

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ

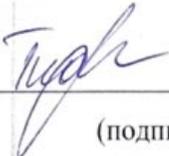
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО КубГУ)

Кафедра издательского дела и медиатехнологий

КУРСОВАЯ РАБОТА

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ РЕПОРТАЖ: ОСОБЕННОСТИ И ТЕХНОЛОГИИ  
СОЗДАНИЯ

Работу выполнил  08.05.17 Ю.П. Ткаченко  
(подпись, дата)

Факультет журналистики 2 курс ОФО

Направление подготовки 42.03.01 Реклама и связи с общественностью

Научный руководитель:

Преподаватель  08.05.17 С.С. Шувалов  
(подпись, дата)

Нормоконтролер:

Преподаватель  08.05.17 С.С. Шувалов  
(подпись, дата)

Краснодар 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1: Телевидение в сфере средств массовых коммуникаций.....	4
1.1: Место телевидения в массовых коммуникациях.....	4
Глава 2: Телевизионный репортаж.....	27
2.1: Виды репортажей.....	27
2.2: Технологии создания репортажей.....	31
2.3: Репортажи на центральном и региональном телевидении.....	33
Заключение.....	36
Список использованных источников.....	37

## ВВЕДЕНИЕ

Телевизионный репортаж, на данный момент, является одним из важнейших посредников в сфере массовых коммуникаций. В чем же заключается его важность? Всё предельно просто: от подачи репортажа зависит то, каким образомотреагирует зритель на то или иное событие. Журналисту, делающему новостной репортаж нельзя делать рекламу или антирекламу как для крупной компании, так и для мелкого предпринимателя, он должен оперативно сработать и всего за пару часов выдать материал, готовый к выпуску в эфир. Все это, конечно сложно, но будь это не таким важным, хотел бы человек заниматься этим? Не говоря о личном желании, ведь немало людей, которые стремятся быть журналистами, а говоря о важности профессии, и телевидения, как о неотъемлемой части информационного общества, ведь в наше время люди хотят знать не только то, что происходит у их соседей и нельзя быть уверенным в достоверности информации, предоставленной «Валентиной Семёновной из третьего подъезда». Народу нужны надежные, оперативные, правдивые и наглядные источники информации, каковым и является телевидение.

Говоря о репортажах, как о жанре, необходимо выделить то, что они разделяются на разные группы, которые в свою очередь отличаются целью обращения. Если одни доносят определенную информацию, то другие подаются для того, чтобы зритель рассуждал о проблеме, затронутой в данном репортаже.

В данной работе я хотел бы рассказать о месте, занимаемом телевидением в сфере массовых коммуникаций, о репортажах, их видах и о стилистике репортажей на центральных и региональных каналах.

## Глава 1: Телевидение в сфере средств массовых коммуникаций

### 1.1: Место телевидения в массовых коммуникациях

Кинематограф – прямой предшественник телевидения, он начинался с того, что снимал «саму жизнь»: происходящее на улице, на дороге, на вокзале – то, что сегодня мы назвали бы документальным фильмом. Художественный фильм начался со съемок на пленку «чужого» материала – театра, эстрады, цирка. Собственно говоря, в конце прошлого века кино было балаганным аттракционом, забавным техническим фокусом: на прямоугольнике экрана оживали обыкновенные фотографии. Очень занятно! И люди толпами валили в «иллюзионы», как тогда назывались кинотеатры. В этих маленьких темных залах они не находили, да и не искали ничего, кроме нехитрого развлечения – посмотреть на «живую» фотографию.

Постепенно забавный технический фокус превратился в новый род искусства. Со временем обнаружилось, что экран обладает целым рядом замечательных свойств, качеств и возможностей, которыми не обладают другие роды искусства. Кино «говорит» языком экрана – языком движущихся изображений, сочетающихся со словом, музыкой, шумами, то есть языком звукозрительных образов, как в документальных, так и в художественных фильмах.

Совершенно очевидно, что кино – искусство синтетическое; в нем можно найти качества и литературы, и изобразительного искусства, и театра, и музыки. Но эти качества приобретают на экране новые, специфические черты; они выражены новыми, кинематографическими средствами, которые по-особому сочетаются. Телевидение, как и кино, способно отобразить реальную действительность на экране посредством движущихся зрительных образов, сопровождаемых звуком.

Язык экрана был создан и развит киноискусством. Телевидение

заимствовало у кино, вместе с экраном, богатейший арсенал гибких, емких, сильных выразительных средств и приспособило его к своим специфическим особенностям.

Основа языка кино и языка телевидения общая, ведь и здесь и там перед зрителем двухмерный экран. Однако эстетические различия между кино и телевидением все же существуют. Они не коренные, не принципиальные, как, например, различия между литературой и изобразительным искусством, между кино и театром. Некоторые из выразительных средств кино при перенесении в телевидение претерпели весьма существенные изменения, другие были сохранены в неприкосновенности, а от третьих пришлось вовсе отказаться. Чем же обусловлен этот процесс, какие особенности телевидения сделали его необходимым? Ответить на этот вопрос – значит, определить, в чем состоит специфика телевидения.

Сделать это легче всего путем сравнения телевидения с его «старшими» собратьями – театром, кино, радио. Ведь близкое родство телевидения с этими средствами информации и родами искусства совершенно очевидно: диалог, действие, актерскую игру телевидение унаследовало от театра; экран и его изобразительно-выразительные средства телевидение заимствовало у кино, способность проникнуть в дома людей, вездесущность и одновременность телевидение получило от радио.

Одно обстоятельство должно быть особенно подчеркнуто. Радио и печать наделили телевидение общественными функциями. Очень соблазнительно, к вящей славе телевидения, забыть о его связях с другими родами искусства и журналистики. Но вне этой связи невозможно понять природу телевидения.

Сравним телепередачу с аналогичной радиопередачей. Совершенно ясно, что эмоциональное воздействие радиопередачи на человека значительно слабее, чем передачи телевизионной. Радио лишено зрительности, а между тем «глаз, называемый окном души, – это главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать

бесконечные творения природы, а ухо является вторым...» Так считал великий художник и мыслитель Леонардо да Винчи, и современные исследования вполне подтвердили его мысль. Значительно больше половины объема информации поступает к человеку через зрение. Возможно, в случае политической беседы главное ее содержание все же поступает через слуховой канал. Но очень существенные компоненты теряются.

Когда вы читаете интервью, напечатанные в газете или журнале, вы, конечно, получаете какое-то представление о личности человека, у которого взято интервью. Но, во-первых, представление это может быть и неточным, так как то, что говорил этот человек, вы узнаете не непосредственно от него, а через интервьюера, изложившего его слова на бумаге. Во-вторых, даже и это представление относится больше к интеллектуальной составляющей личности человека; физическая же его индивидуальность скрыта от читателя. В радиопередаче дело обстоит почти так же. «Почти», а не «точно так же» потому, что голос – это все же часть физической сущности человека. Непосредственно, чувственно воспринимая, слушая живой голос, вы получаете некоторую информацию о физической индивидуальности человека: ведь тот или иной тембр голоса, богатство или бедность интонаций, манера говорить – все это само по себе сообщает слушателю дополнительные сведения о говорящем. Иной раз, независимо от содержания речи, независимо от того, что говорит человек, по тому лишь, как он говорит, можно понять не только, что он молод или стар, но и узнать, интеллигентный ли это человек, веселый он или скучный, добродушный или угрюмый. Можно судить о его отношении к людям, о степени его открытости, искренности, т. е. о духовных чертах.

Когда же перед вашим взором лицо этого человека со всеми оттенками эмоций, впечатление, которое на вас производит он и его рассказ, во много раз усиливается. Начинает работать психологический механизм, называемый учеными «фильтр доверия и недоверия». Если облик человека преодолевает

этот фильтр, существующий в нашем сознании, воздействие речи усиливается многократно, начинает сказываться эффект внушения, действующий подчас сильнее логических аргументов.

Итак, главное, решающее отличие радиовещания от телевидения состоит в том, что радио воздействует только на слух человека, тогда как телевидение обращено и к его зрению.

Можно было бы назвать множество полностью провалившихся попыток механически повторить радиоспектакль на телевидении. Несоответствие внешнего облика актеров образам персонажей (при полном совпадении голосовых качеств) было бы одной из причин неудачи, притом причиной второстепенной, препятствием, которое можно в конце концов обойти. Ведь можно пригласить для исполнения радиопьесы по телевидению не тех актеров, которые участвовали в радиопередаче, а других, соответствующих по своим внешним данным требованиям драматурга, да и не так трудно придать зрительность, вещественность радиопьесе. Решающей причиной провалов было другое обстоятельство: хорошая радиопьеса обладает специфическими качествами радиодраматургии.

Законы радиодраматургии требуют, чтобы слова, произносимые в радиопьесе, не только выражали идеи и мысли персонажей, но и давали возможность слушателю представить себе зрительно материальную обстановку, в которой развивается действие. В телевизионной передаче надобность в этом отпадает, поскольку обстоятельства места, обстановки, физические данные персонажей познаются зрителем путем непосредственного, чувственного восприятия изображения.

Как только перед человеком появляется изображение, к тому же изображение движущееся, раскадрованное и смонтированное, оно по причинам психологическим и физиологическим становится доминирующим элементом передачи, а звук (речь, музыка, шумы) начинает играть подчиненную роль.

Но ведь радиопьеса была создана в расчете на то, что единственным компонентом передачи будет звук. Что же происходит? Поскольку драматургия радиопьесы предусматривала отсутствие зрительных впечатлений, поскольку радиопьеса была сконструирована в расчете на их отсутствие, сейчас, когда эти зрительные впечатления наличествуют и даже неизбежно становятся главными в восприятии, разрушается основа радиопьесы – ее драматургия.

Мы далеки от мысли отрицать значение слова, звука вообще в телевизионной передаче. Нет сомнения, что в телевидении слово, и произнесенное и непроизнесенное, т. е. то, которое написано в сценарии и адресовано к создателям передачи, играет огромную роль, гораздо большую, чем в кино (в некоторых видах телевизионных передач, в интервью, например, слово имеет решающее значение).

Даже при передаче музыки телевидение отличается от радио. Нужно быть очень квалифицированным зрителем, чтобы уметь отвлечься от облика исполнителя, от его внешней индивидуальности и оценивать одну только музыку. Собственно говоря, правильность этого положения подтверждается еще одним фактом: если бы музыку достаточно было только слушать, то при нынешнем уровне развития радиовещания и систем стереофонической записи давно бы закрылись все концертные залы.

Непременное, самоочевидное условие телевидения состоит в том, что у телевизора есть экран, заполненный движущимся изображением.

Воздействие телевидения на сознание через зрение не так мощно, как, скажем, кино или балета. Но все же наличие экрана означает, что основа телевизионной передачи – образ звукозрительный, воздействующий на сознание и через зрение, и через слух. Нужно помнить, что по причинам физиологическим и психологическим зрение – путь, по которому информация легче, четче и с меньшими потерями достигает сознания.

Мы не стремимся доказать, что радио из-за отсутствия изображения –

«низшее» по сравнению с телевидением средство информации и художественного выражения. Прежде всего, радио обладает почти безусловной, безграничной вездесущностью. Затем, что важнее, отсутствие зрелищности дает радио определенные преимущества перед телевидением: оперируя одним только звуком, радиовещание способно сильнее влиять на воображение, на творческую фантазию слушателя. Слово – великая сила, однако изображение ограничивает меру использования слова, заставляет принципиально по-иному употреблять его. Заметим еще, что телевидение, по причине все той же зрелищности, больше утомляет человека. Радиопередача, особенно музыкальная, не требует абсолютного сосредоточения слушателя у приемника, как того безоговорочно требует телевидение.

В силу очевидности не будем задерживаться на таких факторах, как отсутствие в радиопередаче многих важнейших компонентов передачи телевизионной: декораций, гримов, костюмов, мизансцен, ракурса, плана и т. п.

Все сказанное приводит к выводу, что существующее по сей день стремление поставить знак равенства между телевидением и радиовещанием, бытующее, например, у радиорепортеров, приходящих работать на телевидение, принципиально ошибочно. Оно приводит к резкому снижению степени воздействия телевизионной передачи на зрителя, ибо игнорирует основу природы телевидения – его зрительность. Опасность, создаваемая таким стремлением, тем более велика, что превратить телевизионную передачу в радионую очень легко.

Обратимся теперь к другому «родственнику» телевидения – к театру.

Беседа, подобная той, которую мы описали, могла бы происходить на сцене театра. Предположим, что в каком-то спектакле действуют два знаменитых путешественника и репортер, берущий у них интервью. Чем отличалось бы такое интервью (кроме, разумеется, того, что оно вымышленное, игровое) от телевизионного интервью? В чем выразилось бы сходство?

Сходство главным образом было бы в том, что зрители в театре, как и зрители прямой телевизионной передачи, находились бы в одном и том же времени с участниками происходящего интервью. Иначе говоря, зритель в театре и телезритель присутствуют при совершении события, видят его в то самое время, в ту самую секунду, когда оно происходит – в подлинном физическом времени (и пространстве). Это очень важно, очень привлекательно для зрителя.

У телевидения и театра есть еще одна черта сходства – зрелищность. Сидя перед сценой, как и перед экраном, мы видим и слышим происходящее, а не только слышим, как по радио. Значит, у театра экран заимствовал (сначала – киноэкран, а потом экран телевидения) зрелищную сторону действия: костюмы, декорации, освещение, грим и т. п. Из театра пришел на экран и видимый человек – актер, произносимое им слово и, разумеется, сама основа действия – пьеса, сценарий. Журналист, выступающий на телевидении, также должен обладать некоторыми актерскими данными, например, исполнять заранее написанный текст в импровизационной манере, избегать скованности, «зажатости» в позах и движениях в кадре. При написании сценария он должен владеть общими законами драматургии (чему посвящен специальный раздел данного учебника).

И на сцене и на телеэкране общим является синтетичность средств воздействия на зрителя: тут и декорации (немаловажный элемент студийной передачи), и литературное слово, и актерское мастерство.

В этом состоит сходство телевизионного, экранного зрелища с театральным, сценическим с точки зрения зрителя.

Но существует еще и другая сторона вопроса, представляющая сейчас для нас гораздо больший интерес и гораздо менее очевидная. С точки зрения создателей телевизионной передачи (сценариста, режиссера, актера) существует еще целый ряд положений, сближающих театр с телевидением. И, прежде всего это подлинность времени и пространства. В театре и в

телевидении («живом»!), в отличие от кино, время показа равно времени физического действия. Именно одновременность совершающегося действия и его показ телевизионными камерами не позволяют в данном случае «сжимать» и «растягивать» действие во времени и пространстве.

Театральный драматург может сократить время действия, прибегнув к воображению зрителя, допускающего на сцене театра целый ряд условностей. Так, например, если на сцене начинается урок в школе, который, как известно каждому сидящему в зале, длится сорок пять минут, драматург может, пользуясь способностью зрителя поверить в условность, через пятнадцать минут после начала урока заставить зазвучать звонок, оповещающий о его конце. И зритель легко соглашается на эту условность (это еще не самая большая из условностей театра).

В прямой трансляции настоящего школьного урока, если бы ее кто-либо задумал, такая условность (сокращение времени) подорвала бы доверие зрителя к подлинности происходящего. Следовательно, телевизионный сценарист не вправе пользоваться этим приемом (если речь не идет о записи и последующем монтаже, о чем должен быть осведомлен и зритель; тут «правила игры» иные). Пространственно-временная непрерывность – обстоятельство, если можно так выразиться, технологически общее для театра и прямого телевидения. Отметим, что телевидение обладает гораздо большими, чем театр, техническими возможностями в обращении со временем и пространством; действие может разворачиваться одновременно на многих площадках. И важнейшая из этих возможностей – использование видеоманитной записи (ВМЗ), монтаж которой позволяет с легкостью преодолевать пространственно-временную непрерывность, подобно тому как это происходит в кино.

Выяснив черты сходства телевидения и театра, обратимся теперь к различиям между ними. Прежде всего, сидя в зале театра, вы видите реальное, объемное пространство сцены, реальных живых людей, реальные

предметы, тогда как на экране телевизора перед вами – лишь изображение людей и предметов, лишь сочетания света и тени, а не та материальная среда, с которой мы имеем дело в театре. Конечно, огромное значение для зрителя имеет то, что, включая телевизор, он заведомо, с полной определенностью знает, что (если речь идет о прямой телепередаче) увидит изображение того самого человека, который находится перед камерой в этот момент. Но все же перед ним не человек, а лишь оптический эффект; перед ним стекло экрана, а не реальность пространства сцены.

Теперь обратимся к зрителю в театре и в телевидении. Собственно, зритель играет роль только в театре, где его в определенном смысле можно назвать участником спектакля. Известно, что от зрителя, от его реакции во многом зависит ход спектакля; публика заставляет актера подчиняться своему смеху, аплодисментам или свисткам; зритель в театре может даже сорвать спектакль.

В телевидении же сценическое действие ограждено от такого вторжения зрителя. Единственное, что в его власти, – выключить телевизор. Но в этот момент он перестает быть зрителем, что к тому же и не влияет на ход передачи.

Таким образом, в телевидении (как и в кино) зритель лишен важного преимущества, которое предоставляет ему театр: положения активного участника игры. Иными словами, в телевидении, как правило, нет «обратной связи», т. е. воздействия зрителя на актера (если не считать таковой телефонную связь в некоторых передачах).

#### Телевидение и кино

Из всех искусств кино ближе всего телевидению, что объясняется наличием экрана, т. е. двухмерного, заключенного в раму движущегося изображения, сопровождаемого звуком. На телевизионном экране, как и на киноэкране, посредством проецирования изображений воспроизводится образ окружающего нас материального мира.

Достоверность кино определяется тем, что всякий кинофильм представляет собой, в сущности, ряд моментальных фотографий. Телевидение технически представляет собой столь же точное изображение на экране людей и предметов, как и фотография, хотя изображение это не закреплено на пленке или на бумаге. Для того чтобы сфотографировать фигуру или предмет, нужно пропустить через систему линз, именуемую объективом, лучи света, отраженные от предмета. Физически до этого момента телевизионная камера и кинокамера работают одинаково. Изображение, подчиненное законам оптики, переносится в первом случае на пленку, установленную за объективом, во втором случае – на так называемую «мозаику», представляющую собой светочувствительную и одновременно электрочувствительную пластинку. Собственно говоря, слово «фотография» означает по-русски буквально «светопись». Только в силу привычности этого термина для определения зафиксированного на светочувствительной бумаге изображения мы не можем применить его к телевизионному изображению; а ведь, в сущности, изображение на телевизионном экране – это тоже светопись с точки зрения физики. Изображение в кино – в такой же мере результат действия прошедших через объектив лучей света и вызванных ими химических процессов, как изображение в телевидении – результат действия прошедших через объектив лучей света и вызванных ими электрических процессов.

Попытка исследовать специфику кинематографа не входит в нашу задачу. Кинематографические средства выражения рассматриваются здесь лишь для того, чтобы сравнить их с выразительными средствами телевидения и установить их общность.

Киноэкран фотографически точно воспроизводит движение, поэтому он может дать нам правдивое изображение того, что происходило перед объективом. Но изображение на киноэкране – непрерывный поток кадров – предварительно смонтировано. Поэтому киноэкран способен обусловить и

то, как мы видим.

Выдающийся художник и теоретик кино Всеволод Пудовкин в свое время писал, что кино можно считать искусством лишь постольку, поскольку в нем применяется монтаж. Как всякое определение оно содержит в себе некоторое ограничение, однако принципиальная истинность его несомненна.

Телевидение так же, как и кино, точно воспроизводит на экране то, что мы видим, это мы уже выяснили.

Телевидение так же, как и кино, точно воспроизводит на экране и то, как мы видим. Почему? Потому что телевидение, как и кино, обладает способностью к монтажу.

Подробно отличия телевизионного монтажа от монтажа в кино рассматриваются ниже; здесь следует отметить лишь то, что принципиальная способность телевидения к монтированию изображения и есть одно из главных обстоятельств, сближающих его с кинематографом. Различие состоит в методе, в способе монтажа. Если в кино непрерывность потока изображений на экране обусловлена тем, что киноплёнку можно разрезать и склеивать, то в телевидении одно изображение непрерывно следует за другим благодаря тому, что в студии работают одновременно несколько камер, включаемых в эфир последовательно. Но с позиции зрителя различия здесь нет.

Наличие экрана дает возможность создателю телевизионной передачи, как и создателю кинофильма (равно как и живописцу), «вырезать» пространство, предложить вниманию зрителя ограниченный его участок. Из этого вытекает понятие плана, т. е. крупности. Как и кино, телевидение способно показать человека или предмет в разной крупности, в разных масштабах изображения. Не касаясь сейчас вопроса о значении плана для проникновения в психологию, внутренний мир человека, не останавливаясь на его роли в ведении рассказа, в обрисовке действия и т. д., скажем только, что возможность пользоваться планами разной крупности – еще одно важнейшее

обстоятельство, сближающее телевидение с кинематографом.

Телевидение способно пользоваться всеми изобразительно-выразительными средствами языка кино.

Обилие очевидных качеств, сближающих телевидение с кинематографом, заслоняет в сознании многих не столь очевидные черты различия между телевидением и кино. Однако различия эти существуют, и пренебрежение ими приводит к плачевным результатам.

Прежде всего, следует сказать, что, хотя все изобразительные средства кино являются также и средствами телевидения, приемы и методы их использования в телевидении обычно отличаются от приемов и методов кино. Но это еще не самое существенное отличие.

Когда в 1895 г. в кинематографе братьев Люмьер показывали кинофильм «Прибытие поезда», люди, сидевшие в зрительном зале, вскакивали с мест: им казалось, что паровоз едет на них. В реальности изображения паровоза никто из присутствующих не сомневался, ибо они видели фотографически точное изображение паровоза, а факт движения изображения заставлял их поверить в то, что перед ними настоящий, вещественный паровоз. Ведь до тех пор человек еще не видел движущейся фотографии, а коль скоро фотография двигалась, она для человека 1895 г. переставала быть изображением и становилась вещью.

Кинематограф как техническое изобретение завоевал право на существование единственно в силу того, что тогда, в конце XIX в., он вызывал чрезвычайно сильный и несомненный «эффект присутствия». Однако очень скоро этот эффект пропал – и безвозвратно. Но раньше, чем зритель перестал ощущать себя, сидя, в зале кинотеатра, присутствующим при событии, обнаружилось, что сила кино вовсе не в «эффекте присутствия».

Вначале никто не думал, что у кинематографа есть какие бы то ни было достоинства кроме возможности создать иллюзорный «эффект присутствия».

Сегодня ни один человек не ощутит себя действительно присутствующим при тех событиях, которые происходят на экране. Лишь силой воображения, разбуженного талантом создателей фильма, зритель способен «отказаться от неверия», принять условность экранного изображения, забыть об эфемерности изображения на экране. (Ощущение это сродни тому чувству, которое вызывает у нас веру в реальность существования персонажей романа.) Все попытки снова вызвать в кино «эффект присутствия» имеют лишь временный и скоропреходящий успех: широкий экран, стереозвук, цвет – все эти технические усовершенствования не помогли кино как искусству подняться на новую ступень, не сделали его более реалистичным, более эмоциональным, более убедительным.

Сила киноискусства обнаружилась, к счастью, раньше, чем истощился интерес к кино как к балаганному аттракциону. И выяснилось, что вовсе не «эффект присутствия», вовсе не способность фотографически точно воспроизвести на экране изображение вещей и людей дают кинематографу право на существование. Сила кино, как оказалось, в самобытных выразительных средствах, какими не обладает ни одно из искусств. Кинематограф располагает своим языком. Несмотря на его близость к театру и литературе, несмотря на его связь с живописью и музыкой, кино есть самостоятельный род искусства.

Телевидение заимствовало у кино его язык. Но при этом прямое телевидение не утратило и никогда не утратит «эффекта присутствия», давно Утраченного кинематографом. В самом деле, на киноэкране можно видеть те события, те предметы и тех людей, которые находились перед объективом в прошлом. Телевидение способно показать на экране образ настоящего. Такова основная природная особенность телевидения, отличающая его от кино. Благодаря ей телезритель может иметь дело не с прошлым, а с настоящим, и, следовательно, его чувства носят совсем иной характер – это переживание, одновременное с происходящими событиями.

Термином «одновременность» мы и будем пользоваться впредь для обозначения природной способности телевидения передать на расстояние звукозрительный образ события, действия – для его восприятия зрителем одновременно с этим самым действием.

Другая важная особенность, отличающая телевидение от кино, – условия просмотра и характер аудитории. Особенность эта важнее всех остальных. Специфические условия просмотра, небольшой размер экрана телевизора, определяемый размером помещения, требуют установления между зрителем и человеком на экране контакта особого рода, близкого по характеру к межличностному контакту, какой обычно существует в жизни. (Это обстоятельство требует от телевизионного коммуникатора особых качеств его духовной и физической личности.) Коротко говоря, условия восприятия программы есть причина особого характера общения между телеэкраном и аудиторией. Кино функционирует дискретно, тогда, как телевидение функционирует непрерывно. Кино как род искусства адресовано массовому сознанию, в то время как телевидение адресовано общественному мнению, не только отражая его, но и формируя.

Итак, главное отличие телевидения от кино состоит в разных общественных функциях: телевидению более свойственны функции журналистики, а кино – функции искусства.

### Специфика телевидения

Телевидение способно охватить самые широкие слои населения, даже те, которые остаются за пределами влияния других средств массовой коммуникации. Эта способность телевидения объясняется особенностями его физической природы, определяющими специфику телевидения как средства создания и передачи сообщения.

Первое – способность электромагнитных колебаний, несущих телевизионный сигнал, принимаемый телевизором, проникать в любую точку

пространства (в зоне действия передатчика). Мы называем эту способность вездесущностью телевидения.

Второе – способность передавать сообщение в форме движущихся изображений, сопровождаемых звуком. Мы называем это свойство экранностью телевидения. Благодаря экранности телевизионные образы воспринимаются непосредственно-чувственно, а потому доступны самой широкой аудитории.

Третье – способность сообщить в звукозрительной форме о действии, событии, по словам Эйзенштейна, «в неповторимый момент самого свершения его». Одновременность действия, события и отображения его на экране – уникальное качество телевидения. Оно обнаруживается только в процессе прямой («живой») передачи, когда изображение идет в эфир непосредственно с телевизионных камер, без опосредования предварительной фиксацией, т. е. в настоящем времени. Мы называем способность к созданию и распространению нефиксированных сообщений непосредственностью телевидения.

Непосредственность неразрывно связана с simultанностью телепередачи (т. е. одновременностью наблюдения и показа, трансляции); это две стороны одного феномена. Он проявляется в реальных программах не постоянно, однако имеет весьма существенное значение для психологии зрительского восприятия, так как обуславливает особую достоверность телевизионного зрелища. Вся телепрограмма разворачивается одновременно и параллельно с текущей жизнью телезрителя, диктор сообщает, например, о демонстрации художественного фильма, находясь в прямом эфире, в реальном времени; и зритель невольно актуализирует содержание этого старого, может быть, фильма, включая его в контекст реальности, находя такие параллели, о которых создатели фильма даже не могли предположить. Например, в 1993 г. показ фильма 1950 г. «Заговор обреченных» воспринимался в контексте заседаний последнего в истории России съезда народных депутатов,

избранных еще при власти КПСС.

Таковы признаки телевидения как средства и канала передачи сообщения. Значение их велико. От них зависят многие функциональные, структурные, выразительные, эстетические особенности и возможности телевидения.

Телевидение свободно приходит в каждый дом, человек может приобщиться к транслируемому действию, не покидая домашнего очага. Это позволяет телевидению выполнять функции, общие для всей журналистики (подробнее о них – в следующей главе). Но в экранном воплощении традиционные журналистские жанры – интервью, репортаж, комментарий и др. – обладают важной особенностью: их содержание, тема и идея выражаются непосредственно авторами и героями событий, живыми людьми со всей совокупностью их личностных характеристик. Произносимые слова воспринимаются в неразрывной связи с эмпирической личностью произносящего. По мере развития телевизионной журналистики стало выясняться, что воздействие сообщения на аудиторию усиливается (или, наоборот, уменьшается) свойствами личности автора.

Стремление узнать как можно больше об авторе сообщения и тем самым установить степень достоверности, авторитетности его суждений возникло, вероятно, вместе с письменностью. Приведем выписку из первого номера журнала «Зритель», увидевшего свет в 1711 г. в Лондоне. «Мне случалось наблюдать, – пишет Д. Аддисон, – что читатель редко вкушает удовольствие от книги, покуда не узнает, каков собой написавший ее – темные ли у него волосы или белокурые, кроткого ли он нрава или желчного, женат или холост и прочие тому подобные сведения, кои способствуют знакомству с сочинителем. В угождение такой любознательности, вполне, однако, простительной...» и т. д. Собеседования с нынешними абитуриентами факультета журналистики как будто опровергают это утверждение об интересе читателя к личности автора: молодые люди редко обращают внимание даже на фамилии журналистов-газетчиков. Но это свидетельствует

лишь о стандартности, стереотипности газетно-журнальных текстов, написанных зачастую как бы одним безликим журналистом; применительно к телевидению ситуация иная. Телезрители не всегда могут вспомнить, что именно говорил человек с экрана, однако охотно рассуждают о том, каков он, каковы мотивы его появления и отношение к аудитории, а если это знакомый телеперсонаж – то в каком он сегодня настроении и самочувствии. Все это относится к невербальной (несловесной) информации, которую необходимо учитывать при анализе содержания той или иной телепередачи.

«Твой лик, о человек, есть зеркало твоей души и отражение твоего духа, на котором господь собственным перстом начертал, что ты есть пред ним и перед всяким творением, живущим на земле, чтобы каждый узнавал, – кто ты в добре и зле». Это эпитафия к еще одному старинному сочинению под названием «Физиономист», еще одно доказательство, что лицо человека всегда вызывало неосознанное стремление «расшифровать» его.

Телевидение вернуло человечеству возможность, которая была утрачена по мере вытеснения ораторского искусства литературным творчеством. Звукозрительный характер телевизионной коммуникации потребовал восстановить личностные контакты аудитории с коммуникатором, чтобы составить суждение о нем и о ценности его сообщения. Именно этим объясняется значение и привлекательность для аудитории телевизионной информации, персонифицированной (т. е. олицетворенной) ее автором и участниками события. Этим объясняется стремление крупнейших телекомпаний иметь таких постоянных ведущих и репортеров, личность которых привлекала бы симпатии и доверие зрителей.

Знакомый человек в кадре служит для зрителя, прежде всего ориентиром в пестром мире телевизионных передач, благодаря тому, что всякий раз его появление сопровождается интересной для данного зрителя информацией. Более высок уровень персонификации тогда, когда журналист выступает как участник экранного действия (острое интервью, репортаж-расследование и т.

п.) и становится объектом сочувственной идентификации. Иначе говоря, зритель начинает сопереживать ему, как бы представляя себя на месте «положительного героя» документального драматического действия. Здесь очевидно сходство журналиста с героем театрального зрелища или произведения художественной литературы. И, наконец, третий, высший уровень персонификации – когда журналиста ждут на экране ради него самого, ждут как лидера мнения, истолкователя сложных проблем, как личность значительную в нравственном, духовном плане. «Это очень и очень нелегкая работа, – заметил один критик. – Она, несомненно, более сложна, ответственна и трудоемка, чем, скажем, работа самого серьезного, большого актера театра или кино. Этой работе человек должен отдавать себя всего, все силы своего мозга, нервов и сердца, всю энергию. Появление нового ведущего или исчезновение старого комментатора должно быть, и со временем будет, конечно, большим, поистине волнующим событием для миллионов телезрителей».

Понятие персонификации связано не только с работой автора-журналиста. Персонифицированный подход можно заметить и в телерекламе, и в детских передачах («телевизионный персонаж» может быть постоянной куклой вроде Хрюши и Степаши), и в так называемых «массовых» передачах – особенно в телеиграх. Запомнившиеся зрителю игроки – капитаны команд КВН («Клуб веселых и находчивых») 60-х годов, эрудиты клуба «Что? Где? Когда?» конца 70-х были популярны не меньше, чем эстрадные певцы. Для этих телеигр было характерно сочетание социально-педагогических и развлекательных функций. Когда же игры соскользнули на путь чистой потехи – говорить о сколько-нибудь заметном эффекте персонификации более не приходилось. В самом деле, захочет ли зритель отождествлять себя с участником игры, который старается за считанные секунды съесть в кадре курицу с гарниром, а из динамиков несутся в это время чавканье и хрюканье. Впрочем, такие игры находятся далеко за пределами телевизионной

журналистики.

Телеигры и ток-шоу, где участники получают настоящую возможность публичного самовыражения, олицетворяют в представлениях публики характерные черты (как положительные, так и отрицательные) наших современников, позволяют аудитории увидеть себя – типизированной – на экране. Таковы телемосты СССР – США 80-х годов, лучшие выпуски «Темы» и «Поля чудес» 90-х.

Персонификация телевизионного сообщения утвердилась во всем мире как принцип вещания, как сущностное отличие телевизионной журналистики от других ее родов. Грамотное применение принципа персонификации возможно даже в небольшом информационном видеосюжете, а в так называемом «специальном репортаже» современных теленовостей наличие главного персонажа – участника событий – считается необходимым. Прохожий на улице и свидетель необычного факта, человек, переживший сложную операцию или пострадавший от урагана, космонавт и студент, ученый и художник, государственный чиновник и коммерсант на перепутье новых социальных связей – таковы носители персонифицированной информации. Все они несут с экрана помимо «прикладной» информации по теме данного сюжета еще и нечто большее: свидетельствуют о настроении народа, о его духовном облике.

В шкале оценок учебных работ зарубежных школ тележурналистики непременно проставляются баллы за такие факторы, как «наличие главного героя информации» и грамотное использование приема «репортер в кадре». Личность героя и личность автора, включенные в содержание телевизионного сообщения, позволяют сделать его ярким и запоминающимся, поскольку человек был и остается самым любопытным явлением для другого человека. (На эту тему высказывались многие классики литературы и исследователи искусства – предоставляем читателю самому припомнить соответствующие примеры: ведь он изучает в университете

античность и литературоведение не только для сдачи зачетов, но и для применения в практической телевизионной деятельности.)

У Лессинга есть мысль о том, что назначением искусства может служить только то, для чего приспособлено исключительно оно одно, а не то, что другие искусства могут исполнить лучше него. Мысль эта, глубокая и верная сама по себе, выражает стремление установить, что же именно данное искусство (и шире – средство отражения действительности) – «исключительно и только оно одно» – способно исполнить. Далее у Лессинга читаем: «Критик должен всегда руководствоваться не только тем, что доступно искусству, но и тем, что составляет его назначение. Искусству вовсе не надлежит стремиться к осуществлению всего того, что в его власти осуществить. Только потому, что мы забываем об этой аксиоме, наши искусства, став более широкими по своему охвату и технически более трудными, стали менее действенными». Пока создатели телепередачи не задумаются о том, что составляет ее назначение, каковы ее общественные функции – она, возможно широкая по своему охвату и технически трудная, не будет действенной.

Вытекающая из вездесущности телевидения непрерывность связи программы с аудиторией определяет функциональные различия между кино и телевидением, что в свою очередь отражается на структуре сообщений, затрагивает сферу использования средств выражения. Поэтому и не может быть речи о полном тождестве телевидения и кино.

Обратимся теперь к рассмотрению особенностей природы телевидения, связанных с тем его специфическим свойством, которое мы определили как непосредственность. Отметим, что непосредственность телевидения (как и радиовещания) определяет принципиальную возможность предельно оперативного получения и распространения информации; это, разумеется, исключительно важно для телевидения как рода журналистики.

Не менее важно, что симультанность прямой телепередачи выступает как

фактор, создающий «эффект присутствия», т. е. придающий телевизионному сообщению особую достоверность, документальность – качество, также чрезвычайно существенное для успешного решения информационных и социально-педагогических задач. Чтобы выяснить связь, зависимость документальности телевидения (его природного свойства) с феноменом непосредственности, необходимо обратить внимание на вопросы, кажущиеся простыми, очевидными, но от верного их толкования зависит очень многое.

В отличие от графики или живописи изображение на фотографии, в кино, в телевидении возникает в результате определенных технологических процессов, разработанных инженерно, причем процессы эти протекают как бы «самостоятельно», объективно, при этом изображение на фотоснимке и на экране физиологически точно, т. е. оптически подобно объекту съемки. По этой причине фотоснимок (начнем с него) привычно воспринимается как документ, чем он в принципе и является. Известно, однако, что существуют способы «раздокументирования» фотографии (ретушь, фотомонтаж и др.); это возможно в силу разрыва во времени между моментом создания фотоизображения и моментом его восприятия (а также по причине неподвижности фотоизображения).

Первое из этих обстоятельств присуще и кино. Какое значение для документальности киносообщения имеет наличие временного фактора, что, собственно, и отличает кино от фотографии? Именно движение киноизображения как результат пропускания через кинопроектор ленты, составленной из фотографий отдельных фаз движения («кадриков») со скоростью 24 в сек., т. е. пространственно-временная сущность бытия кино документирует киносообщение с гораздо большей очевидностью, чем документирована фотография, изображение неподвижное. В киносообщении публицистического рода, где отражается фактическое, наличное, эмпирическое бытие, достоверность киноизображения имеет принципиальное значение.

Не будем отворачиваться от истины и скажем, что и в публицистическом киносообщении (если принимать в расчет не отдельные кадры, а всю их совокупность) возможна и неправда, и неполная правда (что есть обман), и прямая ложь. Расхожий афоризм, гласящий, что «кино – это правда 24 раза в секунду», – не более чем красивая фраза. Отбор и монтаж кадров, ракурс, комментарий – все это дает возможность искажения, даже извращения действительности (не говоря уже о возможности инсценирования реальности). Но эта проблема относится скорее к сфере этики, мы же выясняем объективные причины документальности киноизображения (при соблюдении этических норм его создания, разумеется).

Особая, уникальная документальность телевизионного изображения объясняется, во-первых, тем, что оно формируется (подобно фото- и киноизображению) в результате процессов, протекающих объективно, вне вмешательства человека, а во-вторых (и это особенно существенно), тем, что в отличие от фотографии и кино техника телевидения обеспечивает simultaneity формирования изображения и его восприятия зрителем. Именно в этом причина феномена особой достоверности, документальности телеизображения, в этом смысле не имеющего себе равных ни в одном из видов изобразительного искусства и массовой коммуникации.

Говоря о специфических особенностях телевидения, мы вели речь только о прямой («живой») телепередаче. Однако современная практика тележурналистики далеко ушла от положения, существовавшего в 50–60-е годы, когда прямая передача была основой программы: ныне значительно более половины объема вещания во всем мире составляют предварительно зафиксированные передачи. Первоначальной формой предварительно зафиксированных телевизионных сообщений стал телефильм, т. е. фильм, снятый с помощью кинокамеры, но предназначенный для показа не в кинотеатре, а на телеэкране. С появлением видеоманитной записи (ВМЗ) стало окончательно ясно, что когда общественная ценность сообщения о

событию достаточно велика, то факт записи не меняет отношения к телеэкрану (хотя зрителю заведомо известно, что он видит событие не в момент его свершения, а позже).

Видеомагнитная запись позволяет при желании сохранить пространственно-временную непрерывность, свойственную «живой» передаче, и воспроизвести ее в реальном, но не подлинном времени. Иными словами, событие, длящееся 30 мин. – от 19.00 до 19.30, может быть показано в течение тех же 30 мин., но с 22.00 до 22.30; при этом у зрителя сохранится та иллюзия отсутствия посредника между событием и экраном (точнее минимального его вмешательства в кажущийся «зеркальным» процесс отражения действительности), которая возникает при прямой передаче. Прогресс техники дал возможность широкого использования монтажа видеомагнитной записи, т. е. полноценного творческого вмешательства в процесс «мумификации», записи прямой передачи, представляющей собой преодоление пространственно-временной непрерывности.

Определить роль и значение феномена непосредственности применительно к современной телевизионной программе и значит, в сущности, ответить на вопрос об эстетической самостоятельности телевидения. Разберемся в этой проблеме.

Известно, что из всех возможностей отражения действительности, которыми располагает телевидение, кинематограф лишен только одной – возможности показать на экране событие в момент его свершения. И даже если согласиться с тем, что непосредственность (как составная часть феномена достоверности) обладает не только психологическим, но и определенным эстетическим потенциалом, т. е. выступает в качестве выразительного средства, то все же отсутствие в языке кино одного элемента, наличествующего в языке телевидения, не делает их эстетически независимыми. Можно провести параллель между непосредственностью телевидения и «немотой» кино на соответствующих этапах их развития. В

свое время в безмолвии кино усматривалось самое важное специфическое его свойство. Обретя звучащее слово, кинематограф не утратил свою специфику, свою эстетическую самостоятельность; кино не стало ни театром, ни другим, новым видом искусства. С приходом звука киноискусство лишь обрело еще одно выразительное средство – тишину. Неверно было бы сводить специфику телевидения, все его достоинства к непосредственности, которая стала ныне лишь одной из его возможностей. Подобно тишине в звуковом кино, она дала телевидению еще одно измерение.

Непосредственность, которой обладает телевидение и не обладает кино, вовсе не отделяет их друг от друга, как отделены различиями в средствах выражения театр и кино, различиями системного порядка (поэтому театр и кино есть разные роды искусства). Хотя телевидение далеко не всегда использует феномен непосредственности, сущность его природы от этого не меняется, ибо не меняется его язык, система средств выражения. Не отрицая значения «живой» передачи в программе, подчеркнем, что телевидение не перестает быть самим собой, используя предварительно зафиксированное изображение.

Непосредственность создает у телезрителя психологическую установку на «эффект присутствия», на особое доверие к телевизионной программе в целом. В силу такой установки даже предварительно зафиксированная передача часто воспринимается многими зрителями как сообщение, безусловно, достоверное.

## ГЛАВА 2 ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ РЕПОРТАЖ

### 2.1 Виды репортажей

#### Определение репортажа

Журналистский материал о событии. Так определяет понятие репортажа словарь русского языка. Происходит от французского *reportage* – сообщать, латинская основа – *reporto* – передавать. Важнейшая черта репортажа как информационного жанра – оперативность. Еще более существенный признак – корреспондент обязательно должен быть очевидцем события, на первый план обязательно выходит личностное восприятие, отбор фактов и деталей.

Репортажность – имманентное свойство телевидения вообще, исходя из этого, репортаж – ведущий жанр тележурналистики. Именно репортажи информационных и информационно-аналитических программ определяют лицо того или иного телеканала.

#### Новостной репортаж

Жанр, который можно считать как достаточно простым, так и предельно сложным в исполнении. Событийный сюжет не требует, как правило, особых изысков в исполнении.

Оптимальный набор: картина места происшествия, синхрон участника и (или) синхрон эксперта, *stand-up* на фоне места происшествия с деталями, четко фиксирующими присутствие корреспондента на этом месте. Однако исполнение достаточно простого по форме сюжета обременено рядом проблем. Первая – возможность предельно быстрого прибытия группы на место происшествия, наличие возможности съемок и получения информации (скажем, имеют место запреты каких-либо должностных лиц – милиции, спецслужб и т.п. Хотя их можно обходить, об этом ниже).

Другая не менее важная проблема – возможность передачи материала в свою редакцию к необходимому времени накануне выпуска. Решение этой проблемы часто зависит от факторов вполне объективных: отсутствие рейса самолета-вертолета (если вы прибыли на место события этим транспортом и другим вернуться невозможно), отсутствие близрасположенных предприятий, откуда возможна передача видеоматериала – станций спутниковой связи, РТПЦ, РРС.

В то же время, для такого сюжета самым главным из определяющих факторов является оперативность, своевременность получения материала редакцией.

Для событийных сюжетов предельно часто возникает ситуация, когда сюжет нужен только сегодня, завтра поздно. Может быть и так, что невозможно скоро прибыть на место происшествия, в этом случае, естественно, необходим поиск форм, способных информировать зрителя о происшедшем, не покидая места нахождения съемочной группы, подготовить и передать сюжет, после чего отбыть на место происшествия и работать там.

Пример. Вечером 25 июня 1998-го года в районе государственной границы в направлении г. Каракола пропал вертолет российских пограничных войск. Информация об этом появляется только в середине дня 26-го июня. Командование группы погранвойск РФ от любых комментариев отказывается. Дорога в Каракол и обратно, организация съемок, сами съемки и обратная дорога (и даже перегон видеоматериала с места, из Каракола) позволяют в самом лучшем случае подготовить сюжет к выпускам следующего дня.

Решение: Stand-up на фоне, близком по содержанию к теме события, по возможности: вертолетная площадка со стоящими на ней вертолетами, объекты МЧС, самое простое – у входа МЧС с прочитываемой адресной табличкой в заднике плана. Обязателен синхрон с кем-либо из работников МЧС, чей комментарий оправдан. Это может быть министр, его заместители

и т.д., даже кто-либо из младших офицеров, но в этом случае нужно дополнительное обоснование его синхрона – это может быть оперативный дежурный МЧС, командир группы спасателей, готовящихся отправиться на поиски. В этом случае закадровый текст становится минимальным, минимальна и потребность в видеоматериале для прикрытия закадрового текста. При подготовке новостного сюжета наличие в нем stand-up'a чаще всего обязательно, поскольку именно stand-up, естественно, грамотно исполненный, наиболее убедительно подчеркивает факт присутствия корреспондента, а порой даже создает иллюзию прямого эфира с места события.

Впрочем, в конечном счете, необходимость использования stand-up'a определяется содержанием сюжета. Он без сомнения необходим, если вы освещаете любое происшествие, он может быть использован при освещении официальных мероприятий, он нужен, если вы вещаете с места, куда не смогли попасть коллеги из конкурирующих СМИ и т.д. Но если вы, к примеру, используете его в сюжете о похоронах жертв катастрофы, ваш stand-up может быть оправдан при наличии в нем информации о ходе расследования, особенно если необходимо, скажем, обличить кого-то, кто мешает расследованию, пытается скрыть истинные причины трагедии, препятствует получению родственниками погибших компенсаций и т.д. Во всех остальных случаях в таком сюжете stand-up будет как минимум некорректен.

Информационный и аналитический репортаж.

Это сюжеты, не связанные, как правило, с событием сегодняшнего дня, что следует из самих определений. Немаловажным элементом рассматриваемых типов сюжетов является часто встречающееся в них присутствие в них оценочного, комментарного момента.

Стремление к тому, чтобы донести до зрителя свою точку зрения на происходящее – нормальная болезнь любого нормального начинающего

журналиста. Отсутствие такого желания, установка лишь на изложение фактов – ненормально. Другое дело – дозировка фактов и комментариев, а главное – форма.

Высшим пилотажем оценки происходящего можно считать «оценку через факт». Пример. Корреспондент в Риге рассказывает о встрече президентов трех стран Балтии – Латвии, Эстонии и Литвы. Повестка дня встречи, содержание бесед носят ярко выраженный антироссийский, антирусский характер. Корреспондент нейтрально, отстраненно, почти протокольно излагает вопросы, составляющие содержание встречи и бесед между тремя президентами. В общем-то, для зрителя поумнее и этого уже достаточно. Для всех остальных звучит последняя фраза корреспондентского текста, также только фиксирующая факт: «Переговоры проходили на русском языке».

Другим способом передачи оценок может быть синхрон, однако, в этом случае очень существенна личность интервьюируемого. Точнее, его социальный статус через призму происходящего, того, о чем идет речь.

Если речь идет о какой-то конфликтной ситуации, где присутствуют две стороны, точка зрения обеих сторон обязана присутствовать в сюжете. Или обе стороны – пусть близкую ему точку зрения и позицию выберет сам зритель, или никто. Не всегда убедительным выглядит в таких ситуациях и синхрон нейтрального эксперта: в конфликтных ситуациях эмоциональный момент играет весьма существенную роль, а значит, усиливается момент недоверия к СМИ, освещающим конфликт.

Скажем, речь идет о межтаджикском конфликте. В республике присутствуют Коллективные миротворческие силы СНГ. Комментарий кого-либо из миротворцев вряд ли будет убедителен для всех зрителей, если учесть обвинения в адрес КМС со стороны оппозиции в том, что миротворцы находятся на стороне правительственных сил.

## 2.2 Технология создания репортажей

### Тема

Для выпуска в эфир практически любой из разновидностей репортажа необходим информационный повод, который, собственно, и определяет тему телевизионного материала (любого, не только репортажа).

Проще всего в этом плане обстоит дело с событийным репортажем, где информационным поводом является сам факт события, о котором рассказывает сюжет.

Мотивы выпуска в эфир всех остальных разновидностей короткого телевизионного жанра могут быть сложнее.

Одним из наиболее простых и распространенных в телевизионной практике поводов является наличие события, в основе которого лежит нечто родственное информационному или аналитическому сюжету.

### Подводка ведущего

Составление подводки к тому или иному сюжету является вообще-то обязанностью выпускающей бригады. Однако корреспондент очень часто должен предложить выпуску свой вариант: это необходимо, кроме прочего, и для большего понимания сотрудниками выпуска сути события или проблемы.

Сотрудники выпуска до получения сюжета своего корреспондента имеют представление о теме в основном из сводок информационных агентств.

В свою очередь, корреспонденты агентств далеко не всегда присутствуют на событиях, получая информацию преимущественно из соответствующих официальных структур.

Такая информация может быть, во-первых, слишком общей, во-вторых – не всегда точной. Во многих случаях подводка, составленная корреспондентом, позволяет ведущему более органично ввести сюжет в канву выпуска. Иногда в подводку можно внести даже часть информации, которая не вошла в сюжет из соображений хронометража.

Пример: в январе 1998-го года в Жогорку Кенеш приходит письмо с угрозами в адрес авторов законопроекта о статусе русского языка. В подводку ведущего выносится следующая информация: «Киргизский парламент рассматривает закон о придании русскому языку статуса языка официального. В связи с этим в парламент поступило письмо с угрозами террористических актов». Начало корреспондентского текста, собственно сюжета: Письмо, пришедшее в парламент, написано от имени организации «Эгемен», «"Независимость", из южной Джалал-Абадской области...» Автор, уже избавлен от необходимости напоминать о проблеме с законом вообще, еще до появления картинки зритель успевает осознать суть того, подробности чего раскрываются уже в сюжете. В данном случае, с помощью собственной подводки для ведущего корреспондент стимулирует зрительское внимание к своему сюжету.

В другом случае авторская подводка, предложенная ведущему, выполняет и еще одну функцию – она позволяет легко и красиво ввести сюжет в ткань выпуска программы в отношении стилистическом. Подводка для ведущего: «Новый закон о печати и средствах массовой информации, принятый Законодательным собранием киргизского парламента 11 ноября возвращен президентом Акаевым в палату с возражениями». Корреспондент за кадром: «Случилось то, чего, собственно, и ждали: полгода назад, отвечая на вопросы журналистов по этому, тогда еще – законопроекту, Акаев заявил, что не подпишет его ни под каким предлогом...»

#### Текст

Один из главных принципов телевидения звучит так: пусть картинка расскажет о событии. Это в идеале. На практике наиболее оптимальным оказывается такое сочетание текстовой и видео- информации, когда они не противоречат друг другу, не дублируя, а гармонично дополняя друг друга дают максимально полное и насыщенное представление зрителю о происходящем.

Для достижения этого эффекта корреспондент при написании текста сюжета должен не забывать о наличии видеоряда, а для этого четко представлять следующие основные принципы:

- в каких случаях видеоряд и содержание текста просто обязаны совпадать «один к одному»;
- когда картинка и текст корреспондента могут не совпадать по содержанию;
- каковы ситуации, в которых текст и картинка совпадать обязательно не должны;
- каковы формы подачи текста, к которому не имеется видеоряда;
- в каких случаях лучше использовать не текст, а синхрон или интершум.

Основные принципы подготовки текста.

Наиболее унифицированные требования к подготовке текста для телематериала определяются следующими критериями:

- точность;
- ясность изложения;
- лаконичность.

Естественно, что к предельно общим условиям выполнения этих требований можно отнести качество литературной подготовки журналиста, степень владения им материалом темы, опыт работы на телевидении и многое другое.

Кроме этих общих характеристик существуют и конкретные рекомендации по подготовке текста телевизионного материала.

1. Выделение в особые фразы (после точки, двоеточия, точки с запятой) придаточных предложений, вводимых словами потому что, причем, хотя, ибо, так как, а также фраз, присоединяемых к предыдущей фразе при помощи союзов а, и, но.

2. Выделение в особые фразы пояснительных сочетаний слов,

присоединяемых без помощи вводящего слова.

3. Замена громоздких цитат пересказом.
4. Варьирование объема фраз (по числу слов), при чередовании длинных и коротких фраз (соблюдая пропорцию числа ударений к числу слогов – чем выше акцентная насыщенность речи, тем меньше должен быть объем фраз).
5. Расчленение при необходимости длинных сложных предложений на несколько коротких и простых.
6. Замена конструкций с причастными оборотами, с отглагольными существительными, страдательными оборотами, с «нанизыванием» одинаковых падежей (чаще всего родительных) синонимичными синтаксическими конструкциями (обычно с личным глаголом действительного залога).
7. Объяснение узкоспециальных и малоизвестных терминов.
8. Замена словосочетаний типа выше было сказано или о чем будет сказано ниже на разговорные конструкции: я уже говорил об этом, об этом я скажу позже. Понятия выше и ниже в телевизионной речи должны быть исключены.
9. Умеренное использование цифрового материала; округление сложных дробных чисел, использование по возможности не цифр, а дефиниций кратности, особенно, если уместна сравнительность с чем-либо: вдвое, втрое, больше половины, менее четверти и т.д.
10. Замена сокращенных слов полными, включая и довольно распространенные и т.д., и и т.п.
11. Использование пунктуационного знака тире (в качестве факультативного) для выделения интонации перед актуализируемым словом.
12. Обозначение апострофом места ударения или труднопроизносимых фрагментов слов, если постановка данного ударения или произнесение фрагмента вызывают сложности у корреспондента или ведущего, озвучивающего текст.

Важнейшее свойство телевизионного текста: сочетание в себе общелитературных (книжно-письменных) норм с устно-разговорными. При этом часто возникает необходимость разграничения допустимых ненормативных речевых явлений, обусловленных спецификой телевидения, с простыми ошибками.

Первое никогда не может быть оправданием второго.

Структура и композиция телерепортажа.

В принципе, практически все современные телевизионные репортажи, предназначенные для новостных и информационных программ, состоят из небольшого числа структурных элементов. Это stand-up, закадровый текст, синхрон. Иногда используется рэпэраунд. И это, пожалуй, все. Расположение названных элементов в сюжете и относительно друг друга, а также обязательность использования всех их, части, или какого-то одного, обязательных канонов, обычно, не имеют. Иногда это регламентируется внутренне установленными правилами той или иной программы или телекомпании. Так, некоторые компании не рекомендуют своим корреспондентам начинать репортаж с синхронных. В других случаях (особенно, когда использование предельно коротких сюжетов положено в основу программы) не рекомендуется использование stand-up'ов. Однако мало где эти ограничения введены на практике в догму, вероятно, постольку, поскольку слишком разнообразны события нашей жизни, чтобы возможно было подогнать их под очень уж жестко унифицированные рамки.

Наиболее классический новостной репортаж через призму названных выше структурных элементов может выглядеть так:

- stand-up с началом рассказа о событии;
- закадровый текст с продолжением рассказа корреспондента;
- синхрон действующего лица, эксперта, комментатора, свидетеля и т.д. (возможны 2–3 синхрона);

- закадровый текст, в котором заканчивается изложение основной информации;
- stand-up с выводами и прогнозами.

Естественно, эта схема в значительной степени приближительна.

В зависимости от информации, от наличия картинки, синхронов и т.д., синхроны или stand-up'ы могут и вообще отсутствовать и, напротив, занимать львиную долю сюжета.

Stand-up в начале сюжета более ценен как подтверждение присутствия корреспондента на месте – сразу, «с первых строк»; stand-up завершающий важен, если ваши выводы и прогнозы имеют большее значение, нежели присутствие.

Сопоставьте характер и значение разных событий и определитесь. В сюжете об автокатастрофе выводы корреспондента и его прогнозы относительно того, кто из участников в результате расследования окажется прав, а кто виноват, возможно, менее принципиальны. В данном случае, вы работаете в режиме «пожарной команды» и главное быть в нужном месте в нужный час и с этого и начать сюжет. Если же ваш материал о серьезном политическом совещании, переговорах, вдобавок вы вооружены аргументами (и приводите их) в пользу какой-то версии будущих решений, дальнейшего развития событий, если есть материал для серьезного анализа – закончите сюжет, находясь в кадре и, дав возможность зрителю увидеть честные глаза того, кому в идеале он должен поверить.