационных жанров. Но в репортаже на первый план выходит личностное восприятие события, явления, отбор фактов автором репортажа, что не противоречит объективности этого информационного жанра.

В сущности, вся история журналистики – история становления и совершенствования репортажа, характеризуемого максимальной приближенностью к естественной жизни, способного представлять явления реальной действительности в их естественном развитии.

В газете и на радио репортер должен словами «нарисовать» событие, поэтому описательная функция – главная в творческой работе газетного и радиорепортера. Совершенно иначе обстоит дело на телевидении: телекамеры

наблюдают саму жизнь; репортер смотрит на событие глазами телезрителя (точнее, телезрители видят события глазами оператора и репортера). А поскольку описательная функция осуществляется камерами, репортеру остаются закадровые пояснения, рассказ о неочевидных обстоятельствах происходящего.

Поэтому и нет никакого противоречия в том, что, с одной стороны, телерепортаж отражает жизнь в формах самой жизни, т.е. максимально приближен к реальной действительности, объективен по сути своей, а с другой стороны, сущностным свойством жанра становится то, что субъективное восприятие события репортером выходит на первый план, журналист в большинстве случаев выступает свидетелем, а иногда и участником отражаемого действия. (Исключения случаются, когда репортер ведет рассказ, сидя в студии и наблюдая за действием на экране монитора.)

По способу трансляции различают *прямой репортаж* и *фиксированный*. Прямой репортаж транслируется в эфир в момент совершения действия и осуществляется при помощи передвижной телевизионной станции (ПТС). Невозможность показать событие в момент его свершения или в его реальном временном объеме требует его фиксации.

По способу фиксации репортажи называются видео-, кино- и фоторепортажами.

Особенности звукового сопровождения позволяют говорить о двух разновидностях телерепортажа: *синхронный* (термин возник во время появления на телевидении синхронных камер, позволяющих одновременно фиксировать изображение и звук, а следовательно, обеспечить на экране совпадение произносимых слов и артикуляции говорящего человека) – это репортаж, содержащий естественные шумы и речь участников, и *немой* (так говорят практики, имея в виду отсутствие звукового сопровождения с места событий); закадровый текст читает теледиктор; следует сказать, что данная разновидность репортажа все реже употребляется в практике крупных телестудий. Нельзя, впрочем, отрицать, что и у этой разновидности телерепортажа есть своя сфера применения, скажем, официальность сообщения.

К типологическим особенностям репортажей относится и деление их на *событийные, тематические и постановочные*. В первом случае речь идет о показе реального события, протекающего независимо от репортера, задача которого – по возможности точно и достаточно подробно проинформировать об этом. В тематическом репортаже автор-журналист подбирает объект показа и происходящие на нем события в соответствии с избранной темой, заданной идеей телевизионного произведения. Наконец, в условно называемом постановочном репортаже журналист откровенно выступает организатором события. Подобная организация может быть интересной и полезной, а может – вредной и непрофессиональной. Но обо всем по порядку.

Первая, начальная форма использования репортажа может быть названа некомментируемым показом, или трансляцией события (в прямом эфире или в записи).

Некомментируемый репортаж (или трансляция) используется в прямом эфире при показе важнейших общественно-политических или культурных событий, где интерес для зрителей представляет все происходящее, без каких бы то ни было исключений. Сюда относятся имеющие основополагающее значение заседания высших законодательных органов страны, пресс-конференции отечественных и зарубежных государственных деятелей, представляющие всеобщий интерес, спортивные

сорязания, в которых комментарий сведен до минимума. Наконец, трансляция некоторых концертов, спектаклей в какой-то мере соответствует жанру некомментируемого телевизионного репортажа.

В комментируемом репортаже активно действующей фигурой наряду с операторами, режиссером, звуковиками становится репортер. И хотя, как правило, на протяжении всей передачи он остается за кадром, а само событие нередко предстает перед ним на экране монитора как результат режиссерско-операторского отбора, для зрителя именно репортер как очевидец события наиболее осведомлен в том, что происходит по ту сторону экрана. Репортер – это «гид» телезрителя, своим живым, образным словом, всесторонним знанием материала, своим эмоциональным отношением к событию помогающий понять суть экранного действия.

В событийном репортаже определяющим является само событие, последовательность его развития. Слово репортера не организует, не ведет действие, но следует за ним. Работа репортера, ведущего закадровый комментарий, сложна и ответственна. Он не имеет возможности, подобно газетчику, размышлять над каждым словом, каждой фразой, затем перечитать свой материал, отредактировать, «выправить» его. Ведя передачу «по живому», он часто сталкивается с неожиданными ситуациями, находясь нередко в том же положении, что и зритель: так же изумляясь, так же «болея», как и сидящие у телевизора. Подготовка к репортажу сводится к сбору предварительных сведений о предстоящем событии, к написанию «заготовок», где были бы и яркий, запоминающийся образ, и остроумная фраза.

Тематический (его называют также «обозренческий», в других случаях «проблемный») репортаж связан чаще всего с показом интересного для зрителей регулярно происходящего действия. Это может быть репортаж с городских улиц о состоянии дорожного движения или торговли, репортаж из мастерской художника, из цеха автомобильного завода или с трека, где автомобили испытываются, из балетного класса и т. п. Событием в этих случаях можно считать сам приезд телегруппы на объект, сам факт показа будничной жизни широкому зрителю.

Такой репортаж требует основательной сценарной подготовки, определения ключевых моментов действия и последовательности показа. Слово репортера здесь ведет за собой режиссуру (в случае прямого эфира); репортер становится участником действия. Он является одновременно пытливым экскурсантом (на объекте) и отчасти экскурсоводом (для зрителей), не подменяя, однако, тех, кто работает здесь постоянно и может дать более глубокие и интересные сведения. Роль репортера – облечь всю информацию в популярную, увлекательную форму. Репортаж не должен быть казенным. Хорошего репортера отличает нестандартный взгляд на происходящее, умение подметить в нем интересные для всех подробности.

Наконец, тележурналист может сам смоделировать событие. Этот метод получил название «спровоцированная ситуация». Точнее было бы говорить о ситуации, «спроектированной» журналистом, ведь провокация – вызов к действиям, которые могут повлечь тяжелые последствия для провоцируемого, а в репортаже подобное недопустимо. Предполагается лишь естественная реакция людей на те или иные предлагаемые обстоятельства.

Часто метод сочетается с использованием скрытой камеры. Однажды телевизионные камеры были скрыто установлены неподалеку от строительной площадки. Репортер предупредил зрителей, что сейчас на их глазах произойдет групповое хищение государственного имущества. В это

время у штабелей с кирпичом останавливается грузовик, и рабочие в комбинезонах (на самом деле это друзья репортера) начинают грузить стройматериалы в кузов машины. Через некоторое время кто-то из строителей решает все же поинтересоваться, что же происходит. Краткий ответ: «Начальство велело» его вполне удовлетворяет. После этого машина уезжает, а репортер может выйти из своего укрытия и провести нелicenseприятный разговор о сохранности общего добра. Это репортаж постановочный.

Поскольку событийный репортаж выполняет информационную функцию, а тематический (проблемный) – чаще всего культурно-просветительскую и социально-педагогическую, исследуя жизнь в различных ее проявлениях, жанр репортажа является переходным и может решать задачи, свойственные аналитической публицистике.

## **ЖАНРЫ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ**

### **Комментарий**

*Комментарий* (от лат. *commentarius* – толкование) – одна из форм оперативного аналитического материала, разъясняющего смысл актуального общественно-политического события, документа и т. п.

Телевизионный комментарий – это чаще всего разновидность выступления в кадре. Впрочем, все шире используется закадровый комментарий, иллюстрируемый специально подобранными видеокдрами.

Комментарий относится к аналитической публицистике потому, что при достаточно широком охвате событий комментатор, следуя своей главной цели, освещает, прежде всего, причинно-следственные связи между событиями, говорит о возможных последствиях происходящего. Основу комментария как жанра составляет открытая авторская оценка, анализ.

Как и другие жанры, комментарий может быть органичной составной частью другой жанровой формы. Например, на пресс-конференциях часто звучит вопрос: «Как вы можете прокомментировать произошедшее событие?» Подобная постановка вопроса возможна и в развернутом интервью с политическим, общественным деятелем, специалистом в той или иной области знаний. Каждый из этих ответов, как правило, представляет собой мини-комментарий, а иногда и вполне развернутое комментаторское выступление. И здесь успех зависит от глубины анализа, широты обобщений, объективности в оценке общественно-значимых событий, фактов.

### **Обозрение**

В перечне журналистских профессий на телевидении (о них речь пойдет в специальной главе) вслед за репортером, комментатором следует обозреватель. Наличие такой должности есть объективное свидетельство, что в телевизионной практике прочно утвердился этот специфический жанр.

*Обозрение* – один из традиционных, устойчивых жанров аналитической публицистики. Перечислим основные особенности, которые его характеризуют. Во-первых, оно строго фактологично, причем факты отбираются и группируются в соответствии с определенной авторской целью; во-вторых, обозреватель рассматривает факты в их взаимодействии, вскрывает существующие между ними причинные связи, отыскивает в единичном общем; в-третьих, обозрение отличается широтой исследования материала в отличие от комментария, в центре которого может быть единичный факт или событие; в-четвертых, материал обозрения ограничен нередко хронологическими рамками («Сегодня в мире», «Пора страды»).

Итак, предмет данного жанра – общественные события, а цель – предъявление зрителям причинно-следственных связей (порой скрытых, трудно уловимых), выявление их значения и тенденций дальнейшего развития.

Изобразительные средства, с помощью которых на экране решаются столь сложные задачи, весьма разнообразны. Но поскольку в обозрении нередко прослеживаются процессы, развивающиеся на протяжении продолжительного времени, то зачастую становится необходимым использование не только оперативного материала информации, но и архивного видеоматериала, который компонуется в соответствии с логикой авторской мысли.

Кроме обозрения монологического характера появились обозрения-диалоги, в которых обозреватель со своими компетентными собеседниками обсуждает главные события в той или иной области общественной жизни – здесь обозрение, по сути, превращается в беседу. Используются зрелищные возможности телеэкрана: документальные кадры, фотодокументы и т. п. Они органично сочетаются с устной речью и представляют собой не столько иллюстрацию, сколько материал, на котором обозреватель строит свои выводы и обобщения.

### **Беседа**

Беседа, пресс-конференция и дискуссия носят диалогический характер и ведут свою родословную от интервью.

*Беседа* – это специфический телевизионный жанр аналитической публицистики, представляющий собой диалогическую форму сообщения. Широко представлен в программах. Посвящен темам, представляющим общественный интерес: политическим, экономическим, социальным, морально-этическим, научным и т. д. Нередко перерастает в дискуссию.

Наличие конфликта, столкновения различных точек зрения, развитие мысли, движущейся, однако, по заранее намеченному сценарию (сценарному плану), а в результате – разрешение конфликта путем выбора наиболее убедительных аргументов, значительность проблематики, занимательность – все эти качества обуславливают действенность и популярность таких передач, а вместе с тем и сложность их осуществления.

Работа автора-публициста при подготовке таких бесед начинается с определения темы передачи, подбора участников, композиционного решения. Сценарный план намечает лишь вехи будущей передачи. Чересчур конкретизированный сценарий таким программам противопоказан, ибо он лишил бы их естественности, импровизационности, зримо-саморазвития мысли. Основа беседы, определяющая ее структуру, – сценарный план, достаточно подробно раскрывающий содержание, намечающий и характер взаимодействия тех, кто приглашен в студию.

Отличаясь внешней статичностью, беседа обладает напряженной внутренней динамикой. В ней могут также широко использоваться различные вспомогательные средства (кадры, фотографии, схемы, документы).

### **Дискуссия**

Растущая распространенность и популярность жанра дискуссии вполне закономерны и соответствуют самому стилю современной жизни с его напряженными поисками истины.

*Дискуссия* (от лат. *discussio* – исследование, рассмотрение, обсуждение) – жанр, притягательный для телеэкрана, ибо демонстрирует процесс живой мысли, ее рождение, развитие и движение к цели, происходящее на глазах у зрителей. Столкновение различных мнений включает телеаудиторию в процесс исследования, активизируя интеллектуальную деятельность, преодолевая пассивность, характерную для восприятия готовых истин. Отсюда высокий познавательный потенциал жанра.

Собственно литературный труд при подготовке дискуссионных передач минимален. Как правило, уже первыми фразами в студии ведущий сообщает, что люди собрались в студии спорить, у них разные точки зрения на предмет обсуждения, который обозначен во вступительных словах ведущего.

Предмет спора должен отвечать тем требованиям, которые приводились выше применительно к интервью-анкете: тема достаточно дискуссионна, предполагает, по крайней мере, несколько вариантов возможного ее решения, она понятна зрителям настолько, что они могут чувствовать себя арбитрами. Наконец, предмет дискуссии, безусловно, должен быть общеинтересным, социально значимым.

Сторонников различных точек зрения иногда рассаживают за разные столы, расстояние между которыми заставляет их говорить громче, темпераментнее. Ведущий (модератор) направляет ход дискуссии так, чтобы все присутствующие могли высказаться. Однако важно следить, чтобы разговор не превращался в узкоспециальное обсуждение, непонятное широкой публике. Для этого ведущему надо разобраться в проблеме самому и, найдя интересные, ключевые моменты, при помощи системы сравнений и образов «перевести» эту проблему на язык публицистики. Ведущий в данном случае выступает и как представитель интересов аудитории, и как посредник между ней и специалистами. Собеседники в свою очередь также должны понимать, что их пригласили не на производственное совещание.

Несмотря на важность предшествующей передаче подготовки, ведущий должен быть готов к импровизации, неизбежной во всяком живом общении. Хорошая беседа, а тем более дискуссия – это общение интересных собеседников между собой. А нередко и с телезрителями. Установленные в студии телефоны обратной связи, дающие возможность любому зрителю задать вопрос, принять участие в обсуждении проблемы, расширяют творческие возможности жанра дискуссии.

### **Ток-шоу**

Диалогические (разговорные) жанры телевидения на протяжении полувека сохраняют традиционную структуру и прежние названия. *Ток-шоу* в переводе с английского дословно – разговорное зрелище, разговорное представление. Ток-шоу, сочетая сущностные признаки интервью, дискуссии, игры концентрируются вокруг личности ведущего. Это максимально персонифицированная экранная форма. О ней можно с достаточным основанием сказать: ток-шоу создает звезд, а звезды создают ток-шоу. Такому взаимовлиянию, взаимодействию формы и ее создателя в первую очередь способствуют необходимые личностные качества: ум, находчивость, обаяние, юмор, умение заинтересованно слушать, пластично двигаться и прочее. Существенны также и внешние обстоятельства: определенное место и строго соблюдаемая цикличность, т. е. регулярная повторяемость в программе, рассчитанная на возбуждение в сознании массового зрителя состояния «нетерпеливого ожидания встречи».

Интенсивная экспансия ток-шоу практически на всех телеканалах – свидетельство открытости миру и одно из следствий коммерциализации наших СМИ, борьбы за массового зрителя любой ценой.

Непременными «компонентами» ток-шоу, кроме ведущего, выступают гости («герои») – люди, чем-то прославившиеся или просто интересные своими поступками, мыслями, образом жизни. Обязательно присутствие в студии нескольких десятков «простых зрителей», возможно и наличие компетентных экспертов. Зрители не всегда вовлекаются в разговор, иногда их участие ограничивается аплодисментами, смехом, возгласами удивления – это создает особую атмосферу публичности, дает «эмоциональную подсказку» телезрителям.

В некоторых ток-шоу предусмотрена возможность подключения телезрителей к разговору – по телефону и «громкой связи» в студии. Более сложные ток-шоу строятся как обсуждение видеорепортажей. Возможен двусторонний диалог разных аудиторий (такие ток-шоу получили название «телемост»).

Иногда термином «ток-шоу» обозначают любую «разговорную» передачу, например, беседу за круглым столом или даже простое интервью в студии, если его берет достаточно популярный, свободно ведущий себя журналист – «звезда» экрана или радиоэфира.

### **Пресс-конференция**

*Пресс-конференция* – разновидность интервью с большим числом интервьюеров, задающих вопросы одному или нескольким хорошо осведомленным в какой-то области лицам.

Краткий инструктаж для журналистов, ориентирующий их в программе того или иного важного (официального) события и желаемых аспектах его освещения, называется *брифингом*. Однако не следует понимать брифинг только как попытку представителей правительственного учреждения повлиять на ход освещения той или иной кампании, акции или встречи глав государств.

Любая пресс-конференция может стать одновременно телевизионной передачей – в том случае, если ее тема представляет всеобщий интерес. Возможен и такой путь, когда работники телевидения сами становятся организаторами пресс-конференции как своеобразного телевизионного жанра аналитической публицистики. В этом случае, пригласив в студию выдающегося политика, общественного деятеля, ученого, писателя, художника, организаторы передачи не ограничиваются интервьюерами от телевидения, но предоставляют возможность задать вопросы также представителям известных периодических изданий, журналистам, чьи острые материалы на соответствующую тему завоевали популярность. Такая телевизионная пресс-конференция иногда превращается в острую дискуссию, становится необычайно интересной для телеаудитории, захватывает зрителей драматургией развития темы, коллективным поиском истины. Телевизионная пресс-конференция, требующая, как и каждая студийная передача, режиссерского монтажа, обычно не подвергается сокращениям или идет в прямой эфир. Пресс-конференция обладает определенными устоявшимися традициями, правилами, которые каждый ее участник должен знать и неукоснительно соблюдать.

Ведущий пресс-конференцию представляет ее участников и предоставляет им слово для краткого заявления. Иногда дающий пресс-конференцию от вступительного слова отказывается (если тема встречи

хорошо всем известна) и предлагает сразу задавать вопросы. Задавать вопрос можно только в том случае, если председательствующий предоставил вам слово. Если зал радиофицирован, дождитесь, пока вам подадут микрофон. Прежде всего, следует представиться: назвать себя и орган массовой информации, который вы представляете. Затем четко, ясно, лаконично формулируется вопрос, желательно один. Попытки задать сразу несколько вопросов редко приводят к позитивным результатам. Вступать в полемику с отвечающим не принято.

Если зал большой, вопрос задают стоя (чтобы и отвечающий и телеоператоры сразу нашли вас). Не забывайте, что во время ответа вас непременно покажут крупно на экране – будет неловко, если вы невнимательно слушаете ответ на свой же вопрос, комментируете ответ своему соседу или как-нибудь иначе проявляете неуважение к высокому гостю.

Пресс-конференции, как правило, посвящаются актуальным вопросам и представляют интерес для самой широкой аудитории. В жанре пресс-конференции заложена возможность разностороннего, глубокого освещения важнейших экономических, политических или научных проблем.

Внешне для журналиста участие в пресс-конференции предельно простое дело: он сидит, слушает, задает вопросы. Однако на телевидении легких жанров не бывает. И сидеть надо так, чтобы в любой момент камера могла показать журналиста крупным планом – и не пришлось бы потом испытать неловкость. И слушать внимательно, чтобы ничего не упустить. А уж задать публичный вопрос – высокое искусство, которое дается не всем и не сразу, о чем убедительно свидетельствуют многочисленные пресс-конференции, которые мы видим на телеэкране.

### **Корреспонденция («передача»)**

Подобно другим жанрам аналитической публицистики, корреспонденция пришла на телевидение из газеты и радиовещания. Но этот термин не прижился на ТВ. Вместо «корреспонденция» принято говорить просто: «передача». Не будем спорить с профессиональным жаргоном. Важнее понять специфику этого едва ли не самого распространенного жанра. Не претендуя на художественную образность, присущую очерку, простая «передача», подобно газетной корреспонденции, сообщает факты, причем факты проанализированные, обобщенные. Это жанр аналитический, разрабатывающий на конкретном материале ту или иную актуальную проблему, взятую в достаточно ограниченном масштабе. Тематика корреспонденции практически безгранична: сельское хозяйство, искусство, бизнес, изобретательство, события международной жизни и т.д.

В телевизионной публицистике, имеющей стабильное стремление к персонификации сообщения, жанр корреспонденции получил широкое распространение в программах в виде публичных размышлений, телевизионных расследований острой проблемы конкретным, как правило, уже составившим себе имя журналистом. В сущности, телевизионная корреспонденция – экранный эквивалент газетно-журнальной корреспонденции или проблемной статьи.

При всем том телевизионная корреспонденция не теряет своих жанровых признаков и в тех случаях, когда автор-корреспондент остается за кадром; однако обычно текст читает сам автор. В сущности, у корреспонденции на телеэкране два полноправных автора – литератор и оператор (их обоих справедливо называть тележурналистами);

изобразительная сторона так же важна, как и словесная. Однако это условие не всегда соблюдается, вспомните многочисленные телекорреспонденции, поступающие к нам от зарубежных корреспондентов: здесь чаще всего преобладает словесный аспект, тогда как на экране мы видим по преимуществу нейтральные планы улицы, на которой стоит журналист. Часто используются в качестве органичной составной части интервью (как метод получения информации) – и это вовсе не разрушает жанр, а лишь придает ему известную синтетичность.

Талант журналиста, создающего телевизионные корреспонденции, находит свое выражение в яркой, лаконичной форме материала, в четко и остро определенной проблематике сообщения. Поскольку основные параметры жанра как нельзя лучше соответствуют природным качествам телевизионной коммуникации, у таких передач на экране большое будущее.

## ЖАНРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ

### Очерк

Мы уже отмечали, что выбор журналистом жанра обусловлен характером творческой, профессиональной задачи, а также объектом отражения, особенностями жизненного материала. И, следовательно, чем отчетливее понимает автор природу жанра, в форму которого он облекает данный жизненный материал, тем успешнее может он выполнить поставленную задачу. Наиболее богат изобразительными средствами и выразительными возможностями важнейший жанр художественной публицистики – очерк.

Жанровые особенности очерка подробно выявлены в теории литературы. *Очерк* – пограничный жанр, он лежит между исследованием и рассказом (в литературоведческом определении последнего). От рассказа очерк отличается тем, что в нем отражаются события и факты, действительно происходившие в жизни, обычно с точным обозначением места и времени действия, реальных имен реальных людей. Жизненный факт-основа очерка. И нет, пожалуй, в публицистике другого жанра, который требовал бы столь очевидного проявления таланта, творческого мастерства, профессионализма, как очерк.

Подобно тому, как репортаж составляет ядро информационной телепублицистики, очерк – ядро телепублицистики художественной. Подобно репортажному методу, метод очерковый распространяется и на другие жанры, становясь одним из главных в публицистическом творчестве. Очерк на телеэкране остается одним из наиболее сложных жанров публицистики, что как раз объясняется органичным сочетанием исследования документального материала и рассказа (эстетического освоения реальной действительности). Будучи построен на строго документальной основе (конкретность фактов, действительные герои, невыдуманные обстоятельства их отношений), очерк облекается в художественно обобщенную форму; для этого жанра характерны образность характеристик, значительная степень типизации. Из всех жанров публицистики очерк выделяется особым композиционным построением, близким к композиции драматических произведений, и в этом смысле он больше, чем какой-либо иной жанр телевизионной публицистики, драматургичен.

Если в репортаже обнаруживается очевидная фактичность, в обозрении – проблемность, аналитичность как проявление авторской позиции, то очерк

соединяет все эти качества, сочетаемые с яркой образностью в подходе к жизненному материалу и стилю его изложения.

При всем многообразии очерка как жанра, обусловленного выбором изобразительных средств, тематикой, характером объекта, авторским замыслом, способом трактовки материала и т. д., главный предмет очерка почти всегда – человек (исключением можно считать научно-популярный очерк). Если в информации на первом плане – действие, свершение, а человек (его «носитель») обычно статичен, то в очерке он на авансцене событий. Иначе говоря, предмет очерка – не столько результат человеческой деятельности, сколько сам процесс деятельности и человек как субъект действия.

Даже в том случае, когда в центре очерка оказывается какое-либо событие, все же показ и рассказ ведутся автором с целью раскрыть на фоне событий характеры людей. Если репортаж – это история событий, то очерк – история характера. Поэтому наиболее распространенная разновидность жанра – портретный очерк, в котором автор прослеживает обстоятельства жизни своего героя, обнаруживает мотивы поступков, стараясь вскрыть глубинные личностные свойства (психологию, характер), а также социальный смысл деятельности. Здесь могут использоваться самые различные методы и приемы: длительное наблюдение, портретное интервью, «скрытая камера», архивные кадры.

Тематически и композиционно более всего отличается от портретного также весьма распространенный на телевидении путевой очерк. Если первый пристально и с разных точек зрения рассматривает отдельного человека, то для второго характерна смена объектов, нередко обостренная динамика повествования. Путевой очерк использует репортажный метод съемки, однако с его помощью решаются иные, чем в репортаже, задачи: события и факты не просто фиксируются, но осмысливаются под углом зрения автора, оцениваются, трактуются в свете его идейно-художественной позиции. Как известно, для художественной публицистики факт – не столько самоценный, сколько исходный материал для авторского творчества. Отсюда, и композиционное построение, не подчиненное «фабуле фактов», их свободный отбор и перегруппировка, а также особая монтажная стилистика (сопоставление, столкновение, ассоциативные сближения и пр.).

И текст (обычно закадровый) путевого очерка, разумеется, отличается от обычного репортажного комментария, преследующего информационные цели: в очерке он строится на образных сравнениях, насыщен познавательными элементами, содержит индивидуальные оценки, ведущие к глубоким обобщениям.

Стало быть, в путевом очерке, который внешне и тематически наиболее явно противостоит очерку портретному, сам автор оказывается тем центром, вокруг которого группируются факты, предметы, события. Его публицистические оценки, эмоциональные размышления, глубоко личное восприятие отснятого материала, наконец, талант являются решающими для определения той «меры типизации», уровня обобщения, с которыми мы справедливо связываем художественность телевизионной публицистики.

Очерк – отражение более или менее длительного временного процесса. Поэтому для экранного очерка, в отличие от литературного, одна из основных трудностей состоит в документальном отражении уже свершившихся фактов, т.е. изображение прошедшего. Не умея решить иначе эту проблему, теледокументалисты нередко прибегали к методу воссоздания событий, тех или иных ситуаций. Но для того чтобы результат в этом случае оказался

успешным, чтобы на экране возникло не бледное правдоподобие, но подлинная правда жизни, требуются незаурядное мастерство, авторская и режиссерская фантазия, операторская изобретательность и обязательно соблюдение чувства меры, художественного такта. Зритель должен быть осведомлен, что перед ним воссоздание факта, имевшего место в прошлом. Инсценировка, выдаваемая за жизнь, противопоказана документальному экрану.

Для практики последних лет более актуален иной способ отражения документального материала – метод длительного наблюдения (так называемая «привычная камера» вместо «скрытой камеры»). Здесь предметом экранного изображения становится реальная жизнь в ее естественном течении, композиционно организуемая впоследствии (при отборе и монтаже) в соответствии с замыслом автора.

К сценарию очерка предъявляются самые высокие требования: о полном, тщательно разработанном сценарии можно говорить в применении именно к этому жанру. Работа журналиста здесь начинается с авторской заявки (либретто), позволяющей судить, во-первых, как о теме и объекте, так и об авторском подходе к ним, во-вторых, о возможностях экранного воплощения, об изобразительных средствах и методах, которые будут использованы для осуществления замысла.

Затем создается литературный сценарий, в котором подробно характеризуется объект очерка, предлагаемый характер и метод телевизионного исследования проблемы, содержатся описания героев, определяется композиционная структура всего произведения (см. главу «Телевизионный сценарий» данного учебника).

### **Зарисовка**

*Зарисовка* – это жанр, где образность преобладает над информативностью. В отличие от очерка для зарисовки не обязательны композиционная завершенность, глубина, логичность. На телевидении зарисовкой часто называют так называемые видовые съемки, некое единство взаимосвязанных кадров (например, «Весна в Москве», «Петербургские мосты», «На бульваре» и т. п.).

У зарисовки нет четко определенного событийного повода, но есть высокая художественность операторской работы, проявляющаяся в строго выверенной композиции каждого кадра, в тщательности выбора ракурса, выразительной световой тональности. Особые требования предъявляются к закадровому тексту (если он есть), в котором автор должен отойти от сухой информативности, протокольности и стараться использовать разнообразные средства образности языка.

Очень часто в структуру жанра телевизионной зарисовки журналистский текст вообще не входит, все выражает изображение. Если в газетной зарисовке автор живо и образно рассказывает о своих впечатлениях, передает собственные наблюдения, описывает обстановку, чтобы дать более полную картину виденного, то на телевидении все эти функции выполняет камера. Журналист заранее выбирает объект съемки, обсуждает с режиссером ее ход, продолжительность эпизодов и уже вместе с ним задает оператору определенную тональность, которая воплощается в соответствующий материал не только в процессе съемки, но и последующего отбора кадров и их монтажа. В зарисовке широко используется музыкальное и естественное шумовое оформление. Опыт, накопленный мастерами этого жанра, весьма пригодился создателям музыкальных и рекламных клипов. Однако и теперь

телевизионная зарисовка не утратила своего значения, оставаясь одним из интересных жанров, требующих кропотливой творческой работы.

### **Эссе**

*Эссе* (от фр. *essai* – опыт) – жанр философской, эстетической литературно-критической публицистики, сочетающий подчеркнуто индивидуальную позицию автора с непринужденным, подчас парадоксальным изложением, ориентированным на разговорную речь. Личностный, лирический характер телевизионной коммуникации предрасполагает к созданию художественно-публицистических сообщений в жанре эссе, поскольку структура этого жанра требует прямого контакта с личностью, с автором. Эссе – жанр глубоко персонифицированной журналистики.

Однако надо сказать, что на пути эссе в телевидении стоит довольно существенное препятствие: произведения этого жанра могут быть приняты аудиторией лишь тогда, когда их авторы по-настоящему интересные люди, обладающие высоким профессионализмом, пользующиеся авторитетом и популярностью у зрителей. Жанр эссе предоставляет авторам богатые возможности – тематические, содержательные, формальные, изобразительно-выразительные, притом очень точно отвечающие природным качествам телевидения.

Практика современного телевидения позволяет говорить скорее об *эссеистичности* – стиле, своеобразной манере, особенностях языка – нежели о заметном присутствии жанра эссе.

### **Сатирические жанры**

Особое место в экранной публицистике занимает сатирический раздел программы. И хотя экранная сатира нелегко и непросто отыскивает конкретные формы своего существования, хотя в программах телестудий она все еще эпизодична, объективная социальная значимость для телевидения сатиры как своеобразного метода отражения действительности не подлежит сомнению.

Своеобразие сатирических жанров в телевизионной программе объясняется тем, что именно сатира призвана выполнять труднейшую и важнейшую функцию социального «чистильщика», обличая пороки. Документальная природа телевидения многократно увеличивает действенность сатирических телепередач и одновременно требует огромной ответственности журналиста, его предельной честности как перед теми, кого он критикует, так и перед зрителями. Это делает процесс создания сообщений в сатирических жанрах чрезвычайно трудоемким, а с творческой точки зрения предполагает природный талант, большое мастерство, остроту восприятия, глубину осмысления.

Великий русский сатирик М.Е. Салтыков-Щедрин писал: «Для того чтобы сатира действительно была сатирой и достигла своей цели, надобно, во-первых, чтобы она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и, во-вторых, чтобы она вполне ясно сознавала тот предмет, против которого направлено ее жало».

Сатира существенно отличается от юмора, хотя то и другое призваны вызывать смех. Однако юмор чаще всего бывает добрым, мягким, а персонажи юмористического произведения вызывают обычно сочувствие у аудитории. Сатира же – это разоблачение, бичевание пороков, это «разрушительный смех», «смех превосходства».

И здесь есть свои градации. Насмешку, значительную долю обидного для ее объекта, создает ирония. Ирония может перерасти в сарказм. Широко используются в сатирических произведениях гипербола, гротеск и другие формы образного преувеличения, предельной заостренности, позволяющие раскрыть сущность тех или иных уродливых, социально неприемлемых черт или явлений действительности (таких, как взяточничество или бюрократизм). Вся цепь приемов выявления комического характеризуется нарастанием негативного отношения к изображаемому материалу. В 80-е годы сатирическими жанрами широко пользовалось грузинское телевидение (рубрика «Галерея бюрократов»), общеизвестны «Телевизионные окна сатиры», выходившие в эфир на разных студиях.

Несмотря на определенную ограниченность материала, который дает творческая практика телевидения, охарактеризуем важнейшие из сатирических жанров.

*Фельетон* – это ведущий сатирический жанр публицистики. Он концентрирует, синтезирует наиболее типичные черты, определяющие своеобразие всей группы сатирических жанров. Подобно очерку, фельетон предполагает значительную свободу творческого воображения при создании композиционного строя произведения, а также при выборе изобразительно-выразительных средств. Широко используются в фельетоне приемы образного повествования.

Эти общие черты жанра сохраняются, естественно, и в экранном варианте. Таким образом, сочетая документальность и художественность изображения, фельетон как жанр требует мастерства не только от автора-сценариста, но и от оператора и режиссера.

Обязательные элементы преувеличения (гротесковость, необходимость выдвинуть на первый план отдельные, порой скрытые отрицательные черты рассматриваемого явления, ситуации) обуславливают особый монтажно-изобразительный строй произведений этого жанра, особое экранное решение, распространяющееся, в частности, на выбор ракурсов, характер сцепления (сопоставления) кадров, преобладание ассоциативного монтажа. Специфична и текстовая часть экранного фельетона. Она подчинена решению тех же задач, что и изобразительный ряд. В соответствии с задачами фельетона как сатирического жанра автор использует иронию, сарказм, гротеск, переходя от спокойного повествования к остро эмоциональным, образным характеристикам, неожиданным столкновениям и сопоставлениям. Следовательно, сценарий телефельетона должен представлять собой произведение, обладающее очевидной художественностью.

Фельетон строится на строго проверенной фактической основе, имеет реальный адрес и нередко изображает вполне реальных людей, с их подлинными именами. Такой фельетон на телевидении и по характеру и по задачам близок к газетному. Однако не следует ставить рядом подлинный телевизионный фельетон и его литературного собрата, исполненного с эстрады и показанного по телевизору. Начиная с блестящих монологов А. Райкина и до выступлений М. Жванецкого, М. Задорнова, столь популярных у телезрителей, – это все литературные фельетоны.

Зрелищность телевидения, массовость аудитории определяют, с одной стороны, высокую типизацию единичного факта, а с другой – изначально обладают безупречной конкретностью, требующей особого внимания, осторожности при использовании такого сильнодействующего средства, как жанр телевизионного фельетона. Ведь одно дело, например, фельетон о пьяницах и дебоширах, напечатанный в газете, и совсем другое – живая

галерея подобных типов на экране. Зрительский образ во много раз увеличивает силу эмоционального воздействия по сравнению со словом. Но при этом (точнее, именно благодаря этому) обращение к строго документальному экранному фельетону оказывается весьма эффективным в тех случаях, когда ставится задача вызвать широкий общественный резонанс, создать атмосферу нетерпимости к тем или иным проявлениям зла.

*Памфлет* – злободневное публицистическое произведение, цель и пафос которого – конкретное, гражданственное, преимущественно социально-политическое обличение. Сходство этого жанра с фельетоном очевидно и, несомненно, но столь же очевидно и различие этих сатирических жанров художественной публицистики. Публицистичность здесь органично сочетается с художественными достоинствами сатиры. Критика в памфлете носит разоблачительный, уничтожающий характер.

Разница с фельетоном состоит в том, что последний касается единичных фактов, одного конкретного события, в то время как назначение памфлета состоит в критике системы взглядов. Таким образом, памфлет обличает саму природу социального зла, против которого он направлен.

## ПЕРЕДАЧА, ПРОГРАММА, КАНАЛ

Как мы уже неоднократно упоминали, почти все из рассмотренных нами телевизионных жанров в чистом виде встречаются крайне редко. Чаще они служат своеобразными кирпичиками, составными частями для создания более сложных телевизионных конструкций, которые телевизионные практики часто называют *передачами*, *программами*, а с конца 80-х годов и *видеоканалами*.

Еще на начальном этапе становления, отрешаясь от простейшей обязанности быть своеобразной прокатной конторой по транспортировке на дом телезрителям произведений других искусств (кино, театра, эстрады), осознавая, что кроме рекреативной функции домашний экран обладает огромным общественно-политическим потенциалом, первые тележурналисты настойчиво искали возможности создания более сложных, многообразных телевизионных форм, позволяющих использовать такие возможности нового средства массовой коммуникации, как постоянство аудитории, возможность последовательно возвращаться к темам, героям, проблемам. Понятно, что и здесь на помощь пришли уже испытанные журналистикой формы. Создание нового жанра, вида или разновидности, как мы говорили, – явление эпохальное. Продуктивный путь – переосмысление уже известных жанровых модификаций, наполнение их дополнительным содержанием, удачное их применение в новых условиях.

Печатная периодика никогда не испытывала особых трудностей в подаче оперативной информации. Новость могла появиться на газетной полосе, в каком угодно объеме, в любом обрамлении, да и жанровых ограничений газетчики не испытывали: посчастливилось репортеру быть свидетелем происшествия – публикуется репортаж, информация поступила из официальных источников – есть раздел хроники. Для облегчения поиска интересующих читателя материалов стали публиковать подборки новостей – иногда тематические, а иногда и «всякую всячину».

Радио создало жанровую форму «бюллетеня новостей», перешедшую впоследствии и на телевидение. С ростом материальной базы, внедрением портативных кинокамер, позволяющих показать событие, использованием синхронной записи звука, наконец, появлением портативных видеокамер

(камкордеров) новости выглядят на экране поистине телевизионными. Но появилось немало специфических проблем, которые пришлось решать информационным службам. Превращение бюллетеня новостей в многопрофильную программу заставило отечественных репортеров пройти большой, сложный путь. Развитие новостных программ весьма точно отражало положение в обществе.

Верстка новостной программы, ее компоновка – высшее проявление журналистского мастерства, требующее большого опыта, политической и гражданской зрелости, подлинного профессионализма.

Реализуя свои социальные функции, телевидение весьма быстро пришло к широкому использованию хорошо известного в периодической журналистике способа соединения подчас разнородных, чаще тематически связанных между собой, но всегда достаточно независимых, автономных и даже самоценных материалов – журнала.

*Журнал* (от фр. journal, что означает дневник) – периодическое издание, содержащее публицистические, художественные или научные произведения. Телевизионный журнал – также периодическое (еженедельное, ежемесячное) издание, где под одним названием собраны материалы на разные темы.

Популярность телевизионного журнала в программе обусловлена вполне объективными причинами и закономерностями. Направленность, адресность этой формы, позволяющей дифференцировать аудиторию по интересам, возрастному, образовательному, профессиональному или другим признакам, чрезвычайно важна в нашем случае. Причем сужение аудитории ведет к усилению познавательного, воспитательного воздействия журнала (пример дифференциации по интересам: «Клуб путешественников», «В мире животных»).

Обращаясь к определенной группе зрителей и занимая стабильное место в программе, журнал позволяет устанавливать систематическую связь с аудиторией. А это в свою очередь дает возможность на протяжении ряда передач углубленно рассматривать в рамках журнала те или иные проблемы. Журнальная форма открывает путь для многопланового освещения определенной тематики (экономика, наука, спорт, музыка и т. д.). Журнал как форма открывает широкие возможности творческого экспериментирования. Принципиально важное значение имеет поэтому разножанровость журнальных элементов («страниц»), а также возможность использования всех доступных телевидению изобразительно-выразительных средств, что в свою очередь открывает пути для решения различных идейно-творческих задач. Наконец, еще одно существенное достоинство журнала – емкость формы, которая обеспечивается свободной компоновкой материалов, установлением оптимальной ритмико-композиционной последовательности.

Выделяя устойчивые признаки тележурнала, необходимо вместе с тем подчеркнуть, что эта форма все время изменяется, обретая новые черты и качества. Постоянно углубляющаяся тематическая дифференциация программ, появление в них новых разделов – эти тенденции не могут не сказаться и на тележурнале. С течением времени определяется более четкая адресность, хотя при этом нередко сужаются тематические рамки. Как убеждает практика телевидения, самые популярные, самые значительные журналы – это те, которые имеют постоянного, авторитетного ведущего – публициста или специалиста-популяризатора.

Более продолжительные программы журнального типа в конце 80-х годов стали называть видеоканалами. В сущности, слово «канал» применительно к телевидению – это технический термин (правильно говорить

о коммуникационном канале, канале связи, обеспечивающем передачу изображения и звука на расстояние). Однако на практике произошло переосмысление привычного понятия, как это уже не раз бывало (ведь и журнал – это определенное количество бумажных страниц, заполненных типографским шрифтом и сброшюрованных). Передача для Москвы и Московской области продолжительностью в несколько часов, с одним ведущим была названа видеоканалом «Добрый вечер, Москва!». На местных студиях телевидения вместо разрозненных передач также возникли единые видеоканалы.

По-видимому, можно говорить о вполне определенных особенностях видеоканала: это весьма протяженная по времени «сборная» телевизионная программа, включающая в себя иногда вполне самостоятельные передачи (составные части), но тем не менее обладающая легко обнаруживаемым единством – либо территориального, либо тематического характера, да вдобавок имеющая одного или нескольких популярных ведущих, которые своеобразным конферансом объединяют разнородные элементы в нечто целостное.

Наконец, следует назвать многочисленный класс передач, называемых шоу (прообраз на советском телевидении – передача «На огонек»). Сегодня это многочисленные, по преимуществу музыкальные и, безусловно, развлекательные передачи. Создание сценария подобной программы требует незаурядной выдумки, безукоризненного знания технических возможностей телевидения.

Понятно, сколь велика роль автора в создании таких составных передач. Здесь он решительно вторгается в сферу деятельности и редактора, и режиссера, и других участников творческого процесса. Автор-сценарист порой бывает и ведущим такой передачи. Его знания в определенной области, эрудиция, такт, обаяние, находчивость, чувство юмора, способность публично мыслить вслух, умение «разговорить» гостя студии перед камерой и множество других необходимых качеств обеспечивают в конечном счете успех тележурналу, видеоканалу, шоу, викторине. Ведущий как бы «материализует» результат коллективного труда всех остающихся за кадром создателей передачи.

Освоив на практике составные части таких передач – телевизионные жанры в их относительно чистом виде, начинающий журналист более успешно может дерзать на ниве создания больших форм, самая сложная из которых – фильм.

## **ГЛАВА 9**

### **ЖУРНАЛИСТСКИЕ ПРОФЕССИИ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ**

В шестидесятые годы любого журналиста, работающего в кадре, называли «комментатор». С течением времени более точно определились основные «амплуа», в которых журналист предстает перед телезрителями. Каждому из видов экранной деятельности присущи особая методика работы, особые правила, соответствующие его специализации; смешивать их было бы непрофессионально.

1. Телерепортер (корреспондент).
2. Комментатор.
3. Обозреватель.
4. Интервьюер (мастер больших интервью, аналитик или «портретист»).

5. Ведущий (дискуссии или иной диалогической передачи; за рубежом именуется модератор).

6. Ведущий ток-шоу.

7. Ведущий информационной программы (в США бытует термин «анкормэн», что означает «человек-якорь», или словосочетание «ньюз презентер» – «представляющий новости»; иногда используют образное выражение «человек, делающий погоду», но всегда решительно отделяют данного специалиста от комментатора, репортера и т.п.).

Практика отечественного телеэкрана не всегда дает возможность увидеть какое-либо из перечисленных «амплуа» в идеальном, чистом виде. Иногда сама форма сложной, комбинированной передачи требует от журналиста «переключения» на ту или иную роль: скажем, некоторые ведущие московского городского телеканала выполняют обязанности интервьюера, комментатора, порой модератора, не говоря об их непременном редакторском участии в отборе и компоновке материала. Важно лишь, чтобы в каждый из моментов передачи выдерживались законы жанра, например интервьюирование не смешивалось бы с комментированием (а такой недостаток присущ в том же московском канале нескольким ведущим на протяжении многих лет. Да и в других программах случается, что интервьюер говорит значительно больше, чем его собеседник, считает себя обязанным высказаться по каждому поводу, заявить о себе и своих мыслях).

Молодой журналист рано или поздно определяет для себя некие рамки профессиональных возможностей, т. е. старается делать то, что лучше удастся. С возрастом амплуа журналиста может измениться, но пределы изменений все же существуют: это психофизиологические особенности организма, которые не следует игнорировать. Один из блестящих мастеров обдуманного до последней фразы комментария на международные темы вдруг оказывается беспомощным, взявшись вести телемост, где требуются молниеносная реакция и способность к остроумной импровизации. И наоборот, хорошо работающий в уличных репортажах, в общении с собеседниками на поле или на стадионе репортер часто не выдерживает студийного монолога, крупный план угнетает его, за столом, в кресле он выглядит неестественно, неорганично.

Даже в театре понятие амплуа связано не только с внешними данными и психофизиологическими особенностями актера. Теоретики театра подчеркивают, что важен синтез физических, моральных, интеллектуальных и социальных черт. Не учитывать этого нельзя и в журналистике. Бывает, что интервьюер-портретист, снискавший славу светскими беседами с деятелями искусства, терпит провал, взявшись за интервью с политиком, а отличный ведущий-информатор оказывается смешон в роли комментатора-аналитика или неловок в ток-шоу. Таких примеров, к сожалению, достаточно: никто не помогает журналистам «найти себя», свое амплуа, свой осознанно формируемый экранный имидж. Сказывается нехватка режиссеров, которые были бы заинтересованы в такой работе с экранными персонажами – журналистами.

В США репортер, интервьюер, комментатор так и именуется – «талант», без всякой иронии, поскольку талант является непременным профессиональным качеством человека, претендующего на регулярное присутствие в миллионах домов. На «таланта» работают остальные участники сбора новостей, так как от него зависят рейтинг программы и доход станции. Способность работать в коллективе – необходимое качество тележурналиста, оно неизменно присутствует в списке обязательных профессиональных

качеств во всех пособиях по тележурналистике. Приведем один из таких списков полностью:

«Кроме физических данных – хорошей внешности, приятного голоса и правильного произношения – диктору-журналисту нужны: широкое образование, знание жизни и людей; ум и находчивость; чувство юмора; терпение; воображение; энтузиазм; скромность, основанная на вере в себя; способность работать в коллективе». Авторы пособий единодушны в том, что большинство этих качеств – суть самой личности: либо они есть, либо их нет. Однако и то, что дано природой, необходимо развивать в течение всей профессиональной журналистской жизни.

### **РЕДАКТОР (ПРОДЮСЕР) – ОРГАНИЗАТОР ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА**

В коллективном телевизионном творчестве очень важно, чтобы все его участники разделяли основные принципы общего дела. И главная роль в достижении такого понимания принадлежит продюсерам и редакторам. Эти люди, как правило, не работают в кадре. Разделение труда между занимающими эти должности специалистами в России только складывается, и потому мы ограничимся следующим напоминанием: продюсер, в отличие от редактора, отвечает и за финансовую сторону подготовки программ. В остальном их функции близки. Встречающиеся в титрах «креативный продюсер» означает творческий, «исполнительный продюсер» – организатор съемок, монтажа.

Редактирование на телевидении начинается с составления планов рубрики (а иногда и ее концепции), с подбора авторов – исполнителей замысла редактора, а заканчивается корректировкой сценария прямой передачи или отснятого и смонтированного видеоматериала в соответствии с творческими задачами рубрики. Редактирование выпуска новостей радикальным образом отличается от работы редактора в передаче «журнального» типа, выходящей, например, раз в месяц; редактор телефильма работает совсем не так, как его коллега, отвечающий за организацию ток-шоу. Но в любом случае литературный работник телевидения имеет дело не только со словом, но и с экраном, а потому в первую очередь заботится о драматургии телевизионного зрелища, каким является любая передача. Деликатные проблемы, не имеющие аналогов в печатной журналистике, возникают перед редактором телевидения при подборе и приглашении участников передачи. Если для газетчика при выборе собеседника для интервью решающее значение имеет лишь компетентность данного человека, специалиста в той или иной сфере деятельности или очевидца исторических событий, то для участия в телепередаче этого недостаточно. В передаче участвует сам человек, а не только информация, которой он владеет. Значит, надо редактору иметь представление о внешности предполагаемого собеседника (в ней всегда отражается его духовный облик); надо быть уверенным, что не возникнут препятствия для эффективного изложения мыслей, связанные с физическими недостатками собеседника (заикание, потеря голоса от волнения и т. п.). Опасно поэтому договариваться с будущим собеседником по телефону – явившись прямо к часу эфира в студию, он может невольно преподнести редактору такие сюрпризы, которые поставят под вопрос само проведение передачи. Лучше всего провести предварительную встречу – для того чтобы условиться о содержании эфирной беседы, а заодно посмотреть на человека и тактично

дать некоторые советы в отношении его одежды, для дам – косметики и украшений.

Редакторы-исследователи, старшие и младшие продюсеры составляют неременную «свиту» всякой более или менее заметной западной «телезвезды». Их подготовительная работа обеспечивает успех передачи, которая всегда готовится слаженной «командой». На просторах наших независимых государств еще предстоит овладеть таким стилем работы. Для отечественных журналистов подчас предпочтительнее демонстрация личной независимости от чего бы то ни было, в том числе и от коллег, а порой и от здравого смысла. В результате «звезды» выходят в эфир неподготовленными и порой буквально «тонут» на глазах зрителя. В результате недостаточной культуры подготовки и редактирования телепередачи в эфир идет не всегда достоверная информация, что подрывает авторитет телевидения.

Редактор (продюсер) высокого уровня, занимающий руководящую должность в телевизионной иерархии, продумывает стратегию вещания; обеспечивает сбалансированность позиции телевидения, занимаемой по важнейшим и достаточно спорным общественным вопросам. Итак, телевизионный редактор – это не только литературный работник, но прежде всего организатор «добычи» и оформления экранной «картинки» – визуальной информации во всем ее разнообразии. Если новости подкрепляются заведомо старыми кадрами, значит, телесообщение «раздокументируется». Совершенно недопустимо, чтобы сводки новостей (в «видеообзорах») походили на монтаж старой кинохроники. Редактор, подменяющий факт не имеющим даты образом, просто «подходящей картинкой», не понимает истинной специфики телевизионной журналистики.

Редактор новостей наделен большими правами по отношению к репортерам. Он может потребовать от репортера сократить материал или изменить его компоновку; редактор, наконец, может и вовсе не выпустить репортерскую работу в эфир.

## **ТЕЛЕРЕПОРТЕР**

Обзор журналистских экранных профессий мы начинаем с профессии репортера, как самой массовой, самой многогранной, наиболее органичной для раскрытия способностей молодого журналиста. Профессия репортера (корреспондента) имеет множество разновидностей: репортер может специализироваться как «по горизонтали» – в определенной сфере человеческой деятельности (новости науки или медицины, уголовная хроника, политика, экология и пр.), так и «по вертикали» (все новости одного региона). Есть репортеры-универсалы, чья работа соответствует престижной газетной должности «специальный корреспондент». Такой репортер должен уметь применять наиболее общие принципы беспристрастного исследования к любому предмету. Он знает о предмете ненамного больше, чем аудитория, может сделать репортаж более простым и доступным, чем эксперт. Кроме того, всегда есть опасения, что репортер-специалист будет пристрастен в невольном отстаивании того, что ему кажется истиной. Репортерская работа – это проникновение телевидения в реальную жизнь. Без репортерства тележурналистика свелась бы к показу «говорящих голов» в студии. Репортер – беспристрастный и точный посредник между зрителем и реальностью. Суть профессионального мастерства репортера сводится к трем компонентам: 1) оказаться вместе со съемочной техникой там и тогда, где и когда происходит нечто общеинтересное, общезначимое; 2) вместе с оператором выбрать,

зафиксировать, выстроить ряд кадров, который бы дал яркое представление о происходящем, и, наконец, 3) сопроводить кадры лаконичным рассказом, вскрывающим суть видимых событий.

Выполнение первой части задачи зависит и от самого репортера, и от сложившейся в данной телеорганизации системы работы. Система основана, как правило, на тщательном планировании событий, о которых что-либо можно узнать заранее (тогда репортерская группа прибывает на место заблаговременно), и оперативном реагировании на внезапно возникающие обстоятельства. Так или иначе, события можно планировать: метеосводка, к примеру, подскажет, в каком направлении движется ураган или где ожидать лесных пожаров; спецсвязь, установленная в репортерской машине или вертолете и настроенная на волну милиции, скорой помощи и пожарных, позволит не пропустить городские происшествия и т.д.

Оперативность репортера зависит и от его находчивости, и от имеющейся в его распоряжении техники, и от слаженности работы группы. Помимо общередакционного планирования новостей каждый репортер имеет свои источники «опережающей» информации: о готовящихся событиях, о том, что интересного происходит в различных сферах жизни. Просмотр больших и малых газет, прослушивание радио также позволяют журналисту постоянно быть в курсе происходящего и в случае необходимости быстро оказаться на месте события.

Следует учесть, что, по крайней мере, половина всех новостных сюжетов любой телестанции мира не относится к сверхоперативным новостям (так, сюжет о новой научной разработке или об уличных рестораниках в экзотическом уголке планеты может быть снят и выдан в эфир без лишней спешки). Часто используется формальный «событийный повод». Пример: «Сегодня пермская фабрика Гознака печатает почтовые конверты с новой символикой» – хотя она их печатает, может быть, уже в течение месяца.

Выезжая на съемку, репортер в мыслях уже видит в общих чертах будущий экранный материал, поскольку съемка и монтаж всегда подчинены определенным закономерностям, оставляющим, впрочем, достаточный простор для репортерской изобретательности и операторского творчества. Закономерности связаны с ограничениями по времени: если планируется 20-секундный сюжет, то придется ограничиться самым общим представлением о событии; в наиболее распространенном, 60–75-секундном, уже надо заботиться о композиции и элементах драматургии.

Авторы и российских и зарубежных пособий по тележурналистике с редким единодушием советуют репортерам провести на объекте предварительную разведку, познакомиться заранее с участниками предполагаемого события, наметить план съемок и кандидатуры собеседников для интервью, продумать вопросы к ним, общий сценарный «ход» репортажа, все «повороты» и «изюминки». Репортеры отечественного телевидения почти столь же единодушно считают это «выдумкой теоретиков» и являются на съемку сразу с группой. Результат – шаблонно снятый материал, но не это самое огорчительное. Таким методом работы репортер ставит преграду на пути развития собственной личности. Он уже не станет исследователем, автором фильмов, не имея навыка искать суть за внешними проявлениями. Как в газете есть люди, для которых немислимо написать очерк (вся жизнь прошла в отделе информации), так и на телевидении есть репортеры, которые теряются, если ведущий информационной программы спрашивает их о чем-либо оставшемся за рамками кадра; выясняется, что

такой журналист ничего на объекте съемки не узнал и не понял. Для сложных форм репортажного телевидения (прямой эфир, двусторонняя связь с ведущим) необходима не только специальная подготовка, но и вообще иной профессиональный уровень, нежели умение все делать «с колес». Известны случаи, когда репортеру приходилось в силу обстоятельств держаться в прямом эфире по 20–30 минут вместо запланированных двух–трех, и только личные интеллектуальные ресурсы и солидная подготовка, знание материала помогли избежать провала.

Свое понимание, видение будущих событий и желаемого их отображения репортер должен еще до съемок передать оператору. С одного и того же объекта два оператора могут привезти совершенно разные кадры. Поэтому так важны для репортера знание возможностей камеры и полное взаимопонимание с оператором, владеющим средствами экранной выразительности. Более подробно эта проблема рассмотрена в соответствующем разделе данного учебника, но применительно к информационным сюжетам, создаваемым без участия режиссера, она порой приобретает решающее значение.

Во имя чего снимается материал, какова задача показа, внутренняя позиция репортера по отношению к происходящему? Для кого предназначается репортаж?

В отечественной практике на съемках любого события работает несколько человек – репортер, оператор, его ассистент, видеоинженер, звукооператор, осветители, шофер. Если группа слаженная, работать репортеру легко и приятно. Вот как пишет об этом оператор Д. Серебряков: «В непрерывных советах и консультациях друг с другом происходит непрерывный творческий поиск, уточняется смысловое содержание снимаемого в данный момент эпизода, определяются его формальные связи как со снятым уже материалом, так и с тем, что предстоит еще снять. Совместно решаются вопросы драматургического и композиционного построения, изобразительного решения».

Есть *два принципиально различных способа работы в телехронике*. Способ первый: сначала пишется текст сюжета (иногда даже до съемок, до события, если его содержание несложно и известно заранее, как, например, подписание договора, встреча в аэропорту, та же выставка цветов или автомобилей и т.п.), и этот текст служит руководством для съемок соответствующих кадров, а затем репортер начитывает его на видеоленту перед началом монтажа изображения; монтаж осуществляется четко под фразы журналиста.

Способ второй: сначала делается монтаж изображения, исходя из логики самой «картинки», под приблизительный план репортера, а затем пишется и наговаривается текст. Первый способ позволяет работать быстрее, поэтому он чаще используется в телехронике. Второй – ближе к кинематографу с его традиционным предпочтением зрения слуху. Так работают при создании крупных передач, документальных фильмов. В случаях не слишком оперативных репортажей можно действовать так и в телехронике. Автор американского пособия И. Фэнг, приводя множество примеров работы первым способом, все же заключает: «Что делать вначале – писать текст или отбирать кадры – зависит от литературных способностей репортера». Но всякий раз надо стремиться к тому, чтобы львиная доля информации телесюжета содержалась в изображении. И тут нам пригодится еще одно классическое правило: «передавать в рассказе лишь то, что не может быть показано».

Первые кадры сюжета, вводящие зрителя в курс событий, – это, как правило, общий план (здание, поле боя, улица и т. п.). Далее кадры телехроники монтируются в той последовательности, в какой развивалось событие. Надо лишь проследить, чтобы были по возможности зафиксированы фазы развития (экспозиция, «затягивание узла», развязка). В более сложных формах возможен монтаж, не подчиняющийся хронологии, однако в хронике эти изыски могут лишь навредить, запутать зрителя. Одна из операторских забот – так называемые «перебивки», т. е. вспомогательные кадры, необходимые для монтажа основного действия. Репортер может подсказать что-либо по ходу съемок, чтобы «перебивка» несла информационную нагрузку, – через деталь можно получить образное впечатление о всем событии.

Даже кратковременное появление в кадре заставляет репортера подумать о своем облике – рубашка с засученными рукавами уместна во время наводнения или уборки арбузов, а для разговора с деловым человеком в его офисе уместнее традиционный костюм. Фон, на котором показан репортер, не должен быть случайным. Еще одно репортерское правило. Хорошее начало вызовет интерес, благодаря хорошей концовке материал останется в памяти. Остроумная, оригинальная фраза значит не меньше, чем оригинальный кадр.

Человек, сидящий у телевизора, сам увидит, что происходит, ему не нужны словесные описания. В то же время текст не должен быть абстрактным, чтобы не отвлекать внимание зрителя. Словом, это настоящая литературная эквилибристика, основанная в значительной степени на инстинкте... Факты должны быть неукоснительно изложены, глаголы выбраны сильные и действенные, текст должен звенеть. И, наконец, манерой изложения и интонацией корреспондент способствует лучшему пониманию содержания. Да, безусловно, он или она должны быть не только отличными репортерами, но и актерами.

Репортерство – наиболее универсальная работа на экране, включающая в себя умение произнести краткий монолог, сценарно выстроить сюжет, взять краткое информационное интервью, не нарушающее этой выстроенности.

Организационная суета на съемках не оставляет репортеру времени для особых раздумий, но все же, по мнению И. Фэнга, «большинство даже опытных репортеров готовят и заучивают запутанные и важные факты, а также цифры, прежде чем встать перед камерой... Для получения удовлетворительного результата требуются два-три дубля с разными формулировками и акцентами. Оператор помогает определить, какой дубль наиболее удачен.

Основные вопросы репортера: где? кто? каким образом? когда? И лишь в случае необходимости уточняющее: почему? – и по возможности реже: что вы думаете по этому поводу? Репортаж по следам события близок журналистскому расследованию, тут уже следует упомянуть о целом направлении теледокументалистики, именуемом «репортерский фильм», где в непринужденном общении журналиста с собеседниками, в показе сегодняшней жизни переплетаются прошлое и настоящее. Репортер переходит от драматургии эпизода к драматургии протяженного во времени, разнообразного по приемам, но единого по стилю экранного произведения, где сам он, репортер, выступает как связующее звено; как человек, добывающий интересные свидетельства и факты, но не слишком претендующий на их обобщение.

## КОММЕНТАТОР И ОБОЗРЕВАТЕЛЬ

*Комментатор* появляется в новостной программе (или после нее), когда необходимо разъяснить какую-либо сложную политическую проблему, поставить только что сообщенный в новостях факт в определенный историко-политический контекст.

Не все телевизионные организации могут позволить себе дорогое удовольствие содержать собственных комментаторов. Многие телестанции предпочитают приглашать для комментирования событий видных публицистов, политологов или иных специалистов, не работающих непосредственно на телевидении. Считается, что комментарий должен облегчить слушателю формирование собственного мнения. Аудиторию убеждает логика, темперамент, некоторая дистанция по отношению к материалу (невовлеченность в конфликт), за исключением общедемократических ценностей, связи политики с моралью. Безусловно, комментарий должен апеллировать к рассудку и благоразумию, а не разжигать эмоции.

Что касается актерских данных, комментатору они нужны не в меньшей, а, пожалуй, в большей степени, чем репортеру: ведь личность комментатора, весь его облик на протяжении всего выступления (3–5 минут и больше) служат важнейшим элементом аудиовизуального сообщения и могут либо усилить впечатление от произносимых слов, либо, наоборот, перечеркнуть весь эффект.

Комментатор обычно полностью пишет для себя текст предстоящего выступления, придерживаясь стиля устной речи. Об этом тексте зритель не должен догадываться: выступление выглядит как импровизация (опять-таки лишь в том случае, если перед нами телевизионный профессионал).

Вероятно, текст не нужен, если есть уверенность, что в строго заданное время комментатор уложит все, что хотел сказать, не мучаясь над поиском формулировки, пользуясь яркими словесными образами, что найдется отточенная, захватывающая внимание первая фраза, будет обеспечена логика и четкость мысли и, наконец, эффектная запоминающаяся концовка.

Задача комментатора облегчается, если он имеет возможность пользоваться телесуфлером, т. е. читать свой текст в непринужденной манере, глядя словно бы в глаза зрителю и не скользя взглядом по пробегающим буквам. Впрочем, для этого тоже нужен определенный навык. И совсем облегчили свою жизнь журналисты, предпочитающие вовсе не показываться на экране, а просто читать комментарий под «картинку» из архива. Платон утверждал, что красноречие есть искусство управлять душами. Вряд ли можно сказать это про чтение под «картинку».

*Обозреватель* – это специалист в какой-либо области, который ведет персональную телепередачу, высказывая личные суждения, вскрывая смысл показываемых видеофрагментов, беседуя с гостями студии. Как правило, это человек с богатым жизненным опытом: путешественник, объехавший весь земной шар, или космонавт, заслуженный врач или выдающаяся балерина. Разумеется, они должны прекрасно говорить о деле своей жизни, это неременный признак интеллигентного человека. Нужно еще «чувство камеры» – умение общаться с невидимой аудиторией, «таланти популяризатора» – способность просто рассказать о сложном. По традиции журналист выполняет функции обозревателя чаще всего в тех случаях, когда речь идет о событиях в политической жизни страны и мира.

Во-первых, обозреватель отличается от комментатора умением создавать сценарии сложной передачи «журнального» типа и вести общение в студии (иногда название передачи включает в себя имя обозревателя: «Вечер с Борисом Ноткиным»). Во-вторых, обозреватель старается быть выше политических пристрастий в отличие от политически ангажированного комментатора. Он, скорее энциклопедист, чем пропагандист и агитатор. Но работа обозревателя и комментатора имеет и много общего: тот и другой существуют на экране ради их взглядов, суждений, эрудиции. Их личность знакома и интересна зрителю. Тот и другой, как правило, люди зрелого возраста, имеющие солидный жизненный опыт как основу для обобщений, сравнений, выводов. И обозреватель, и комментатор блестяще владеют словом, и способны артистично произносить публицистические монологи.

## **ИНТЕРВЬЮЕР, ШОУМЕН, МОДЕРАТОР**

Это три разные специализации телевизионного журналиста. Вдумчивый и пытливый интервьюер, динамичный и остроумный шоумен, спокойный до кажущегося равнодушия модератор. Выбор одного из трех амплуа может быть продиктован природным темпераментом журналиста, особенностями его характера. Но в основе всех трех разновидностей экранной работы лежит общение с людьми. Есть еще одна принципиально важная общая черта. Интервьюер, шоумен и модератор воздерживаются от высказывания собственных суждений. В этом противоположность их роли описанным выше комментатору и обозревателю. Если обозреватель, принимая гостя в студии, может пуститься в пространные рассуждения, то интервьюер и шоумен проявляют свою индивидуальность лишь в продуманной постановке вопроса – такого, до которого не додумался бы обыкновенный телезритель, но направленного на получение интересной для всех информации. А модератор может многого добиться лишь настойчивостью и последовательностью, если кто-то из собеседников пытается увернуться от невыгодной для него темы.

*Интервьюер* – самостоятельная журналистская специализация, хотя нет журналиста, который не занимался бы интервьюированием. Любой репортер обязательно задает вопросы. Однако большое портретное или проблемное интервью качественно отличается от репортерского, информационного. Об этом было уже упомянуто в разделе о жанре интервью. Информационное интервью бывает кратким и «по делу»: психологические характеристики собеседника играют лишь второстепенную, вспомогательную роль. В портретном интервью именно психология выходит на первый план. А в проблемном собеседник подчас ставится в сложное положение, интервьюер тогда может напоминать следователя прокуратуры. Понятно, что уровень подготовки к интервью и методика его проведения (а интервью-портрет может длиться и 30 и 60 минут), принципиально отличаются от репортерской работы.

Если в информационном интервью репортер и его собеседник выступают как сотрудники, которым надо решить общую задачу, т. е. в доходчивой форме поведать что-то аудитории, и такое интервью может быть отрепетировано, то проблемное и портретное интервью всегда содержат «ловушки», нечто неожиданное для партнера. В этом драматургия подлинного интервью. В этом секрет популярности жанра. В этом, наконец, объяснение, почему хороших интервьюеров так мало, а тем, которые достигают успеха, обеспечены высокие гонорары и известность. Чтобы

добиться откровенности и эмоционального накала интервью, журналист пускает в ход все психологические и актерские ресурсы своей личности; он должен передать своим обликом и взглядом величайшую заинтересованность, иногда сочувствие, в нужном месте – сомнение; иногда полезно притвориться непонимающим, чтобы собеседник яснее выразил свою позицию. Молодые журналисты боятся этого и механически кивают, даже если от волнения плохо слышат собеседника.

Как и во всякой телевизионной деятельности, хорошее интервью – плод длительного планирования и мгновенного реагирования. Интервьюер должен быть настолько «в теме», чтобы позволить своему собеседнику любые отклонения, но в конце концов мягко и неотвратно подчинить его своему стратегическому плану, использовать как материал для создания волнующего зрелища. Тон и атмосфера интервью не менее важны, чем содержание: ваш собеседник должен ощущать постоянный контакт с вашими глазами, а не с телевизионной камерой. Опытные интервьюеры говорят о «флюидах», которые исходят из глаз, об интуиции и необъяснимой связи людей в настоящем диалоге. Вот что пишет об этом автор известного пособия по искусству речи П. Сопер: «Понаблюдайте внимательно двух-трех интеллигентных людей, занятых обсуждением интересной темы. Здесь нет и следа застенчивости; здесь полная серьезность и прямолинейность, один смотрит другому прямо в глаза, фигуры склоняются друг к другу; вспыхивающий взор, мимика, движения головы, рук, кистей подчеркивают их замечания. Чувство общения, связывая собеседников подобно электрическому току, поддерживает их взаимное внимание». Именно так должно выглядеть и телевизионное интервью, несмотря на всю искусственность его обстановки (камеры, студия, осветительные приборы, технический персонал и т. п.). Преодолеть эту искусственность, забыть о ней собеседнику помогает поведение интервьюера, словно не замечающего окружающей суеты и целиком сконцентрированного на процессе общения. А если контакта глаз нет – значит, нет и интервью, есть лишь серия более или менее связных высказываний.

Позиция интервьюера высшего класса по отношению к собеседнику может быть разной – от глубокого сочувствия до шуточного «пикирования», но в любом случае с первых фраз должна устанавливаться некая база для общения: если не киплинговское «мы одной крови – ты и я» (наилучший вариант для психологического портретирования), то российское «я тебя уважаю». И все же высший класс интервьюирования, как подчеркивают подлинные мастера, основан на тончайшей взаимосвязи интеллектов. Брайен Мейджи сравнивает мастерство интервьюера с искусством дирижера, который не просто так размахивает своей палочкой: «Искусство дирижирования, в конечном счете, покоится на какой-то таинственной, необъяснимой форме связи между дирижером и членами оркестра, не ограничивающейся только словами и жестами. Я думаю, именно это мы имеем в виду, говоря о «глубине» интервью. Меня часто просили написать, чем достигается такая связь, но я всегда отказывался, потому что я действительно не знаю этого. Могу сказать только, что на протяжении всего интервью я чувствую, как мои симпатии окутывают собеседника. Он в моих руках, и я почти ощущаю волны увещевания, идущие от меня. Время от времени мой собеседник относится ко мне, как ребенок к родителям, к доктору или священнику, но с существенной и весьма важной разницей: я избегаю осуждения, наказания и не причиняю ему боли. Он может сказать абсолютно все, что думает или чувствует...» Разработка оригинальных

вопросов – важнейший этап в работе каждого журналиста, даже если он сохраняет имидж «неподготовленного» интервьюера.

Не менее редкий талант – *шоумен*, ведущий «ток-шоу», или, по нашей старой терминологии, «массовой передачи». Слово «шоу» напоминает о том, что из словесной ткани искусно плетется нечто цельное, разговор становится зрелищем. В «ток-шоу» может быть превращено обсуждение подготовки крупного города к зиме или конкурсы архитектурных проектов.

«Держать» большую группу, формируя из людских характеров, темпераментов, пристрастий единое зрелище, – особая профессия. Это, так сказать, «массовик-затейник» высшего класса. Возможно, эта работа требует больше актерских, нежели журналистских, навыков: ведущая знаменитых когда-то передач «От всей души» народная артистка СССР Валентина Леонтьева прекрасно работала с аудиторией на документальном материале, подготовленном группой журналистов-исследователей. Владимир Познер стал известен телезрителям как партнер Фила Донахью по телестоякам (с советской стороны); после этих памятных передач 1986 г., ставших прорывом к правде и искренности, к взаимопониманию рядовых граждан Америки и России. Познер выступает не перед своей аудиторией, он работает внутри нее. Это – «высший пилотаж», доступный лишь немногим.

Рассмотрим теперь так называемые «круглые столы», за которыми собираются сторонники противоположных мнений. Эти передачи бывают довольно острыми, если ведущий заранее продумал свою тактику, изучил опубликованные высказывания будущих собеседников и возможное развитие событий в их споре. Глубокое – по возможности – знание сути проблемы есть важнейшее условие работы в такой передаче. Ведущий (в некоторых странах его называют *модератор*) следит за справедливым распределением времени высказываний (но не обязательно делать это с секундомером в руках, превращаясь из журналиста в хронометриста). Его задача – не «потерять тему», не давать участникам уходить от предмета спора, который может быть очерчен и в предварительной беседе, до эфира. Всегда есть и другая опасность – потерять горячность и спонтанность, т. е. как раз то, что является особенностью передачи. Важнейший принцип: ведущий дискуссии не является ее участником, не становится на сторону кого-либо из собеседников. Безусловно, он имеет право выражать сомнение или ставить под вопрос чье-то мнение – все это необходимый арсенал ведения передачи. Часто судят о личности ведущего по тому, как он держится с высокопоставленными гостями. Отрицательную реакцию аудитории вызывает как невоспитанность и грубость, так и льстивое заискивание. В интервью и ток-шоу любого вида первостепенное значение имеет быстрота реакции ведущего, остроумие, дружелюбие, контактность.

В последнее время у нас появилась важная разновидность дискуссии – предвыборные *теледебаты*, где мировая практика предписывает помимо заявлений претендентов их словесную «дуэль»: один отвечает на нелестные вопросы другого, затем роли меняются. Ведущий (модератор) при этом обязательно сохраняет нейтральность. Если он станет «подыгрывать» какой-либо стороне, это станет концом его журналистской карьеры.

Журналиста – организатора общения в студии иногда сравнивают с катализатором химического процесса. Как известно, это вещество само не участвует в реакции, но без него реакция не идет. Сравнение достаточно точное. Какой бы служебной ни казалась роль модератора, но одно лишь присутствие того или иного из известных журналистов в корне меняет сам

характер телевизионной передачи. Для молодого журналиста амплуа модератора едва ли уместно: любое замечание из его уст (даже о необходимости соблюдать время и заканчивать высказывание) выглядит как нарушение этических норм по отношению к старшим.

## **ВЕДУЩИЙ НОВОСТЕЙ**

Телевизионный журналист, начинавший репортером в информационной программе, может со временем занять высшую в иерархии престижности должность ведущего такой программы. Престиж обеспечивается ежедневным появлением на экране с самыми важными новостями дня. В книге К. С. Станиславского «Работа актера над собой», весьма полезной каждому, чья деятельность связана с публичным самопоказом, есть эпизод с простым, казалось бы, заданием: спокойно посидеть на сцене перед зрительным залом. Лишь немногие из студентов театральных училищ достойно справляются с этим упражнением. Вступает в действие то, что прежде называлось «магнетизм личности» и чему современная наука не подобрала названия. На одно лицо можно смотреть долго, стремясь разгадать приятную и внушающую спокойствие личность. Другое же необъяснимо раздражает, и этот эффект усугубляется, если «лицо» заговорит. Один из проницательных театральных критиков А. Свободин справедливо заметил: «Чтобы стать телевизионным ведущим, не то чтобы нужны какие-то особые черты личности, скорее необходимо отсутствие некоторых черт, которые телеэкран неизменно обнажает».

Ведущий новостей заменил в этой роли диктора вовсе не для того, чтобы изрекать собственное мнение и поучать зрителей. По сути, журналист делает то же, что и диктор: читает строчки, бегущие по телесуфлеру. Но зрителю передается чувство, что этот человек понимает то, что читает. Строгая научная терминология неприменима к феномену ведущего, поэтому обратимся опять к выражению К. С. Станиславского. Он писал об «излучении», идущем от хорошего актера в зал. По-видимому, именно способность «излучать» отличает хорошего ведущего от простого чтеца. Ведущий новостей, как правило, не красавец, но непременно внушает симпатию. Он свободно держится, но не развязен. Демократичен, но не вульгарен. Не принадлежит к «высоколобым» интеллектуалам, однако излучает понимание и сочувствие. Все понимают, что не сам ведущий добывал новости, но его обязанность – умело и тактично подать их. Он – сама уверенность, но не самоуверенность. У него четкая дикция и выразительные интонации. Неуловимым образом он заботится о том, чтобы зрители почувствовали себя единым сообществом. Однако ведущий не претендует на то, что он выше и умнее всех: просто он поставлен у источника новостей и старается приобщить к нему всех. Именно всех, что зачастую вызывает недовольство интеллектуалов.

Одно время телекомпании пытались сделать ставку на молодых ведущих, но потом пришлось вернуться к мужчинам и женщинам средних лет: оказалось, в них аудитория видит более надежный «якорь», тот, на кого можно положиться, кто «цепляет» зрителя и притягивает к экрану.

## **КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЖУРНАЛИСТСКОЙ РАБОТЫ**

Познакомиться с формализованной шкалой оценки телепередач начинающему журналисту стоит хотя бы для того, чтобы понять, на чем

основано «чутье» опытных коллег. Возьмем за основу шкалу, применяемую в известной Школе журналистики Колумбийского университета (штат Миссури). До 72 баллов может заработать репортер, выдержав все критерии, записанные в «оценочном листе репортажа». Для сравнения заметим, что шкала оценок, разработанная в Санкт-Петербурге психологом В. Бойко, содержит 74 параметра.

В американском варианте 3 балла можно получить, если есть ответ на вопрос «А кому это все нужно?» (зачем вообще снимался сюжет). В петербургском даются более точные критерии. Передача имеет право на эфир, если отвечает хотя бы одному (а лучше нескольким) из следующих параметров:

1) содержит информацию, имеющую для зрителя прикладной, утилитарный смысл, т. е. зритель скорректирует свои дальнейшие действия в зависимости от полученных сведений; сюда относятся новости «от моды до погоды»;

2) содержит информацию, повышающую престиж ее носителя («о чем я мог бы рассказать знакомым»), удовлетворяющую любознательность;

3) вызывает сопереживание зрителя;

4) вызывает соучастие в игровой ситуации (например, репортер на улице задает вопрос: представьте, что вы поймали золотую рыбку и имеете право загадать желание...);

5) имеет эстетическую ценность.

В США 19 баллов можно заслужить хорошей *операторской работой* (горизонтальный уровень камеры, наличие штатива в случае необходимости, наличие резкости, эффектный начальный кадр, эффектные крупные планы, эффектный финальный кадр и т. п.). В этой группе критериев отметим отдельно то, что связано со звуком: «хороший естественный звук» и «отсутствие в кадре микрофона». «Высший пилотаж» *репортера* – наговорить весь будущий закадровый текст на месте съемок. К сожалению, в российской практике такое – великая редкость. Как правило, после «стендапа» (стояния в кадре, произнесения вводных фраз) голос репортера резко меняется, и мы понимаем, что все дальнейшие слова он произносил в иных акустических условиях – не на месте действия, а в студии или в аппаратной. Что касается микрофона, он необходим в кадре при оперативных съемках и даже повышает престиж телекомпании (если мы видим микрофон с ее эмблемой, протянутый к политику, сходящему с трапа самолета, или на важной пресс-конференции, или в уличном интервью типа «вокспоп» – от «vox populi – vox dei», «глас народа – глас божий»).

Интересно, что американская школа оценок не содержит моментов, связанных с отношениями «журналист – собеседник» и «журналист-зритель», петербургский же психолог уделяет этим отношениям значительное внимание («создание благоприятной атмосферы беседы», «наличие реакции на высказывания», «наличие уточняющих вопросов», «поиск общей почвы со зрителем», «учет мнений негативно настроенной части аудитории» и пр.). Видимо, ментальность американцев такова, что им не надо напоминать о необходимости уважения к собеседнику и к зрителям.

За *текст* американский журналист в штате Миссури может заработать 25 баллов (еще 18 – за хороший монтаж). Текст журналиста ТВ – это миниатюрное литературное произведение, он, как правило, более ярок нежели высказывания непрофессионалов, и поэтому важно найти верное соотношение интервью и собственного текста. Интервью в телехронике должно быть предельно коротким и содержать то, что не может сказать сам

репортер: прежде всего – свидетельство очевидца или мнение эксперта, оценка события, поступка, факта. Правило американцев: видеосюжет содержит «несколько интервью с выражением разных точек зрения». В новостях «наиболее оптимально использовать высказывания персонажей длительностью от одной-двух фраз до небольшого абзаца».

Назовем *еще несколько требований к тексту* из американского «оценочного листа». «Основная идея материала четко выражена», «хорошая подводка ведущего к сюжету», «доказательность утверждений и выводов», «правильная грамматика», «отсутствие жаргона и штампов», «использование разговорного стиля», «идеальное структурное оформление текста». Под «структурным оформлением», очевидно, имеется в виду драматургия сюжета, наличие завязки (экспозиции), развития идеи (или действия), кульминации и развязки. Часто случается, что кульминационный момент попадает на пленку первым, привлекает внимание репортера, и он затем снимает обстоятельства, относящиеся к делу, чтобы поставить их перед кульминацией, создать драматургическое напряжение, ожидание.

И еще один очень важный фактор. 3 балла дают в штате Миссури за «*персонафицированный подход* – наличие главного персонажа».

Разумеется, высокий балл и наличие всех мыслимых достоинств не помогут вашему репортажу выйти в эфир, если его основная идея противоречит политической линии телекомпании, – как говорится, «не соответствует моменту».

Напомним еще раз о необходимости *стилевого единства* передачи, четкого понимания автором, что хроникальный сюжет и публицистическая программа должны отличаться по изобразительно-выразительным средствам, по языку. Что уместно, скажем, в монологах Э. Радзинского о Сталине или о мексиканских пирамидах – то не позволяется репортеру в новостях. Хотя и это правило – не без исключений. Вот что записано в кодексе Эн-би-си-ньюс:

«Мы разрешаем тем, чей опыт и чувство ответственности (по нашему мнению) оправдывает это, выходить за рамки сообщений о непосредственных событиях дня: объяснять, давать связанную с ними информацию, давать оценку событиям – не в смысле увещаний или навязывания собственного мнения...»

Одному журналисту, значит, разрешают больше, чем другому. Одному – можно, его «личностные» проявления не раздражают, а другому говорят: подождите, вам еще рано выступать с такими заявлениями. Во всем мире и всегда вкусовые пристрастия играли и играют решающую роль в оценке произведений искусства и журналистики. И все же вкусы базируются на неких общечеловеческих пристрастиях и ценностях, умный журналист может спрогнозировать оценку своих усилий, опираясь на опыт предшественников.

Человеческие и профессиональные качества в журналистике неотделимы друг от друга. Хотелось бы видеть в журналистах на экране, прежде всего хороших людей, добрых и корректных собеседников, точно выполняющих свою задачу в рамках определенной социальной функции, профессиональной роли и заданного формата программы.

*Формат* – это набор постоянных признаков телевизионной передачи (не только хронометраж, как полагают многие). Вот, например, формат передачи «Встречи с прессой» компании Эн-би-си:

«Время: 30 минут. Участники: гость, ведущий, четыре журналиста. Один из них постоянный участник передач, остальные (из компании и газет) меняются. Обстановка: гость и ведущий сидят за одним столом; напротив, за

другим столом, остальные участники. Форма: ведущий представляет гостя, просит журналистов задавать вопросы. Ведущий не принимает участия в постановке вопросов.» Про такого ведущего (модератора) говорилось в одном из предыдущих разделов данной главы.

А вот формат очень похожей по своему назначению передачи «Перед лицом нации» компании Си-би-эс:

«Время: 30 минут. Участники: гость, три журналиста. Обстановка: участники сидят в креслах вокруг журнального столика. Форма: передача открывается крупным планом гостя, на экране надпись с указанием его фамилии и занимаемого положения. Ведущий принимает участие в постановке вопросов.»

Иногда в формат входят сведения о размере студийного павильона, объеме заранее записанных видеофрагментов, количестве камер, наличии операторского крана и пр. Формат утверждается при заключении договора между продюсерской и вещательной телекомпаниями, так как от предлагаемых компонентов зависят материальные затраты на создание передачи. Предлагая компании свою новую программу, журналист должен быть готов к тому, чтобы описать ее цель, методы создания и особенности. А затем действовать в рамках заявленного амплуа.

## **ГЛАВА 10**

### **ЭТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКИ**

**Позиция журналиста.** Призвание тележурналиста не сводится к публичному самовыражению, тем более в новостных рубриках, которые оно способно только дискредитировать. Эта позиция – не в словесных оценках (сфере аналитиков и экспертов), но в стремлении к достоверности и полноте представленных фактов и мнений, позволяющих зрителю самостоятельно делать выводы.

Профессиональное сообщение содержит все факты, необходимые для понимания изображаемой ситуации. Но оно же исключает побочную информацию, способную вызвать негативные общественные последствия (например, уведомления о готовящихся общественных беспорядках с указанием места и времени, где и когда они могут произойти). В противном случае журналист рискует оказаться не столько информатором, сколько подстрекателем, выполняя роль рупора для зачинщиков противоправных действий, а обнародованный прогноз обернется реальностью именно в силу массового оповещения.

Понятие о нежелательной информации не ставит под сомнение принцип гласности и свободы слова. Речь идет о реальных противоречиях, когда документалист оказывается в ситуации морального выбора. И хотя никакая истина не опаснее последствий, к которым приводит ее незнание, но фрагментарный факт, изъятый из контекста происходящего и обнародованный без учета состояния массового сознания, может вызвать общественную реакцию, совершенно несоизмеримую с социальным значением этого факта. В обостренной степени чувство меры должно также присутствовать при изображении сцен насилия, демонстрации трупов или жертв преступления.

Вместе с тем, документалист не может одинаково относиться к тому, кто нарушает закон, и тому, кто его защищает, особенно если речь идет о законе нравственном. Когда сталкиваются сострадание и жестокость,

справедливость и злонамеренность, терпимость и нетерпимость, позиция журналиста не имеет ничего общего с безучастностью.

Для журналиста нет важнее задачи, чем отстаивать те духовные качества, которые позволяют людям при любых обстоятельствах оставаться людьми.

**Телевидение и выборы.** Исключительное значение позиция журналиста приобретает в период избирательной кампании, когда телевидение становится главной публичной ареной противостояния политических интересов. Интересов не только кандидатов, каждый из которых стремится расположить в свою пользу большинство аудитории, но и интересов зрителей, рассчитывающих на полноту информации о самих кандидатах, чтобы сделать свой выбор в качестве избирателей. Такие сведения включают в себя и факты, позволяющие судить о подлинных мотивах и намерениях кандидатов, в отличие от их экранных саморекомендаций. Последняя задача невыполнима без участия аналитиков-журналистов.

Уважение к праву каждого кандидата высказывать личную точку зрения и программные тезисы своей партии обязывает телевизионного журналиста быть предельно корректным, не давая повода утверждать, что позиция собеседника представлена в ложном свете.

**Журналист в экстремальной ситуации.** Критерии телевизионной документалистики – достоверность, полнота информации, непредвзятость – становятся предельной необходимостью в репортажах, объект которых – экстремальные ситуации. Несоблюдение этих критериев не только искажает картину происходящего, но нередко приводит к обострению положения, в том числе и массового насилия. Опасность нежелательной информации многократно возрастает, когда речь идет о военных действиях, катастрофах, несчастных случаях, этнических столкновениях, террористических актах и общественных беспорядках. Присутствие камер и журналистов как фактор публичности в этих случаях способно повлиять на сам ход событий.

Участники несанкционированных митингов, пикетов и других форм выражения общественного протеста, не говоря уже о вдохновителях этих движений, стремятся воспользоваться присутствием журналистов для публичного обнародования своих деклараций.

Вот почему документалисты в таких условиях:

- остерегаются групп и лиц, чьи действия рассчитаны на привлечение внимания окружающих, и в первую очередь журналистов;

- не позволяют себе отталкиваться в репортажном изложении от эмоций, а не от фактов;

- воздерживаются от экспрессивных выражений, содержащих оценку – «озлобленная толпа», «оголтелые сборища», «озверевшие власти» и пр.;

- не считают возможным брать на себя судейские функции или выступать адвокатом одной из сторон конфликта, уподобляясь тенденциозному футбольному комментатору, неспособному скрыть, за какую команду болеет;

- ссылаются всякий раз при оглашении данных на источники информации и не вырывают отдельных цифр или фактов из контекста происходящего;

- выступая в роли интервьюеров, чей долг – дать возможность зрителю выслушать доводы основных сторон, не становятся «подставкой для микрофона» в отношении самозванных лидеров, для которых присутствие камер – наиболее желаемая форма саморекламы.

Экстремизм, нетерпимость, слепая ярость не должны получать такое же экранное право голоса, что и разумные аргументы, и стремление к доводам, а не силе.

Это обстоятельство в еще большей степени относится к интервьюированию преступников, террористов, сама возможность контакта с которыми заранее согласуется с органами правопорядка и руководством телекомпании.

Для журналистов, работающих в подобных условиях, желательны консультации со специалистами по чрезвычайным ситуациям и другими экспертами, способными подсказать, какие фразы, вопросы, заявления или поведение «героев», будучи обнародованными, могут лишь осложнить положение.

В ситуации этнического конфликта профессиональный документалист особо тщательно контролирует свое поведение и слова. Осознает постоянную опасность – стать более пропагандистом, чем журналистом, и более агитатором, чем корреспондентом. Ибо репортер, который полагает, что заранее «знает все», зачастую просто не в состоянии не идеологизировать ситуацию. Не меньшую угрозу представляют и начинающие журналисты, для которых любые интересы отступают перед тягой к сенсационности. Этническая тематика для них – интригующий материал «на продажу». Эти гастролирующие репортеры, оказавшись в «горячей точке», полагают необязательным разбираться в местных проблемах или особенностях культуры народов, о которых намерены вести речь.

Но ни субъективность изложения, ни предвзятость оценок ничего общего не имеют с этикой профессионального журналиста, сообщения которого основаны на их информационной ценности, а не на соответствии его политическим взглядам или потенциальной сенсационности.

Журналисты, заранее уверенные, что нет достойнее цели, чем изобличение на экране зла, предпочитают заведомо уличать вместо того, чтобы информировать и анализировать. Однако сотрудники новостей, о чем уже говорилось, вправе оперировать только теми данными, которые в случае необходимости могут быть ими доказаны (в том числе и в судебном порядке).

Журналисту, действующему в окружении возбужденной толпы, требуется профессиональная осторожность, чтобы неумелое освещение политического или этнического конфликта не вызвало новых конфликтов, а идея национального самоопределения не переросла в доктрину превосходства одного народа над всеми прочими. Граничащие с фашистскими расовые теории нетерпимости к «иногородцам» не могут звучать с экрана, не встретив противодействия со стороны других участников передачи и самих журналистов. В противном случае телевидение рискует оказаться проводником национал-шовинистских представлений.

Сбалансированность мнений, которой добивается журналист, не свидетельствует о его безучастности или о равноценности для него любых высказываний, обнародованных в эфире. Этический и гражданский долг исключают нейтральность по отношению к нравственным категориям. От позиции журналиста зависит, не превратится ли телевидение из средства воздействия на политику в сам предмет политики, и не выступит ли оно по отношению к конфликтующим сторонам как источник все возрастающей конфронтации, а не возможность поиска общественного согласия. Хотя сцены насилия на экране всегда выразительнее, чем столы для мирных переговоров, профессиональный журналист предпочтет предоставить слово

здравомыслящим собеседникам, а не подстрекателям к крайним мерам, насколько бы экзотичнее ни выглядели последние.

**Телевидение и культура.** В демократическом обществе государственное и общественное вещание ориентирует зрителя в окружающем мире не только информируя его, но и приобщая к художественным и нравственным обретениям человечества. Опираясь на коммуникативную роль искусства, оно интегрирует общество, воздействует на аудиторию языком повседневно звучащей с экрана речи, манерой поведения в кадре ведущих и участников передач, присутствием в эфире людей, воплощающих наши представления об истинной интеллигентности. Помогая войти в пространство духовности, оно становится художественным посредником, формирующим – сознательно или безотчетно – культуру общества.

Существует мнение, что воспитанный человек в дополнительных наставлениях не нуждается. Он знает сам, что такое хорошо и что такое плохо. С этим доводом можно было бы согласиться, если бы все журналисты обладали тем чувством собственного достоинства, которое заставляет считаться с таким же чувством у собеседников или зрителей.

Бескорыстное уважение к достоинству и личности человека должно распространяться на каждого, оказавшегося на экране – в роли собеседника, участника изображаемого события, героя картины, – иными словами, вовлеченного (с его согласия или без) в информационный процесс. Это условие наиболее очевидно в работе репортеров, интервьюеров и ведущих, когда журналист на экране вступает в диалог со своими героями.

Интервьюера нельзя считать профессионалом:

– если он начинает беседу, превознося приглашенного гостя в его же присутствии в то время, как тот не знает, куда девать глаза и руки;

– если мизансцена общения построена таким образом, что, отвечая ведущему, собеседник оказывается спиной к телезрителям или другим участникам передачи;

– если журналист репетирует ответы со своим собеседником;

– если журналист поддается самообольщению, полагая, что всего важнее на экране его глубокие и проницательные вопросы, а не ответы того, кому они адресованы;

– если журналист позволяет себе агрессивный тон и развязные замечания – пускай даже в ответ на подобное поведение собеседника. Спокойная вежливость здесь только уместнее, она подчеркивает бестактность партнера по диалогу. Еще более необходима такая вежливость применительно к вопросам, заключающим в себе критику. Чем критичней вопрос, тем корректнее он должен звучать в эфире.

Нравственность – всегда несвобода. В том числе – несвобода слова. Того слова, которое оскорбляет аудиторию. Которое унижает личность, попирает достоинство человека, пощечит на публике его частную жизнь. Никакой воспитанный человек не позволит себе свободы подобных слов и подобных действий. Но в последние годы на телевидении России о нравственности, об этических нормах вспоминают редко.

Косноязычие и ошибки в произношении – не препятствие теперь (к сожалению) для работы в эфире. Экранные дебаты превратились в арену для сведения политических счетов. Оппоненты обливают друг друга соком в программах, именуемых «интеллектуальным шоу». Непредсказуемые дуэли «телезрителей против знатоков» уступили место безоговорочному триумфу в соревновании «ассигнации против эрудиции». Колдуны, экстрасенсы и

целители сменяют друг друга. Пикантные подробности интимной жизни политиков и эстрадных кумиров подаются, как ежедневные новости для народа.

Обгоревшие трупы. Ежедневные автокатастрофы. Демонстрации увечий в больничных койках без согласия жертв, которые находятся в бессознательном состоянии. Подобными сценами репортеры, надо думать, стремятся поразить воображение зрителя, но достигают обратного результата. Приученный к регулярным дозам такой жестокости, зритель становится нечувствительным к их показу и с каждым разом дозы должны быть все более крупными, а подробности все более страшными.

Криминализация эфира. Героизация насилия. Сексуальные откровения в то время, когда у экранов дети. Американские студенты, проходившие практику на факультете журналистики МГУ, утверждают, что никогда еще не видели на телеэкране столько крови и голых тел.

Зарубежный опыт нам не указ. Российские ведущие чувствуют себя куда независимее, чем их коллеги на Западе. Их уста не «связаны» десятками этических кодексов – хартий, уставов, доктрин, законов. Не потому ли слухи выдают у нас то и дело за факты, инсценировки за действительные события, позавчерашние новости за сегодняшние, чужие кадры за собственные, а комментарий ведущего за всенародную точку зрения.

Таким предстает экран российского телевидения во второй половине 90-х годов.

Конфликтные характеры. Истероидные натуры. Субъекты, абсолютно не способные слушать, что им говорят другие. Журналистам импонируют подобного рода фигуры. Для них эксцентричность – синоним телегеничности. Чем фигура скандальнее, тем больше у нее шансов стать героем экрана. И любое предостережение здесь воспринимается, как цензура. Неспособность задуматься о последствиях своей передачи – характерная особенность нынешних журналистов.

Документалистика постоянно имеет дело с противоречием между правом публики знать все и правом личности, оказавшейся на экране, на неприкосновенность ее частной жизни. Между правом кандидата в период избирательной кампании изложить в эфире то, что он хочет, и так, как хочет, и правом зрителя получить возможность судить о подлинных намерениях кандидата. До каких пределов простирается наше право знать? В каких случаях в жертву такому праву можно принести суверенность отдельной личности? Где границы той территории, которая именуется частной жизнью?

Своим поведением в кадре журналист формирует в сознании зрителя образ «доверенного лица». Чтобы сохранить самоуважение и признание общества, он не может позволить себе быть зависимым от рекламодателя или административного руководства, если их указания противоречат его журналистской совести; быть зависимым от собственных политических ориентации, а также от соблазна славой и популярностью.

Журналистика корыстная, льстивая, раболепная изменяет своей природе.

Выходя на экран и принимая то или иное решение, журналист обязан взвесить все возможные «за» и «против», всякий раз отвечая себе заново на вопросы:

– не буду ли я завтра испытывать чувство стыда за слова, произнесенные мною в эфире сегодня?

– смогу ли я после передачи взглянуть в глаза своему герою?

- не даю ли я зрителям повод понять меня не в том смысле, который вкладываю в свой текст?
  - касаясь криминальных сюжетов, не позволяю ли я себе ненамеренно героизировать и романтизировать преступность?
  - всегда ли в ситуации выбора я действую безотносительно к личному интересу и личной пользе?
  - не выступаю ли невольным проводником политических интересов, которые вынуждают меня отдавать предпочтение одной социальной группе в ущерб другой?
  - не оказываюсь ли я орудием пропаганды или даже носителем клеветы, пускай это происходит и неосознанно?
  - совпадает ли мое поведение с моим представлением о порядочной журналистике, а представление о порядочной журналистике с моим пониманием честности и достоинства?
- Такие этические ценности, как порядочность и достоинство, – однозначны. Журналист ангажирован только ими. В этих случаях его зависимость абсолютна, как присяга солдата или клятва врача.

## **ХАРТИЯ ТЕЛЕРАДИОВЕЩАТЕЛЕЙ**

**Мы, российские телерадиовещатели,**  
**понимая** особую миссию телевидения и радио в обеспечении права каждого гражданина на свободу выражения мысли и права общества на полноту информации;  
**осознавая** свою ответственность за приоритетное распространение в эфире отечественного телерадиопродукта, за сохранение и развитие национальных культурных ценностей;  
**соглашаясь,** что результат исполнения профессионального долга зависит не только от совершенства законодательной базы, регулирующей отношения телерадиовещателей, властных структур и общества, но и от норм журналистской этики, диктующих правила самоограничения и устанавливающих грань дозволенного в публичном распространении информации с демонстрацией сцен чрезмерной жестокости и насилия, «жесткой эротики» и порнографии, всего, что может нанести вред нравственному, физическому и умственному здоровью людей,  
**обязуемся** добровольно и неукоснительно следовать следующим правилам и нормам поведения в своей профессиональной деятельности.

### **Достоверность информации**

Проводить четкие различия между сообщениями о фактах, комментариями и предположениями во избежание их отождествления.

Незамедлительно исправлять допущенные в сообщениях ошибки и неточности в такой форме, чтобы телезрители и радиослушатели получили полную возможность это заметить.

Во всех случаях критика и ответ на критику должны быть переданы во взаимосочетании и в одинаковой форме.

Публиковать информацию, полученную только из надежных источников. Если есть сомнения в ее достоверности – делать необходимые оговорки.

## **Защита прав и законных интересов граждан и организаций, общественного здоровья и нравственности**

Уважать и соблюдать неприкосновенность частной жизни. Не допускать сбор, хранение и использование информации о частной жизни лица без его согласия.

*Под частной жизнью для целей настоящей Хартии понимается: личная и семейная тайна, в том числе брачные и иные интимные отношения, сексуальная ориентация, религиозные мировоззрения, дружеские отношения, способы времяпровождения, тайна переписки, телефонных переговоров, почтовых, телеграфных, компьютерных и иных сообщений.*

Получать согласие лица на видео-, фотосъемку, в том числе с использованием телеобъектива на частной территории.

*Под частной территорией для целей настоящей Хартии понимается: любое жилое помещение, домостроение, включая приусадебную территорию; номера в гостиницах, пансионатах, санаториях и т. п.; больничные палаты.*

Отказываться от распространения полученных от третьих лиц материалов с использованием скрытой видео-, аудиозаписи, фотосъемки, прослушивания телефонных переговоров, если предоставившее такие материалы лицо не обеспечит доказательства законности получения подобной информации, в частности специальное судебное решение.

Исключения из установленных выше правил о неприкосновенности частной жизни могут быть обоснованы только необходимостью защиты общественных интересов.

*Под общественными интересами в целях настоящей Хартии понимается: необходимость защиты основ конституционного строя; предотвращение угрозы безопасности государства; обнаружение преступления; защита общественного здоровья и безопасности населения; предупреждение общества от введения в заблуждение какими-либо действиями, документами или сообщениями лица или организации.*

Лица, участвующие в публичной политике или занимающие высокие посты, имеют равные права на защиту своей частной жизни, кроме тех случаев, когда их частная жизнь затрагивает общественные интересы или когда факты их личной жизни позволяют обществу судить о способности данных лиц выполнять свои гражданские обязанности.

Соблюдать объективность и особую тщательность при распространении сведений о возбужденных, расследуемых и разрешаемых судом уголовных делах.

Стремиться к качественно равному изложению позиций обвинения и защиты всех участвующих в деле лиц.

Не разглашать сведения о служебном положении, национальности, религиозной принадлежности и родственных отношениях подозреваемых, обвиняемых и подсудимых, если такая информация не имеет прямого отношения к делу.

Максимально тактично относиться к пострадавшим от преступлений и несчастных случаев, а также к их родным и близким, свидетелям.

Отказываться от необоснованной идентификации родственников, друзей или сослуживцев лиц, виновных или обвиняемых в преступлениях, могущей нанести им вред или причинить ущерб.

Отказываться от идентификации несовершеннолетних, вовлеченных в половые преступления в качестве жертв, свидетелей или подсудимых.

Отказываться от сообщений о самоубийствах или покушениях на самоубийство. Единственное исключение составляет тот случай, когда интересы общества явно требуют упоминания такого факта.

Отказываться от демонстрации либо описания в телерадиопрограммах чрезмерной жестокости и насилия.

*Под демонстрацией либо описанием чрезмерной жестокости и насилия в целях настоящей Хартии понимается излишне натуралистичный, неоправданно подробный и шокирующий показ сцен умерщвления людей и животных, издевательств над людьми и животными с использованием физического насилия, а также сцен последствий преступлений, катастроф и стихийных бедствий с детальным изображением ранений, трупов, значительных увечий, следов пыток, побоев и т. п.*

Не злоупотреблять доверием других людей. Особенно внимательно подходить к интервьюированию детей и таких лиц, которые не в состоянии предвидеть последствий своих высказываний, могущих нанести вред их семейной, служебной и личной жизни.

Считать несовместимой с журналистской этикой сенсационную подачу материалов об открытиях и достижениях в области медицины, могущих вызвать у телезрителей и радиослушателей неоправданные надежды или опасения.

## **Язык**

Стремиться к чистоте, правильности и образности русского языка в телерадиоэфире, отказу от неоправданного употребления ненормативной лексики и жаргонных выражений.

## **Действия, несовместимые с нормами цивилизованной журналистики**

Обнародование информации не должно ставиться в зависимость от политических, коммерческих и иных интересов третьих лиц.

Недопустима деятельность журналистов, направленная на лоббирование интересов политических или коммерческих организаций, общественных объединений, иных организаций и граждан, ведущая к искажению (подмене) объективной информации.

Недопустима любая реклама под видом объективной информации.

Сотрудники телерадиокомпаний не вправе получать от заинтересованных лиц или организаций какие-либо подарки, преимущества, льготы или иные подношения в связи с исполнением своих профессиональных обязанностей.

Журналист не вправе использовать в личных корыстных интересах, а также в интересах третьих лиц информацию, ставшую ему известной в связи с выполнением профессиональных обязанностей.

Недопустима организация информационных кампаний по целенаправленной дискредитации граждан и организаций.

Недопустимо получение информации обманным путем, а также путем запугивания или подкупа.

Недопустимо распространение информации в форме, могущей вызвать панику, массовые волнения и беспорядки, сбои в функционировании жизненно важных систем общества.

Устанавливая вышеприведенные правила и ограничения, подписавшие Хартию обязуются следовать им неуклонно и в полном объеме.

Для контроля за реализацией положений настоящей Хартии учреждается Общественный вещательный Совет.

Положение об Общественном вещательном Совете, его регламент и персональный состав утверждается специальным договором.

Сторонники настоящей Хартии обязуются добровольно, в полном объеме и в указанные сроки выполнять решения и рекомендации Общественного вещательного Совета и незамедлительно информировать своих зрителей и слушателей о состоявшемся решении и его исполнении.

Настоящая Хартия открыта для присоединения к ней всех вещательных организаций Российской Федерации, согласных с ее положениями и признающих юрисдикцию Общественного вещательного Совета.

\* \* \*

Хартия телерадиовещателей была подписана весной 1999 г. представителями ведущих телекомпаний России как столичных, так и региональных. Но из документа оказался исключен важный пункт – о недопустимости получать подарки и прочие подношения. Это требование, видимо, показалось чрезмерным.

Осенью 1999 г. и весной 2000 г. в ходе предвыборных кампаний начались «информационные войны» между телеканалами, принадлежавшими разным владельцам; грубо нарушался принцип, заявленный в Хартии, о недопустимости кампаний по дискредитации граждан. Из предвыборной «гонки» были выбиты весьма заметные фигуры. Телекритики в отчаянии писали, что крупно оплачиваемые телеведущие – «информационные киллеры» – убивают саму профессию журналиста, уважение к ней. Это сказано слишком сильно, однако урон общему престижу ТВ нанесен существенный.

---

## ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ ПРОГРАММ

«Программа» – это единица вещания, отдельное законченное произведение журналистики или искусства, обозначенное отдельной строкой в плане вещания, в печатной программе (это второе значение термина). Эксперт перед принятием решения о лицензировании проставляет в печатной программе цифры от 1 до 10 возле названий передач и суммирует время «социально значимых». Цифры обозначают следующее:

**1. Информационная (новостная) программа.** Регулярное сообщение о текущих событиях, содержащее 8–14, иногда до 20 эпизодов («сюжетов», репортажей, устных сообщений). Набор новостей может быть *универсальным* (от политики до погоды), кроме того, возможны и *специализированные* новости (выпуски, посвященные исключительно спорту, женским проблемам, автомобилизму, бизнесу, сельскому хозяйству и пр.). В конце дня или недели выходят в эфир *информационно-аналитические* программы, где присутствуют не только факты, но и мнения, обобщения экспертов и ведущего.

Новостные программы – «лицо» любой телекомпании, опорные точки вещательного дня.

**2. Публицистическая программа** – произведение журналистики (очерк, ток-шоу, корреспонденция, проблемный репортаж), ставящее перед аудиторией социальные проблемы на конкретных примерах и призывающее к их решению, открыто апеллируя к общественному мнению.

В публицистике выражена гражданская позиция телекомпании. Признаки качественной публицистической программы:

– новизна и оригинальность не только фактов, но и идей, авторского подхода к действительности;

– стремление реально помочь гражданам России в адаптации к меняющимся условиям общественной жизни;

– утверждение социального согласия, пробуждение добрых чувств, гуманности, перевод конфликтов в план конструктивного обсуждения – поиск истины в сопоставлении точек зрения;

– выдержанность стиля, четкость композиции, логика изложения, литературные достоинства текста;

– образность видеоряда, культура съемок, звукозаписи и монтажа.

**3. Познавательно-развлекательная программа.** Возможна в форме легкого ток-шоу, веселого обозрения текущих событий, передаваемого преимущественно по утрам. Это «коктейль» из интервью со знаменитостями, мультфильмов, информации, полезных советов и пр. Необходим баланс развлекательности и познавательности, многое зависит от обаяния и интеллекта ведущих. Сюда же относятся программы, где достаточно серьезные репортажи и интервью соседствуют с концертными номерами, а также некоторые викторины и телепутешествия. Действует старый и верный принцип: поучать, развлекая. В США принят термин «документальные развлечения» – чаще всего это остроумные репортажи, в том числе с использованием скрытой камеры.

Аудитория полагает, что она всего лишь развлекается, но на деле получает и нечто социально полезное – знания, нравственную ориентацию.

**4. Культурно-просветительская программа.** Отнюдь не лекция, но драматургически выстроенный рассказ и показ духовных ценностей, созданных человечеством. Жанры те же, что в публицистике, вплоть до документального фильма. Но, кроме того, трансляции спектаклей, а также передачи о проблемах семьи, медицины (здоровья), культуры, домоводства.

**5. Детская программа.** Система направленных программ, адресованных зрителям дошкольного, младшего школьного, подросткового и юношеского возраста. Цель – всестороннее воспитание и образование, социализация подрастающего поколения. Форма – непременно увлекательная. По жанрам и форматам детские программы многообразны: здесь и телеконкурсы («Умники и умницы»), и инсценировки сказок, и фильмы, а также трансляции детских праздников и встреч детей с интересными людьми.

**6. Спортивная программа.** В отличие от п. 1 (информпрограммы) это не только информация и комментарии о результатах соревнований, но и полные трансляции матчей или подробные репортажи об автогонках, теннисных турнирах и т.п. Такого рода программы имеют ограниченную аудиторию, хотя и довольно активную в требованиях подробного показа «своего» вида спорта: волейбола, бокса, плавания и пр. В мировой практике известно множество телеканалов, специализирующихся исключительно на спортивных показах, – например, в Японии чуть ли не круглые сутки транслируются матчи по национальной борьбе.

Детский спорт и рассказы о спорте для детей следует отнести к п. 5. А если спортсмен становится героем публицистической программы, которая затрагивает общечеловеческие или общероссийские проблемы жизни, показывает нравственную высоту поступков («Сделай шаг» и др.), – такую программу следует отметить цифрой 2 (публицистика).

**7. Художественные (игровые) кинофильмы** от одной до 4–12 серий могут идти как самостоятельный элемент телевизионного дня либо сопровождаться культурно-просветительной беседой, рассказом об обстоятельствах создания фильма, об историческом контексте в соотношении с сегодняшним днем – тогда это п. 4.

**8. Многосерийные телефильмы** (сериалы, «мыльные оперы») справедливо отделяются социологами от художественных фильмов. Функция – дешевое (в прямом и переносном смысле) развлечение. В одних и тех же декорациях разыгрываются стандартные ситуации.

**9. Развлекательные программы** – эстрада, цирк, легкая музыка, игры типа «Угадай мелодию» и «Поле чудес».

**10. Рекламные программы** (наборы клипов, «сюжетов») отделяются от других передач специальной заставкой. Определяется допустимый максимум их присутствия в эфире (обычно не более 12–15 процентов времени). Не принято прерывать рекламой новости и детские программы.

Исходя из вышеизложенного, социально значимыми следует признать:

- информационные и информационно-аналитические программы (п. 1);
- публицистические программы (п. 2);
- познавательно-развлекательные программы (п. 3);
- культурно-просветительные программы (п. 4);
- детские программы (п. 5).

Все эти программы требуют для своего воплощения серьезных затрат и высокой квалификации исполнителей. Наличие таких программ – основание для решения вопроса о лицензировании телекомпании. Эксперту нужен лишь определенный навык, чтобы расставить соответствующие цифры напротив всех строк печатной программы ТВ. Разумеется, надо представлять себе, что скрывается за кратким названием цикла или серии программ.

Иногда понятия «цикл», «рубрика», «серия» употребляются как синонимы. Более удобна и входит в практику иная трактовка:

– *рубрика* – постоянный элемент информационной программы или публицистического, культурно-просветительного обозрения;

– *цикл* – способ организации публицистических, культурно-просветительных и детских программ, подчеркивающий их тематическое и жанровое единство, заданный формат;

– *серия* – обозначение однородных, взаимосвязанных художественно-игровых программ (прежде всего фильмов).

Принцип цикличности, серийности программ не только помогает организовать восприятие зрителя, но и облегчает работу эксперта: все «одноименные» обозначаются одной цифрой.