

С. А. Муратов

ТЕЛЕВИЗИОННОЕ ОБЩЕНИЕ в кадре и за кадром

*Допущено Министерством образования
Российской Федерации в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по направлению 520600
и специальности 021400 «Журналистика»*



АСПЕКТ ПРЕСС

Москва

2007

УДК 070.41:654.197(075.8)

ББК 76.032я73

М 91

Р е ц е н з е н т ы:

академик РТА, кандидат исторических наук *Ю. Мучник*;
зав. кафедрой телевидения и радиовещания
МГУ им. М. В. Ломоносова, кандидат филологических наук
В. Кузнецов

Муратов, Сергей Александрович

М 91 Телевизионное общение в кадре и за кадром: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальности «Журналистика» / С. А. Муратов. — М.: Аспект Пресс, 2007. — 202 с.

ISBN 978-5-7567-0300-9

Предлагаемое пособие включает в себя материалы трех известных публикации разных лет, в наши дни не менее актуальных, чем тогда, когда они появились на свет. «Диалог» — исследование о культуре общения, о психологических основах жанров, построенных на диалогических отношениях документалиста со своими героями. «Активные методы обучения в телевизионной журналистике» — сборник упражнений, позволяющих будущим профессионалам по ходу занятий овладеть практическими навыками в «разговорной» сфере вещания (монолог, интервью, пресс-конференция, беседа, дискуссия, репортаж). «Нравственные принципы тележурналистики» — попытка сформулировать нравственные критерии поведения тележурналиста.

Для студентов факультетов и отделений журналистики, практических работников телевидения.

УДК 070.41:654.197(075.8)

ББК 76.032я73

ISBN 978-5-7567-0300-9

© ЗАО Издательство «Аспект Пресс»,
2003, 2007

«Все книги издательства «Аспект Пресс» на сайте
www.aspectpress.ru

Маэстро человеческой журналистики

Профессор Сергей Александрович Муратов — Учитель и Мастер телевизионного дела. И если идет речь о гамбургском счете в поединке телевизионных авторитетов, то именно он может быть объективным и квалифицированным арбитром. И завоевал он признание своим скрупулезно профессиональным и человеческим подходом к проблемам телевидения. В российском телевизионном содружестве, которое сегодня модно называть не иначе как корпорацией, он представляет интеллигентность и профессионализм.

В настоящий сборник вошли две монографии Сергея Александровича: «Диалог»* и «Активные методы обучения в телевизионной журналистике»** — эти книжки были изданы, как говорят, в «другой стране», 20 лет назад, но сохранили свою ценность, свою значимость и, может быть, сегодня особенно полезны нашим журналистам.

Дело в том, что главный акцент Сергей Александрович делает на человеческом факторе и это позволяет сохранить свежесть мысли и ее востребованность в совершенно новых условиях рыночного государства, рыночной экономики и рыночного телевидения.

«Диалог» — название книги Сергея Александровича, которая лежит в основе настоящего издания. Она посвящена основному моменту в работе телевизионного журналиста, его коммуникации, общению с аудиторией и со своими героями. С. А. Муратов разработал свою систему связей и отношений журналиста и аудитории. Наиболее полно она выражена в разделе «Дьявол и заповеди интервьюера». Шесть заповедей интервьюера выдают в Сергее Александровиче серьезного исследователя человеческого характера. И он провозглашает важнейший принцип своей школы журналистики, который включил в пятую заповедь: корректность и уважение к своему собеседнику и в более широком смысле не только к интервьюируемому, но и к аудитории, с которой общается журналист через телевизионный экран.

Сегодня в рыночной экономике, на телевизионном рынке происходит множество коллизий, вызывающих неприятие широкими кругами телезрителей того стиля, который сейчас господствует на телевидении.

Я вижу в работе С. А. Муратова противовес этому всеядному коммерциализированному телевидению, гонящемуся за рекламой и день-

* *Муратов Сергей.* Диалог: Телевизионное общение в кадре и за кадром. М.: Искусство, 1983.

** *Муратов С. А.* Активные методы обучения в телевизионной журналистике. М.: Изд-во МГУ, 1981.

гами. Книга Сергея Александровича учит этическому телевидению. Кроме замечательного труда, не утратившего за 20 лет своей актуальности, в нее включено учебное пособие «Активные методы обучения в телевизионной журналистике». Это своего рода гаммы гуманного доброго диалога, гаммы, которые должен разучить начинающий журналист, упражнения, которые необходимо проделать начинающему журналисту, чтобы действовать профессионально. И мне кажется, что здесь уроки С. А. Муратова особенно полезны и не утратили своего значения.

Конечно, 20 лет — большая дистанция, но, вспомним, в годы застоя нас тоже отталкивала и отвращала туповатая и беспринципная пропаганда, с которой мы часто сталкивались тогда на телевидении.

Уроки Муратова тогда были чрезвычайно важны для того, чтобы противостоять этому застою однообразию и унылости. Сегодня в условиях разгула коммерциализации, сориентированного на привлечение внимания аудитории любой ценой, книга Муратова поможет студентам найти путь к человеческому гуманному телевидению, которое требуется нашему обществу, но, к сожалению, редко появляется на экране.

Что же касается активных методов обучения телевизионной журналистике, о которых идет речь во второй части книги, это те самые гаммы, которые каждый начинающий журналист должен отыграть с тем, чтобы овладеть азами и секретами профессии. Книга Муратова помогает стать профессионалами нашим не только молодым, но и опытным, со стажем журналистам, помогает стать мудрее и человечнее. И это очень важно.

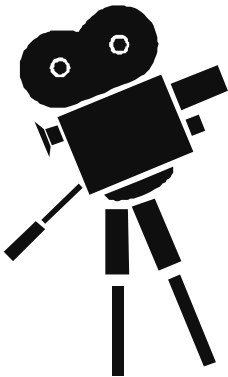
Квинтэссенция этого подхода выражена в нравственном кодексе документалиста, который С. А. Муратов предложил в 1997 г. в самый разгар вторжения неэтической журналистики*. Сформулированные им принципы должны были противостоять этому коммерческому напору с тем, чтобы сохранить главное — человеческое начало в тележурналистике. Разработанный автором кодекс — на основе опыта как российского, так и зарубежного — представляет собой своего рода катехизис современной телевизионной журналистики. Он достаточно универсален, рассматривая отношение телевидения к культуре и культуру телевидения, социальные последствия и политическую неангажированность, общение перед камерой и вторжение в частную жизнь.

Итак, книга содержит теорию общения журналиста в кадре и вне кадра, систему упражнений, позволяющую закрепить и освоить полученные знания на практике, и кодекс, излагающий правила хорошего тона.

Книга С. А. Муратова очень нужна сегодня. Она учит тому телевидению, которое ждет наше общество, телевидению человеческому.

Я. Н. Засурский

* *Муратов С. А.* Нравственные принципы тележурналистики: Опыт этического кодекса. М.: Права человека, 1997.



Личная дистанция
Момент истины
Встречная исповедь

ЛИЧНАЯ ДИСТАНЦИЯ

Что за словом?

Есть пятьдесят способов сказать «да»
и пятьсот способов сказать «нет»
и только один способ это написать.

Б. Шоу

Рассказывают, что был такой случай с Шаляпиным. Нашел он извозчика, сел в пролетку и едет. Извозчик попался разговорчивый. «Барин, ты кем работаешь»? — «Пою». — «Ну, это мы все, как выпьем, поем. А работаешь-то ты кем?»

Казалось бы, что может быть в жизни проще, нежели ходить или разговаривать? Почти треть нашей жизни мы тратим на разговоры (среднестатистический горожанин 10–11 часов в сутки вовлечен в речевое взаимодействие: 75% этого времени он говорит и слушает, 25% — читает и пишет). Однако стоит подняться на авансцену — и большинство из нас немедленно лишается дара речи, а начинающие актеры не знают, куда деть руки. Верное самочувствие на сцене, повторял Станиславский, это и есть обыкновенное, нормальное самочувствие человека в жизни.

Но разве телевизионная студия — не те же подмостки? Достаточно едва ли не любому оказаться в поле зрения телекамеры — и где она, та чарующая раскованность, которая обычно не стоит нам никаких усилий?



...В кадре несколько человек, чуть сбоку — ведущая. Все смотрят прямо перед собой, как на памятной фотографии школьников-выпускников. (Почему-то этот фронтальный ракурс пользуется особой благосклонностью телережиссеров.) В эфире — рубрика 70-х годов под четким названием «Наше интервью». Оттого ли, что скованность журналистки, открывающей встречу, передается присутствующим гостям, оттого ли, что каждая ее фраза чередуется с томи-

тельной паузой, мы следим уже не столько за смыслом фраз, сколько за самим процессом их мучительного рождения.

Наконец ведущая предоставляет слово («Мне хотелось бы предоставить первое слово...»), не поворачиваясь к участнику передачи. Тот начинает свое выступление, не глядя в глаза ведущей. Остальные хотя и находятся на экране, но не участвуют в разговоре. Они терпеливо ждут своей очереди.

По существу, перед нами просто-напросто ряд подготовленных монологов. Но поскольку режиссер и оператор настойчиво держат в кадре всю группу, создается иллюзия разговора, в то время как разговора-то и не происходит. А название рубрики словно узаконивает эту игру перед телезрителем.

«Хорошо ли вы помните обстановку в студии?» — спросил на следующий день после подобной телепередачи ее участников (секретарей комсомольской организации крупного завода и городского универмага) выпускник факультета журналистики МГУ В. Назаров. Вот запись этой беседы.



Ольга. Помню очень хорошо. Мы сидели за столом. Перед нами стояла камера и два... в общем, прожектора. Левее сидел кинооператор, рядом с ним стоял серо-голубой телевизор на колесиках, еще какая-то шторка, а что за шторкой — не знаю.

Александр. Помню пять кресел фиолетового цвета, в которых мы сидели, серо-голубого цвета монитор, два осветительных прибора, кинооператор с камерой, звукооператор у магнитофона, еще каких-то два человека, какая-то шторка, за нею, видимо, тоже аппаратура. Вот и все, кажется.

Вопрос. Отвечая на вопросы ведущей, вы думали, что вас увидят ваши друзья, знакомые и незнакомые люди?

Ольга. Нет, совершенно не думала.

Александр. Думал, конечно... Потому что одно дело, когда ты беседуешь со своими приятелями, а тут... В какой-то мере я делал поправку на камеру.

Вопрос. Отражалась ли эта поправка на степени вашей непринужденности, откровенности?

Александр. Конечно. Сама обстановка накладывает отпечаток на поведение, на речь и даже на жесты. Сдержанность такая в студии, настороженность... Своим друзьям то же самое я сказал бы, наверное, по-другому, добавил бы что-то...

Ольга. Где-то в подсознании я все-таки чувствовала, что меня будут слушать, смотреть. Задумывалась, как строить фразы.

Вопрос. Если перед вами сидит человек и задает вопросы без восклицаний, без жестов — словом, неэмоциональный человек?..

Ольга. Мне неинтересно будет с таким человеком. Я вообще не люблю неэмоциональных, безразличных людей. Я таких не воспринимаю.

Александр. Когда человек сидит перед тобой в обстановке студии, ты на него надеешься, ждешь, что он улыбнется, головой покачает... Помню, в то время как говорили другие, а я молчал, камера маячила перед глазами, свет слепил и поджаривал. Все это в прямом и переносном смысле накаляло меня, и я начинал волноваться, и чем больше молчал, тем больше волновался. Если бы я был один, я бы говорил не переставая, чтобы заглушить волнение.

Вопрос. А как была одета ведущая?

Ольга. Я и забыла уже. Кажется, белая блузка... Нет, не помню.

Александр. И я не помню.

Вопрос. Если бы вы могли сами обставить студию, в которой будет идти запись, что бы вы сделали?

Александр. Я бы поставил на стол цветы, убрал монитор — все равно он не работал, по возможности уменьшил бы количество света. Чем меньше внешних источников раздражения, тем легче. А то когда на тебя и свет, и микрофон, и телекамера — человек уходит в себя.

Ольга. Камера сдерживает... Все время находишься в напряжении.

Нетрудно представить себе состояние участников передачи, огорошенных размерами павильона, ослепленных пылающими софитами, оглушенных командами, разносящимися под сводами телестудии: «Восемь... семь... четыре... два... один... Выходим в эфир!» Непосвященный чувствует себя как на космодроме в ожидании чудовищных перегрузок. И его опрокинутое лицо, предстающее перед телезрителем, не что иное, как результат «работы» телевизионного режиссера.

Наустро собеседники не помнят, как была одета ведущая, зато помнят, какого цвета был монитор и могут описать телекамеру, даже если видят ее впервые. Оснащение павильона привлекало их внимание на протяжении всей беседы, а это значит, что на протяжении всей беседы оно отвлекало от ее содержания.

В подобной обстановке, что греха таить, даже бывалые актеры — и те иногда теряются, а уж о неподготовленном человеке и говорить нечего. Мало кто способен выдержать этот экзамен. Разные люди в такие минуты становятся до удивления стереотипными. Это средство самозащиты. Своего рода маска. Естественная реакция на те неестественные условия, в которых проводится передача.

Не потому ли в наши дни особенно ощутима потребность в телевизионных журналистах, чья задача не только уметь излагать перед камерой свои мысли, но в первую очередь — способствовать выявлению мыслей собеседника? Ведь самочувствие последнего зависит прежде всего от того, увидит ли он, оказавшись в студии, живые человеческие глаза и кто он для ведущего — человек, единственный в своем роде, или всего лишь очередной «выступающий».

Вступая в общение, телевизионный журналист — хочет он этого или нет — становится своего рода психологом.

Но что знает он о внесловесных средствах коммуникации — допустим, пространственном взаимодействии или контакте глаз? Насколько знаком с понятием личной дистанции? Умеет ли учитывать «возмущающее влияние» собственного присутствия да и всей обстановки студии на участника передачи? Владеет ли драматургией неигрового действия?

«На первых порах интервьюер-новичок настолько занят самим собой, что испытывает огромное облегчение уже оттого, что его собеседник вообще хоть что-нибудь отвечает, — делится своими размышлениями эстонский тележурналист Мати Тальви́г. — И лишь по мере того, как приходит опыт, он начинает замечать своего собеседника, а обретая спокойствие, вселяет это спокойствие и в него»*. Легко понять, что, не считаясь с особенностями, присущими механизму общения, документалист поневоле окажется психологом-дилетантом (что ставит под сомнение и его профессионализм интервьюера). *Между тем искусство телевизионного диалога — это не только умение задавать вопросы* (чему обязательно обучают начинающих социологов и почему-то почти никогда — начинающих журналистов). *Это прежде всего умение строить ситуацию самого общения.*

Американский теоретик Фрэнк Дэвис, попытавшийся систематизировать существующие смысловые значения слова «общение», насчитал 96 толкований (учитывая лишь источники на английском языке). Поскольку многие из них противоречат друг другу, вопрос о дефиниции этого понятия, замечает А. А. Леонтьев, рискует стать самостоятельной научной проблемой¹.

Но неискушенный в психологической науке читатель, для которого общение — повседневная сфера практической жизни, не слишком озабочен вопросами дефиниции. Обыденному воображению это слово рисует двух или нескольких собеседников, оживленно вступающих в разговор, который можно пересказать, записать и, если угодно, растиражировать.

Бесчисленные беседы и интервью, публикуемые газетами и журналами, рождают иллюзию, что диалогическое общение воспроизводится в напечатанных текстах почти без потерь. Телевизионный диалог при таком понимании не более чем льготная зрительная надбавка — возможность увидеть, как выглядят собеседники, как одеты, как держатся перед камерой.

* Здесь и в дальнейшем цитируются записи бесед автора с документалистами телевидения и кино. В этих случаях выдержки приводятся без ссылки на источник.

В многолетней дискуссии об экранном приоритете слова или изображения неоднократно провозглашалось, что именно слово, и только оно одно, открывает перед искусством телевидения захватывающие перспективы. «Именно слово пробуждает зрителя от пассивного разглядывания картинки, — утверждал один из критиков в журнале “Советское радио и телевидение” в 1964 г., — ибо только за словом сохраняется преимущество прямого, непосредственного выражения мысли»².

Защитники «картинки» не уступали своим оппонентам ни в решительности оценок, ни в категоричности интонации. «На телевидении изображение *во всех случаях*, — подчеркивал В. Саптак, — превалирует над звуковым сопровождением, впечатления зрительные над впечатлениями слуховыми... Для меня очевидно, что, сидя перед телевизором, мы целиком находимся по власти экрана, а наше ухо воспринимает для себя лишь то и лишь *так*, как ему *подсказывает глаз*»³.

Однако телевидение, родившееся, в отличие от кинематографа, не немым, а звучащим, заявило себя прежде всего именно как искусство изустной речи, возражала противная сторона. «Не потому ли телевидение долго называли “радиовидением”, а его аудиторию — сперва “радиозрители”, потом “телеслушатели” и только сравнительно недавно стали называть “телезрители”?» — высказывала догадку М. Андроникова⁴.

Но готовность свести живое общение к «чистому» слову вызвала энергичные возражения еще задолго до появления телевидения. «По нескольким совершенно очевидным и простым причинам интервью как таковое неизбежно должно быть нелепостью... — писал в 1888 г. Марк Твен журналисту Э. Боку, приславшему писателю текст их беседы перед публикацией ее в газете. — Как только прямая речь оказывается напечатанной, она перестает быть тем, что вы слышали, — из нее исчезает что-то самое важное. Исчезает ее душа, а вам остается только мертвая оболочка. Выражение лица, тон, смех, улыбка, поясняющие интонации — все, что придавало этой оболочке тепло, изящество, нежность и очарование... исчезло, и остается только бледный, застывший отвратительный труп... Нет, пощадите читателя и пощадите меня: не печатайте этого интервью. В нем нет ничего, кроме чепухи... А если вам хочется что-нибудь напечатать, напечатайте это письмо...»⁵

Своеобразной иллюстрацией к этому наблюдению может служить сравнительно недавний эксперимент. С десяток незнакомых друг с другом специалистов пригласили за «круглый стол». Дискуссия, в которую они оказались вовлечены, продолжалась около двух часов и была застенографирована, записана на магнитофонную

ленту и снята на киноленту. Спустя несколько месяцев участников обсуждения снова собрали вместе и, разбив на три группы, предложили восстановить во всех подробностях прошлую встречу. При этом для одной из групп устроили кинопросмотр, в распоряжение второй предоставили магнитофонную запись, а членам третьей вручили полную стенограмму (без указаний, однако, кому какие высказывания принадлежат). Надо ли говорить, что последняя группа оказалась в наименее выгодной ситуации? По существу, ей досталась лишь «мертвая оболочка». Хотя стенограмма содержала решительно все прозвучавшие за «круглым столом» слова (вплоть до междометий), в ней отсутствовали мимика, жесты и интонации, дающие возможность соотнести те или иные суждения с «действующими лицами». Даже свои собственные реплики участники дискуссии приписывали другим.

Подобный эксперимент доступен любому зрителю — достаточно выключить звук в телевизионном приемнике во время трансляции беседы из студии. Обессловленное действие, к нашему удивлению, становится подчас намного красноречивее. Не отвлекаемые содержанием разговора (если, конечно, он сводится к простому обмену банальностями), мы начинаем внимательнее следить за поведением собеседников, пытаемся угадать их характеры, их отношения, самочувствие перед камерой. Глазам открывается целый мир внесловесной коммуникации.

С 50-х годов XX в. весь этот диапазон неречевого общения оказался предметом специальной дисциплины — паралингвистики. Общение, уверяют наиболее радикальные сторонники паралингвистического подхода, состоит из слов не более чем наполовину.

Но если так, то что составляет вторую его половину?

Эмбриологи утверждают, что мы начинаем улыбаться еще не родившись — нечто подобное происходит уже в утробном периоде. Однако выражает ли эта улыбка наше эмоциональное состояние или тут всего лишь тренировка лицевых мускулов, так сказать, опережающая гимнастика? Первичные человеческие эмоции, настаивал Дарвин, биологического происхождения, и способность определенным образом реагировать мимикой или жестами унаследована человеком от его ближайших предков. Этнографы приводят немало свидетельств, опровергающих такое предположение.

Известны африканские племена, где смех означает не веселье, а удивление, и чужеземец, проявляющий неуместное любопытство («над чем смеетесь?»), рискует вызвать только новые взрывы хохота. Широко раскрытыми глазами и поднятыми бровями (привычные нам знаки недоумения) китайцы выра-

жают неудовольствие. Когда японец, улыбаясь, сообщает, что ваш родственник попал в автомобильную катастрофу, не стоит подозревать его в равнодушии или даже садизме: проявлением бессердечия сочли бы в Японии его слова, не сопровождайся они сочувствующей улыбкой.

Ощупывая лица преподавателей или специально изготовленные скульптурные маски-шаблоны, слепоглухонемые дети овладевают умением придавать своему лицу выражение, соответствующее их душевному состоянию — радости или гнева, согласия или протеста. У слепоглохого, не усвоившего подобных навыков, лицо на всю жизнь останется непроницаемо неподвижным.


Улыбка многозначна и переменчива. Она способна притаиться неразгаданным иероглифом не только на лице у всемирно известной супруги флорентийского горожанина. Улыбкой можно выразить что угодно: легкое презрение и тихое обожание, надменную вежливость и нежную снисходительность. Признанию «да» она сообщает значение «нет», в то же время давая понять, что тут не обман, а ирония. Но она же может нечаянно выдать тайное, сделать явным незримое, совершить предательство, обнажив твое потрясение или замешательство. Улыбкой можно проговориться.

«Когда я стараюсь распознать истинные чувства людей, — писал Честерфилд сыну, — я полагаюсь на мои глаза больше, чем на уши, ибо люди говорят, имея в виду, что я их услышу, и соответственно выбирают слова, но им очень трудно помешать мне увидеть то, чего они вовсе, может быть, не хотят мне показывать»⁶. Перечисляя качества, необходимые придворному дипломату, Честерфилд упоминает об искусстве читать написанное на лицах и о способности держать свои мнения при себе. Политический деятель должен казаться аудитории откровенным, но в то же время никак не обнаруживать своих подлинных мыслей.

На телевидении такие советы не ко двору. Домашний экран — великий изобличитель (особенность, которую так чутко уловил и так тонко исследовал В. Саппак). Тут рискованно говорить одно, а думать другое. «Вот выступает знакомый мне человек, которому стоит выйти на любую трибуну, как в аудитории... начинается веселое оживление, — записывал критик одно из своих зрительских впечатлений. — Так и сейчас, на каком-то вечере он читает что-то очень смешное. Зал грохочет... Но почему-то с самого начала мне мешает откуда-то взявшееся чувство уныния. И вдруг на крупном плане — его глаза, и в них ни озорства, ни хитрости, ни обычного веселого блеска. Это “выключенные”, “отдельные” глаза. В них холод и тоска»⁷. «Так неужели же человек на экране, — возвращается

В. Саппак к той же теме на других страницах, — сам того не подозревая, попадает как бы под “рентгеновские лучи”?.. “Рентген” характера? личности? душевного склада?»⁸

Ничто так не противопоказано телевизионной дистанции общения, как бутафория чувств.

 ...Сидя в кресле с бокалом спиртного и дымящейся сигаретой, с улыбкой, не сходящей с лица, вчерашний нацист в форме майора парашютно-десантных войск (документальный телефильм «Смеющийся человек» В. Хайновского и Г. Шоймана, 1966) рассказывает об африканских карательных экспедициях. Он говорит о них, словно об увлекательных путешествиях, заверяет, задумчиво покачивая сигаретой: «Если быть честным и откровенным, я вообще против убийств» (в то время как кадры хроники демонстрируют на экране искаженные пытками лица пленных и массовые расстрелы); отхлебывает из бокала: «Я против того, чтобы проливать кровь» (а на экране мы видим африканца в предсмертных судорогах и тело расстрелянного мальчишки, слышим за кадром треск автоматов).

Свидетельства, предьявляемые экраном, обнаруживают реальную стоимость его фраз. И все же самая разительная улика — даже не эти беспощадные доказательства. Самая разительная улика — он сам. Его благодушие. Сигарета. Бокал. И улыбка.

Не то, что он пытается скрыть, чтобы выглядеть добродетельным, а то, чего он скрывать не пытается.

Улыбка майора наемных войск, опьяневшего от ощущения собственного величия и от привычно срывающихся глаголов «уложить», «расстрелять», «ухлопать», «прикончить», на наших глазах становится едва ли не главным свидетелем обвинения.

Кто скажет, что слово тут важнее изображения? Вне изображения оно предстает в своей голой буквальности, в своей однозначности. Сама эта очная ставка лица и слов, само вопиющее несоответствие между тем, что мы слышим, и тем, что видим, производит ошеломляющее воздействие.


Нет никакого преимущества изображения перед звуком, никакого превосходства показа перед рассказом, никакого главенства глаза над ухом. Бесплезен спор о приоритете там, где речь должна идти о взаимодействии. Именно здесь скрыта магия экранного образа.

Чем сильнее воздействует на нас собеседник в обычной жизни — своим голосом или своим лицом? Какое колесо у велосипеда важнее — переднее или заднее?


Телевизионная практика на наших глазах снимает вопросы, на которые нет ответа просто в силу того, что они неверно поставлены.

Однако улыбка — всего лишь одна деталь в том струящемся и постоянно меняющемся ландшафте, каким предстает на экране


человеческое лицо. Выражение глаз (коклетливое, испытующее, восторженное, укоризненное, рассеянное), направление взгляда (урадкой, искоса, исподлобья, в упор), опущенные веки (усталость или апатия?), рисунок губ («Хотите узнать душу человека, глядите на его губы», — считал Вересаев) — все это свидетельствует о тончайших движениях чувств и мыслей. Изгиб шеи, дрогнувшие ресницы, внезапно вскинутая бровь — равноправные партнеры и участники мимической драмы.

 Какими словами опишешь улыбку клоуна в фильме И. Беляева «Мирное время» («Год 1946») — улыбку документального персонажа, случайно обнаруженного в срезках послевоенной забытой хроники? Трофейная губная гармошка, веселая маска и грустный взгляд. «Мне показалось, что он смотрит на меня с того конца света, хочет сказать что-то важное и не может», — вспоминал впоследствии режиссер. Средний план человека с губной гармошкой был выпечатан, увеличен до крупного и, не раз повторенный, стал эмоциональным лейтмотивом повествования. Память о только что пережитых бедствиях, страшная засуха и первый послевоенный вальс, который танцуют женщина с женщиной, — все сошлось в этом трагическом взгляде.


Но выразительным может стать и отсутствие выражения.

 Вспоминая о конфликте со школой, откуда он вынужден был уйти, учитель-биолог пытается разобраться в своих просчетах (фильм режиссера С. Зеликина «Гармаев и другие», 1977). Разговор идет под открытым небом, на берегу озера. Вокруг несметное количество комаров. Они садятся на шею, на щеки. Но лицо учителя неподвижно, сосредоточенно. Ни один мускул не дрогнет в ответ на их досаждающее присутствие. Гармаев слишком ушел в себя.

Крупный план обнажает откровенное высокомерие на лице спортсмена-десятиклассника в картине режиссера Е. Смелой «Такой возраст».

 Самовлюбленный, привыкший к всеобщему поклонению, он входит в класс, как обычно, минут через десять после звонка и, остановленный вопросом: «Почему вы садитесь, даже не спросив разрешения?» (вопрос учительницу попросил задать сценарист), застывает у двери. В этот момент на лице его отражается бурный внутренний монолог — недоумение, замешательство, тень досады (за нарушенный ритуал) и даже негодование, еще не успевшее укрыться за маской снисходительного смущения.

Настоящая экспозиция характера: «подкожный театр».

 «Начиная снимать человека, я не всегда даже знаю, что будет дальше — какой длины будет кадр и куда пойдет камера, — делится своими наблюдениями латвийский оператор-документалист Валдис

Крогис. — Но тут она начинает как бы сама двигаться, потому что появился контакт с человеком. Это очень приятно — предугадывать жесты и движения, спанорамировать именно в ту сторону, куда человек кинул взгляд, и отыскивать, не отрываясь от камеры, то, что его заинтересовало... Только потом понимаешь, что *управлял процессом съемки*, думал о крупности, ракурсе, движении, композиции. Но это где-то в подсознании, потому что *во время съемки* как бы слился с человеком... Смотришь в камеру и видишь — это не он и лицо не его, это только кожа, а там, за кожей, совсем другой человек»⁹.

Обучаясь сценическому движению, студенты театральных училищ узнают, что жест, как и голос, бывает заискивающим и насмешливым, вкрадчивым и самоуверенным. Что всякое «непреренно» выражается направлением движения сверху вниз, а всякое «может быть» — снизу вверх. Утвердительный жест — вертикальный, отрицательный — горизонтальный. Говоря о ком-то, что он человек благородный и бескорыстный, мы сопровождаем свои слова подтверждающим движением головы и рук. Но стоит изменить направление жеста, как при тех же словах наша фраза может обрести и оттенок язвительный («Он человек, *видите ли*, благородный и *якобы* бескорыстный»).

Руки не только участвуют в разговоре, иногда они берут его на себя. Такие жесты понятны без всяких слов («Какие могут быть сомнения?!», «Только посмей у меня...», «Да я сыт по горло!»).

Язык жестов, утверждает психиатр Дж. Руш, включает в себя до 700 тысяч различных сигналов. Для сравнения можно упомянуть, что солиднейшие английские словари насчитывают не более 600 тысяч слов¹⁰. Уже одно это обстоятельство заставляет с уважением вспомнить о внесловесном языке наших предков, предшествовавшем появлению устной речи. В современной науке социальные нормы телодвижений выделяют в особый язык — кинесику.


«Движения тела могут быть изучены как система шаблонов, которая должна быть усвоена каждым индивидуумом, если он собирается стать полноправным членом общества», — пишет американский лингвист Р. Бедвистелл¹¹. Такого рода шаблоны взаимосвязаны с образом жизни определенной этнической группы. В некоторых племенах открытое выражение гнева — признак отсутствия самообладания, в других те же жесты — свидетельство боевого духа. Здороваясь, европеец протягивает руку, хозяйка японского дома простирается ниц, а акамба в Кении плюет на встречного. (Последний жест как выражение любви и благоговения известен также среди масаев и папуасов. У американских индейцев он считается одним из самых чудодейственных средств в распоряжении лекаря.)

Зависимость общепринятых жестов от местных традиций нередко приводит туриста к забавным казусам. В Буэнос-Айресе он легко попадет впросак, не зная, что подзывать в ресторане официанта следует движением, которое у нас означало бы «убирайся прочь!». А собеседник в Италии, начинающий поглаживать подбородок, вовсе не хочет этим показать, насколько его увлек ваш рассказ. Просто дает понять: довольно болтать, от твоих разговоров у меня уже выросла борода. Перед поездкой в Болгарию туриста непременно предупредят, что движение головой, которое у нас означает «да», там воспримут как «нет», и наоборот. Но когда в завершение плотного ужина хозяйка поинтересуется, не добавить ли вам еще и вы отчаянно замотаете головой, то тут же окажетесь жертвой автоматизма своей реакции: ведь отказаться от чистосердечного угощения — проявить невежливость, по понятиям разных народов.

Руки, плечи, поза, осанка могут многое сказать о характере собеседника еще до того, как он с вами заговорит. Каждый в состоянии отличить расхлябанную походку от уверенной поступи. Не случайно Бальзак называл походку физиономией характера и даже посвятил ей один из первых своих трактатов.

В обычной речи жест предшествует слову. Почти сливается с ним в моменты горячности, как бы выделяя его курсивом. Бывает, спешит за словом вдогонку (разведенные руки после «ну что ты на это скажешь?» добавляют: «Ведь нечего...»). Жест играет со словом, то заряжая его одним значением, то вдруг придавая обратный смысл. Традиционное «пожалуйста», сопровождаемое движением ладонью вверх, означает «сделайте одолжение», но стоит оттолкнуться ладонью вниз — «ну уж нет, извините!».

Психологически жест согласуется не со словом, а с мыслью.

 В телефильме «Неоконченный репортаж» (автор сценария и ведущий В. Дунаев) жена чилийца, расстрелянного охранкой, рассказывает перед камерой о муже. В затемненных очках, прикрывающих глаза, она сидит спокойно и говорит спокойно. Даже улыбается, вспоминая момент, когда они познакомились. И только пальцы, нервно и безостановочно теребящие на коленях игрушку дочери, — безотчетный жест, не укрывшийся от оператора, — выдают то предельное напряжение, которого стоит ей эта исповедь.

Бесстрастное лицо и всеговорящие руки.



В одном из диалогов популярной в 70-е годы ленинградской теле рубрики «Сумма неизвестных» партнером ведущего, доктора физико-математических наук Н. Толстого, оказался известный астроном И. Шкловский — собеседник импульсивный и бурно реагиру-

ющий даже на самое невинное возражение. Глядя на экран, можно было подумать, что перед нами не маститый ученый, занимающийся академическими проблемами, а экспансивный поэт или музыкант. Его руки ни на секунду не оставались в покое: они протестовали, уговаривали, взывали к космическому пространству. Сама эта дискуссия за крошечным столиком в огромном пустом павильоне казалась сценой из научно-фантастического спектакля.

— Мы ограничены в росте энерговооруженности! — восклицал астроном, почти не слушая собеседника и разражаясь негодующим монологом о том, как варварски расходует человек запасы земной энергии. — Надо это дело остановить!

— Оно само остановится, — пробовал возразить ведущий.

— Нет!!! — взрывался возмущением оппонент. — Оно не остановится, потому что слишком малы размеры земного шара и слишком велики те силы, которые приведены в движение, понимаете? Есть такое понятие, каждый водитель знает, — тормозной путь. Вы не можете машину сразу остановить. Не получится.

— Но мы уже ограничили скорость на автострадах. Экономия бензина заставила, — в свою очередь не уступал ведущий.

Лицо астронома изобразило мучительное страдание — смесь неконтролируемой досады с вынужденной вежливостью. На лице можно было легко прочесть: «Вы, конечно, вправе высказать вашу точку зрения, но Боже мой, сколько раз я уже выслушивал эти доводы!» А когда ведущий робко усомнился в том, что заселение окосолоченного пространства — единственный выход для человечества, астроном откинулся в кресле и, запрокинув голову, замер. Но именно эта застывшая поза — во весь экран — выражала высшую степень нетерпения. Так застывает стрела в натянутой тетиве.

Конечно, и в напечатанном виде такой диалог позволяет читателю представить себе, о чем шла речь, но не передает и малой доли того накала, того эмоционального напряжения, какое испытывали тогда телезрители.

Монолог, лишенный мимики и жестикологии, способен донести до нас то, что человек говорит, но далеко не всегда и не все, что тот думает. Вот почему бинокль в театральном зале позволяет не только лучше видеть, но и лучше слышать, а значит, и понимать происходящее на подмостках. Анекдотическое «не слышу без очков» — не такая уж и нелепица.

*В то время как общими планами режиссер телевидения вводит нас в атмосферу экранной встречи, средний и особенно крупный план помогают **выявить смысл действия (или создать настроение)**. По существу, оперируя средними и крупными планами, телевизионные документалисты **имеют дело с пространством монолога и диалога**. Выкадровкой действия и выбором крупности изображения режиссер, подобно хирургу, орудуя скальпелем, **обнажает скрытый нерв разговора**, осуществляя психологический анализ происходящего.*

Великий закон мизансцены

В моем доме было три стула — один для одиночества, два для дружеской беседы, три для гостей.

Г. Торо. Уолден, или Жизнь в лесу.

Многие, вероятно, замечали, как кресла, стоящие в середине комнаты, вскоре после прихода гостей оказываются придвинутыми к стене. Мы не любим, чтобы за нашей спиной кто-то находился. (Возможно, этот инстинкт осторожности унаследован человеком от предков — дикие животные спят, прижавшись спиной к дереву.) Но расставьте тяжелые кресла в противоположные углы помещения — и либо собеседникам придется форсировать голос, либо в комнате воцарится тягостное молчание.

Характер общения зачастую обусловлен характером места действия. Тут важно все — от геометрии помещения, высоты потолков или размеров окон до окраски стен.

Рассказывают, что на протяжении нескольких лет одна из западных телефонных фирм безуспешно пыталась приучить пешеходов не злоупотреблять разговорами из уличных автоматов. Однажды руководители фирмы получили письмо от разгневанной абонентки. Кому пришло в голову, писала она, выкрасить изнутри кабину автомата на моей улице в такой ядовито-оранжевый цвет, что из нее, не выдержав и полминуты, выбегаешь, словно ошпаренный?

Легко догадаться, что информация эта была встречена с радостью. Сотни будок тотчас перекрасили в спасительный цвет. Проблему решили при помощи масляной краски, создававшей психологический дискомфорт. (Такое цветовое воздействие осуществляется и помимо зрения. Испытуемых с завязанными глазами оставляют в помещениях, оклеенных разного цвета обоями. При этом в красных комнатах у них учащаются пульс и сердцебиение, зато в синих они впадают в апатию и сонливость.)

Опытный лектор знает, что, если собравшаяся аудитория измеряется десятками человек, не стоит проводить встречу в зале для митингов. Хорошая домашняя хозяйка совмещает в себе талант художника-постановщика, режиссера и реквизитора. У нее заранее предусмотрены возможные мизансцены (хотя она и постарается не навязывать их гостям).

Социальные психологи провели наблюдение за тем, как рас­саживаются посетители кафе, встречаясь для деловой или ин­тимной беседы. Обнаружилось, что чаще всего мы предпочита­ем угловую позицию, избегая, если возможно, садиться рядом или разговаривать через стол (последнее характерно для «со­перничающего» типа общения). Исследуя мотивы подобного предпочтения, ученые ввели психологическое понятие «кон­такт глаз». Этот компонент живого общения не менее суще­ственный, нежели обмен репликами. Подобно театральному представлению, он предполагает свои антракты, с той только разницей, что антракты здесь — часть все того же действия.

В самом деле, представьте, что весь вечер собеседник не спускает с вас глаз. Вскоре вы почувствуете себя неловко («В чем дело? Что-то не в порядке с моей прической? Плохо повязан галстук?»). Пристально смотреть в глаза, особенно незнакомо­му человеку, издавна считается неприличным и вызывающим. Обще­принятый этикет, как правило, запрещал верноподдан­ным поднимать глаза на своего государя (взор, потупленный перед властелином). Другое дело, если противники сходятся в смертельном бою. Тогда испепеляющий взгляд — оружие.

Но ничуть не более приятное состояние мы испытываем и в ситуации, когда взгляд собеседника постоянно ускользает от нас («Отчего он отводит глаза? Не доверяет моим словам? Таит обиду?»). Комплимент в ваш адрес при взгляде в сторону — подозрителен.

Контакт глаз — ритуал, подобный вручению верительных грамот. Он занимает от 20 до 40% всего времени общения. При этом диалог, который ведут глаза, не обязательно совпадает со смыслом произно­симых слов. Вы пытаетесь убедить приятеля, что психология про­странства — дело первостепенной важности, а в глазах тоскливая неуверенность: интересно ли тебе то, о чем я сейчас рассказываю, или, слушая меня, ты лишь проявляешь простую вежливость? Но возможно и обратное значение взгляда: то, о чем я рассказываю, — это только начало, самое захватывающее еще впереди! К такого рода внесловесному диалогу мы начинаем приобщаться задолго до того, как выучим слово «мама»: «переглядывание» с мамой — опыт об­щения, доступный даже трехмесячным малышам.

Нетрудно представить, что происходит, когда собеседники оказываются за столиком друг против друга. Они вынуждены все время смотреть друг другу в лицо (не станешь же отворачивать голову без всякого повода!). А в ситуации разговора «наискосок» делать этого не приходится — привычная норма контакта глаз со-

храняется наиболее естественным образом. Конечно, ни о какой норме сами собеседники и не думают; рассаживаясь, они действуют интуитивно, исходя из опыта многих встреч. (Мало кто знает, что и знаменитое искусство икебаны не только содействует воспитанию чувства прекрасного, но и помогает в общении. Хозяин и гость получают возможность, непринужденно беседуя, любоваться букетом, а не глядеть то и дело друг другу в глаза.)

На телевидении пренебрежение законом контакта глаз особенно часто подводит начинающих дикторов и ведущих. Многие стараются, произнося длинный текст, не отрывать взгляда от объектива камеры. Но «не в этом смысл телевизионного общения... — полагает Ю. Фокин. — Вот мы с вами сидим, беседуем. Все ли время я смотрю вам в глаза, ловлю ваш взгляд? Так и взгляд телезрителя не надо искать. Его можно ощущать затылком, плечом, всем своим существом. Даже если ты находишься в студии один, ты постоянно чувствуешь на себе взгляд передающей камеры. Иной раз, когда ты внутренне не подготовлен, то прячешься от этого взгляда. И не тем, что опускаешь глаза! Можно сколько угодно смотреть людям в глаза и ничего при этом не думать. Ты отворачиваешься внутренне».

Внимательный наблюдатель, изучающий механизм общения, сделает немало открытий, бывая в гостях, оказавшись на любой вечеринке. Все знают, что место лидера, тамады — во главе стола. Если же в группе отыщется второй лидер, он ни в коем случае не усядется рядом с первым, а, скорее всего, возглавит оппозицию по другую сторону.

Немаловажное психологическое понятие, приложимое и к общению перед камерой, — дуга комфортной беседы. В комнате, куда приглашали по несколько испытуемых, были установлены две кушетки — всякий раз на разном расстоянии друг от друга. Исследователи пытались определить, как поведут себя в этих условиях участники разговора. И что же обнаружилось? Если расстояние между головами беседующих не превышало 160 см, то они предпочитали разместиться друг против друга. В противном случае располагались рядом. Аналогичные опыты, проведенные в ряде стран, выявили разное эталонное расстояние, но неизменно подтверждали сам принцип выбора мизансцены.

Отношение к окружающей обстановке зависит от усвоенных нами культурных традиций в той же степени, что и мимика или жестикация. Если американец или русский не придают особенного значения расположению в комнате стульев и кресел, перемещая их соответственно ситуации, то, по немецким обычаям, передвинуть стул — значит совершить настоящее вторжение в чью-то частную жизнь.

Еще нагляднее эти традиции сказываются на «личном пространстве», впервые исследованном американским этнопсихологом Эдвардом Холлом. Основатель «проксемики» (от англ. *proximity* — близость), науки о пространственном взаимодействии между людьми, обратил однажды внимание на то, как разговаривают друг с другом в перерыве одного из международных конгрессов латиноамериканец и скандинав.

Первый отчаянно жестикулируя, теснил собеседника, который озадаченно отступал перед натиском своего темпераментного партнера. Эта сцена заставила ученого задуматься об особенностях психологической территории, оберегать которую свойственно каждому. Дикие животные подпускают к себе чужака до известных пределов — на дистанцию бегства, хорошо известную зоологам и этологам, — после чего скрываются или переходят к активной защите своих владений. Невидимые границы замыкают и индивидуальную территорию человека, имеющую форму своеобразного яйца или кокона, внутри которого — ближе к одному из краев — находится он сам. Размеры такого кокона зависят не только от наших характерологических особенностей, но и от национально-этнических норм общения. Флегматичность и неразговорчивость скандинавов представляются южанину чертами не менее очевидными, чем для них — его словоохотливость и экспансивность. Американцу кажется, что арабы подходят слишком близко при разговоре, а англичанин то же самое говорит об американцах, обожающих, по его мнению, беседовать нос к носу и так, чтобы слова их были слышны за милю.

По существу, оба делегата международного конгресса, обратившие на себя внимание Э. Холла, были в равной степени заинтересованы разговором. Именно поэтому южанину и казалось странным поведение скандинава, настороженно отступавшего от него и тем самым как бы уходившего от темы беседы, в то время как последнего смущала бесцеремонность партнера, пытавшегося вести деловое общение на неподобающей дистанции фамильярности. Оба, вальсируя, двигались вдоль коридора, пока не натыкались на стену, после чего начинали движение в обратную сторону, не замечая комичности происходящего. Причина же этого челночного путешествия — несхожесть «общепринятых» шаблонов взаимодействия, несоответствие «личных пространств».

Для американца отказ человека, находящегося с ним в одном помещении, поддержать беседу означает выражение не-

приязни. Англичанину же в такой ситуации бесцеремонной представляется сама попытка незнакомца завести разговор. Когда американец хочет побыть один, он уходит в комнату, затворив за собой дверь. Англичанину это делать не обязательно: он отгорожен от окружающих внутренними барьерами («прайвеси»), с которыми все обязаны считаться. В традиционных британских клубах люди могут многие годы занимать соседние кресла и не обменяться ни единым словом по той причине, что не были друг другу представлены. Человек на пороге находится, по понятиям американца, еще вне комнаты, а с точки зрения немца, — уже внутри.

С нарушением психологического суверенитета мы сплошь и рядом встречаемся в повседневной практике, например в общественном транспорте. Яичная скорлупа наших «личных пространств» оказывается здесь разбитой вдребезги, а «территориальные владения» — вдвинутыми друг в друга, подобно матрешкам. Как же мы на это реагируем? Да никак. Отсутствие реакции и является в таких случаях лучшим ответом. Пассажиры, вторгшиеся в пределы нашего «прайвеси», перестают нами восприниматься как... одушевленные существа. В известном смысле мы обращаем на них не больше внимания, чем на билетную кассу, и этим компенсируется нарушение нашей психологической автономии. Так срабатывает подсознательный механизм самозащиты.

Пытаясь исследовать взаимосвязь между характером общения и расстоянием, отделяющим собеседников друг от друга, психологи вывели понятие «личная дистанция». Понятие это перекликается с представлением о «личном пространстве». Собственно, построенная ими шкала включает четыре зоны: «интимную», или зону непосредственного контакта; «личную», также предполагающую тесное знакомство или определенную степень родства; «социальную», характерную главным образом для сферы деловых отношений (общение коллег на работе), и, наконец, «публичную», когда индивид обращается сразу к группе людей. Каждому из этих случаев соответствует не только свое расстояние между партнерами, но и свой уровень доверительности, интонация, лексикон.

Но что, как не «личная дистанция», установить которую стремятся в общении со своими героями документалисты, привело к утверждению на экране «синхронной реальности»? Можно даже сказать, что степень непринужденности поведения собеседника перед камерой прямо пропорциональна умению тележурналиста добиваться такого контакта.



— Волнуетесь? Это вначале у всех. Я сама волнуюсь... — сочувственно произносит ведущая, и у приглашенного в студию как гора с плеч падает. Коли уж она волнуется, то нам и сам Бог велел.

Стараясь вывести из оцепенения участников разговора (а ими оказывались бесстрашные люди — герои войны), Сергей Смирнов позволял себе некоторые «вольности». Например, закуривал. Это простое движение, обыденный жест помогал собеседникам успокоиться. «Мало того, — рассказывал он, — иногда я прошу поставив мне в сторонке воду на столике, с тем чтобы во время передачи встать, подойти к графину, налить себе воды, напиток, а затем вернуться и сесть на место. Этого можно и не демонстрировать зрителям, переключив камеру, скажем, на крупный план выступающего, но в атмосфере студии это меняет многое. Я заметил, что на людей, выступавших впервые, это производит какое-то освобождающее действие».

Искусство телевизионного режиссера тем и измеряется, ведут ли себя собеседники перед камерой так же, как в обычной жизни.

Как-то организаторам телевстречи-дискуссии пришла в голову идея провести ее в сельском клубе. Клуб оказался нетопленным (дело было зимой). Пришлось всем вместе — и приглашенным и сотрудникам студии — спасти положение: наколоди дров, вскипятили чай... Передача прошла прекрасно. Кто знает, может быть, режиссер специально просил не топить печи?

Документалистам стоит, вероятно, помнить и о практике архитекторов, выходящих по первому снегу в районы городских новостроек — разметить на карте тропинки, которые протаптывают новоселы между домами. Весной эти следы превратятся в аккуратные дорожки среди газонов. Если же разбивать газоны, не считаясь с удобствами пешеходов, то ничего хорошего, как известно, из этого не выходит.

«Доверительное общение требует замкнутого пространства, — считает И. Беляев. — На площади человек не может разговаривать с тобой по душам. Это противоестественно. Пытаешься брать интервью на палубе — не выходит. В каюте — другое дело. На вершине горы — теряешь пленку и время. Пристроишься в какой-нибудь расщелине — возникает контакт. Собеседнику надо на что-то опереться. Иногда достаточно дать ему в руки карандаш — это и будет точкой опоры. Есть люди, которые не могут стоя разговаривать. Им нужно присесть. Хотя бы на подоконник. Для актера это типичный способ приспособления. Но для документального героя такие приспособления еще важнее, чем для актера. *У каждого человека — свое пространство. Это часть его характера, который режиссер обязан предугадать. Понаблюдать перед съемкой. Поэтому ищешь не место, а самочувствие, состояние своего партнера. Очень многие ошибки идут оттого, что мы не умеем ставить себя на место нашего*

собеседника. Найти приспособление для героя — уже половина дела. Это великий закон театральной и кинематографической мизансцены».

Примириться с требованием замкнутого пространства, необходимого для общения с героем, труднее всего оператору, если он привык заботиться в первую очередь об эффектном изображении. Какая красота вокруг, а интервьюер усаживает собеседника на поленницу и лишает выигрышного «фона». «В нас живет еще нелепая вера, что чем больше “фон” за спиной героя, тем лучше, — размышляет режиссер С. Зеликин. — Помню, как мы готовились к съемке агронома Синева. Нашли прекрасный плетень, за ним — копна сена и дальше — роскошный ландшафт. Я встал у плетня — удобно! — и подумал, что славно было бы здесь и поговорить с Синевым. Но когда я его туда поставил, он себя почувствовал “среди долины ровныя, на гладкой высоте”. Безмерные дали совсем не располагали к душевному откровению. Мы часто снимаем стереотипно: инженера — в цехе, врача — в операционной, агронома — в поле. Но не всегда там, где удобно работать, удобно и разговаривать. Люди редко пускаются в откровенности посреди поля — они сядут под дерево, попытаются как-то уединиться. Хотя никто не слышит их, кроме птиц».

Казалось бы, подобные рассуждения неприменимы к «живому» телевидению и к условиям студии: документалист с кинокамерой свободен в выборе места действия, в студийной же передаче оно предопределено. Но именно то обстоятельство, что разговор с собеседником предстоит на заведомо чужой для него территории, где и стены не помогают, обязывает тележурналиста особенно тщательно продумывать обстановку и атмосферу

Предусмотрительность проявляется вовсе не в том, чтобы диктовать участникам передачи, и без того оробевшим в непривычных для них условиях, куда им сесть и как следить за глазком телекамеры, но в том, чтобы они об этом вообще не заботились. *Удобно должно быть не режиссеру, не оператору и не осветителю, но в первую очередь — гостю студии!*

Если театр начинается с вешалки, то телевидение — с проходной (ожидание пропуска в течение часа — а и такое бывает! — скажем прямо, не располагает к доверительным интонациям перед камерой).

Короче говоря, для того чтобы показать участников передачи в неприглядном свете, совершенно необязательно что-то делать. Достаточно ничего не делать — и сама обстановка студии может превратить вас в удобную мишень для домашних острот. Что-то делать необходимо как раз затем, чтобы собеседник перед каме-

рой не был скован, чтобы он забыл об обступающей его технике и почувствовал себя в окружении внимательных и чутких людей.

Отчего бы, скажем, не предложить гостям расположиться, как покажется им самим удобнее? Такая добровольная мизансцена, как мы уже видели, может быть заранее предугадана. Достаточно продумать предварительно «точки опоры» — и приглашенные по собственному желанию выберут места, которые им же и предназначены.

*Передача из студии — не что иное, как трансляция с места события. Она требует от режиссера и операторов не постановочных решений, но прежде всего **репортерских навыков** (столь же, впрочем, необходимых и при съемке документальных фильмов).* Разговор с героем, происходит ли он перед кинокамерой или телекамерой, нельзя воспроизвести вторично — это будет уже другой разговор. Живой диалог не имеет дублей. «Мне кажется, демонстрацию снимать легче, — замечает известный саратовский теледокументалист Д. Луньков. — Там все расписано: какие колонны когда пройдут. Остается заранее выбрать точки. А тут... Общение во многом непредсказуемо. Как оно повернется? На какие улицы будет сворачивать? В какой-то мере ты сам эту ситуацию создаешь и сам же ее снимаешь. Двойная нагрузка...»

Кратчайшее расстояние

Когда корабль не знает,
к какой пристани он держит путь,
ни один ветер для него не будет попутным.

Сенека

В любом речевом общении различают четыре фазы. Начальная стадия — адаптация или своего рода прелюдия к предстоящей беседе. Затем разговор, ради которого, собственно, происходит встреча. Третий этап — психологическая разрядка эмоционального напряжения. И наконец, то внутреннее — чаще скрытое — состояние, в котором остаются участники после встречи. Салонная беседа, домашнее чаепитие или сельские посиделки заключают в себе все те же четыре стадии. Они элементарны, как действия арифметики, и необратимы, подобно временам года.

Для телевизионного журналиста эта социально-психологическая модель удобна тем, что помогает осмыслить его собственный профессиональный опыт.

Первое действие пьесы общения — стадия адаптации. В театральном зале она даже предшествует началу спектакля: свет, мед-

ленно гаснущий, перед тем как поднимется занавес, определенным образом настраивает аудиторию. Пианист перед исполнением музыкальной пьесы обычно потирает руки, словно они озябли, отодвигает и придвигает стул, несколько раз начинает вступительные пассажи. Все это нужно не только ему, замечает И. Андроников, подобные действия сосредоточивают внимание слушателей¹².

Но и обыденное общение подчиняется тем же правилам. Можно ли начать интересующий вас разговор, не расположив к себе собеседника, не предуготовив его к самой ситуации диалога?

Профессиональный социолог-интервьюер, оказавшийся в вашем доме, не приступит немедленно к изложению целей анкеты, которую ему надлежит заполнить.

Напротив, начнет с вещей, не имеющих ни малейшего отношения к теме исследования. Давно ли построен дом? Какова высота потолков в квартире? Где вы приобрели такие замечательные обои? Возможно, даже попросит разрешения заглянуть на кухню, сославшись на то, что и ему предстоит в ближайшие месяцы стать новоселом. Это вопросы контактные, или ситуативные.

По мере обретения опыта тележурналисты умножают число профессиональных секретов, помогающих им «разговорить» собеседника.

«Нередко приходится слышать: “Ах, как трудно делать уличный репортаж! Вот я появляюсь с микрофоном в кафе или магазине, и все от меня шарахаются. Люди до смерти боятся микрофона...” — рассказывал известный эстонский телекомментатор В. Пант. — Это неправда! Конечно, если вы появляетесь в магазине и объявляете продавщице: “Я из студии телевидения, давайте поговорим”, т.е. отводите ей тем самым роль выступающей, она вам, возможно, ответит: “Ой, только не сейчас! Я теперь очень занята!” — и убежит. И что вы тогда будете делать со своим микрофоном? Поэтому необходимо попытаться как можно быстрее установить какие-то человеческие контакты. Пусть даже негативные.

Например, вы в том же магазине. Двигается очередь. Кто-то протягивает чек на триста граммов колбасы. Продавщица взвешивает. А вы говорите: “Почему вы недовесили гражданину?” Между прочим, микрофон уже работает, и она его видит. “Я недовесила? — скажет она и снова положит кусок отрезанной колбасы на весы. — Смотрите! В нашем магазине вообще никогда не обвешивают!” И после этого вы можете задавать ей любые вопросы. Она уже не чувствует себя объектом беспредметной беседы — вы затронули ее общественные и личные ин-

тересы. Если же вы говорите: “Сейчас мы вас будем снимать и записывать. Я задам вам такой-то вопрос, а вы на него ответите”, то считайте, что у вас ничего не получится. Человек уже думает над ответом и даже ваш вопрос не в состоянии будет выслушать до конца».

Но, может быть, дело в том, что в Таллине культура общения особенно развита и телевизионному репортеру здесь в какой-то мере легче работать? С этим доводом В. Пант был категорически не согласен: «Эстонцы — народ очень замкнутый, молчаливый. Как писали о нас когда-то, “настоящие белые медведи”. А разговорить медведя не так-то просто. Особенно в уличных репортажах. Тут любой встречный — разговорчивый или неразговорчивый — на вес золота. Бывает, за прохожего хватаешься как за соломинку: “Простите, у вас не найдется спички?” — “Конечно, найдется, пожалуйста!” Главное — остановить, а тогда уже считайте, что вы с ним вместе — участники передачи. Это его уже не смутит: вы для него теперь старый знакомый — ведь он одолжил вам спичку...»

Хороший рассказчик для интервьюера находка, но быть самому хорошим рассказчиком — его профессиональный долг. «Идешь на первое интервью — говори сам. Во второй вечер можешь уже слушать» — этому совету отца А. Аграновский следовал в своей журналистской практике. «Иной раз в первые минуты встречи я человеку, к которому пришел, рта не даю раскрыть. Вот что я видел в Риге, в Москве, в Братске, вот впечатления от поездки в США, вот наблюдения, привезенные из ГДР... Журналист обязан быть интересным собеседником»¹³.

Пациент, впервые попадающий к психиатру, испытывает подчас замешательство, не умея рассказать о своих проблемах. По неписаному врачебному кодексу в этих случаях психиатр нередко начинает рассказывать о себе, о пережитых когда-то им самим душевных невзгодах, о случаях из своей медицинской практики. Уже само сознание того, что такие признания вообще возможны, помогает посетителю обрести уверенность. «Встречная исповедь» — обезболивающая тактика.

Подобного рода анестезиологическим средством, способствующим общению, многие считают и скрытую камеру. «Зеркало Гизелла» (особое стекло, пропускающее световые лучи лишь в одну сторону) и специально оборудованное кресло, сидя в котором режиссер незаметно общается с невидимым за стеклом оператором, позволяют сделать незримым для собеседника сам процесс

киносъемки. Герой в принципе знает, что предстоит работа над фильмом, но не знает, что она уже началась. К этому методу режиссеры, как правило, прибегают не затем, чтобы облегчить себе задачу, как полагают противники скрытой камеры, но стремясь не разрушить атмосферу живого общения присутствием техники.

Человек не испытывает желания доверяться безличному объективу, он доверяет себя человеку.



«Не могу же я камере рассказывать», — пожаловался телевизионному кинорежиссеру один из его героев. «Но она все равно что зритель, — попытался объяснить режиссер. — На ее месте он неизбежно окажется, только чуть позже». — «О, знаете, такой зритель менее реален, чем призрак». — «Но я-то вполне реальное лицо. Говорите мне». — «Когда работает камера, вы для меня — ее часть». — «А когда не работает?» — «Это другое дело...» И чуть позже добавил: «А скажите, нельзя так... как будто ни аппарата, ничего нет. Вот было бы прекрасно!.. Ну где там! Вам, наверное, далеко до этого». Герой ошибался. Невидимая камера сняла этот диалог, как и все, о чем собеседник рассказывал режиссеру, полагая, что съемка еще впереди.

Но достоинства скрытого кинонаблюдения относительны. «В ряде случаев, когда я беру киноинтервью, мне лично камера помогает, — утверждает И. Беляев. — Она, как допинг, как кофеин, обостряет реакции отвечающих. Добрый становится более добрым, злой становится еще более злым. Условия публичности для многих людей — проявитель, стимулирующий черты характера. Своего рода катализатор чувств. Человек подает себя, как актер со сцены».

Оба этих подхода к скрытой камере правомерны. Ибо справедливость каждого из них режиссеры убедительно подтверждают своими фильмами. Но не таится ли разгадка в том, какого типа героев предпочитает тот или иной документалист?

Согласно известной типологии швейцарского психиатра К. Юнга, любой человек тяготеет к одному из двух характерологических полюсов — к экстравертам или интровертам. Для первых, людей центробежного склада, общение — наиболее органичная и благодатная сфера их самореализации. Всякий новый собеседник (чем их больше, тем лучше) заряжает экстраверта энергией. Лишите такого человека возможности обретать знакомства, бывать в компаниях — и вы не узнаете его в апатичном и вялом субъекте. Для интровертов же, натур, скорее, центростремительных, необходимость повседневного общения — тяжкий долг. Откровенные (даже в большей мере, чем экстраверты) с одним-двумя давнишними и испытанными друзьями, они теряются в кругу незнакомых лиц, не зная, как вести себя, что сказать, — состояние, усугубляемое к тому же боязнью показаться смешным. В разговоре с

вами такой человек как бы не присутствует целиком, за его словами постоянно маячит второе дно, и при первой же возможности он готов скрыться в раковине непроницаемо-вежливых фраз.

Двойников этих типов легко угадать, обратившись к классификации Гиппократов, — в сангвинике и меланхолике.

Возможно, отсюда и наблюдения о людях «телевизионных» и «нетелевизионных». Одни «экранны», «микрофонны», другие обладают этими качествами куда в меньшей степени. Первым свойственно подавать себя, подобно актерам на сцене: присутствие камеры для них — тот же зрительный зал. («Тамада — это телевизионный человек дотелевизионной эры».) Людям же противоположного склада нелегко выступать публично и, зная о камере, оставаться самими собой. Если съемка открыта, то разговор с ними лучше всего вести об их работе или сфере общественных интересов. Оживить беседу поможет вопрос, который потребует возражений, вопрос, задевающий профессиональное самолюбие отвечающего.

Собеседник, не владеющий эффектной манерой общения, нередко кажется нам заведомо некиногеничным. Такое ощущение возникло и у рижского документалиста Г. Франка после знакомства с героем будущей ленты — председателем колхоза Е. Спицкусом («Четвертый председатель»). Если бы тот спорил, выходил из себя, бурно проявлял удовольствие или неудовольствие... А тут человек лишь ездит, смотрит, слушает, что говорят другие, да изредка роняет свое «мда». «Но по мере узнавания мы поняли, что его сдержанность, эти “мда, мда”, сказанные с разной интонацией, куда красноречивее характеризуют его, чем другого — жаркий спор. Что именно в этой неторопливости и заключается его сущность. Что характер этого человека пружина, туго заведенная и всегда готовая к действию, а спокойствие — лишь внешняя оболочка...»¹⁴

Встречу с героем, обладающим даром явного самораскрытия, многие телевизионные журналисты расценивают как выигрыш в лотерею. С таким коммуникабельным собеседником не приходится думать об условиях доверительного общения. Люди подобного склада могут разговаривать где угодно, и часто в публичной обстановке они непосредственнее, чем с глазу на глаз. Но обаяние непосредственности бывает обманчивым.

Казалось бы, на экране происходит полная самоотдача героя. Но отдача чего? Не того ли, что было уже «наработано» прежде? Рассчитано на внешнее впечатление? На создание «образа» человека непринужденного и чуждого всякой скрытности? (Конечно, уже и сама эта артистичность — свойство незаурядное. Но свойство, скорее, темперамента, а не личности.)

Мы очень часто помним не то, что с нами в действительности происходило, а то, как мы впервые об этом рассказали. От повтора к повтору эти рассказы шлифуются, обрастают деталями, обретают литературную завершенность (не она ли и выдает их мнимую безыскусность?).

Во время Второй мировой войны французские беженцы пытались добраться через пролив до Англии. Немцы, конечно, не могли упустить такого удобного шанса для засылки своей агентуры. Английская разведка обратилась за помощью к психологам: как выявить возможных лазутчиков? С каждым из беглецов индивидуально проводилась доброжелательная беседа: как вы решились на этот шаг, как удалось обмануть береговую охрану, какие эпизоды произошли в пути? Люди, прошедшие через потрясения, испытавшие страх и радость освобождения, говорили сумбурно, путались, у них не сходились концы с концами. Но именно это смятенное состояние и отличало их от лазутчиков, излагавших подготовленные «легенды» чересчур безупречно для такой ситуации.

В обыденной жизни любой из нас, в той или иной мере, конечно, — носитель своих легенд, дорогих нам рассуждений или жизненных наблюдений, охотно припоминаемых к слову. Когда плененный подобного рода подкупающим красноречием документалист готов целиком отдаться во власть своего героя, то тут и речи нет о подлинном, взаимном общении. В этом случае сам герой рисует автопортрет при помощи документалиста, а навязанный им зрителю образ — весьма одностороннее (а порой и мнимое) отражение личности — и есть расплата за лотерейный выигрыш, «избавляющий» авторов от необходимости всерьез проникнуть в характер изображаемого лица.


Нейрофизиологи уверяют: все, что мы однажды видели или слышали, любое пережитое впечатление кодируется неведомыми узорами в нейронных полях головного мозга. Достаточно дотянуться электродом до нужной точки — и наше прошлое оживает в своей конкретности. Другое дело, что под рукой у нас нет ключа от этой нейронной библиотеки. Почему в сознании вдруг всплывает случайная страница, в то время как позарез необходимых томов как будто и не бывало? Наш враг — забвение.

«Что вы почувствовали, когда впервые услышали о бомбе, сброшенной на Хиросиму?» — спросил американский социолог свою собеседницу. Та пожала плечами: «Не помню. Это,

знаете, было давно». Она отвечала чистосердечно, и, оказавшись на месте интервьюера какой-нибудь новичок, он поставил бы прочерк и перешел к другому пункту анкеты. Но перед ней был профессионал. «Да, это трудный вопрос. — Он сочувственно покачал головой. — Кстати, вы тогда жили в этом же самом доме?» — «Нет, тогда я жила на соседней улице». — «А работали там же, где и сейчас?» — «Погодите... Это было еще до замужества — где-то в сорок шестом... Или нет, в сорок пятом... Тогда я служила стенографисткой. Я работала уже две недели, когда все случилось». — «Вы были на работе, когда об этом услышали?» — «Нет, всю неделю меня тогда мучил зуб. Помню, пошла к врачу. В приемную вбежал молодой человек: “Слышали, мы сбросили атомную бомбу?!” Меня охватила такая паника. Даже зуб перестал болеть...» Три минуты назад собеседница совершенно не помнила этой сцены, и вот теперь — на глазах у интервьюера — пережила ее заново. Социолог помог ей вернуться в прошлое. Наводящие реплики позволили отыскать «тот» том из библиотеки памяти.

Журналисты, даже не имея понятия, что подобный прием стимуляции давно уже практикуется в психологии (ретроспективная интроспекция, или «разминка»), открывают его снова и снова в общении со своими героями.

Вероятно, первым такого рода экранным экспериментом был пролог к документальному кинофильму «Катюша», когда режиссер решил показать героине архивную хронику о частях, в которых она служила, и подсмотреть ее реакцию в кинозале с помощью сверхчувствительной аппаратуры.

 Много лет спустя В. Лисакович вновь обратится к тому же приему в документальной телеповести «Расскажи о доме своем». На этот раз его героями окажутся жители ничем не примечательного ленинградского дома на набережной Фонтанки. Вместе с ними он станет рассматривать старые семейные фотографии («Вот тут мама худенькая, все-таки блокада была»), будет листать домовый журнал боевых действий («3 сентября 1941 года, 7 часов вечера, упал снаряд на крышу со стороны Фонтанки, разрушены 4 дымохода, чердачные перекрытия»). В одной из комнат, где переклеивают обои, поможет сдирать со стен пожелтевшие газеты, заголовки которых звучат как диковинные названия станций в нечаянном путешествии в прошлое («Аукцион роскошных вещей Его сиятельства графа де Карфагена... Сенсационная новость. Дешево на Фонтанке сдается пивная!»).

Год 1939-й, 1925-й, 1914-й... Время оживает, отслаиваясь от стен, погружая в себя и объединяя участников экранного действия.

С Евгением Моряковым, героем будущей ленты «Токарь», ленинградского режиссера В. Виноградова свел случай — оба были участниками туристического круиза. Из разговоров с новым знакомым режиссер запомнил рассказ о том, как в военные годы эвакуированный мальчишка жил в маленьком городке на Волге. У хозяина дома был старенький патефон и одна-единственная пластинка — с популярной песней Утесова. Сколько раз Моряков впоследствии проигрывал ее в памяти, но достать пластинку своего детства ему так и не удалось... Готовясь к съемке, режиссер обегал полгорода в поисках уникальной пластинки. Несколько недель ушло на то, чтобы отыскать этот довоенный диск. Беседа с героем происходила на квартире у В. Виноградова. Работала камера. «А сейчас я дам кое-что послушать», — пообещал хозяин дома.

Зашуршала игла, и возник знакомый, чуть надтреснутый голос:

Я живу в озвученной квартире,
Есть у нас рояль и саксофон...

Надо видеть в этот момент на экране лицо Морякова, чтобы понять, что значило для него это «кое-что».

У меня есть тоже патефончик,
Только я его не завожу,
Потому что он меня прикончит, —
Я с ума от музыки схожу.

«Кошмарр!..» — непроизвольно вырывается у героя, и это восхищенное восклицание стоит десятка иных монологов. Именно в тот миг была найдена интонация фильма, та лирическая дистанция общения, которая позволила критикам писать о раскованности и артистичности героя. «Вот такие старые записи всегда навевают хорошие воспоминания, — задумчиво произносит Моряков, и глаза его где-то там, далеко, словно он говорит “оттуда”. — Тогда я жил в маленьком, но очень симпатичном городке, на улице с веселым поэтическим названием Первомайская. Улица была такая маленькая, и тропка, которая вела к дому, была узенькая-узенькая...»

Это воспоминание завершает ленту. Старая пластинка помогла отыскать не только тональность картины. Она подсказала ее финал.

Встреча с прошлым — самый верный путь к человеку в кадре. Можно перечислить немало фильмов и передач, в которых подобного рода ситуации приоткрывают уникальные характеры или биографии. (Наиболее убедительный пример — телевизионный цикл 70-х годов «От всей души».) Но мы уже незаметно для себя перешли ко второму действию нашей пьесы — содержательной фазе общения, ради которой журналист и вступает в разговор перед объективом.

О такте и тактике

Не рвите цветы — они ваши!

Табличка на газоне

Приходится признать, что свой профессиональный инструментарий социологи изучают куда доскональнее, чем журналисты. В построенных ими шкалах — вопросы открытые и закрытые, свободные, фокусированные или формализованные. У каждого типа вопросов — свое назначение и сфера воздействия. Но подобного рода классификация соотносится и с практикой экрана.

Наиболее существенно различие между вопросами программными и анкетными.

Как ваш собеседник относится к маленьким детям? Почему у него в квартире нет телевизора? Откуда у подростка такой интерес к напиткам, появляющимся в продаже после одиннадцати утра? Задайте вопрос напрямую, и вам скажут: детей нельзя не любить, они украшение нашей жизни. Но что стоит за таким ответом? Поручится ли вы, что не полное безразличие, а может быть, даже и неприязнь к крохотным запеленатым существам, поминутно возмущающим тишину и то и дело требующим внимания? Подросток на вопрос о его интересе к спиртному, скорее всего,отреагирует непонимающим взглядом, полным невинности: даже названия упомянутых вами напитков ему незнакомы. Телевизор может отсутствовать по самым разным причинам. «Почему нет телевизора? — улыбнется собеседник в ответ назойливому корреспонденту. — Пусть сначала научатся делать интересные передачи...» Но отражают ли эти слова действительное мнение или являются собой образец уклончивой дипломатии?

В анкете, подготовленной по заказу одной из западных телекомпаний, вместо вопроса «Почему в вашем доме нет телевизора?» приводились десятки других: «Есть ли телевизор у ваших соседей? Какая у вас зарплата? Любите ли вы кино?..» Сопоставление этих ответов и позволяло выявить действительные мотивы опрошенных. Программный вопрос — тот, ответ на который вы намерены получить. Но зачастую, для того чтобы получить ответ, соответствующий реальности, такой целевой вопрос переводят в вопросы анкетные (экранные — применительно к телевизионной практике).



Разговор с подростками перед камерой эстонская тележурналистка Рут Каремаяэ начала с выяснения мнений, какого человека можно считать воспитанным и как относятся ее собеседники к идее обучения в школе правилам хорошего тона. Коснувшись между делом

законов гостеприимства, поинтересовалась, смогут ли ребята при случае выступить в роли хозяев — помочь родителям приготовить праздничный стол, расставить приборы. Известно ли им, к примеру, в каких бокалах следует подавать шампанское... водку... коньяк... сухое вино?.. Участники разговора, конечно же, не стали скрывать своей эрудиции в этой области. Не утверждать же им после этого, что они впервые слышат о подобного рода напитках... Постепенно и незаметно для собеседников ведущая добилась той степени доверительности, при которой можно было рассчитывать на искренние ответы, спрашивая, думают ли ребята, что родители в их возрасте пили столько же, сколько они, и как изменилось бы отношение подростков к подобному времяпрепровождению, если бы не запреты? Собственно, это и было введением в дискуссию, провести которую помогла заранее продуманная логика разговора.

Программные вопросы относятся к элементам журналистской стратегии, экранные — к сфере тактики.

Можно, разумеется, возразить, что подобная тактика говорит о неуважении к собеседнику, которого мы готовы заранее заподозрить в желании схитрить или приукрасить правду. Такие догадки порождаются незнакомством с психологией мотивации. Сплошь и рядом человек не обнаруживает своих мотивов, поскольку они не осознаны им (не каждый склонен к самоанализу) или же в силу ложно понимаемых соображений престижа. Присутствие интервьюера способно лишь усугубить эту реакцию.

«Какие книги вы предпочли бы приобрести для своей домашней библиотеки в первую очередь?» — анкету с таким вопросом распространили однажды среди прохожих прямо на улице. Судя по ответам, все прямо-таки мечтали иметь произведения Шекспира, Толстого, Диккенса. Наименее популярной оказалась развлекательная литература. Забирая анкеты, организаторы эксперимента в порядке компенсации за отнятое у прохожих время предлагали бесплатно выбрать себе любые три книги из стоящего рядом фургона. Надо ли говорить, что читательский выбор существенно разошелся с только что полученными ответами?

Не всегда мы, конечно, стремимся казаться лучше, чем есть, но кто же хочет казаться хуже? Всякий раз ситуация разговора подсказывает интервьюеру, в какой форме лучше задать вопрос, чтобы не поставить собеседника в неловкое положение. Нежелание же заранее продумывать тактику встречи как раз и свидетельствует об отсутствии такта у журналиста.

«Скажите, какой у вас вкус?» Ничего, кроме общих слов, в ответ на этот вопрос не последует, а они не дают ни малейше-

го представления о подлинных пристрастиях собеседника. Но спросите, какие подарки своим друзьям он преподнес бы на день рождения, — тут-то и проявится его вкус. (Искусству вопроса отводится немало страниц в увлекательной книге В. Аграновского «Ради единого слова», откуда и позаимствован последний пример.)

Выясняя у собеседника, успевает ли он следить за новинками художественной литературы, а затем поинтересовавшись его любимым занятием в свободное время, вы, скорее всего, услышите, что в свободное время он читает художественную литературу. Но это не столько его ответ, сколько ваша подсказка. Поменяйте порядок вопросов — и возможно, один из них задавать вообще не придется (собеседник и сам упомянет об интересе к художественной литературе). Еще лучше разнести их по ходу беседы, например прибегнув с этой целью к вопросам-отдушинам, переключающим разговор на другую тему.

«Эффект заражения», когда предыдущий ответ начинает оказывать влияние на последующий, — помеха, постоянно угрожающая интервьюеру, а избежать ее как раз и позволяют вопросы с гасящей функцией. Нередко их задают в сослагательном наклонении.



«Какие три книги вы бы захватили с собой на необитаемый остров?» или: «Что бы вы сделали, если бы у вас оказалась неограниченная сумма денег?»

— Мне не нужна неограниченная сумма денег, — с усталой вежливостью отвечает студент по имени Саша, один из участников телефильма-анкеты «Все мои сыновья» (режиссеры О. Гвасалия и А. Стефанович).

— Купил бы себе мотоцикл, — с готовностью отзывается на тот же вопрос школьник Дима возле исписанной каракулями доски.

— Так как я очень люблю театр, я бы, пожалуй, построила на земле много-много театров, — улыбается девятиклассница Ира.

За каждым ответом — характер. Но и за попыткой уйти от ответа — тоже. Вопросы-отдушины, рождающие живой интерес у одних собеседников, вызывают явное недоумение у других («Какие три книги — на необитаемый остров? Но почему именно три? А можно я заберу с собой дюжину... или хотя бы пять?.. Да я вообще никогда не окажусь на необитаемом острове!»)

Однажды учитель принес на урок старинную монету и предложил, чтобы каждый внимательно рассмотрел ее. Монета отправилась путешествовать по рукам, пока не вернулась назад к учителю. «Теперь проверим вашу наблюдательность, — объявил он. — Пусть каждый на листе бумаги изобразит, какого

размера эта монета и в каком месте ее находится дырочка». Весь класс принялся старательно выводить кружки и дырочки, за исключением одного ученика, нарисовавшего лишь кружок. В действительности никакой дырочки на монете и в помине не было.

Этот школьный опыт — наглядная иллюстрация к тому, что такое эффект внушения. В данном случае перед нами результат сознательного воздействия учителя на учеников. Куда чаще, однако, встречаются ситуации, когда воздействие возникает вопреки нашим целям. Физикам подобное явление хорошо известно как «возмущающее влияние исследователя на объект». Именно из-за него невозможна съемка документального фильма «Путешествия электрона». Чтобы спящий электрон, замечает Д. Данин в своей книге «Неизбежность странного мира», его требуется предварительно осветить. Но необходимое для этого короткое излучение разгонит электроны, разденет атом — и что же тогда снимать? Освещение электрона — слишком грубая для подобного исследования процедура. Это все равно как если бы мы решили определять показания секундомера в темноте, ощупывая секундную стрелку пальцем. За такое вмешательство приходится платить неопределенностью результатов.

Принцип неопределенности подводит ученых к грустному выводу, что наблюдаемый нами мир — это мир плюс воздействие наблюдателя. Избегнуть «возмущающего влияния» не удастся даже историкам, имеющим дело с прошлым. Двойственность понятия «исторический факт» — реальная трудность науки, полагает исследователь культуры средних веков А. Гуревич. «Исторический факт, — пишет он, — неисчерпаем как из-за множественности подходов к нему, так и из-за непрерывно меняющейся перспективы, в которой рассматривается прошлое... Источник начинает “говорить” по-новому, когда историк подходит к нему с новыми вопросами... Поэтому историческое познание есть вместе с тем и общественное самосознание»¹⁵.

Насколько же усугубляется ситуация, когда предметом исследования оказываются не «безответные» электроны или безгласные факты прошлого, а живой, непосредственно реагирующий на наши действия человек! Даже в простейшей анкете, где предлагается подчеркнуть лишь «да» или «нет», результат до известной степени обусловлен тем, какое из двух утверждений поставлено первым — ему скорее будет отдано предпочтение. Обе стороны, участвующие в социологическом опросе, вступают, казалось бы, в добровольные и равноправные отношения, но влияние личности интервью-

ера, самой обстановки беседы или даже простого упоминания о том, что она состоится, порождает «предвосхищающую оценку»: интервьюируемый начинает бессознательно подыгрывать инициатору встречи.

Такого рода опасность давно научились предвидеть криминалисты. Уголовный кодекс обязывает строить допрос в двух частях: вначале свободный рассказ свидетеля, затем его ответы на вопросы следователя. Показания, полученные в обратном порядке, недостоверны, ибо уже сами вопросы способны повлиять на характер ответов.

Принцип неопределенности оборачивается коварной ловушкой не только для физиков, историков или социологов. В том же положении оказываются и журналисты.



...В павильоне телестудии предприняли несложный эксперимент. Ведущая пригласила на передачу группу детей от четырех до двенадцати лет. Студию оформили экзотически. Возле высоких зеркал были разложены всевозможные парики, на вешалке висели театральные костюмы разных веков. С потолка на длинной веревке свисала соломенная корзина с пушистым живым щенком, накрытым косынкой. Стоял мотоцикл, возле него лежал разноцветный мячик. На полу валялась двадцатипятирублевая ассигнация. «Сейчас я оставлю вас на десять минут одних, — объяснила ведущая, — а потом мы немного порепетируем и начнем передачу». Она не стала предупреждать, что в студии уже работают микрофоны и подготовлена аппаратура для видеозаписи.

Через три минуты после того, как дети остались одни, помещение напоминало Америку эпохи великих завоеваний. Перед зеркалами лихорадочно примерялись костюмы и парики. Неугомимые исследователи с лицами, перемазанными гримом, обшаривали потаенные уголки павильона. За ними с лаем носился извлеченный из корзины щенок. Одна из девочек увидела ассигнацию, подняла, задумчиво осмотрела и положила на то же место. Словом, когда журналистка вернулась, несколько минут ушло лишь на то, чтоб уgomонить разошедшихся «конкистадоров».

«Теперь, — сказала ведущая, собрав кое-как детей, уже с некоторой опаской поглядывавших на камеры, — давайте порепетируем. Лена, спой нам твою любимую песенку». Девочка с удовольствием вышла в центр и с подкупающим детским очарованием спела песенку. «Оля, — обратилась журналистка к ее соседке, — ты бывала в зоопарке?» — «Пять раз!» — с нескрываемой гордостью сообщила та. «И кого ты там видела?» Оля охотно пустилась в перечисления. «Скажи, пожалуйста, — поинтересовалась ведущая, — а видела ли ты в зоопарке лебедя?» — «Нет, — сокрушенно замотала головой Оля, — лебедя не видела, но зато я видела аиста».

Тем временем истекло отведенное для репетиции время, операторы заняли положенные места, осветители включили дополнительные приборы. Ведущая нарочито стандартным голосом объявила название

передачи и начала представлять участников. «Лена, не споешь ли ты нам твою любимую песенку?» Лена недоумевающе посмотрела на ведущую. «Я же тебе только что пела песенку?!» — произнесла она драматически-громким шепотом. «Это ничего, что пела, — телезрители еще не слышали». — «А можно я спою другую?»

Она вышла к камере и довольно непринужденно (хотя и с меньшим очарованием) исполнила свой номер. «Оля, — обернулась ведущая ко второй участнице передачи, — скажи нам, бывала ли ты в зоопарке?» — «Да, я бывала в зоопарке», — как-то деревянно отозвалась Оля и замолчала. «А сколько раз ты была в зоопарке?» — «Я была в зоопарке пять раз». Она словно отвечала выученный урок. «Скажи, Оля, а видела ли ты в зоопарке лебедя?» Наступила пауза. Все собравшиеся посмотрели на Олю. «Да, — очень тихо и каким-то вынужденным голосом сообщила Оля, — я видела в зоопарке лебедя...»

Этот забавный и изящный эксперимент позволил его авторам высказать две догадки. Первая: более непосредственно, как правило, ведут себя перед камерой малыши, более скованно — дети старшего возраста. Но свобода поведения в телестудии — это и есть второе предположение — зависит от условий домашнего воспитания. Лена росла в семье, где родители обращались с девочкой как с равной, внимательно выслушивали ее и стремились развить в ней самостоятельность. Оля жертва авторитарного воспитания. Она знала, что к обеденному столу надо являться без секундного опоздания, тотчас прерывая любую игру, даже самую увлекательную, а когда приходят гости, немедленно отправляться в детскую. На телестудии, оказавшись в ситуации, правила которой были ей незнакомы, Оля растерялась, оцепенела и стала выглядеть маленьким оловянным солдатиком.

Но возможно и еще одно объяснение: Оля просто вспомнила, как порой ведут себя на экране взрослые, когда выступают в роли интервьюируемых.

«Читали ли вы последнюю повесть писателя А.?» — интересуется журналист. Собеседник впервые слышит эту фамилию, но кому приятно публично демонстрировать свою неосведомленность? Тут иной раз не грех и слукавить, сказав «читал» в надежде, что подробностей не потребуется. Дожить до семи лет, не увидев ни разу лебедя, представлялось Оле, должно быть, не менее зазорным, чем иному ученику — неспособность различить на монете дырочку.

В какой-то мере интервьюируемый часто «играет роль», отвечая то, что, по его мнению, хотел бы услышать интервьюер, и ведя себя так, как, на его взгляд, должен вести себя в этой ситуации агроном, рабочий или ученый, от имени которых он выступает. Отсюда и знакомые нотки сомнения в голосе: правильно ли я говорю, то ли, что следует? При этом представление собеседника

о задачах интервьюера может не иметь ничего общего с действительными целями журналиста.



Георгий Кузнецов вспоминает, как он проводил один из своих первых критических телерепортажей. Камеры установили в ресторане. Едва вспыхнул свет, обслуживающий персонал, почуяв неладное, будто в воду канул. За крайним столиком (зал был почти пустой) репортер увидел одиноко сидящего молодого человека и подошел к нему: «Часто ли вы здесь бываете? Как вас обслуживают?» При виде микрофона на лице посетителя расцвела улыбка. «В этом ресторане замечательно обслуживают, — бодро начал он, глядя почему-то на камеру, а не на репортера. — Коллектив ресторана может служить примером...» После того как передача закончилась, посетитель сам подошел к журналисту: «Говоря по совести, заведение хуже некуда. Кормят отвратительно. Официантов ждешь по часу». — «Почему же вы не сказали об этом в передаче?» — с досадой воскликнул репортер. Молодой человек понимающе улыбнулся: «Что же вы думаете, мы, такелажники, не знаем, как вести себя перед камерой? Зачем же я стану вас подводить?»

Случай почти анекдотический, но, увы, не такой уж редкий. Предполагали ли тележурналисты, создававшие на протяжении многих лет эталон подобного поведения в кадре, что когда-нибудь их коллеги окажутся жертвами этого эталона?

«Отвечать то, что думаю, или то, что надо?» — с простодушной деловитостью поинтересовался однажды молодой тракторист, увидев направленный на него микрофон репортера.

В стремлении подыграть журналисту его собеседник нередко перехватывает инициативу и становится фактически хозяином положения. «Очень мы любим, оно и понятно, получив урожай, доискиваться до его тайн, секретов, — писал Г. Радов. — Я знаю одного хорошего, но хитрого бригадира, который охотно потрафляет этой слабости... Послушаешь его — что ни год, у него новомодности просто необыкновенные, и каждая будто бы решила урожай. Сочиняет байки, а падкие на них “обобщители опыта” только языком прищелкивают от удовольствия. А кто-то и переспросит: “И компосты вы применяли?” — “Как же, — ответит он, — они-то всему и основа”. Скажешь ему: “Ну зачем лишнее-то? Не применял же ты компосты, в глаза их не видел”. Он посмеется: “Но им-то хочется, чтобы я применял”»¹⁶.

Случается, что интервьюируемому приходится высказывать взгляд на проблему лишь потому, что его спрашивают об этом, а

не потому, что он когда-либо задумывался над нею всерьез. Если журналист к тому же перечисляет уже имеющиеся точки зрения, отчего бы и не воспользоваться готовыми мыслями, которые самому тебе, возможно, никогда не пришли бы в голову?

Собеседник высказывает мнения, которые ему не принадлежат, ссылается на факты, известные лишь понаслышке, а интервьюер становится жертвой престижной реакции, которую сам же и спровоцировал. Да и от кого, как не от него, зависело, какой характер будет носить беседа — допроса с пристрастием, откровенной игры в поддавки или диалога уважающих друг друга людей?

«Последняя повесть писателя А. появилась совсем недавно, мало кто успел с ней познакомиться. А вам удалось?» Отрицательный ответ при такой постановке вопроса нисколько не смутит собеседника.

Репортер, интересующийся у родителей, как они относятся к тому, что дети дерутся, не замечает в вопросе скрытой подсказки (согласно общепринятому мнению, драться — плохо). Между тем предупредить «возмущающее влияние» он мог бы, сформулировав свой вопрос иначе: «Одни родители категорически запрещают детям ввязываться в драку со сверстниками, другие считают, что это в порядке вещей — мальчик должен суметь постоять за себя. А ваше мнение?»



Приступая к интервью со знатной дояркой, не впервые принимавшей участие в передачах и привыкшей обходиться в подобных случаях уже не раз апробированными фразами, ведущий Марийской телестудии начал с неожиданного вопроса: «Вы смотрели позавчера по телевидению спектакль? Очень интересный...» — «Нет, что вы, я же вечером работаю», — удивленно ответила собеседница. «А на следующее утро тоже не видели?» — «К сожалению, у нас выходные уже полгода дают от случая к случаю. Нет подменных доярок». По ходу беседы выяснилось, что из-за неправильной организации труда в хозяйстве на ферме большая текучесть кадров, все держится на немногих энтузиастах — положение, с которым нельзя мириться.

Дистанция доверия возможна лишь при взаимном уважении и обоюдной заинтересованности в беседе. Только в этом случае журналисту удастся избежать как ничем не оправданного снобизма, так и привычки стоять перед героем на цыпочках.

Слово «беседчик» родилось в 30-е годы XX в. Тогда им называли не репортера, не интервьюера, а именно человека, с которым можно поговорить «о жизни», в свободном и непринужденном общении.

«Смирнов, как никто другой, умел располагать людей к рассказу так, что они... выкладывали внимательно слушающему “беседчику” всю свою душу, — вспоминал И. Рахтанов о незаслуженно забытом ныне писателе Николае Смирнове. — А он лишь изредка позволял себе вставить в разговор самое краткое, состоящее всего из двух звуков, будто бы незначашее словечко:

— Да?

Но тут были и вера, и удивление, и даже восхищение, а главное, поощрение, после которого хотелось говорить еще и еще»¹⁷.

Хороший рассказчик может быть только у хорошего слушателя.

«Бывает, даже подыгрываешь: что вы говорите! ну надо же... — признается режиссер-документалист М. Голдовская. — Делаешь вид, что не знаешь каких-то особенностей профессии или моментов жизни собеседника, даже если они тебе и известны. Искренне ли это? Конечно, отчасти эту искренность в себе разжигаешь. Интервьюер — в какой-то степени и актер. Но в то же время стоит отвлечься хоть на секунду — “Вам это не интересно?”. Глаза тускнеют... Общение — процесс глубоко интимный. Человеку гораздо легче рассказывать, когда вы улыбаетесь и негодуете вместе с ним. Пускай это будет в ущерб композиции кадра, в ущерб освещенности места, в ущерб фотографическому качеству изображения — лишь бы сохранить душевное состояние твоего героя».

Нередко созданию поля доверия способствует «лицо из своей среды». Им может оказаться старый приятель, земляк, однокашник героя. Вступая в своеобразный заговор с таким соучастником съемки, режиссер поручает ему между делом задать вопросы, ответы на которые хотелось бы услышать.

Знаменитый летчик-испытатель за столиком кафе встречается с давним другом (его ординарцем в годы войны, а ныне профессиональным наездником). «Я тут прочитал журнал “Коневодство и спорт”, — вполголоса рассказывает летчик, герой картины, — а там фотография. Лошадь столетия. Спина короткая. Ноги точеные... Ну с ума сойти... Знаешь, Толя, я бы украсть мог...» Возможны ли подобные интонации в общении даже с искуснейшим из интервьюеров?

В середине 60-х, снимая фильм о сибирских нефтяниках, И. Беляев оказался с киногруппой на газовом выбросе в Тарко-Сале. «Мы старались передать реальную атмосферу события, —

вспоминал впоследствии режиссер. — Ведь о героизме там никто не думал. Никто из них и не представлял себе, что они совершают подвиг. Наша задача состояла в том, чтобы показать обыденность героизма. Как показать?.. Мы отправляемся в столовую, ставим камеру. Пытаемся подслушать разговоры. Не разговаривают... А если разговаривают, то так, как будто это художественный фильм и я давно роздал им роли. Тогда я незаметно для других подхожу к одному из парней и объясняю ему свою задачу. Прошу выполнить роль заводилы, инициатора разговора. А сам устраниюсь. Конечно, ребята знают, что есть микрофоны, они видят, что вдали стоит камера. Сверкают прожектора, потому что в темной столовой снимать невозможно. Они знают все это. Но они общаются в своем узком кругу. И в результате нам удается поймать несколько нужных мыслей и фраз».

Телефильм И. Беляева «Путешествие в будни» был разведкой возможностей, таящихся в новом методе. «Хочешь “сыграть” героя — ищи ему партнера», — сформулирует режиссер этот утвердившийся в документалистике творческий принцип много лет спустя.

К помощи «посредника» тележурналисты прибегают в различных целях. Готовясь к беседам с колхозным агрономом, одним из главных участников будущей ленты, Д. Луньков проштудировал горы литературы, чтобы вникнуть в подробности земледельческого труда. Но, понимая, что, сколько бы ни было прочитано книг, в глазах своего героя он все равно останется лишь любознательным дилетантом, режиссер решил подключить к разговору Гуськова — несуществующего приятеля-агронома, якобы недавно перебравшегося в столицу. По ходу беседы он то и дело ронял: «А Гуськов говорил мне... А вот Гуськов считает...» — «Да перегибает он, ваш Гуськов!» — горячился герой картины, вступая в полемику пусть с незнакомым, но все же коллегой, от мнения которого так просто не отмахнешься. Серьезность отношения агронома к затронутым темам сохранилась и в фильме, хотя, конечно, при монтаже упоминания о Гуськове были изъяты.

Третье действие пьесы общения, о которой идет речь, — разрядка, или снятие эмоционального напряжения.

Отвечая на вопросы интервьюера, собеседник обычно испытывает явное или подавляемое волнение (перед камерой — особенно). Его внутреннее возбуждение ищет разрядки. Оно не может погаснуть автоматически, подобно малиновому глазку телекамеры. И журналист, воспринимающий угасший глазок как сигнал завершения разговора, демонстрирует не просто отсутствие такта, но и непонимание своей роли в этой фазе общения.

Психологическая разрядка необходима собеседнику, конечно, не только в условиях студии. Дело не меняется оттого, что разговор происходит, допустим, в квартире у самого героя. Бывает, стоит тому лишь ответить на последний вопрос, как внимания участников съемочной группы словно и не бывало. Осветитель торопливо принимается выключать приборы, переругиваясь с приглашенным из жэка электриком, звукорежиссер поспешно сворачивает провода, оператор лихорадочно укладывает камеру, а интервьюер устремляется к телефону. Герой начинает чувствовать себя чужим в своем собственном доме.

Быть «хорошим человеком» на съемке не менее важно, чем быть профессионалом (да это и значит, по сути, быть профессионалом).

«Какие бы трудности ни возникали в процессе общения, я всегда, во время смены кассеты или когда съемка закончилась, говорю: “Ах, как хорошо! Ах, как здорово!” — делится своим опытом М. Голдовская. — Собеседник не должен чувствовать моего недовольства. И не только потому, что, может быть, предстоят и другие встречи. Человек в этой ситуации очень болезненно на все реагирует. Тут любой знак внимания творит чудеса. Я всегда подбадриваю: превосходно, великолепно, лучше не бывает! И собеседник на самом деле “отходит”, становится снова самим собой».

Миклухо-Маклай, наблюдая жизнь аборигенов, поначалу удивлялся, для чего папуас, отправляющийся с утра на охоту (откуда он вернется вечером), наведывается в каждую хижину и прощается с соплеменниками так, словно ему предстоит кругосветное путешествие. Но такое необязательное с точки зрения постороннего наблюдателя общение — образец повседневного этикета, символизирующего социальное одобрение. Наименее существенны тут слова.

Два приятеля, повстречавшись на углу, обмениваются ничего не значащими любезностями: «Здорово!» — «Привет!» — «Как дела?» — «Ничего, а у тебя?» — «Порядок. Погодка-то, а?» — «Да-а... Дождя бы только не было». — «Ну, будь». — «Пока!» О чем шел разговор? Фактически — ни о чем. Поговорили и разошлись. Восемь, казалось бы, случайных реплик. Но если вместо восьми прозвучат только шесть, вы уйдете в состоянии смутного неудовлетворения: что-то ваш приятель сегодня довольно мрачен.

В чем тут дело? А дело в том, что у вас — синдром недоговоренности. «На первый взгляд это может показаться пустой тратой времени, — комментирует такие повседневные ритуалы встречи

психолог А. Добрович, — поскольку тем, что вы привыкли считать “информацией”, здесь не обмениваются. Однако это впечатление следует, по-видимому, отбросить»¹⁸. В конечном счете приветствие типа «я тебя замечаю» или «я желаю тебе добра» играет не меньшую роль в социальном взаимодействии, чем обсуждение какой-нибудь академической проблемы.

В учебных пособиях для начинающих социологов овладение ритуалом учтивости вменяется в прямой профессиональный долг. Закончив опрос, интервьюер поинтересуется у собеседника, курит ли тот и, если да, предложит сигарету, чтобы выкурить вместе в разговоре о том о сем; если же нет, то найдет другой подходящий способ, чтобы этот завершающий диалог-разрядка все-таки состоялся.

«Случаются ситуации, когда пленка кончилась, а герой еще говорит, — рассказывает С. Зеликин. — Ты уже знаешь, что для фильма это пропало. Тут либо честно прерываешь: у нас нет пленки, мы придем к вам еще раз, либо — если знаешь, что не придешь, — оставляешь камеру включенной, не подавая и виду, что она работает вхолостую. Потому что человеку невероятно обидно, когда он узнает, что самые важные мысли записаны не были. Ведь все, что не отснято, кажется всегда самым важным, а иногда оно так и есть. После съемки обычно остаешься с героями, обсуждаешь, что получилось удачно, а что — не очень. Посидишь часок-другой за столом, и тут выясняется, что и осветитель и оператор не так уж спешат домой».

Но вот разговор документалиста с героем уже позади.

А где же четвертое действие нашей пьесы?

Это то состояние, в котором остается собеседник после общения. Его степень готовности к новым встречам. Его желание (или нежелание) принимать участие в будущих интервью. Его представление о том, как следует вести себя в этих случаях.

Четвертое действие — последствие.

«Зачем вы об этом пишете?» — с подозрением спрашивали многие документалисты у выпускницы факультета журналистики МГУ Анны Блиновой, избравшей темой своей дипломной работы роль экранной публикации в жизни героя. «Говорить о своих неудачах не буду. У всех бывают ошибки», — возмутились одни. «Жизнь героя меня интересует только в процессе съемки. А что потом — не мое это дело», — откровенно заявляли другие.

Но чье же тогда это дело, недоумевает автор диплома. Документалиста ждут поздравления: как вам удалось раскрыть та-

кой сложный характер, добиться таком откровенности перед камерой? А что ждет героя? Уважение окружающих или ехидные насмешки, а то и боль одиночества?



Начинающий тележурналист Николай Тарасов в течение нескольких месяцев готовился к съемке жителей маленького провинциального городка. Среди участников фильма была одаренная молодая художница, из-за мучительной болезни с детства прикованная к постели. Из окна ее комнаты видны только унылая стена соседнего дома и несколько веток дерева. А на картинах — возбужденная ребятня, с хохотом несущаяся с горы на санках, всеми оттенками золота расцвеченный лес, трогательная влюбленная пара в аллее парка... «Иногда я себя чувствую особенно одиноко, — признавалась художница журналисту, с которым они стали уже друзьями. — По ночам меня мучит бессонница. Но, что бы там ни было, я выбираю любовь и человеческое общение». Автор фильма приступил уже было к съемкам, когда в городок внезапно нагрянула киногруппа Центрального телевидения.

Эти три дня художница запомнит, вероятно, на всю жизнь.

Сценаристка узнала о несчастье своей героини — о любви взаимной, но трагической (ее друг недавно умер после тяжелой болезни). Долго уговаривала рассказать об этом перед кинокамерой. Ей казалось, что без истории несчастной любви образ художницы будет недостаточно выразителен. Та наотрез отказалась. Тогда ее попросили прочитать перед объективом стихотворение, где описывалось подобное душевное состояние. Из рук художницы выпал листок, плечи ее вздрогнули. «А теперь расскажите, как все случилось». Едва сдерживая слезы, она рассказывала, забыв о камере... «Да, я бываю жестока. Когда мне нужно узнать человека, я готова на все, чего бы мне это ни стоило», — а ведь это признание профессионала, автора многих поразительных в своей достоверности экранных портретов! Исповедь героини была показана, несмотря на ее возражения.

Бывает, на документалистов находит затмение. Когда они забывают, что каждая их акция связана с постоянной опасностью — опасностью для того, кто решился им доверить свой внутренний мир. Говорят, что правила запрещают саперу заниматься обезвреживанием бомб и снарядов более трех лет подряд. За такой срок он успевает привыкнуть к риску, теряет инстинкт осторожности, и тогда... происходит непоправимое. Но разве нечто подобное не наблюдаем мы и в практике журналистов? Как далеко имеют они право зайти в своих действиях против героя, пускай даже «в его же собственных интересах»?

Работа Тарасова, задуманная как фильм-интервью, была теперь под угрозой срыва. При упоминании о синхронной камере художницу бросало в нервную дрожь. То, что произошло на съем-

ке, она называла не иначе как «душевым стриптизом». Пришлось отказаться от непосредственного общения перед объективом и найти другое решение этой документальной новеллы.

«Личная дистанция» в экранном диалоге оплачена человеческой сопричастностью автора к судьбе своего героя, порой — месяцами общения, позволяющего им откровенно разговаривать даже в присутствии камеры.

К сожалению, после отъезда очередной киногруппы нередко остается лишь «выжженная земля».

Но последствия подобных встреч могут быть и совсем иными.



Когда в начале 70-х годов Г. Франк решил снять фильм о знаменитом председателе колхоза Э. Каулине, кое-кто из коллег дружески его отговаривал: не стоит браться, там все отснято. Этот человек знает, как поставить свет, лучше самого оператора, там вытоптанный луг для документалистов. Коллеги, к сожалению, не ошиблись. Каулинь действительно знал, как надо его снимать, какие слова надлежит говорить перед объективом. От частых посещений репортеров у него уже выработался условный кинорефлекс. Оказалось, существуют два Каулина: один — в жизни, другой — «для кино». Первый — человек незаурядных душевных качеств и романтической биографии, второй — председатель, каких мы немало видели в примелькавшихся кадрах хроники.

Задача была не в том, чтобы приучить героя картины к присутствию камеры, а в том, чтобы его от камеры отучить.

Все лето режиссер и оператор снимали героя — в поле, на фермах, во время ночных субботников, стремясь уловить различные его душевные состояния, живые подробности, которые обычно не попадают в видеокадры хроникеров. Итогом этого длительного общения и стала картина «След души», отмеченная на международных конкурсах. Не будь этой ленты, кинозрители никогда бы не встретились с подлинным Каулинем, которого они впервые открыли лишь в фильме Г. Франка и К. Залцманиса.

Никакое общение не проходит для героя бесследно. Об этом и свидетельствует четвертое действие нашей пьесы, за характер которой этическую ответственность несет документалист. К тому же при встрече героя со следующим интервьюером — а такое в наш телевизионный век происходит все чаще и чаще — последствие окажется прологом к новому действию.

И круг замкнется.

МОМЕНТ ИСТИНЫ

К вопросу о разности потенциалов

Поэт должен разложить костер, а огонь ударит с неба.

С. Маршак



«Скажи, Олег, что такое ноль?»

Второклассник стоит у доски. На ней — числовая ось. Видно, что вопрос возник перед ним впервые. На лице отражается целая гамма чувств: озадаченность («мы этого не проходили»), надежда («может, кто подскажет?»), досада («неужто я не сумею?»). Родается пауза. Очень долгая пауза. За кадром дважды звучит музыкальный проигрыш. И вдруг... лицо озаряется радостью первооткрытия. «Ноль, — торжествующе-ломким голосом объявляет Олег, — это нейтральная точка на числовой оси, которая не принадлежит ни к положительным числам, ни к отрицательным».

В телефильме ленинградского режиссера А. Каневского « $2 \times 2 = x$ », снимавшемся в школе, где практикуется «обучение через творчество», эта сцена — одна из наиболее выразительных.

Но что общего имеет она с интервью?

В повседневной житейской практике то и дело встречаются ситуации, когда один человек спрашивает, а другой отвечает. Отдел кадров. Справочное бюро. Прилавок универсама. Нарушитель правил уличного движения отвечает на вопросы орудовца, абитуриент — на вопросы секретаря приемной комиссии, пациент — на вопросы лечащего врача.

Никому не приходит в голову применять к таким ситуациям понятие «интервью». Почему? Не потому ли, что тип общения, который мы связываем с этим понятием, как раз и не предусмотрен будничной практикой? А встреча с интервьюером — сама по себе событие. Это разговор, организованный журналистом. Беседа, где он выступает инициатором.

Но тогда при чем тут эпизод из фильма? Разве перед нами не инцидент, подсмотренный в повседневности? Разве это не просто-напросто типичный случай из школьной жизни?

Да и нет.

Да, поскольку эпизод и в самом деле не выходит за рамки школьного урока.

Нет, поскольку он намеренно «спровоцирован», предуготовлен сценарным замыслом. Организован так, что об этом не знает ни класс, ни «интервьюируемый».

Документалисты стремились уловить процесс рождения мысли. С преподавателем договорились: вопрос будет задан по материалу, который ребята еще не проходили. Ответ на такой вопрос нельзя вспомнить. Не приходится тут рассчитывать и на подсказку. Героя решили выбрать из непосед — эмоционально возбудимого, с живым характером. Вопрос прозвучит для него вдвойне неожиданно — ведь в присутствии посторонних принято вызывать отличников. К тому же условились, что спросят Олега в самом начале урока (на щеке у него еще заметна царапина после очередной потасовки на перемене).

Все это — элементы заранее продуманной тактики. Правда, в кадре нет журналиста-интервьюера. Его роль возложена на учителя, чтобы сохранить по возможности привычную обстановку урока (ситуация «скрытого интервью»).

Реакция Олега «сиюминутна» и непосредственна. Но в той же мере и подготовлена. Больше того, сам уровень подготовки — выбор героя, рассчитанность ситуации — как раз и предопределяет эту непосредственность поведения.

В социологии существует определение интервью как метода получения информации путем целенаправленной беседы интервьюера с опрашиваемым лицом. Но попробуйте-ка приложить такое определение к журналистской практике... «Метод получения информации» — само сочетание этих слов несет в себе нечто сугубо утилитарное. Что ни говорите, а принятое в социологии понятие «информант» отдает металлическим привкусом функциональности. (При анонимном характере социологических опросов подобный подход возражений не вызывает: науку о человеческих множествах интересует не отдельная личность или индивидуальное мнение, а типы людей и представления социальных групп.)

Нет, впечатление, производимое эпизодом телефильма А. Каневского « $2 \times 2 = x$ », меньше всего связано с «получением информации» (во всяком случае, в традиционном понимании этого слова). В конце концов, что такое ноль, мы можем узнать из любого учебника математики. Да и какую информацию, скажите на милость, получает зритель в продолжение всей этой захватывающей паузы?

Видимо, недостаточно определить телевизионное интервью как разговор двух людей, из которых один спрашивает, а другой отвечает, даже с поправкой на то, что разговор этот организован с целью получения информации и журналист в нем выступает инициатором.

Необходимо еще, чтобы ответы собеседника вызывали общественный интерес. Или чтобы такой интерес представлял для ауди-

тории сам собеседник, — к примеру, свидетель волнующего события, герой дня, участник эксперимента, способного привести к немаловажным социальным последствиям. Девятилетний Олег, скорее всего, и воспринимается нами как участник подобного педагогического эксперимента — представитель незнакомого племени акселератов.

Но такие открытия происходят на экране гораздо реже, чем нам хотелось бы.

Ничего нет для журналиста опаснее убеждения, согласно которому выступление перед камерой — едва ли не самый легкий и доступный из тележанров.

Казалось бы, кто лучше героя знает предмет беседы? Ему, как говорится, и карты в руки — пускай расскажет. Не оттого ли с такой готовностью иной ведущий передает герою не только слово, но заодно и микрофон? (Любопытно, как повел бы себя такой журналист, передоверивший орудие производства, например, трактористу, если бы тот в свою очередь попросил пока попахать за него на колхозном поле?)

На экране репортер интервьюирует астронома: «Расскажите что-нибудь о звездах. Нашим зрителям интересно узнать...» Его собеседник отдал полвека своей науке, его коробит само это слово «что-нибудь». Но упрекать такого журналиста, путающего теорию относительности с теорией вероятностей, в том, что он не подготовлен к интервью, — непродуктивная трата времени. У него нет интереса ни к личности собеседника, ни к существу затронутого предмета. Обратившись к изучению материала, он, пожалуй, не найдет там ничего полезного, — напротив, чего доброго, перестанет понимать и то, что понимал до этого. Ему неведом азарт постижения внутренней логики фактов, их неожиданного взаимосцепления, незнакомы ни муки, ни радости овладения темой.

«Я хочу, чтобы корреспондент не просто кивал головой в такт моему рассказу, а с чем-то и не согласился, с чем-то поспорил, высказал свою точку зрения, — говорит известный хирург профессор В. Францев. — Я говорю так потому, что просто не представляю себе беседу по сложной проблеме с, мягко говоря, неумным человеком, все достоинство которого в том, что он может пробиться к кому угодно и делает это очень оперативно»¹.

Приглашая героя на телевидение, подобного рода интервьюеры не утруждают себя вопросами: ради чего состоится будущий разговор; какие стороны проблемы он раскроет; какое представление о личности собеседника оставит у зрителя? Зато у них всегда

есть в запасе набор безотказных отмычек: «Расскажите о ваших успехах...», «Поделитесь вашими планами...», «Что вам больше всего понравилось в нашем городе?» В крайнем случае можно предпослать этой фразе извиняющуюся улыбку: «А теперь традиционный вопрос...» И выслушать с той же улыбкой ошеломляющее признание: «Больше всего в вашем городе мне понравились люди».

Отдельваясь ничего не значащими ответами от бодрых вопросов интервьюера, участники передач нередко, о чем мы уже говорили, ведут себя так, как того, по их мнению, от них ожидают. Но еще хуже, что иные интервьюеры ничего другого не ожидают. Им не важно, *что* говорят, — важно, что *говорят*.

Собеседник в таком диалоге — фигура условная. Как, впрочем, и сам журналист. С экрана звучит разговор ни о чем. Он словно записан на перфоленге. Вопросы, которые сами себя задают. Ответы, которые сами...

Но умение задавать вопросы «по делу» не возникнет без знания этого дела. Так что, прежде чем выслушать первый ответ собеседника, журналисту-профессионалу приходится проинтервьюировать немало других источников — печатных, изобразительных и звучащих. «Меня поражало: когда я плохо разбирался в предмете и таким образом давал людям, казалось бы, желанный повод рассказывать, именно тогда я меньше всего получал от них... — анализирует подобную ситуацию Д. Луньков. — Тут все по справедливости. И напрасно мы надеемся, что за наши пятаки получим рубли. Пятаки возвращаются пятаками, рубли — рублями»².

В середине 30-х годов прошлого столетия немецкий журналист и военный эксперт, спасаясь от нацистов, эмигрировал в Англию, а несколько лет спустя издал в Лондоне книгу о структуре фашистской армии. В книге давалась характеристика высших чинов генерального штаба и 168 генералов. В Германии публикация произвела эффект разорвавшейся бомбы. Гестапо получило приказ любыми путями доставить автора в Берлин и вывить всех сообщников.


Нацисты разработали план похищения. Владелец книжного магазина в Базеле пригласил Бертольда Якоба — автора книги — в Швейцарию для обсуждения издательских дел. Последний понятия не имел, что издатель, с которым он встретился за столиком ресторана, — агент немецкой секретной службы. В бокале вина, который Якоб поднял за успех совместного дела, было снотворное. Полчаса спустя издатель попросил официанта помочь ему отнести «опьяневшего друга» в автомобиль. Очнулся Якоб уже в гестапо.

«Все, что опубликовано в моей книге, я почерпнул из газет», — заявил он на первом же допросе. В самом деле, тщательно изучая печатные источники и особенно сообщения местной прессы (некрологи, колонки светской хроники о свадебных церемониях с перечислением присутствующих «высоких лиц» из числа военных и т.п.), автор книги сумел по крупицам воссоздать картину, считавшуюся государственной тайной особой важности.

Тем временем возник дипломатический инцидент: Швейцария потребовала вернуть похищенного английского гражданина. В конце концов тот был освобожден.

В наши дни подготовка профессионального журналиста к портретному или проблемному интервью напоминает порой работу разведчика — с той существенной разницей, что автор действует в пользу героя (политические хроники В. Хайновского и Г. Шоймана — исключение, которое подтверждает правило). Книги по специальным вопросам, всевозможные справочные издания, материалы периодики, статистические данные, письма и дневники содержат бесценную информацию для предстоящего разговора. К услугам журналиста — богатства государственных фильмофондов, фоно- и фототек. Наконец, «живая документация» — беседы с компетентными в исследуемой проблеме лицами, с коллегами и друзьями героя.

Изучение материала «методом погружения» приводит подчас к открытиям, которые просто невозможно предугадать.

 В селе Черняное документалисты готовились к съемке фильма «Крестьянские дети, или Пора экзаменов». Идея его состояла в том, что у каждого поколения — свои испытания и нет человека, который не держал бы экзамена сегодня или когда-то. И вот одна из предполагаемых героинь, скромная и молчаливая женщина, вдруг обмолвилась в разговоре со сценаристом В. Никиткиной: «Знаете, я здесь тоже когда-то экзамен держала — как сделать бомбу в спичечном коробке». Оказывается, в самые напряженные дни войны, когда немцы едва не захватили село, ее, комсомолку, по ночам увозили тайком из дому на занятия в диверсионной школе, готовили в партизанки. А на экзамене ей досталось изготовление мины в спичечном коробке.

Этот эпизод был включен в сценарий. После выхода фильма все село не могло поверить — столько лет молчала, ни один человек не знал. Потом еще долго допытывались: не сочинили ли сами документалисты эту историю?

Как ни странно на первый взгляд, но у хорошо подготовленного интервьюера почти не бывает вопросов, задавая которые он

сам не мог бы попытаться ответить за собеседника или хотя бы предвидеть характер ответа (разумеется, речь не идет о репортаже с места события). Казалось бы, как можно предугадать поведение и мысли человека, если разговор с ним еще не произошел, предусмотреть те внезапные повороты, что присущи любому непосредственному общению? Но в том-то и дело, что *диалог начинается перед телекамерой только для собеседника, журналист же ведет его с того дня, как приступил к изучению материала. Экранный этап — лишь последняя фаза в этом заочно завязавшемся разговоре.*

«Человек, с которым мы беседуем, — специалист в своей области, ему не надо готовиться к тому, что он шахтер, или певец, или рыбак. А вот репортер для беседы с ним, чтобы не попасть впросак, должен на время стать немножечко шахтером, певцом, рыбаком», — формулирует эту мысль эстонский тележурналист Рейн Каремаяэ.

*Живое поле общения возникает лишь там, где существует **разность потенциалов** — профессиональной или жизненной позиции собеседника и авторской позиции журналиста.* Но если первая обусловлена самой биографией героя, то вторая формируется у интервьюера в ходе подготовки к предстоящей встрече. Этот этап работы завершается составлением вопросника.

Сбор и изучение фактов. Разработка вопросника. Определение психологической партитуры предстоящего разговора. Три задачи, предшествующие экранному диалогу.

Окончательно скорректированный вопросник — нечто большее, нежели сумма вопросов (подобно тому как архитектурное сооружение не просто совокупность скрепленных между собой камней). Уже в самой очередности вопросов отражается логика развития темы и нередко даже несколько вариантов такого развития — в зависимости от предполагаемой реакции собеседника.

Сочувствие, необходимое одному, не устроит другого, принимающего такую манеру поведения журналиста за напускную вежливость. В этом случае партнера лучше задеть за живое — вынудить защищать свои взгляды и принципы. Провоцирующие реплики заставят его отстаивать свою точку зрения со всей страстью, а в этой страсти раскроются отношение к делу и, быть может, наиболее существенные черты характера.

Готовность интервьюера к беседе — не только знание *что* спросить, это и понимание *как* спросить: в какой форме задать вопрос, какую ситуацию предпочесть применительно к характеру своего героя.



Так, участник одной из съемок 70-х годов, бывший кавалерист, а впоследствии директор совхоза, оказался человеком темпераментным настолько, что во время беседы к нему опасно было подойти на расстояние вытянутой руки — зашибет. Казалось, дай ему шашку — он тут же станет орудовать ею на полный взмах. Чтобы прервать его, журналист спросил: «Вот у вас, я знаю, уже двадцать два выговора, а как на вас новые действуют?» Тот запнулся. Посмотрел с недоумением. Помолчал. А потом протянул ладонь. «Вот видишь — мозоли. Когда землю копаешь, сначала бывает больно. А потом забываеться. Рука становится нечувствительной. Вот так же и эти выговоры». Ответ родился на глазах у зрителей, что сообщало ему особую выразительность.

Когда человек начинает с предупреждения, что привык выступать публично, такое заявление, скорее всего, способно насторожить многоопытного документалиста. Он понимает, что хотя перед ним, вероятно, и прекрасный специалист, знаток своего дела, но у зрителя может возникнуть ощущение наигрыша.



Приступая к работе над проблемной картиной, Л. Каневский обратился за помощью к известному профессору-экономисту. «Я согласен участвовать в вашем фильме при одном условии, — категорически заявил профессор. — Обещайте, что вы не станете на мне испытывать ваши фокусы». — «Какие фокусы?» — не понял режиссер. «Ну, эти режиссерские трюки — скрытые камеры, микрофоны, спрятанные под лацканами пиджака... Могу вас уверить, что я говорю свободно и умею излагать свои мысли без стимуляторов». Режиссер согласился и... изложил по-своему.

На съемке в павильоне студии находились две камеры. Одна — фронтально стоящая и рокошущая (как и полагается отечественной аппаратуре), другая располагалась сбоку и бесшумно включалась в периоды смены кассет на первой камере. «Вы очень интересно сейчас говорили, — обращался в паузах режиссер к профессору. — Но я не совсем разобрался в одной детали...» «Да это же так просто!» — поворачивался к нему собеседник и пересказывал свою мысль теперь уже яснее и популярнее. Затем ситуация повторялась: звучал монолог для открытой камеры, а в промежутке — объяснение для сидящего рядом непосвященного слушателя. Когда материал был проявлен, режиссер пригласил профессора в кинозал. «Я нарушил данное мною слово и теперь отдаю себя в ваши руки. Вам решать, какой из двух вариантов оставить в фильме». После просмотра наступила долгая пауза. Наконец профессор развел руками: «Ваша взяла...»

В обоих дублях собеседник был убедителен. Но если, обращаясь к фронтальной камере, он говорил привычным голосом лектора с кафедры (сам преподавал в институте), то во втором варианте дистанция общения была подкупающе доверительной, а речь — куда ближе к обыденной.

Любопытный эксперимент был однажды проведен на факультете психологии МГУ. Несколько десятиклассников попросили внимательно прочитать научную статью и пересказать ее содержание. Одни должны были пересказать сначала любому товарищу, а потом — всему классу, другие — наоборот. И вот результат: выступление перед классом оказывалось более выразительным — мимически, словесно, интонационно, — когда ему предшествовала беседа наедине. Рассказчик, учитывая возможные реплики и сомнения, использовал риторические вопросы, подбирал наиболее убедительные примеры, его речь была *диалогизирована*. Во втором же случае звучал монолог, ориентированный, скорее, на нормы официальной письменной речи³. (Вспомним, что и роммовский комментарий к «Обыкновенному фашизму» родился из многочисленных рассказов режиссера, сопровождавших рабочие просмотры отобранного им материала.)

За короткой беседой в эфире могут стоять недели журналистского поиска.

Четырехчасовому (впоследствии сокращенному до пятидесяти минут экранного времени) разговору с вольнонаемником Конго — Мюллером предшествовал год работы! Документалисты предусмотрели более сотни вопросов и несколько сот возможных ответов, не говоря уже о предполагаемых переходах от темы к теме. Готовясь к этой встрече, авторы телефильма уподобились пешеходу, который в ясную солнечную погоду выходит из дому не иначе как с зонтиком — на случай, если вдруг хлынет дождь. «Операция Ко-Мю» была разработана до мельчайших деталей — до угощения в изысканном ресторане (жаркое из козули и нежная лососина) и дефицитной контрамарки для фрау Мюллер на музыкальное ревю «Моя прекрасная леди», идущее как раз в те часы, когда ее супруг должен был беседовать с журналистами. Даже пристрастие майора к анисовой водке, этому излюбленному напитку современных ландскнехтов, было заблаговременно учтено в предложенном ему широком ассортименте спиртного.

«Приступая к беседе, мы знаем о человеке, который сидит перед камерой, буквально все, иногда даже больше, чем он сам помнит о себе»⁴. Это утверждение В. Хайновского и Г. Шоймана, как и их признание, что над фильмом «Смеющийся человек» они работали один год и четыре часа, — не риторический оборот.

Стоит ли удивляться, почему так бурно реагируют профессиональные журналисты на невинный вопрос: «Что делают телеинтервьюеры, когда они не берут интервью?»

Дьявол и заповеди интервьюера

По моему мнению, все душевнобольные повреждены в рассудке чертом.

Если же врачи приписывают такого рода болезни причинам естественным, то происходит это потому, что они не понимают, до какой степени могуч и силен черт.

Лютер

Интервьюер обращается к деревенскому деду:

- Куда вы ездите за покупками?
- В большой поселок езжу, на поезде.
- А сколько времени тратите на дорогу?
- Сколько электричка идет.
- Но вам еще до станции пять километров идти?
- Иду.
- А сколько времени идете?
- А сколько все идут.
- А когда последний раз ездили?
- Позавчера.
- В котором часу из дому вышли?
- А корову выгнал — и пошел.

Интервьюер, разумеется, горожанин. Он меряет время часами и минутами, что его собеседнику и в голову не приходит.

Социолог, комментирующий этот диалог, подчеркивает, что искусство спрашивать требует от интервьюера умения как бы выйти из круга понятий, в которых он вырос.

Студент видит мир иначе, чем его мать-домохозяйка, чем отец — машинист тепловоза или соседка — продавщица продовольственного магазина. У каждого из них свое восприятие жизни. И если мы хотим обрести контакт с собеседником, вопрос необходимо поставить правильно и задать единственно верным тоном.

«Кого ты больше любишь — папу или маму?» — небрежно интересуется взрослый у малыша. Трехлетний Никита забивается в угол и отказывается разговаривать с невоспитанным гостем. После некорректного вопроса иного интервьюера в угол телестудии не забьешься. Но собеседник может уйти в себя. Отделяясь от ведущего обезличенными ответами, он лишь присутствует в кадре, поддерживая видимость разговора. Журналист обескуражен. Он долго готовился к этой встрече, а собеседник неразговорчивый. Чертовское невезение!

Дабы не потворствовать этому искусительному стремлению объяснять свои промахи исключительно происками потусторонних сил, вероятно, и разработаны многочисленные принципы ведения интервью и требования к формулировкам вопросов. Учебные пособия и методические инструкции, рекомендуемые интервьюеру, содержат десятки правил. Беда в одном: чтобы не нарушать их, надо обладать воистину дьявольской памятью.

Вот почему мы коснемся здесь только некоторых из этих заповедей.

Заповедь первая: ясность и краткость.

Если собеседник не понял вопроса, виноват интервьюер, а не собеседник. Задавая вопрос, он не учел образовательного уровня своего партнера, привычного ему лексикона, обусловленного профессией или возрастом.

Хороший вопрос формулируется по возможности на языке собеседника. «Оставьте редкие выражения поэтам, а глубокие — философам! — восклицает автор старинного руководства по красноречию. — Сказать об ораторе, что он глубок, — значит нанести ему страшное оскорбление».

Как и у всякого правила, у этого есть исключение — тот случай, когда язык собеседника имеет мало общего с языком телезрителя.

...На экране — интервью о проблемах пассажирского транспорта. Речь идет о новых маршрутах, о часах пик, об очередях на автобусных остановках — словом, о вещах, которые касаются едва ли не всех, поскольку большинство из нас — пассажиры. Собеседник в ответ на вопрос журналиста достает указку: «Несмотря на принципиальные меры по обеспечению пассажирского потока в данном районе...» Сыплются цифры — слишком много, чтобы успеть их осмыслить. Сменяются карты — слишком быстро, чтобы успеть их рассмотреть. Ведущий же вместо того, чтобы перевести разговор на язык пешеходов и пассажиров, сам уподобляется собеседнику «Поясните, Владимир Иванович, как вводятся новые типы подвижного состава...» (А речь-то идет об обычных автобусах!)

Трудно представить себе, чтобы знакомый, с которым вы говорите по телефону, на вопрос «А чем вы сейчас занимаетесь?» вместо «смотря телевизор» ответил: «Я наблюдаю за изображением на экране телевизионного приемного устройства супергетеродинного типа». Между тем услышать нечто подобное в телевизионной передаче — совсем не редкость.

Чтобы вопрос был ясен для собеседника, он должен быть ясен интервьюеру. Но и это самоочевидное правило соблюдается не всегда. На всеозном семинаре по телевизионному репортажу журналистка, проводя интервью-анкету, спрашивала: надо ли наказывать детей? При этом немалое время каждый раз уходило на то, чтобы переформулировать суть проблемы. Наказывать ли детей — вопрос недискуссионный. Наказывать приходится и взрослых (иначе зачем уголовный кодекс?). Другое дело — какие формы наказания предпочесть. (Умение наказывать Сухомлинский считал проявлением высшего педагогического мастерства, почти искусством, смысл которого — искупление ребенком своей вины.)

Классическая ошибка начинающего интервьюера — стремление задавать по несколько вопросов одновременно. Собеседник теряется: он не знает, на какой вопрос отвечать вначале, а после ответа не помнит остальных, так что все равно их приходится повторять.

Выслушав длинный ультиматум, жители Лаконии, как известно, вежливо ответили, что начало ультиматума они позабыли, конца же не поняли, поскольку забыли начало.

Лакония завешала миру понятие «лаконизм». «Не говорите длинно, ибо жизнь коротка». Высказывание это предельно ясно, а говорить ясно и значит говорить коротко.

Победа над словом в глазах историков не уступает иной победе на поле брани. Забываются удачные сражения, но не фразы. Когда Филипп, царь Македонский, осадив упомянутую Лаконию, категорически уведомил население: «Если вы не сдадитесь и я захвачу ваш город, то пощады не ждите», — ответом было всего одно слово: «Если...»

Заповедь вторая: не допускайте односложных ответов.

«Если, например, спросить: “В чем суть вашего успеха?”, то толково ответит не всякий. Я такой вопрос слышал недавно в одной из передач. Ну, человек начал туда-сюда метаться и не знает, что сказать. Тогда ведущий начал ему рассказывать: наверное, говорит, суть в том, что вы любите свою работу? А это был, между прочим, республиканский чемпион пахарей. Тот отвечает: “Да, люблю”. Ведущий продолжает: наверное, суть еще в том, что вы увлеклись спортивным интересом к этим соревнованиям? Наверное, говорит, суть в том, что вам помогали старшие? Тракторист соглашается: “Да, конечно, суть в этом...” Так ведущий получил те ответы, которые и сам знал раньше, а не те, которые мог бы услышать и он и люди у телеэкранов»⁵.

Эту печальную и столь знакомую экранную ситуацию анализирует не критик, а телезритель — директор Научно-исследовательского института земледелия А. Будвитис. (В наши дни телезрители — самые суровые критики.) Что же касается репортеров, то иные из них ведут свои передачи со скоростью курьерского поезда, следующего без остановок по заданному маршруту, так что оторопевший собеседник даже и не рискует вскочить на полном ходу на подножку. Фактически роль его сводится к подтверждению небогатых сведений журналиста.

Вопрос, предполагающий односложный ответ, уместен в ситуации, когда с его помощью ведущему удастся избежать подробного представления гостя («Вы один из тех, кто принимал активное участие в разработке проекта?») либо если мы хотим, чтобы собеседник вынес решающее суждение или подытожил мысль («И все же в целом одобряете вы или осуждаете, соглашаетесь или не соглашаетесь, за или против?»). В последнем случае формулировка вопроса должна быть предельно точной.

Заповедь третья: нельзя ли конкретнее...

Старая притча рассказывает о страннике, остановившем прогуливающегося мудреца, чтобы узнать, далеко ли еще до города. «Ступай», — односложно ответил тот. Озадаченный странник продолжил путь, размышляя о грубости местных жителей. Но не прошел он и полусотни шагов, как услышал: «Постой!» Мудрец стоял на дороге: «До города тебе еще час пути». — «Почему же ты не ответил сразу?» — воскликнул странник. «Я должен был увидеть, каким шагом ты идешь», — пояснил мудрец.

Эта притча приходит на ум, когда слышишь вопросы интервьюера типа «Много ли вы читаете?» или «Часто ли вам удается бывать в кино?». Задавать такие вопросы — все равно что забрасывать в море дырявые сети. Улова не будет. Даже если собеседник ответит со всей допустимой определенностью: мол, читаю много, а в кино бываю не часто, то что это значит — читаю много? Много по сравнению с кем? Один проглатывает две книги в неделю, полагая, что этого явно мало, а другой не осилит такой порции и за год. Прежде чем судить об избытке и недостатке, не стоит ли договориться о том, что такое норма? Скажем, в 70-е годы норма для кинозрителя — 18 посещений за год. То есть в среднем каждый житель нашей страны проводил перед киноэкраном около двух часов в месяц (у телеприемника — два часа в день). Это по крайней мере дает возможность поговорить о портретном сходстве собеседника со «среднестатистическим» кинозрителем.

Конкретно поставленные вопросы — свидетельство знания материала.

Начиная разговор с жокеем с вопроса, на сколько дырок выше он затягивает левое стремя по сравнению с правым, журналист сразу дает понять, что тот имеет дело не с дилетантом и отвечать предстоит всерьез.

Интервьюируя директора фабрики верхней одежды (беседа происходила у директора дома), репортер напомнил об одном заседании, на котором руководитель крупного обувного предприятия со вкусом рассказывал, как хороши производимые его фирмой изделия, и в заключение спросил: есть ли вопросы? С последнего ряда сказали: «Есть. Почему вы сами носите югославские туфли?» — «Может быть, у директора швейной фабрики, — с улыбкой поинтересовался репортер, — в шкафу итальянское пальто?» К счастью, в шкафу висело пальто своей марки — аргумент, оказавшийся наиболее убедительным в разговоре.

В таких интервью деловой вопрос исключает возможность укрыться за отекаемыми формулировками или ни к чему не обязывающими обещаниями (вроде объявлений, которые мы порой встречаем на уличных киосках: «Вернусь через час»; поди догадайся, когда начался этот час — минуту назад или накануне вечером?).

Конкретность ответа обусловлена конкретностью самого вопроса.



Телевизионный режиссер снимал киноинтервью с Героем Советского Союза, бывшим танкистом, сумевшим в одном из боев чудом выбраться из горящего танка. Об этом драматическом эпизоде тот рассказывал множество раз и в самых различных аудиториях. Должно быть, поэтому никакие усилия режиссера и самые искренние стремления собеседника не помогли извлечь из прошлого ни живой интонации, ни яркой детали В отчаянии, готовый уже отменить киносъемку, документалист вдруг спросил: «Скажите, а по ночам вам когда-нибудь снится тот бой?» Наступила пауза. Хозяин дома невидящими глазами посмотрел на присутствующих. «Снится ли мне тот бой... Вы у моей жены спросите, снится ли мне тот бой. Спросите, как я по ночам просыпаюсь от крика, от гари, от грохота, как немцы бегут».

Тут было все: и боль, и детали, и интонации.

Заповедь четвертая: берегите паузу.

Начинающего интервьюера легко узнаешь по боязни пауз. Стараясь не перепутать, о чем он уже спросил и о чем спросить еще собирается, такой журналист молчание собеседника, когда тот подыскивает наиболее точную фразу, принимает за ожидание оче-

редного вопроса. Этот невпопад задаваемый вопрос заставляет зрителя заподозрить интервьюера в невнимании к своему партнеру и даже в отсутствии интереса к самому содержанию разговора.



Когда на съемке фильма « $2 \times 2 = x$ » ученик, отвечая у доски, задумался, что такое ноль, то уже через пять секунд оператор обернулся к режиссеру: не пора ли выключить кинокамеру? С его точки зрения, перед объективом ничего не происходило: герой молчал, а значит, камера работала впустую. Режиссеру пришлось едва ли не силой удерживать руку оператора на кнопке в течение всей томительно долгой паузы, разрядившейся «открытием» у доски.

Молчание человека, собирающегося с мыслями, не только драматически выразительно, но и подчеркивает достоверность происходящего на экране, создавая эмоциональное «пространство синхрона». Пауза же после ответа, которую выдерживает интервьюер, позволяет зрителю в полной мере оценить значение услышанного.

Опытный журналист в состоянии намеренно спровоцировать паузу, прибегнув к неожиданному вопросу.



В разговоре с участницей телефильма «Гермес и другие», начальником аварийно-спасательной службы (она рассказывала в кадре о морях, которые не мыслят себе обыденной жизни — уравновешенной, «земной»), интервьюер внезапно перебил собеседницу: «Да уж не святые ли они, ваши спасатели? Неужели же нет у них каких-нибудь недостатков?» Собеседница запнулась. Ей очень хотелось быть объективной и не отделываться пустыми фразами. Но как ответить, чтобы не «предать» товарищей? Эти мотивы одновременно читаются на ее лице. Она сердито бросает взгляд на камеру: да что ж это такое — работает! И после долгой паузы не без юмора заключает: «Я мужественно молчу». Но все, что она могла бы ответить, уже заключалось в ее молчании.

В паузах человек раскрывается не менее, чем в своих высказываниях. Молчание может быть ледяным и торжественным. Почти-тительным или угрожающим (молчание пули в стволе). Синонимом полного взаимонепонимания («если так — о чем еще говорить!») или наивысшей духовной близости (настоящий друг тот, с кем есть о чем помолчать).

Немой синхрон — кульминация диалога.

Размышляя о тайнах живого общения, Марк Твен, по отзывам современников, непревзойденный оратор и исполнитель собственных произведений, писал: «Читая по книжке с эстрады, чтец очень скоро убеждается, что одно орудие в его батарее приемов работает непропорционально калибру — это пауза: то выразительное мол-

чание, то красноречивое молчание, то в геометрической прогрессии нарастающее молчание, которое часто позволяет добиться нужного эффекта там, где его порой не дает даже самое счастливое сочетание слов. Я, бывало, играл паузой, как ребенок игрушкой... Когда я выдерживал паузу именно столько, сколько следует, последняя фраза производила потрясающий эффект»⁶.

Бывает, что к паузе как орудию, «работающему непропорционально калибру», обращаются и телевизионные журналисты. Вот пример, характерный для практики американского телевидения.

Готовясь к экранной беседе, Мики Руни, общественный деятель правых взглядов, решил не высказывать ничего сверх того, что сам считал для себя полезным. На его беду, интервьюером оказался один из искуснейших «матадоров» эфира. Разгадав стремление собеседника, он применил обезоруживающую тактику: задал один вопрос, потом другой, а после третьего... замолчал.

Но если пауза пугает начинающих журналистов, то еще более страшной она представляется неискушенному гостю студии. Руни ответил на третий вопрос, взглянул на интервьюера и увидел, что тот спокойно сидит в своем кресле с выражением вежливого ожидания на лице. Решив, что ответ его был неполон, Руни высказался более обстоятельно. Интервьюер продолжал молчать, небрежно держа в руке сигарету. Пауза угрожающе разрасталась. Она превращалась в затяжной прыжок с парашютом. Стараясь дернуть за спасительное кольцо, Руни снова заговорил и невольно коснулся вещей, упоминать о которых вовсе не собирался. Он попытался исправить оплошность — и на глазах у публики запутался окончательно. Диалог как бы без всякой помощи интервьюера (точнее, благодаря отсутствию этой помощи) превратился в саморазоблачительный монолог.

Когда впоследствии Руни решил возбудить против журналиста судебное дело, его подняли на смех: как можно обвинять человека лишь за то, что он молча сидит с тобой рядом и наблюдает, как ты лезешь в бутылку? «Руни не выдержал тишины, — вспоминал один из свидетелей этого телевизионного поединка. — Дьявольская техника, я бы сказал, жестокая техника».

Заповедь пятая: корректность и уважение к собеседнику.

«А у вас бывает желание уйти из бригады?» Если даже собеседнику и приходила в голову эта мысль, еще неизвестно, станет ли он делиться ею с интервьюером. Ведь ему и дальше предстоит работать с товарищами по цеху, а публично признаться в таком намерении (да и насколько оно серьезно?) — значит, чего доб-

рого, испортить с ними свои отношения. К сожалению, журналисты нередко готовы задавать подобного рода вопросы, полагая, что тем самым побуждают собеседников к откровенности.


Этическое чувство должно подсказывать интервьюеру, не прозвучит ли его вопрос чересчур щекотливо. Запоздалые объяснения, что «такой реакции он не мог и предвидеть», не оправдание уже в силу того, что способность ее предвидеть и есть профессиональное проявление уважения к собеседнику.

Когда рыбак, демонстрируя, какого угря он поймал в субботу, разводит руками далеко за пределы кадра, ведущей достаточно улыбнуться: «Мне верить или не очень?»

Вспоминая о беседе со священником, сын которого стал преступником, английский интервьюер Брайен Мейджн рассказывает, как едва не спросил отца, не думает ли тот, что его сын может остаться преступником на всю жизнь. Отцу не оставалось бы ничего другого, как сказать, что именно этого он боится, — признание, которое и хотел услышать интервьюер. Но, почувствовав в последний момент, что такой вопрос прозвучал бы немилосердно, он спросил после паузы: «Чего вы боитесь больше всего, думая о сыне?» — «Что он на всю жизнь останется преступником», — ответил священник.

Человек, не испытывающий желания играть в поддавки перед телезрителем, вряд ли примет всерьез вопросы о жизненных целях и смысле жизни. Это слишком сокровенные проблемы, чтобы пускаться в их обсуждение с первым встречным (даже если этот первый встречный — интервьюер). Но: «Кому вы обязаны больше всего из тех, с кем встречались?», «Было ли в вашей жизни событие, изменившее ваш характер?», «Ставила ли жизнь перед вами вопросы, на которые вы так и не сумели ответить?» — вряд ли такие вопросы задаст человек, который и сам не задумывался над ними. Подобная тональность приоткрывает путь к диалогу-размышлению па экране.

Бывают, разумеется, и такие случаи, когда требовать от журналиста уважения к собеседнику не приходится. Но корректность вопроса и здесь условие непреложное.

 «Прежде всего хотелось бы уточнить одно обстоятельство: как вы хотели бы, чтобы вас называли? Просто, как общепринято, “господин Мюллер”, или “господин майор”, или “майор Мюллер”? Что вы предпочитаете?» — так начали свое киноинтервью В. Хайновский и Г. Шойман. Отлично понимая, что самое важное в будущем фильме — не их слова, а признания собеседника, они предоставили ему для этого все возможности.

«Господин майор, если попытаться сравнить между собой события 1941-го и события в Конго 1964–1965 гг., то можно ли сказать, что вы остались верны своим идеалам?.. Существует ли связь между этими событиями?»

«Я сказал бы, что единственная связь — это антикоммунизм. Потому что тогда, более двадцати лет назад, я сражался за великую национал-социалистскую Германскую империю, а сегодня я воин свободно-го Запада».

Нацист, гордящийся тем, что всю свою жизнь посвятил борьбе с коммунизмом, представления не имел, что присутствует не на акте признания его героической деятельности, а, скорее, на судебном процессе, на следствии, каким становится этот фильм-интервью.

Заповедь шестая: а интересен ли ваш вопрос?

Хотя знание перечисленных правил и помогает интервьюеру в работе, само по себе оно, конечно, не служит гарантией, что диалог на экране приоткроет телезрителю что-то новое. Например, спрашивая: «Каковы ваши планы на будущее?», — журналист не нарушает ли одну из перечисленных заповедей. Тем не менее собеседник сразу же понимает, что такое общение предполагает обмен лишь самыми расхожими фразами. Больше того, отвечая всерьез, он рискует предстать на экране тем самым занудой, который, услышав вопрос «Как живешь?», начинает рассказывать, как он живет.

Встречу с директором одного из польских научно-исследовательских институтов журналистка начала так: «Не могли бы вы объяснить мне, почему ваш институт называется Институтом матери и ребенка, а не отца, матери и ребенка? Что случилось с отцом, директор?»

Вместо набивших оскомину «Почему вы решили выбрать эту профессию?» или «Чем привлекает вас ваша работа?» можно предложить поразмышлять: «Кем бы вы стали, если бы не стали хирургом?..», «Если бы можно было начать сначала, вы бы опять пошли в машинистки?» Собеседница ответит, положим, что работает по специальности уже двадцать лет и нисколько не жалеет о выборе. «А что бы вы сказали, если бы наш разговор происходил двадцать лет назад?»

Готовясь к интервью на тему «Размышления о времени», одна из студенток факультета журналистики МГУ наметила, в частности, такие вопросы: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!.. Какое мгновенье своей жизни вы хотели бы остановить?», «Какие ассоциации у вас вызывает звонок будильника?», «По каким часам вы хотели бы жить (по песочным, сол-

нечным, электронным...)?», «Представляете ли вы себе жизнь без часов? Какова она?», «Сколько времени в году вы отвели бы на отпуск, будь это в вашей власти?», «О чем, по-вашему, думает маятник, когда часы вдруг остановятся?», «Вспомните о самой долгой и самой короткой минуте вашей жизни», «Если в толковом словаре против слова “время” оказалось бы вдруг пустое место, какое определение вы бы туда вписали?», «Представьте себе, что в сутках появился еще один, двадцать пятый час. Какое применение вы бы ему нашли?»

Игровые методы обучения развивают у будущих журналистов умение небанально подходить к теме предстоящего разговора, отыскивать наилучшие варианты вопросника. Они начинают понимать, что в любую тему можно (а иной раз и лучше) войти, минуя парадный подъезд. Понимание того, что умение спрашивать — тоже искусство, можно извлечь даже из наблюдений за детьми.

Трехлетний сын вбегает в кабинет отца: «Папа, ты не знаешь, где моя кисточка?» — «Мы же договорились, что ты будешь стучать, когда входишь. Откуда мне знать, куда ты дел свою кисточку?» Вскоре раздается робкий стук, и в кабинет просовывается голова: «Папа, я все обыскал. Ее нигде нет». — «Я не видел твоей кисточки», — терпеливо отвечает отец. Не прошло и нескольких минут, как дверь приоткрывается снова: «Папа, а когда ты был маленьким, ты любил рисовать?» — «Любил». — «И у тебя были краски?» — «Были». — «И кисточка была?» — «И кисточка». — «Папа, — обрадованно восклицает сын, — а ты не помнишь, куда ты ее положил?!»

«Где вы отыскиваете таких разговорчивых собеседников? Что ни слово — находка. В чем тут секрет?» — спросили однажды известного телеинтервьюера. Тот только пожал плечами. *«Мои собеседники те же, что и у вас, а хотите получить интересный ответ — поломайте голову над интересным вопросом».*

Притча о Моцарте

Чем умнее человек, тем больше своеобразности он находит во всяком, с кем общается.

Б. Паскаль


В экранном диалоге участвуют три стороны: журналист, собеседник и телезритель. Но ответственность за исход разговора — повторим еще раз — всегда несет журналист. Он ведь может и не

спросить о том, о чем хотел бы рассказать собеседник. Или о чем хотел бы услышать зритель. Именно это и происходит, когда интервьюер нарушает закон триады.

Соглашаясь на участие в передаче, любой человек исходит из каких-то своих мотивов, и журналист невольно обманет его ожидания, не предоставив возможности высказать мысли, наиболее важные. С другой стороны, мало кому из зрителей выпадает удача встретиться лично с крупнейшим ученым, известным актером, героем труда. А значит, не приняв в расчет интереса аудитории к этим людям, журналист рискует обмануть и ее ожидания.

Закон триады диктует очередность задач, стоящих перед интервьюером. Первый круг вопросов — о чем хотел бы сказать собеседник. Затем — о чем хотели бы у него спросить телезрители. И наконец, те из вопросов, обусловленных целью интервью, которые не вошли в предыдущий перечень (в том числе и вынуждающие собеседника, если этого требует ситуация, заговорить о том, о чем сам он предпочел бы, вероятно, промолчать).


Триада предопределяет не только общее содержание, но нередко и форму экранного разговора. Приведем примеры из телепередач 70–80-х годов.

 Намечая тему и круг вопросов, ведущий популярной «9-й студии» В. Зорин каждый раз оговаривает с участниками цели и характер предстоящей беседы. Передача не предусматривает репетиций. «Я убежден, — поясняет В. Зорин, — что, если бы мы репетировали, «9-я студия» потеряла бы одно из главных своих достоинств — публичное мышление, элемент импровизации. Больше того, иногда я задаю участникам передачи неожиданные вопросы, о которых во время предварительного обсуждения не было и речи... Ведь неожиданный вопрос, заданный крупному специалисту, не может поставить его в тупик, но он может заставить его задуматься. И тогда на передачу «работает» все: жесты, мимика выступающего»⁷.

Ежемесячная эстонская телерубрика «В кабинете министра» в течение многих лет начиналась по традиции в приемной министерства, где репортер знакомил аудиторию с краткой биографией собеседника (листок-анкету секретарша вынимала из пишущей машинки прямо на глазах у телезрителей). Первые десять минут отводились темам, затронуть которые просил министр: популярная телерубрика — трибуна, которой общественный деятель не вправе пренебрегать. Темы оговаривались заранее, непредвиденными для собеседника оставались формулировки вопросов. Вторые десять минут журналист предлагал вопросы, подготовленные им самим, а также отобранные из зрительских писем. В течение заключительных десяти минут министр отвечал на телефонные вопросы, заданные по ходу самой передачи (номер указывался на экране). Эта часть беседы была особенно острой: министр оказывался перед публикой один на один.


В последующие годы эти регулярные встречи проводились в теле-студии (рубрика теперь называлась «Форум»). Зрители получили возможность звонить одновременно по трем телефонам, установленным здесь же, у задника павильона. Разговор на экране начинается прямо с таких звонков, вопросы же, предусмотренные двумя другими условиями триады, уходят внутрь беседы.

Насколько важно сразу же захватить внимание аудитории, выдающиеся ораторы знали еще за тысячи лет до появления телевидения. (После смерти Демосфена осталось 56 готовых вступлений к еще не произнесенным речам.) Понятно, что далеко не последний элемент вопросника — умелая завязка экранной беседы.

 Документалист раскладывает перед ученым около полутора десятков фотопортретов: «Как вам кажется, на каком из них Вавилов наиболее похож на себя?» Ученый, когда-то много лет проработавший с Н. И. Вавиловым, принимает молча рассматривать эти снимки: перебирает, откладывает, сопоставляет. Камера, установленная у него за плечом, помогает и нам взглянуться в изображенное на снимках лицо. Почти минуту продолжается пауза-размышление, прежде чем тот решает: «Вот на этом». — «А почему?» Это первые кадры документального телефильма о Вавилове. Минута молчания не только позволяет сосредоточиться собеседнику, но и вводит зрителя в атмосферу разговора-воспоминания. Согласитесь, что такое вступление намного убедительнее, нежели традиционный прямой вопрос: «Какие качества академика Вавилова вы считаете наиболее характерными?»

Репортер с микрофоном останавливает прохожего: «Простите, всего лишь один вопрос: знакома ли вам эта фотография?» Прохожий рассматривает маленький снимок, пожимает плечами: «Первый раз вижу». — «Вы уверены?» — «Да!» — «А часто вам случается бывать на этой улице?» — «Еще бы, я здесь живу!» Журналист обращается с тем же вопросом к другому прохожему. Тот тоже видит фотографию в первый раз. На этой улице бывает дважды в день. Вскоре рядом с журналистом стоят уже четверо недоумевающих собеседников. «А сейчас я прошу вас вместе со мной пройти еще двадцать метров...» Заинтригованные участники уличного эксперимента следуют за ведущим, пока не оказываются у внушительной доски Почета. Одна из помещенных на ней фотографий — та самая...

Таким было начало передачи об эффективности некоторых средств наглядной агитации и пропаганды. Ясно, что после подобной завязки телезритель вряд ли потянется к выключателю. Заранее продуманное «с чего начать» — момент столь же существенный, как и «чем закончить».

 В последних кадрах фильма, посвященного академику Лаврентьеву, кто-то из киносъёмочной группы обращается к герою картины с необычной просьбой: «Михаил Алексеевич у нас тут слово в крос-

сворде попалось трудное... Не подскажите?» Лаврентьев, обожавший разного рода головоломки (черта, о которой, безусловно, знали создатели ленты), охотно берется помочь недогадливym журналистам: «А ну-ка, посмотрим... Так... Крупный ученый, который внес значительный вклад в развитие советской науки... Десять букв... Начинается на “л”, кончается на “в”... Кто бы это мог быть?.. Пойдите... так это же... Лаврентьев!» Раскатистый смех собеседника, так легко позволившего обвести себя вокруг пальца, добавляет еще один штрих к его портрету, вызывая улыбку у зрителей.

Завершая беседу со знаменитой «провидицей Бонна» фрау Бухелой (киносъемка происходила в особняке этой королевы гадалок и черной магии), В. Хайновский и Г. Шойман поинтересовались: не могла бы она предсказать, будет ли фильм, который снимается при ее участии, иметь успех у публики? Узнав, что киногруппа состоит из семи человек, провидица успокоила авторов, но посоветовала сделать премьеру не в марте, а в апреле. «Значит, мы можем рассчитывать на радостное событие в апреле?» — «Да, у вас будет большой успех...»

Надо ли говорить, что документалисты с удовольствием воспользовались советом гадалки и что ее предсказания оправдались самым блестящим образом? (Что касается этического момента, авторы не испытывали укоров совести: «В конце концов, столь известная предсказательница чужих судеб, как фрау Бухела, вполне могла бы предугадать, к чему приведет ее встреча с такими двумя клиентами, да еще в присутствии оператора».)

Экранным решением, драматизирующим беседу (или, как принято говорить, журналистским «ходом»), может оказаться и выбор места действия.



В одной из передач ленинградского цикла «Сервис» ее участники собрались на квартире у ведущего, где к назначенному часу ожидали электрика, газовщика и водопроводчика, заранее вызванных по телефону. На протяжении всего разговора о проблемах бытового обслуживания камера следила за стрелкой часов. Ни один из вызванных так и не появился. Для усугубления ситуации авторы передачи позвонили в другие предприятия службы быта, предупредив, что сотрудников будет «снимать телевидение». Те прибыли минута в минуту, одаря собравшихся светлыми, жизнерадостными улыбками и приводя в восхищение только что отутюженными комбинезонами.

Журналистский «ход» нередко определяет собой сквозное действие передачи.



Отправляясь по жалобе телезрителей в химчистку, где систематически нарушались сроки выполнения заказов, Рейн Каремьяэ не стал посвящать ее директора в обстоятельства, послужившие поводом для экранной встречи. Предоставив возможность руководителю обрисовать, как замечательно обстоят дела во вверенном ему пред-

приятии, журналист словно бы мимоходом поинтересовался: а что, если бы на его прекрасном замшевом пиджаке, надетом по случаю сегодняшней передачи, не дай Бог, появилось... чернильное пятно? Сколько времени потребовалось бы, чтобы его вывести? Директор бодро сообщил, что устранить такую мелкую оказию ничего не стоит — на это не ушло бы и двадцати минут. «Чудесно! — обрадованно воскликнул интервьюер. — Давайте наглядно убедим наших зрителей, что слова директора не расходятся с делом!» И, вынув из кармана пузырек с чернилами, он тут же поставил себе траурное пятно, после чего передал свой пиджак ошеломленному собеседнику: «Наша передача будет продолжаться еще двадцать пять минут. Прошу вас».

Нетрудно догадаться, с каким нетерпением телезрители ожидали финала беседы. Директор, не предвидевший подобного поворота, мог произносить теперь любые тирады. В том, что подлинная цена его слов обнаружится через двадцать минут, журналист нисколько не сомневался. За несколько дней до встречи подобный эксперимент уже был проведен: в химчистку сдали пиджак с таким же пятном, удаление которого заняло двое суток. Остался, правда, риск, что пятно вообще ликвидировать не удастся. Но на это журналист уже шел сознательно — не только искусство требует жертв.

Однако иной раз самая безупречная программа вопросов и самый удачный «ход» не выручат, если собеседник не испытывает желания участвовать в разговоре или участвует в нем, что называется, по необходимости. Между тем заручиться его согласием, а тем более вызвать настоящую заинтересованность часто бывает не просто. Сплошь и рядом интервьюеры встречают отказ — в категорической или мягкой форме. Почему? Каковы причины такой реакции?

В профессиональной журналистской среде нередко обсуждается этот вопрос. Вот наиболее типичные объяснения.

Замкнутость предполагаемого собеседника. Робость. Боязнь публичных выступлений или опасение предстать перед телезрителями в неприглядном свете. (Черты, главным образом присущие интроверту.)

Осторожность, стремление избежать нежелательных для себя последствий («Что скажут другие? Как посмотрит начальство?»).

Боязнь упреков в саморекламе («Неудобно, почему меня? Другие не хуже работают»).

Противоположное опасение: как бы не уронить своего достоинства («А кто еще приглашен? А какая рубрика?»). Нередко — снобизм молодого руководителя. Непонимание цели беседы («Зачем это нужно?»). Негативные впечатления от участия в предыдущей передаче и воспоминания о реакции знакомых («Лучше две лишние смены отработать...»).

Недоверие к журналисту или к тому органу, который он представляет.

Последние два мотива взаимообусловлены. Настороженность по отношению к журналисту не обязательно связана с его личными качествами. Собеседник видит интервьюера впервые, но невольно проецирует на него печальный опыт своих предыдущих встреч (эффект последействия). И хотя такое отношение кажется журналисту незаслуженным, упрекать ему остается своих коллег и методы их работы.

К тому же представление о сословии журналистов складывается не только на основе непосредственного знакомства с ними. Ведь и сами они, постоянно выступающие в эфире, и результаты их труда — на глазах у всех. Как утверждают социологи, среди различных оценок этой профессии, выявленных на основе массового опроса аудитории, довольно часто встречаются четыре стереотипа отрицательного характера. Суждения эти звучат приблизительно так: «журналисты — люди поверхностные и легкомысленные, ни в чем толком не разбирающиеся, надоедающие тем, кто занят делом»; «журналисты — люди, ведущие экзотический образ жизни, недоступный обыкновенному человеку»; «журналисты — лица официальные, и держаться с ними нужно строго официально»; «журналисты — люди, обладающие большой властью, они могут не только помочь, но и причинить вред»⁸.

Перечисленные представления складываются задолго до встречи с интервьюером. Иной раз простого упоминания о принадлежности к этой профессии достаточно для появления подобного рода предвосхищающей установки. Попытаться устранить ее лучше, разумеется, до того, как собеседник заявил о своем нежелании участвовать в передаче. Человека, сказавшего «нет», переубедить труднее (хотя бы уже потому, что отмена собственного решения может показаться ему проявлением слабости). Положению журналиста в этих случаях завидовать не приходится.

Но попробуем взглянуть на проблему в другом ракурсе. Что побуждает собеседника согласиться на участие в передаче?

Интересы дела. Желание своим выступлением содействовать решению важной проблемы, привлечь общественное внимание к сложившейся ситуации.

Возможность публично высказать свою точку зрения, познакомиться со своей позицией, выразить свои пристрастия и несогласие.

Потребность «поговорить о жизни» (исповедальный мотив).

Честолюбие, тщеславие, стремление быть в центре внимания, заставить говорить о себе.

Престижная реакция: само появление на телеэкране для многих равнозначно признанию их профессиональных качеств и должностных заслуг.

Благодарность, признательность за то, что тобою интересуется, что для журналиста ты представляешь ценность как собеседник.

Любопытство. Возможность своими глазами увидеть, «как это делается», заглянуть в телевизионную «кухню творчества».

Неумение ответить отказом. Сочувствие журналисту, трудность положения которого можно понять («Не для себя старается, с него тоже спросят»).

Уже сам этот далеко не полный перечень минус-мотивов и плюсомотивов свидетельствует о том, что существуют достаточно сильные пусковые и защитные механизмы, дающие возможность оказывать психологическое давление на собеседника. Иные журналисты пытаются откровенно сыграть на самых чувствительных струнах. Например, угадав врожденную деликатность человека, посвящают его в редакционные «тайны»: «Без вашего согласия мне лучше не возвращаться». Но подобные дипломатические уловки не могут не сказаться самым отрицательным образом на характере экранного разговора. Собеседник, не желая разочаровывать журналиста, начинает с ним во всем соглашаться, в результате чего диалог перед камерой превращается в подобие менюэта.

Каждый ли тележурналист способен стать хорошим интервьюером? Или, если выразиться точнее, каждый ли хороший тележурналист способен стать хорошим интервьюером? Что необходимо для признания в этой роли? Только ли техника общения, владение мастерством, постижение законов живой беседы? Или это нечто врожденное — «искра Божия», дар, природа которого не поддается истолкованию? От самих журналистов приходится слышать о способности «контачить», об интуиции, а то о чем-то и вовсе «попахивающем чертовщиной».

Так в чем же он, этот особый дар?

Чтобы быть хорошим интервьюером, надо обладать талантом любить людей.

Говорят, культура — то, что остается, когда человек забывает все. Интервьюер может все забыть, но не это бескорыстное уважение к личности каждого собеседника («Для химика все элементы — золото», — считал Менделеев).

Интервьюер, обладающий такой культурой, не забудет о необходимости представить зрителям гостя студии, поскольку подобного промаха он никогда себе не позволит и в повседневной жиз-

ни (другое дело, как представить, — существует немало способов). Он никогда не станет превозносить собеседника — повторим еще раз — в его же присутствии, в то время как тот от неловкости не знает, куда девать глаза или руки. Ни на секунду не поддастся малодушному самообольщению, полагая, что наиболее интересное на экране — глубокие и пронизательные вопросы, а не ответы того, кому они адресованы (в конце концов, при монтаже вопросы можно и вырезать — обычный метод создателей телефильмов). Никогда не станет добиваться откровенности и душевной самоотдачи любой ценой, чего бы это ни стоило самому герою.

Человеческие, этические качества неотделимы тут от профессиональных. Но можно ли подобным качествам «научиться»?.. Другое дело — попытаться научиться скрывать их отсутствие. Впрочем, и это стремление более чем сомнительно. Телевизионный экран ведь и вправду «рентген характера».

Коварная это вещь — культура общения: присутствие ее заметно, зато отсутствие замечаешь сразу.

Беззаботно оставляя своих героев наедине с пылающими софитами и немигающим оком камеры, мы обнаруживаем элементарную этическую неграмотность. Ибо самочувствие гостя в студии зависит прежде всего от того, увидит ли он перед собой живые глаза, и от того, кто он для нас — собеседник, единственный в своем роде, чьи мысли о жизни имеют ценность непреходящую, или всего лишь очередной «выступающий». Но рассчитывать на душевную откровенность в последнем случае — неоправданное самоуспокоение.

Существует прекрасная притча о музыканте, который, когда ему было двадцать, без тени сомнения восклицал: «Только я!» В двадцать пять он высказывался уже более осторожно: «Я... и Моцарт». В тридцать стал еще осмотрительнее: «Моцарт... и я». И лишь с мудростью снова обрел уверенность: «Только Моцарт!»

Каждый собеседник для журналиста, вступающего в диалог перед камерой, — только Моцарт (за исключением, разумеется, случаев, когда перед ним — Сальери).

Не уничивает ли достоинств документалиста такая апология собеседника? Не умаляет ли ценности его собственного присутствия на экране? Нет и нет. *Ибо только **собственной глубиной** мы способны измерить глубину партнера по диалогу. Только **собственной искренностью** — вызвать ответную искренность.*

До чего же живуча эта усыпляющая иллюзия, будто по телевидению выступать легко — достаточно быть интересным человеком!

Вновь и вновь приходится наблюдать на экране людей, в незаурядности которых не сомневаешься, но чьи жесты скованны, позы напряженны, а высказывания удручают своей ординарностью. Опытный зритель давно уже знает, что один и тот же ученый, хлебороб или режиссер в разговоре с различными ведущими предстает человеком различного уровня культуры, эрудиции, степени остроумия. Разумеется, речь идет не в последнюю очередь о культуре и эрудиции самого журналиста — его умении оценить эти стороны в собеседнике.

Англичане любят рассказывать, что после двух часов разговора с Гладстоном любая собеседница уходила от него в убеждении, что она встретила с самым умным, обаятельным и красивым мужчиной Англии. После двух часов, проведенных в обществе Дизраэли, у нее не оставалось сомнений, что это он беседовал с самой умной, обаятельной и красивой женщиной Англии.

Талант Дизраэли я и назвал бы талантом интервьюера (что же касается Гладстона, тут можно говорить о не менее высоком призвании — телевизионного комментатора, но это уже тема иного повествования).

ВСТРЕЧНАЯ ИСПОВЕДЬ

Кого отражает зеркало!

Где оно, лицо лица?
Важно, если все
разберутся до конца
в собственном лице.

Е. Евтушенко

Кто знает нас лучше нас?



«Я всегда борюсь за правду. Мне тринадцать лет. Я часто выражаю свои мысли вслух, что не нравится учителям... Рост у меня средний», — читает только что написанное им классное сочинение «Мой портрет» шестиклассник Женя («Всего три урока», режиссер-оператор П. Мостовой). Последнюю фразу он заключает на грустной ноте под смех ребят: в классе Женя едва ли не самый маленький. Теперь очередь Лены. «Я могу делать все хорошо. Могу быть внимательной, чуткой. Все плохое в людях вызывает у меня большую неприязнь...» Свой текст она произносит с видимым удовольствием. Очевидно, что

собственный портрет Лене очень нравится. «Я не уважаю людей, которые скрывают свою пустоту за нарядами и названиями книг, которые они прочитали, но не поняли».

«Я среднего роста, гибок и правильно сложен, кожа у меня смуглая, но довольно гладкая, — этой фразой Франсуа де Ларошфуко начинает автопортрет, написанный в 1659 г. — Мне как-то сказали, что подбородок у меня тяжеловат: я нарочно посмотрел сейчас в зеркало, хотел проверить, так ли это, но решить не смог...»¹ Обратившись к жанру нравоучительных наблюдений, который со временем принесет ему славу несравненного аналитика человеческого характера, сорокашестилетний герцог первым объектом «просвечивания» избрал самого себя. «Я не лишен ума и говорю об этом напрямик, ибо зачем бы я стал прикидываться? Кто не может без экивоков и ухищрений перечислить свои достоинства, тот, мне кажется, под напускной скромностью таит изрядную толику тщеславия и этим своим умалчиванием весьма ловко старается внушить окружающим высокое мнение о себе...»²

Мы лишены возможности увидеть себя такими, какие есть. Вглядываясь в зеркало, успеваем почти рефлекторно придать своему лицу выражение «приятное во всех отношениях». (Проведите несложный опыт: присядьте у зеркала, установленного в фойе театра, и наблюдайте, как меняются лица посетителей по мере приближения к своему «двойнику».) Бывает, правда: шагая по длинному коридору, встречаешь идущую навстречу фигуру, чем-то удивительно знакомую, мучительно пытаешься вспомнить, кто это, пока не спохватываешься — да ведь это твое же зеркальное отражение!.. Но проходит какая-то доля секунды — выражение изменилось, и ты уже не ты.

По существу, такими, какие есть, мы предстаем лишь в документальных фильмах, снятых при помощи скрытой камеры, застигшей нас врасплох.

Но если нелегко избежать соблазна облагородить даже собственное зеркальное отражение, с которым мы имеем дело большей частью наедине, то что уж говорить о наших самопроекциях, адресуемых окружающим.

Готовность всегда бороться за правду и презирать тех, кто скрывает свою пустоту за нарядами, преподносится героями фильма «Всего три урока» с очаровательным простодушием, которое оправдано здесь не только публичностью ситуации, но и возрастом участников съемки. В тринадцать лет человек впервые всерьез начинает задумываться, какой он и каким — это для него даже важ-

нее — он предстает в глазах своих сверстников. Мнение группы в этом возрасте авторитетнее оценки родителей или учителей. Жажда признания, а еще более — боязнь остаться никем не замеченным (хуже ничего нет) толкают к неожиданным откровениям, когда не только свои достоинства, но и их отсутствие можно обернуть себе на пользу.

■ «Характер у меня неважный, и сдержанности у меня нет», — вызывающе сообщает один из учеников.

«Я ужасно ленивый, — с готовностью подхватывает другой. — Придя из школы, иду играть в хоккей и гоняю до вечера».

Демонстрация невинных пороков, приправленная иронической интонацией и спасительной дозой чистосердечия, выдается чуть ли не за акт мужества. Но разве подобная лукавая дипломатия свойственна только детям? «Мы признаемся в своих недостатках, — замечает Ларошфуко, — для того, чтобы этой искренностью возместить ущерб, который они наносят нам в мнении окружающих»³.

■ «На стене висит мой портрет, — встает из-за парты Игорь Матвеев. — Глядя на это лицо, можно сказать, что этот человек внутренне немного злой и недружелюбный». Свое сочинение он читает с оттенком высокомерия, как тот, кто не боится никакого разоблачения. Одноклассники смотрят на Игоря с любопытством и удивлением. «У меня начинает воспитываться злость, как у ковбоя, которому надо отомстить за оскорбление», — продолжает тот.

Пройдет десять лет, и они снова встретятся перед камерой в том же классе. Правда, одного не окажется среди них.

Так начнется фильм П. Мостового «Свидание».

— А кто знает, почему нет сегодня Игоря Матвеева?

И тут обнаружится, что их бывший одноклассник находится в заключении за убийство, хотя и непредумышленное.

Можно ли было предположить по той школьной автохарактеристике, как повернется судьба подростка? Угадать за вызывающей интонацией начало будущей жизненной философии, за бравадой — назревающую трагедию?

Насколько вообще экранный автопортрет дает нам возможность судить о личности и характере героя? Насколько глубоко позволяет проникнуть во внутренний мир изображаемого лица? И в какой мере вправе мы говорить о тождестве между экранным образом и его прообразом?


Вопросы эти не могли быть всерьез поставлены, прежде чем с экрана зазвучал доподлинный голос участника съемки. Возникший буквально у нас на глазах портретный кинематограф — а это более трети всех фильмов, производимых сегодня в системе доку-

ментального телекино, — предоставил нам редкий шанс присутствовать при рождении эстетических принципов нового вида экранного творчества. Утверждение о том, что синхронная камера символизирует смену эпох в документальном кино, не содержит в себе преувеличения.

Как известно, в литературе монолог — когда о герое мы узнаем из его же собственных слов — прием далеко не новый. Но на документальном экране обретение человеком голоса оказалось настоящим открытием. Звучащая речь реально существующего лица, рассказывающего о себе, была воспринята как высшая форма самораскрытия.

Листая чей-нибудь семейный альбом, мы порой испытываем странное чувство прикосновения к неведомым судьбам — словно подслушиваем чужую жизнь. Как много могут поведать старые фотографии! Сколько неразгаданного в каждой замершей улыбке, в застывшем жесте...

Но если фотографии умеют рассказать, то синхронное слово обладает даром изображать. За устным рассказом возникают картины прошлого — и иной раз с такой яркостью, будто мы сами присутствуем при событиях.

 «Когда началась война, мы эвакуировались на Урал. Муж ушел на фронт, а у меня, помимо детей — два года сыну и дочери восемь месяцев, — остались на иждивении мама и тетушка больная. Было трудно. Горнозаводской район — колхозов там нет, земля не родит. Я весила восемьдесят шесть килограммов — распухла от голода. И вот я там вынуждена была, чтоб спасти детей... самой сейчас трудно поверить... резать и съесть двух собак». На несколько секунд рассказчица замолкает. Привычным движением гладит пса, сидящего возле кресла и преданно смотрящего на хозяйку. «Я и теперь тех собак без волнения вспоминать не могу. Но только после этого поняла: нужно любой ценой купить корову. Потому что иначе детей мне не сохранить».

Идти пришлось километров двести. Пешком по уральскому зимнему лесу — от села до села. Шла и во всех деревнях слышала одно: «Были коровушки, да повыпродали». Помнит, как заночевала на полатях в одной избе и всю ночь апухтинские слова не выходили из головы: «Черные мысли, как мухи, всю ночь не дают мне покою...» Без коровы решила не возвращаться. Ходила из дома в дом. И везде все то же: «Были... Повыпродали». И вдруг: «Да вот Яшка, кажется, собирался продать корову — она у него жоркая».

Яшка в своей избе не жил: морозил тараканов. Встретил он ее недоверчиво. «А сколько дашь за корову?» — «Вот все, что есть у меня, — четыре тысячи». Тот понял, что без коровы она не уйдет. «Ну а еще что?» Пришла она в мужнином пиджаке и в ватных штанах. На ногах солдатские полуботинки, обмотки. Ситцевый сарафанишко поверх штанов и полушубок, веревкой подпоясанный. Что она могла ему от-

дать? Морозы под двадцать градусов. Сторговались на пиджаке. Надел Яшка на корову веревку, и повела она ее из деревни в деревню. «Хорошо, хозяйки мне попадались добрые, доили корову — я-то ведь городская, коров только в стаде видела».

Рассказ этот вошел в фильм-монолог «Портрет» — дипломную работу будущей журналистки, выпускницы МГУ Н. Семеновы. Она как раз искала героя для своей картины, когда судьба свела ее с Галиной Сергеевной Биске — геологом, первой из женщин, ставшей доктором наук в Карелии.

▣ «Если я вас правильно поняла, вы хотите услышать всю мою биографию, чтобы сделать портрет из воспоминаний?» — спросила Галина Сергеевна при первой же встрече. И это было точное проникновение в замысел картины.

Человек, вспоминая, переступает через величайший запрет природы — закон необратимости времени. Вспоминая, он в состоянии перенести нас в любой момент своего прошлого.

▣ На экране проходят документальные эпизоды частной жизни, скупо обозначенные приметам времени: старинные бабушкины часы, жестяные ходики 30-х годов, чугунный корпус часов военных лет...

«А надо сказать, что пока мы жили в эвакуации, отец у меня оставался в блокаде, и мы обижались, что он нам подробностей не писал. Приходили открытки, на которых знакомым округлым почерком было написано: “Жив-здоров, целую, привет...” И все. Только потом все выяснилось. Папа уже совсем умирал от голода. Долго лежал в больнице. И заранее заготовил серию открыток, которые попросил сослуживицу свою посылать нам время от времени».

Наступила пора возвращения в Ленинград. Договорились о товарном вагоне. Погрузили дрова, картофель, телку, кота, шесть кур и... двинулись всей семьей. На Московском вокзале оформили документы и повели корову по городу — по Невскому проспекту, потом по Садовой. «И когда я вела ее, на углу Садовой и Невского милиционер-регулирующий отдал моей коровушке честь. Это была замечательная коровушка... Первая в Ленинграде, после блокады уже. Жила она у меня два года. Потом я ее продала и купила пианино. Пора было детей своих учить музыке».

Что думают о Галине Сергеевне в лаборатории, где она работает, в институте, где преподает? «Мое первое впечатление — это царица». — «А второе?» — «Тоже... царица». — «Ну а третье?» — «Это женщина, которая может идти одной ногой по тротуару, а другой — по мостовой, и это не будет казаться нелепым. Столько в ней человеческого достоинства».

«Какие недостатки у меня главные? — смеется героиня картины. — Вы полагаете, у меня их так много, что я должна еще главные выбирать? Может быть, вы и правы... Ну, вот был такой случай в

молодости моей. Как-то мы, геологи, собрались на берегу озера. Ночь была хорошая, лунная. Сидим, чаек попиваем. Вдруг — бултых! — кто-то прыгнул в озеро и поплыл. Девушка, которую я почти не знала. Озеро такое... с крутыми берегами, в тектонической трещине... Плывет так красиво, по лунной дорожке. И мужчины встают от костра и направляются к берегу.

Вот тут меня и заело! Как говорит артистка Раневская: “Я никогда не была красива, но всегда была чертовски мила”. Мне стало обидно, и я у костра запела — а пела я хорошо — романс Ларисы из “Бесприданницы”:

Он говорил мне: “Будь ты моею,
И стану жить я, страстью сгорая...”

И, знаете, смотрю... один повернулся, другой, третий... Все тут сидят. А она все плывет!.. Ну, разве не недостаток? Скверная баба, в общем».

В заключительных кадрах фильма перечисляются научные титулы Г. С. Биске и награды, которых она была удостоена. Впрочем, об этом зрители могли бы прочитать и в газетной корреспонденции. Но никакая корреспонденция или даже очерк не дали бы им возможности вместе с самой героиней совершить это зримое путешествие в ее прошлое.

В 20-е годы, наблюдая, как люди позируют перед объективом, Дзига Вертов разработал многообразные методы репортажной съемки. Они помогали снимать человека без маски, подстерегая его «в момент неигры».

Подлинная художественная выразительность и сегодня для многих документалистов начинается именно в ту минуту, когда слово и видимое состояние человека сливаются воедино. Они ищут в героях особую — внутреннюю и внешнюю — выразительность. Людей, обладающих этим даром, Д. Луньков называет «актерами документального фильма». Другие настаивают на том, что «момент неигры» зависит всецело от техники съемки. «Когда человек говорит хотя бы с одним собеседником, — утверждает С. Зеликин, — он уже чуточку не он. Он видоизменяется для этого собеседника. Когда он обращается к аудитории, он уже далеко не он. Когда он знает о том, что его снимают, даже если камера и привычная, он уже в третьей степени не он. А показать человека, каков он есть, мне кажется, под силу лишь камере спрятанной».

В самом деле, наши жизненные роли ситуативны и обусловлены позициями участников. «Будь вы муж, автор книги или директор завода, парикмахер или таксист — вас ежедневно прогнозируют... — комментирует это обстоятельство В. Леви. — Ни ребенок, ни родитель, ни Аллах, ни пророк его Магомет никуда от этого не


денутся... Как надо себя вести? Как не надо себя вести? Чего от меня ждут, чего хотят и чего не хотят? Чего я жду сам от себя? — все это летит с ураганной скоростью и все, конечно, не помещается в узкой, более или менее освещенной полоске психики, именуемой сознанием, — нет, главная масса там, в подсознании, во тьме или полутьме»⁴.

В той мере, в какой общение — нескончаемая игра ролей, любовью из нас — театр одного актера.

Как же опознать среди этих бесчисленных перевоплощений доподлинное лицо? Как суметь угадать его в хороводе мелькающих самопроекций?


«Если бутафорское яблоко и настоящее сняты так, что их нельзя отличить друг от друга на экране, то это не умение, а неумение снимать», — считал Дзига Вертов⁵. Снимать «по-киноглазовски» для него означало показывать не только синхронность, но и асинхронность, не только совпадение, но и несовпадение слов и мыслей, наблюдаемое в повседневности. «Радость от правды, а не от правдоподобия, — записывал он в своем дневнике. — Радость от глубокого видения сквозь грим, сквозь игру, сквозь роль, сквозь маску. Увидеть сквозь смех — плач, сквозь важность — ничтожество, сквозь храбрость — трусость, сквозь вежливость — ненависть... Радость от уничтожения “видимости”, от чтения мыслей, а не слов»⁶.

Но чтобы заметить сквозь важность — ничтожество, а сквозь храбрость — трусость, необходимо уметь показать эту важность и эту храбрость именно как «игру», как маску, как «видимость».

 «Сколько вы зарабатываете?» — звучит за кадром вопрос к главному инженеру завода в венгерском фильме-расследовании «Трудные люди», посвященном судьбам неосуществленных изобретений. «Трудно ответить, — улыбается тот. — Если спрашивает милиция, я говорю одно, а...» Но вот камера укрупняет его лицо. Голос звучит так близко, что слышно каждое придыхание. Слова кружатся, словно осенние листья. И неожиданно мы понимаем, что за этой готовностью к откровенности скрывается свой расчетец. «Ваше дело — спрашивать, мое — отвечать, но сами-то мы отлично знаем цену словам», — словно читаем мы на его лице. «Трудно ответить, чтобы потом не надо было вырезать отдельные кадры...» — миролюбиво роняет инженер. И мы точно ловим себя на том, что не верим его доверительной интонации.

Можно ли согласиться, наблюдая за этой сценой, что герой, каков он есть, доступен лишь камере-невидимке, поскольку в присутствии микрофона и собеседника перед нами уже другой человек? Не вернее ли будет предположить, что герой, ведущий себя

по-иному в иных условиях, не столько становится «другим», сколько открывает другие грани своей природы? И разве не самое увлекательное для документалиста — проследить, как меняется человек в зависимости от обстоятельств? *Показать героя в его многомерности, вероятно, и означает показать, каков он есть.* В таком художественном исследовании личности может понадобиться камера и скрытая, и привычная, и «парадная».

 Наемный легионер, начальник концлагеря, глава военной хунты, гадалка из Бонна — документальные персонажи политических хроник В. Хайновского и Г. Шоймана. Отлично понимая, что их герои не слишком расположены к откровенности, да еще перед кинокамерой, документалисты дают им возможность предстать на экране такими, какими *они* и хотели бы выглядеть, сыграть те роли, в которых они сами хотели бы выступить. Нет, авторы хроник не провоцируют своих персонажей на откровенность, как считают иные критики, полагая, что подобного рода военная хитрость вполне правомерна в экранном поединке с противником. Если и можно говорить тут о провокации, то не душевных излияний, а лицедейства. Перед нами откровенность не мысли, но маски. Собеседнику предоставляют свободу лукавить, хитрить, притворствоваться. И чем успешнее он осуществляет свое намерение, тем разоблачительнее последующий эффект.


Улыбающиеся каратели. Благородные диктаторы. Сентиментальные палачи. Документальный театр социальной маски. Размаскированный маскаррад.

Можно, разумеется, возразить, что подобный метод открытого интервью, к которому постоянно обращаются немецкие документалисты, имеет мало общего с принципом монолога. Но фильм-монолог — обозначение, вообще говоря, условное. Любое высказывание человека в кадре обращено к кому-то с учетом ответной реакции, ради которой оно, по сути, и произносится. Монолог на экране лишь форма усеченного диалога. Выступает ли собеседником героя его единомышленник или оппонент, сослуживец, одноклассник или сам документалист (интервьюер, сценарист, режиссер), их присутствие определяет как интонацию разговора, так и степень его откровенности. Посвященность документалистов в обстоятельства жизни героя, их собственные симпатии или антипатии, убеждения и предубеждения не могут не отразиться на характере общения, а значит, и на содержании ленты.

Как уже говорилось, сам факт киносъемки вынуждает героя к реакции, обусловленной представлениями о роли, которую ему предстоит сыграть, и о намерениях документалиста. Только принимая это в расчет, создатели фильмов способны добиться психологического контакта, или «личной дистанции».

В наименьшей степени умение это необходимо (да и необходимо ли?) хроникеру, имеющему дело с такими ритуализированными сферами публичной реальности, как собрания и митинги, парады и празднества, где социальные роли участников достаточно строго регламентированы, а диапазон индивидуального самовыражения до минимума ограничен. Торжественный спуск корабля (с неизменной бутылкой шампанского, разбиваемой о борт) или очередное открытие выставки (с традиционным перерезанием ленточки) — драматизированные действия, предполагающие присутствие документалиста лишь в качестве наблюдателя и фактографа.

Для хроникера документальный герой — это прежде всего носитель конкретной роли, а публичная дистанция — основная «рабочая частота». Именно она-то и определяет его отношение к себе-седнику, поведение которого обусловлено социальной или служебной функцией, по существу, и являющейся предметом изображения. Но никакая роль и даже их совокупность, схваченная объективом, не позволяют еще судить о личности. Они могут выражать ее или не выражать. Да и выражать по-разному — как модели поведения ведущие или диссонансные, маскировочные или компенсаторные. Иная побочная роль отличается от того, что мы называем миссией (хотя с социологической точки зрения это тоже «роль»), не меньше, чем пустяковое украшение на циферблате часов от их ходовой пружины. От подобной роли можно легко отказаться, оставаясь самим собой, от миссии — только расставшись с самим собой.

 В сценарии фильма-монолога «Линия судьбы» (автор сценария Л. Гуревич) все высказывания героини — доктора медицинских наук А. Токаревой — записаны прямо с натуры. Каждая из ипостасей, в которых ей приходится выступать ежедневно — на планерках, на лекциях, на экзаменах, во время профессорского обхода, при осмотре больных, — приоткрывает нам характер человека темпераментного и жизнелюбивого, излучающего благожелательность и артистичного во всех своих проявлениях. В известной мере это качества профессиональные. Болезнь — многоактная драма с участием многих лиц, поясняет А. Токарева, а это вынуждает медика быть актером: приходится иногда играть, скрывая те чувства, которые возникают при исследовании больного.

В многочисленных трансформациях облика героини — профессионального, человеческого, бытового — все заметнее становятся такие полярные свойства ее натуры, как чуткость и властность, взыскательность и горячность, больше того, их внутреннее единство. Суть его — в преданности делу, граничащей с самоотречением. Конечно, в разных эпизодах эти свойства угадываются в разной степени. Менее всего — во время доклада на конференции медиков («Кафедра факультета

терапии нашего института ведет исследования гиперболической оксигенации...»), больше — после трудного рабочего дня, когда в разговоре с журналистом героиня признается в своем бессилии («Все понимаешь, а помочь не умеешь») или вспоминает о преждевременной смерти мужа («Он отоларинголог был. Перенес инфаркт. А тут привезли ребенка — что-то проглотил, в бронхи попало. Просто так не вытащишь. Пришлось мужу, на коленях стоя, извлекать. Волновался, устал... Сорок два года ему было всего... Вот тогда я в науку вся и ушла, спряталась от беды»).

Суметь увидеть и показать живых людей, а не только роли, в которых они выступают, показать действующих лиц, а не исполнителей — тенденция сегодняшней документалистики, обнаруживающей все более очевидное тяготение к художественному исследованию мира.

«Роль — не личность, а, скорее, *изображение*, за которым она скрывается»⁷. Если принять это определение А. Н. Леонтьева, можно сказать, что хроникер и не ставит своей задачей проникнуть дальше «изображения», заглянуть за него, разобраться во внутренних побуждениях своего героя. По ходу съемки он реализует не свой субъективный интерес к человеческой личности, а отвечает общественной потребности в минимально опосредованной информации-протоколе.

Из всех разнохарактерных «монологов» профессора Токаревой хроникера в первую очередь привлек бы как раз ее доклад, где было больше всего от доктора медицинских наук и меньше всего — от ее индивидуальности. Но совершенно несправедливо прозвучали бы в этом случае упреки в обеднении личности героини. Хроника фиксирует поведение людей в наиболее «узнаваемых» его формах. И поскольку ее география — официальные сферы публичной жизни (где мы ведем себя, как правило, в соответствии с общепринятыми моделями), то корректность документалиста, как и всех участников съемки, достигается ценой их личностного самоустранения (подробнее я писал об этом в книге «Пристрастная камера»).

Но если отказ героя — в силу каких-то особенностей его натуры — предстать на экране в предназначенном ему амплуа может быть воспринят хроникером как катастрофа, то для автора портретного фильма само это нежелание «выступать» перед камерой есть уже проявление индивидуальности.

«Образом быть не могу, а прообразом не желаю, — заявил при первой же встрече председатель колхоза К. Орловский приехавшему к нему литератору, сверля его маленькими недобрыми глазками. — Если я Орловский, живи тут полгода и делай

фильм о нашем животноводстве. Если я Павловский или какой-нибудь Петровский, то тебе тут делать нечего, отправляйся откуда пришел». Так описывал Ю. Нагибин свое знакомство с прототипом Егора Трубникова — героя сценария игрового фильма «Председатель». «При всей оторопи, в какую поверг меня подобный прием... — вспоминал он, — я испытал восторг. Тут с ходу так ярко, крупно и броско обрисовывался характер незаурядного человека, что я сразу почувствовал себя у цели»⁸.

Своей повадки председатель не оставил и на следующий день, когда увидел Нагибина на колхозном вече: «Вот писатель с Москвы приехал. Сильно разбирается в сельском хозяйстве. Знает, почему у свиньи хвостик вьется и почему булки с неба падают». Фраза эта вложена автором почти дословно в уста Егора Трубникова. Одарив писателя, сам того не ведая, множеством удивительных по образности выражений, Орловский в конце концов догадался, что тот обращает себе на пользу его неприязнь, и попросту исчез.

Вскоре после выхода на экраны «Председателя» в колхозе начались съемки документальной картины. Можно вообразить, какой захватывающей оказалась бы для зрителей эта встреча со знакомым уже — по исполнению М. Ульянова — бескомпромиссным и властным руководителем, будь она решена как фильм-дискуссия, фильм-спор. Но ничего подобного не случилось. Документалисты, связанные догматической эстетикой «хроникальности», не нашли в себе решимости на живое общение с героем, на этот раз безропотно подчинившимся их условиям. (Даже в новелле картины с обещающим заголовком «Его друзья и враги» мы узнаем, что, кроме немецких реваншистов и американской военщины во Вьетнаме, у героя больше нет никаких врагов.) В результате из фильма безвозвратно ушел не только характер во всех его противоречиях и неординарности, но с ним вместе — и та острота социальной и нравственной проблематики, которая привлекла столь широкое внимание к «Председателю».

Как это ни парадоксально на первый взгляд, но из двух кинопроизведений — документального и игрового — более документальным оказалось как раз игровое, ибо образ героя здесь был куда ближе к характеру прототипа, вобравшему в себя драматические приметы времени.

Размышляя о создании экранного образа документальными средствами, И. Беляев предпринимает попытку переосмыслить понятия общего, среднего и крупного планов — по степени приближения их к сокровенному ядру личности. Общий план — место

действия и среда. Экспозиция. Выявление в герое типичного. Ответы на вопросы: кто, где, когда? Средний план — выделение изображаемого лица из его социального окружения, прослеживание не функциональных, а моральных взаимоотношений в малом кругу общения. Предмет анализа — не типичное, а индивидуальное. Основная форма работы здесь — диалог. Крупный план — нравственные отношения человека с самим собой, своего рода внутренний монолог, который удастся запечатлеть в редчайшие и счастливейшие мгновения. Это самая сердцевина образа⁹. (Разумеется, «внутренний монолог» следует понимать тут метафорически — как общение сверхситуативное и внеролевое, а переход от общего плана к крупному — как смену не только «оптики» восприятия, но и уровней самопроявления героя.)

Подобного рода понимание внутреннего монолога как предельного откровения личности возвращает нас к проблеме, о которой уже шла речь: насколько «автопортретный» экранный образ адекватен лежащей в его основе реальности?

То, что окружающие видят во мне, и то, что сам я вижу в себе, как известно, совсем не одно и то же. Другими словами, далеко не все, что мы думаем о себе, соответствует тому, что мы собой представляем. Даже повседневный житейский опыт учит не смешивать эти плоскости, обязывая постоянно сопоставлять, что говорит человек о себе, что думает и как выражает себя в своих поступках. Несовпадение этих уровней («я для другого», «я для себя» и «он для нас») еще не свидетельствует о двоедушии или проявлениях жизненного притворства.

Как часто болезненная застенчивость маскируется грубоватым цинизмом, уязвимость — иронией, душевное отчаяние — саркастическим смехом... Человек, не умея принять себя таким, каков есть, формирует иной раз завышенную самооценку, а его умственные усилия в этом случае направлены, скорее, на самозащиту, чем на самопознание. Идеализированная автоконцепция психологически компенсирует внутреннюю — порой воображаемую — несостоятельность. (Не отсюда ли амбициозность зеленых юнцов или нарочитая развязность не уверенного в ответном чувстве влюбленного?)

Расхождение между поведением человека и его пониманием своих действий бывает подчас настолько разительным, что возникают даже сомнения: уж не притворяется ли он, делая вид, что не знает истинных мотивов совершаемых им поступков. Но, в отличие от целей, мотивы, как правило, не осознаются. «Когда мы совершаем те или иные действия, то в этот момент мы обычно не отдаем себе отчет в мотивах, которые их побуждают, — замечает

А. Н. Леонтьев. — Правда, нам нетрудно привести их *мотивировку*, но мотивировка вовсе не всегда содержит в себе указание на их действительный мотив»¹⁰.

Осознание мотивов возникает только на уровне личности.

Именно этот уровень и отличает автопортрет Ларошфуко от признания тринадцатилетних героев фильма «Всего три урока», для которых задача самопознания существует еще только в форме классного сочинения. Подростковый возраст — этап наибольшего расхождения между собственными возможностями и самооценкой. Когда в одном из экспериментов группе школьников средних классов раздали зеркала с изменяющейся кривизной поверхности и попросили отрегулировать их, взяв за эталон свое отражение, то большинство откорректированных зеркал стали показывать более широкие лица, чем в реальности. Тот же результат был получен при выборе подростками собственных фотоснимков с зауженными или расширенными пропорциями (тогда как фотографии лиц родителей отбирались с нулевым искажением). Право же, в подлинных мотивах своих поступков мы порой разбираемся, как говорится, не больше, чем птицы в орнитологии.

Ничто не требует такого интеллектуального героизма, как готовность знать о себе всю истину, утверждают философы. Обладай зеркала способностью отражать не одну нашу внешность, но и глубочайшие тайники души, далеко не все обнаружили бы в себе мужество не отвести глаза от собственного изображения. Уступчивая защитная психология слишком охотно приводит наши мотивировки в соответствие с нашими поступками.

«Никто не может описать жизнь человека лучше, чем он сам... — замечает Руссо в одном из черновых набросков к “Исповеди”. — Но... рисуя свою жизнь, он занимается самооправданием, показывая себя таким, каким он хочет казаться, но отнюдь не таким, каков он есть. Наиболее искренние люди правдивы, особенно в том, что они говорят, но они лгут в том, что замалчивают; и то, что они скрывают, изменяет, таким образом, значение того, в чем они лицемерно признаются; говоря только часть правды, они не говорят ничего»¹¹.

«Моменты неигры» в человеческой жизни — состояния столь не частые, что уже одно это дает основание усомниться в сходстве изображаемого лица с экранным портретом, который создан исключительно из таких «моментов». К тому же, и оставаясь наедине с собой, не склонны ли мы играть иную роль для самих себя?

Все это позволяет предположить, что *внутренний монолог героя — еще не завершение поисков, не сердцевина образа, но, быть может, всего лишь начало художественного исследования личности*. При-

нимая внутренний монолог за выражение предельной самооткровенности изображаемого лица, документалист рискует узнать о своем герое не больше того, что тот готов о себе сказать, и, уж во всяком случае, не больше, чем знает о себе сам герой.

А этого далеко не достаточно.

Ибо кто знает нас хуже нас?

Современник в воспоминаниях современников

Господа робеспьеристы, антиробеспьеристы,
мы просим пощады: скажите нам, Бога ради,
попросту, каким был Робеспьер?

М. Блок. Апология истории

Многомерное исследование личности возможно лишь при длительном кинонаблюдении за героем в течение месяцев или даже лет. С этой точки зрения идеальным фильмом можно было бы, вероятно, считать картину длиною в жизнь (вернее, в две жизни — героя и автора, заплатившего таким образом за участие в столь уникальном эксперименте). К счастью, есть и другой путь — привлечь к съемкам людей, хорошо знающих героя и непосредственно причастных к его биографии. Коллективные свидетельства придают экранному портрету глубину и объемность, сообщают ему особое качество достоверности. К тому же мы судим о человеке не потому лишь, что он говорит и делает, но принимаем в расчет и то, каким предстает он в глазах окружающих. Америку открыли, в конце концов, не индейцы — обстоятельство тем более важное, когда речь заходит об открытии человека.

В документальной литературе «коллективная биография» — испытанный жанр. «Маяковский в воспоминаниях родных и друзей», «Михаил Кольцов, каким он был», «Воспоминания об Александре Грине»... Ежегодно публикуются все новые сборники воспоминаний о выдающихся писателях, ученых, деятелях культуры.

Выразительные подробности и детали характера, которые так редко встречаешь в хронике, присутствуют и в живом экранном рассказе о человеке.



«Он буквально не вылезал из самолета, вы представляете? — вспоминает один из участников телефильма о Григории Бахчиванджи, впервые в мире, еще в годы войны, испытывавшем реактивный двигатель. — Ему туда подавали есть. Так вот, он кушает, смотрит — “мессершмитт” появился! Он тарелку — рраз... И сразу в бой». Бахчиванджи погиб во время одного из испытаний. «Это был улыбающийся че-

ловек, — рассказывает другой участник картины. — Приходил он на испытания в новом кожаном пальто — нарядный, подобранный. А перед самым полетом смотрю: что такое? Другое пальтишко, ровное. “Да ты что?” — “А новое, говорит, жене пригодится”. Так что он, вообще-то говоря, знал, что может кончиться плохо».

Такие рассказы по памяти — зачастую едва ли не единственный способ вернуться на документальном экране к героям недавнего прошлого.

Не сразу пришли документалисты к пониманию того, что коллективный рассказ о своем современнике — жанр правомерный не менее, чем фильм-монолог. Приступая к работе над телепортретом «народного академика» Терентия Мальцева, С. Зеликин написал сценарий, поначалу рассчитанный на выявление характера героя через его самораскрытие. Беда обрушилась на творческую группу в первый же день киносъемки: в присутствии камеры непосредственности как не бывало — Мальцев не в состоянии был выдать из себя ни слова. Попытка использовать карманный радиомикрофон только ухудшила положение: «Доверия к вам у меня теперь нет, — объявил Мальцев. — У вас в пуговицах, может быть, спрятано... Вот придите ко мне нагие — тогда, может, разговор получится».

Безвыходность ситуации заставила кардинально перестроить драматургию фильма. Портрет героя создавался теперь во многом и из рассказов о нем разных людей. К своему удивлению, режиссер обнаружил, что подобного рода монтаж синхронов, даже если собеседники вроде бы просто дополняют друг друга, «играя в одни ворота», дает больше, чем каждый рассказ в отдельности. Зритель не только видит рассказчиков — от крестьянина до министра, — но и ощущает единство их оценок, их отношения к Мальцеву. (К тому же не о всяком событии в жизни героя уместно просить рассказать его самого, не ставя при этом своего собеседника в неловкое положение.)

Драматургия группового повествования может строиться и на прямом столкновении взглядов.

Именно такова структура картины С. Зеликина «Гармаев и другие». Молодой учитель биологии, уволенный из школы (уже по ходу работы над лентой), становится объектом самых разных мнений. Участниками этого фильма-дискуссии выступают: научный руководитель биолога-аспиранта, активисты организованного им КЮБИЗа — «Клуба юных ботаников и зоологов», их родители и... «администрация школы». Последняя — как некое собирательное понятие, непредвиденная метафора, сочиненная жизнью. На прямое приглашение к разговору директор школы ответила категори-

ческим отказом, после чего создателям фильма ничего другого не оставалось, как включить в число действующих лиц официальное письмо, адресованное от имени школы научному руководителю молодого ученого: «Администрация доводит до вашего сведения...» В разговоре о Гармаеве подобную интонацию школа сочла единственно для себя приемлемой.

Картина рассказывает не о хорошем руководителе биологического кружка и плохом руководстве одного учебного коллектива, а о том, что такое быть сегодня учителем и воспитателем (и можно ли быть учителем, не будучи воспитателем?). Но по мере вовлечения в суть дискуссии мы начинаем лучше понимать самого героя — не только, чем является он для школы, но и чем она является для него. Ни одного упрека в адрес своих коллег не позволяет себе молодой биолог (хотя любая обида была бы тут понятной и даже оправданной). Причину конфликта он ищет только в своих просчетах. И эта предельная самовзыскательность говорит о его характере, пожалуй, не меньше, чем все аргументы, высказанные в его пользу участниками дискуссии.

Современники Сократа оставили нам немало свидетельств о великом философе. Первое упоминание мы встречаем в аристофановских «Облаках», где он выведен главным действующим лицом комедии — отрешенным от мира софистом, проповедующим каких-то новых богов и совращающим юношей своими утопиями. (Двадцать четыре года спустя эти упреки будут повторены в обвинительном заключении, когда Сократ предстанет перед судом, который приговорит его к смерти.) Но со временем куда убедительней зазвучат аргументы учеников и последователей Сократа — Платона, Антисфена, Аристиппа, Ксенофонта (первый — философ-идеалист, второй — основатель аскетического учения, третий — создатель гедонистической школы разумного наслаждения, последний — крупный землевладелец и военачальник). Сведенные под одной обложкой, эти исторические свидетельства могли бы, составить солидный сборник «Сократ в воспоминаниях современников», хотя кое-кого из читателей он поверг бы вероятно, в недоумение.


В самом деле, что общего между платоновским персонажем, мечтающим о царях-философах, и Сократом ксенофоновским, бесконечно рассуждающим о военном деле и сельском хозяйстве? Между проповедником теории наслаждения, изображаемым Аристиппом, и ярым поборником аскетизма, каким выглядит он у Антисфена? Перед нами столько же Сократов, сколько биографов — обстоятельство, заставившее неко-

торых ученых усомниться, а был ли в действительности Сократ? (Тем более что ни единой написанной им строчки не осталось, поскольку он всегда выступал противником письменных рассуждений.) Отчего не предположить, что мы имеем тут дело с фольклорным образом, вроде Фауста или Дон Жуана? Время требовало легенды о мудреце и осудивших его неразумных судьях, и, не будь Сократа, его следовало бы выдумать. Но где доказательства, что он был? Ведь если исторические свидетельства об одном и том же лице настолько вопиюще разноречивы, легче допустить, что само лицо это — плод фантазии, нежели поверить в достоверность таких свидетельств.

Разумеется, подобное заключение показалось бы наивным опытному криминалисту, знакомому с психологией восприятия и знающему, что подозрительнее всего в свидетельских показаниях именно отсутствие разночтений. Полное единодушие — первое, что заставило бы его усомниться, не имеет ли он дело с преднамеренным сговором. Избирательность восприятия обусловлена множеством факторов, начиная с возраста. («Я читал “Войну и мир” три раза, — заметил один литератор. — Первый раз, в юности, я был Николаем Ростовым, потом — Андреем Болконским, теперь я — Пьер».) О самом Л. Толстом Ал. Серебров вспоминает как о человеке высокого роста (каким увидел его и Репин. Навстречу же Мейерхольду, ожидавшему появления чуть ли не гиганта, вышел человек совсем маленький. Станиславский на то, какого роста Толстой, вообще не обратил внимания, увидел — глаза).


В описании любого лица всегда присутствует не только герой рассказа, но непременно и сам рассказчик. Учитель, художник и хореограф вряд ли дадут одинаковые словесные портреты одного и того же подростка. Один обратит внимание на его воспитанность и культуру речи, другой отметит рисунок бровей и удлиненные кисти рук, третий выделит своеобычность осанки и пластичность походки.

В то же время все мы подвержены действию стереотипизации — неустойчивой потребности классифицировать любое явление, соотнося его с уже готовыми эталонами.

 В научно-популярном фильме-эксперименте «Я и другие» группе зрителей показывают фотографию, объясняя, что на ней — преступник-рецидивист. Второй группе та же фотография предьявляется как изображение выдающегося ученого. Впечатления зрителей оказываются противоположными до неправдоподобия. «Мне кажется, что человек этот хитрый, скрытный, хмуро смотрит на окружающий мир... Черты лица изобличают жестокость и непреклонность... Трудно сказать о нем что-либо хорошее», — комментируют снимок участники

первой группы. «Человек очень деятельный и добродушный. Наверное, любит детей... — отмечают вторые. — В его взгляде отражается большая умственная работа... Лоб высокий, сократовский».

Обращаясь к методу группового повествования, автор фильма оказывается в сложной ситуации. С одной стороны, гипнотическая сила массового стереотипа, с другой — неизбежный барьер субъективности, которой подвержены все «свидетели» (возрастная и профессиональная избирательность восприятия, личные пристрастия и ориентирующие установки своей социальной группы).

 «Картина, которую вы нам показали, безусловно, удача авторов, — говорил один из участников обсуждения документального телефильма об известном хирурге. — Беда лишь в том, что экранный образ имеет мало общего с прототипом. Мне не раз приходилось встречаться с героем картины. Как ни грустно признать, но в быту он человек несносный и деспотичный — не считается с мнением окружающих и никогда не стесняется в выражениях. Но все это, конечно, не для кино, поэтому зрителям и такая встреча небесполезна». «Мне тоже понравился фильм, — заявил второй участник просмотра. — Эпизоды в приемной и операционной — великолепны! И поскольку я также знаком с героем картины, могу подтвердить: на экране он мало похож на себя. Правда, еще меньше похож он на ту фигуру, которая была изображена здесь моим коллегой. Я не знаю человека более романтической, отзывчивой и нежной души, более способного на самоотверженные и рыцарские поступки...» По странной случайности среди выступавших оказался еще один зритель, знакомый с героем картины и почти дословно повторивший уже прозвучавшие доводы: фильм ему нравится, но в жизни хирург совсем не такой, а только что приведенные характеристики и вовсе не отвечают реальности.

Один из создателей кинопортрета, присутствовавший на обсуждении, возразил, что, хотя его мнение о герое и расходится со взглядами уважаемых критиков, многие из отмеченных ими черт просвечивают и в фильме — в запальчивых, несдержанных и восторженных высказываниях хирурга.

Что же касается самого героя, то, увидев себя на экране, тот остался недоволен и заявил, что в жизни он не такой и никогда не позволил бы себе кричать в кабинете или брюзжать в операционной (словно все это не происходило, и не раз, перед камерой, да еще в наиболее невинных своих проявлениях!). Мне кажется, заключил документалист, что рассказать всю истину о ком бы то ни было вообще невозможно. Поэтому приходится выбирать — показать полуправду, частичку правды или... ничего.

Но разве не с такой же альтернативой столкнулись в свое время и авторы фильма-портрета «Без легенд», поставленные в тупик разнообразными высказываниями о своем герое — знаменитом экскаваторщике Б. Коваленко («он выдумщик был, романтик...», «колоритная фигура», «заялся», «упрям», «еще лучше был, чем сам о себе, ду-

рак, врал!»)? Эти мнения звучали настолько разноречиво, что, казалось, никак не могли относиться к одному человеку. Кинорежиссеру Г. Франку пришлось переосмыслить не только собранный материал, но и сами принципы подхода к документальному герою, исповедуемые недавней нормативной экранной эстетикой.

Оценки и суждения окружающих составляют невидимую, но осязаемую ауру, окутывающую любого из нас. Это наши социальные «я»; по утверждению некоторых психологов, их столько же, сколько индивидов несут наш облик в своем сознании. По существу, о любом из нас можно было бы снять картину «Я и другие». Больше того, глубокий анализ личности вне «других», вообще говоря, немислим (хотя пребывание их в кадре, конечно, не обязательно — в любом монологе мы чувствуем отраженное их присутствие).

*Не принимая в расчет суждения окружающих лишь в том основании, что они не единодушны, мы сами закрываем себе пути к пониманию изображаемого лица. Изолируя его от оценок «других» (если это не сознательный художественный прием, не особенность жанра) — от оценок, которые не могут так или иначе не сказываться на поведении человека, — мы теряем **ключ к постижению отношений героя с миром**. Тех самых отношений, которые входят в состав самой его биографии и судьбы.*

Между «кинофактом» и «кинообразом»

Принято думать, что между крайними точками зрения лежит истина. никоим образом!

Между ними лежит проблема.

И. Гете

По своему историческому значению появление портретного фильма сопоставимо с открытием *характера* в литературе (процесс, обогатившийся в русской словесности на рубеже XVI–XVII вв.). Отсутствие до той поры в многочисленных летописях и хрониках человеческого характера — в его противоречиях и живых житейских подробностях — объяснялось, понятно, не тем, что окружающая действительность не давала необходимого материала или что создатели литературных произведений были на диво ненаблюдательны. Сам характер еще не стал предметом изображения.

Обращение к внутреннему миру героев и тем самым признание суверенной ценности этого мира оказали, как мы знаем, огромное воздействие на судьбы литературы. Но одновременно с «характером» появилось и понятие «автор» в сегодняшнем смысле слова.

Оба эти начала — личность героя и личность автора — предопределяют и обуславливают друг друга.

Можно предположить, что подобный период в своем развитии переживает у нас на глазах и экранная документалистика.

Тем не менее в последнее время, как ни странно, приходится слышать о «кризисе жанра», о том, что портрет на экране исчерпал себя, доработался до своих пределов — технологических, художественных, этических.

Это ощущение «последней черты» родилось, разумеется, не на голом месте. Моральные коллизии, связанные с обращением к новым методам съемки (скрытая камера, длительное кинонаблюдение и др.), становятся все острее и болезненнее. Никакое глубокое кинонаблюдение без применения этих методов неосуществимо, но, всецело полагаясь на них, мы рискуем создать лишь иллюзию постижения жизни. Однако повинна в создавшейся ситуации не только реальная телепрактика, но и инерция сегодняшней критической мысли — наше неумение (или нежелание) осознать, насколько радикально открытия, совершаемые документалистами, меняют взгляды на природу экранного образа.

Документальный герой отныне не только объект традиционного авторского повествования, как это было в досинхронную эру кинематографа. Современная съемочная техника позволяет, в чем мы убедились, строить портретный фильм целиком на суждениях самого героя или на высказываниях о нем других (не говоря уж о различных сочетаниях этих возможностей). Но какова бы ни была драматургическая структура ленты, перед нами в конечном счете все тот же «рассказ от автора»: от документалиста зависит, какие слова прозвучат перед камерой, какие из них останутся в фильме и в какой взаимосвязи предстанут на экране.

О том, что Д. Луньков — филолог по образованию, можно не знать, но нельзя не почувствовать его тяготения к стихии народного слова. Синхроны привораживают Лунькова. В гостинице, в поезде — где угодно, беседуя с незнакомыми людьми, режиссер интуитивно ловит момент включения «камеры». Не случайно в языке постоянных его героев — сельских жителей — так ощутимы фольклорные моменты, так покоряют нас меткие выражения, старинный говор, музыка речи.

Участники «саратовских хроник» Лунькова простодушно-открыты, им приятно беседовать с человеком, который умеет слушать. Целомудренность отношения к их душевным движениям обязывает документалиста быть предельно аскетичным в выборе выразительных средств — избегать ненужных скользящих камер, отка-

зываются от всякого предметного окружения, использовать фокусирующие свойства белого фона. Изымая собственные реплики и вопросы, режиссер создает как бы новое экранное поле общения — поле доверия. Многочасовые диалоги при скрытой камере — своего рода строительные леса, которые впоследствии убирают с готового здания. В «саратовских хрониках» это отсутствие фона принципиально.

Но столь же принципиально и стремление М. Голдовской максимально погрузить своих героев в привычную для них производственную или житейскую обстановку: «Я уверена, что в документалистике понятие “фон” в большинстве случаев вообще неуместно. Скорее, тут нужно говорить о среде обитания героя. Ибо фон в прямом смысле выполняет лишь служебную функцию, а среда обитания — это важнейшая сторона образной характеристики человека»¹². Прибегая к длительному кинонаблюдению, Голдовская остерегается прямого авторского вторжения в жизнь героев — открытых вопросов или бесед. Встречаем ли мы в ее фильмах артистку цирка, выдающегося хирурга или знаменитого нефтяника, их объединяет одна черта — одержимость делом, которое оказывается для них делом жизни, преданность профессии, которая становится большим, чем профессия (не это ли сближает с героями и автора фильмов?). Погружение героя в атмосферу его повседневной работы — условие для экранного выявления характера в данном случае неперемное.

Но при всем различии творческих установок Лунькова и Голдовской общим режиссерам свойственно стремление к внешнему самоустранению: дикторский текст сведен в их картинах до минимума, а то и вовсе отсутствует, герои и факты «сами говорят за себя».

Противоположного принципа придерживается С. Зеликин, обычно выступающий в своих фильмах как комментатор и ведущий-интервьюер. Уже само общение с журналистом, по его мнению, своего рода событие для героя, а значит, и для зрителя.

То, что у Лунькова оказывается лишь строительными лесами (разговор перед камерой), выполняет здесь функцию несущей конструкции.

Эта эстетическая позиция вытекает из публицистической установки автора — человек в проблеме.

Его герои — люди, ломающие традиции и шаблоны, живущие «против шерсти». Таков водитель троллейбуса Шинов, таков биолог Гармаев, академик Мальцев, директор совхоза Ефремов. Достоинства героя определяются здесь прежде всего его качествами борца. Ему всегда есть за что драться и против

чего. Такая позиция делит мир, в котором он живет, на сторонников и противников. Отсюда и основной метод съемки — открытая камера. Герой понимает, что диалог с ним войдет в картину и может стать предметом общественного внимания. Такой разговор для него — оружие. Особенно если он чувствует в журналисте своего союзника. Чувствует, что тот хочет того же, чего и он сам.

Выбор зеликинских героев во многом идет от природы автора. Не раз ему самому приходилось отстаивать свои фильмы, ибо они тоже снимаются «против шерсти» вопреки расхожим канонам. Приступая к работе над «Обычным космосом», режиссер заключил союз со своими героями: «Мы сразу договорились, что рассказывать будем правду. И все время перед нами маячил какой-то фильм, которого мы не хотели делать, с его привычной патетикой и декларативностью, когда не принято говорить о трудностях или неприятностях космических будней. Снимая, мы все время спорили с этим фильмом».

А. Земнова и О. Корвяков впервые заявили себя трехлетним циклом «От Белого до Черного моря». Заманчивость этого длительного «телепутешествия за людьми» состояла в том, что киногруппа могла уехать куда угодно, отыскать на карте совершенно обычную, ничем не примечательную деревню. Отправиться в самый дальний колхоз, не важно — передовой или отстающий. Задержаться надолго.

Авторы смотрели на мир не как пассажиры, для которых жизнь безудержно мчится за стеклами поезда. Бывает, что в неожиданно набежавшей паузе — на каком-то маленьком полустанке — успеваешь чудом заметить бревенчатый домик за рывком забором, колченогий стол во дворе, занавеску в окошке. И становится странно от мысли, что за этим забором течет своя жизнь. И охватывает шальное желание: а хорошо бы остаться, отстать от поезда, поселиться в таком вот бревенчатом домике, там, где никто не торопится, где свои ритуалы, а восходы и закаты так безмятежны и величавы. Но ты не позволяешь себе даже додумать эту безумную мысль, потому что гудок... зовет проводник... и вот уже лязгнули буфера... а стрелка на часах все бежит по кругу. Ты вскакиваешь на подножку вагона, перрон уплывает, и другие заботы вытесняют в сознании этот мимолетный, как капля, скользнувшая по стеклу, полустанок, и рыжий забор, и убегающий домик с его неразгаданной тайной. Да и было ли все это?..

«Деревенька была крошечная — всего семь дворов, — вспоминает А. Земнова. — В таких местечках вам бывают особенно рады. Каждый гость тут — событие. Я вошла в крайний дом. Внутри чисто, тепло. Связки луковиц.

Печь. Никаких салфеточек. А на полках книги: Достоевский, Шекспир, Толстой...»


Так оказалась она у Шабановых — в семье колхозного пастуха.

Фильм о документальном герое начинается не с героя. С автора. С его взглядов, склонностей, представлений об индивидуальности — или даже уникальности — человека, за которым наблюдает объектив кинокамеры. *Само содержание, которое автор вкладывает в понятия «характер» и «личность», уже во многом предопределяет подход к герою, а значит, и атмосферу их будущих отношений и поэтику ленты.*

Изначальный и совсем еще недавно единственный для экранной документалистики метод — «рассказ от автора» — остается неустранимым моментом произведения. Но в последние годы взаимоотношения автора с героем принципиально меняются. Заговорившие на экране действующие лица привносят в документальную эстетику принцип многоголосия. «Синхронная действительность» — это обстоятельство мы чаще всего упускаем из виду — не поддаемся вчерашним способам обращения с безгласным изображением. Она отчаянно сопротивляется навязанным ей решениям, если те начинают противоречить самой природе изображаемого объекта.

Так мы вновь приходим к предмету постоянных споров о соотношении на экране документа и образа. В какой мере приложимы эти понятия к «говорящему человеку» в кадре?

Размышляя о природе документального фильма, С. Дробашенко вспоминает сюжет, положенный в основу знаменитого фильма А. Куросавы «Расёмон».

 В лесу произошло загадочное убийство. Самурай, путешествовавший с женой-красавицей, повстречался с разбойником и вскоре был найден мертвым. Что же случилось на месте трагедии? Невольным очевидцем события оказался крестьянин, случайно проходивший поблизости. Свидетелями в картине выступают все четверо — разбойник, которого удалось поймать, крестьянин, жена самурая и он сам (вернее, его дух). Разумеется, все четыре версии друг с другом расходятся: каждый рассказчик пытается что-то прибавить и что-то скрыть, исходя из каких-то своих, не всегда понятных нам мотивов.

Картине, по мнению исследователя, не хватает еще одного свидетельства — кинодокумента, способного представить нам истин-

ный вариант случившегося. Ибо, независимо от любого замысла или авторской точки зрения, «документальный кадр, эпизод, весь фильм в целом — все это должно соответствовать тому, что объективно имело место, что выступает как свидетельство *самой действительности*»¹³.

Не приходится сомневаться, что в таком контексте кинодокумент выступает как антитеза живому рассказу участника или очевидца события. Конечно, если бы документальная новелла, оговаривается исследователь, повторила целиком одну из услышанных версий, это бы означало, что лгали лишь трое, а четвертый говорил правду.

Документальный кадр — синоним самой реальности. Любой рассказчик в соответствии с этой логикой по неизбежности субъективен, в то время как киносвидетельство объективно, ибо одно дело — рассказывать и совсем другое — показывать.

Но продолжим мысленный эксперимент с сюжетом фильма «Расёмон». Вообразим себе, что не только у невидимого кинооператора, но и у каждого участника той лесной трагедии была при себе камера. Ясно, что суду в этом случае были бы представлены еще четыре документальные новеллы-версии. И даже если бы все четверо стремились показывать одну только правду и ничего, кроме правды, то и тогда в их кинонаблюдениях не могло бы не проявиться различие их позиций.


Отождествление документального кадра с самой реальностью, предъявляемой нам как бы в первоисточнике, — точка зрения, оказавшая прямое воздействие на экранную практику.

Именно боязнь «субъективизма» ограничила в свое время поиски создателей «Летописи полувека» сферой исключительно фильмотечного материала. Из-за опасения, как бы личные впечатления очевидцев не нарушили чистоту документа, эта телеэпопея строилась как своего рода репортаж из киноархива. На протяжении пятидесяти часов экранного времени зрители слышали голоса лишь нескольких ныне живущих участников прошлых событий, людей, чьи судьбы отразились когда-то в сюжетах хроники.

Исходя из представлений о заведомой объективности фильмотечных кадров, легко упустить из виду, что и позиция хроникера не что иное, как отражение определенных велений времени и конкретной задачи дня. Документальная камера, конечно, не может увидеть то, чего в жизни не было (если не прибегать к откровенным инсценировкам). Но она *может не увидеть* многого из того, что было.

Уже сама убежденность хроникера военных лет — по тем временам оправданная и неизбежная, — что нет ничего важнее фрон-

тогового мужества, привела к почти полному отсутствию киноматериалов о тыловой повседневной жизни с ее «заурядными буднями». Солдаты шли в бой, но кому-то нужно было пахать и сеять. И эти «кто-то» — женщины, дети и престарелые. Кто же расскажет теперь об их жизни, по-своему героической, если сами они о ней не расскажут?

 Девять женщин ведут разговор о военном времени, вспоминают страшные подробности давних лет: как провожали мужей на станцию («Шестьдесят семь ушли воевать, а вернулись семь человек оттуда»), как учились на трактористок и хлеб на чажлых коровах возили в город («Двадцать—тридцать верст, а сама пешком»), как по ночам из последних сил приходилось бежать с фонарем перед трактором («Ну не могу вспомнить, меня начинает всю бить»), как с утра забирали в поле сонных детей («А ты, мама, не плачь... Мы есть не будем просить»), как почтальон, отводя глаза, приносил в село похоронки («Все у меня онемело. Я сижу, только сознания не теряю. Задеревенела, как мертвая, и руки не отведу»).

Разговор идет на одном дыхании. На пределе боли. Девять женщин. Девять судеб. Одна судьба.

Не забудешь, увидев однажды, эти лица крестьянок из деревни Куриловка — героинь сорокаминутной ленты Д. Лунькова. Но как назвать происходящее на экране действие? Коллективная исповедь? Драматическое повествование? Или перед нами народный эпос, когда события частной жизни становятся событиями истории?

Кто же усомнится, что это истовое свидетельство и есть потрясающей силы кинодокумент? Разве не говорит устами крестьянок сама действительность?

Боязнь того, что живые рассказчики с их возможным пристрастием в изложении фактов могут вступить в противоречие с самоценностью хроникальных кадров, раз и навсегда запечатлевших, «как это было», сегодня представляется все менее обоснованной. Достаточно сопоставить редкие голоса участников прошлых событий, прозвучавшие в «Летописи полувека», со страницами «Нашей биографии», вобравшими сотни «свидетельских показаний». О том, «как это было», мы узнаем здесь не только из кадров хроники, но и от самих героев происходившего. И чем пристрастнее эти воспоминания, тем достовернее звучат они на экране.

Старые выпуски кинохроники подчас отражают не столько время, сколько самопроекцию ушедшей эпохи — какой она хотела бы видеть себя сама. Внутренний мир людей, их душевные движения и драматические подробности повседневности чаще всего оказываются тут за кадром. Вот почему, воссоздавая историческое время ис-

ключительно средствами «дневниковой» хроники, мы рискуем показать на экране прошлое лишь таким, каким стремились изобразить его современники, и становимся невольными пленниками их кругозора и восприятия. Но можно ли представить себе что-либо менее объективное, чем такая «объективная» позиция хроникера?

Осваивая опыт аналитичности, телевидение приучает нас (и само приучается) видеть документальные кадры прошедших лет иначе, чем видели их первые зрители, вглядываться в них из будущего — из нашего «далека». На смену вопросу «Как это было?», с которого начинается обращение к прошлому, неминуемо приходит вопрос «Почему так произошло?». Тогда-то и возникает настоятельная потребность рассмотреть те же кадры еще и еще раз, подвергнуть их новой интерпретации, сопоставив со свидетельствами живых очевидцев и участников минувших событий. «Есть документы парадные, и они врут, как люди, — писал Ю. Тынянов. — У меня нет никакого пиетета к “документу вообще”... Не верьте, дойдите до границы документа, продырявьте его...»¹⁴

Когда-то первые телерепортажи и «живые» передачи из студии породили у многих надежду, что прямая трансляция жизни избавляет нас от опосредующей фигуры «творца», «художника», ибо самоценный факт на экране красноречивее всякого комментария и способен рассказать о себе куда выразительнее, чем это сделал бы самый даровитый интерпретатор. Подобная концепция «жизни в первоисточнике», предъявляемой зрителю телевидением, сохранилась до наших дней. Как реакция на нее зазвучали встречные доводы: ваши самоценные факты — немые, они ни о чем не в состоянии нам сказать. Все, что они говорят, — это голос автора. Автор же оперирует не самой реальностью, а ее изображением, в которое вносит свой смысл, вплоть до создания образа. Документальный герой, если не бояться быть последовательным до конца, не что иное, как средство авторского самовыражения.

Возможно, подобное «разведение полюсов», каждый из которых находит свое соответствие в экранной практике, и имело бы смысл, если бы наиболее обещающие находки не рождались как раз в зоне взаимодействия между этими полюсами.

Телевидение способно знакомить нас с людьми, настаивал в свое время В. Саппак. Не с образами людей, как то делают иные искусства, а просто с людьми: «...Здесь объектом эстетического восприятия становится не “образ”, а сам человек. Такой, каков он есть. Без преобразующего художественного начала. Без грима. Может быть (в который раз мы говорим это осторожное “может быть”), отсюда возникает новое эстетическое качество? Может быть, тут — первоэлемент телевидения как искусства?»¹⁵

Выступая против такого предположения, Т. Эльманович, автор интересного исследования «Образ факта», упрекает Саппака в том, что тот смешивает личность находящегося в телестудии человека (того же ведущего) с изображением его в кадре. «Мы видим на экране светящуюся светотеневую “фотографию” Леонтьевой, ее экранное изображение, — пишет она. — А поток писем диктору Леонтьевой — это обращение к созданному ею образу, олицетворяющему доброту, отзывчивость, женственность, участие»¹⁶.

Говоря о неидентичности человека, находящегося перед камерой, и его же собственного изображения, Эльманович предполагает, что зритель имеет дело уже не столько с реальной личностью, сколько с «развивающейся во времени графической композицией» — продуктом экранного творчества режиссера и оператора.

Трактуя — без каких-либо оговорок или осмотрительных «может быть» — такой экранный продукт как образ, сторонники подобного подхода все чаще склонны и вовсе отделять этот образ от реальной природы (в традиционном искусстве соотношенность героя и прототипа, как мы знаем, весьма условна) и обращаться с ним как с замкнутой эстетической данностью.

«Человеческий характер, воспроизводимый в фильме, не представляется некоей абсолютно неприкасаемой ценностью... Сам по себе он означает лишь начало пути...»; «чем сильнее художник трансформирует жизненные факты, явления, переводя их в систему образов, тем сильнее в его произведениях чувствуется искусство», — утверждали в 70-х годах участники дискуссии о художественном вымысле и документе, организованной журналом «Искусство кино»¹⁷. В рецензиях на документальные фильмы «образ героя» — сегодня такая же расхожая словесная формула, как если бы речь шла об игровой картине. Но вправе ли мы, вообще говоря, забывать о различиях между традиционными видами искусства и эстетикой документалистики (хотя бы на уровне терминологическом)?

И кому же, в самом деле, адресованы тогда письма зрителей — В. Леонтьевой или образу В. Леонтьевой?

В подтверждение своей правоты Эльманович приводит слова самой ведущей. Отвечая на вопросы интервьюеров, Леонтьева говорила о свойственном ей в жизни стремлении оставаться самой собой: «Это не значит, конечно, что я обязательно должна показать зрителю, что дома у меня, скажем, неприятности. Нет, конечно. Зрителю, безусловно, нет дела до моих внутренних переживаний...»¹⁸ Выходит, подхватывает это признание критик, сама Леонтьева осознает условность своего поведения перед камерой. Но разве факт подобной условности (которую никогда и не пытался оспаривать Саппак) нуждается в доказательствах? Не осоз-

навать, что находишься перед камерой, для ведущего то же самое, что актеру на сцене забыть о подмостках театра. Другое дело, во имя чего преодолевается (или усугубляется) эта условность... К тому же утверждение «зрителю, безусловно, нет дела...» исходит в данном случае не от зрителя, а от ведущей (да и не странно ли было бы услышать, что долг журналиста — посвящать аудиторию в свои домашние неприятности?).

Что же касается подлинной зрительской реакции, то о ней Леонтьева упоминает в той же беседе, на которую ссылается Эльманович (высказывание это в ее книге опущено): «Известно, что телезрители исключительно тонко чувствуют все, что происходит с нами на телеэкране. То ли они к нам уже привыкли, то ли наше настроение как-то передается им. Мне неоднократно приходилось получать письма — нежные, трогательные и, я бы сказала, заботливые, — авторы которых пишут: “Валентина Михайловна, вы вчера были очень грустная. Что случилось? Может быть, мы можем вам чем-то помочь?”»¹⁹. Неужели же и это обращение адресовано «образу»?

Размышляя о чуткости зрителей, Леонтьева объясняет ее тем, что «они общались в течение всего вечера не с маской, не с актрисой, которая более или менее удачно провела свою роль, а с человеком. А это, может быть, самое ценное»²⁰.

Но разве не о том же еще раньше писал Саппак: «Для меня важна внутренняя (может быть, даже неосознанная) уверенность, что Валентина Леонтьева действует “от себя”»²¹. А на других страницах своей книги, обеспокоенный, не повредила ли его статья самочувствию ведущей, он замечает: «Раньше она была перед объективом такая как есть: “обыкновенный человек”, не актриса. Теперь, осознав это, она уже в *образе* обыкновенного человека...»²² Убежденный, что нет более волнующей встречи в кадре, чем с человеком «без преображающего художественного начала, без грима», Саппак на протяжении всей книги отстаивал мысль о потребности телевидения в личностях, индивидуальностях, через которые можно что-то узнать о времени, породившем их.

В годы, когда формулировались эти догадки, жанр телевизионного кинопортрета, по сути, еще не родился. Еще не было ни «саратовских хроник» Д. Лунькова, ни «Токаря» В. Виноградова, ни «Раисы Немчинской — артистки цирка» М. Голдовской. Телезрителям только предстояли экранные встречи с уральским сталеваром Нуруллой Базетовым, с земледельцем Терентием Мальцевым, гидростроителем Алексеем Шохиним, председателем колхоза Владимиром Макаровым.

Но вот удивительно: наблюдения, с подчеркнутой осторожностью высказанные Саппаком в начале 60-х годов, оказались на-

много дальновиднее иных концепций, возникших в последующие годы.

«Говорить о “личности на экране” было бы неверно», по мнению Ю. Буданцева, поясняющего, что к человеку в кадре зрители относятся прежде всего как к герою, действующему лицу или символу, который «должен оправдать свое появление на экране именно с этой точки зрения»²³. Призывая не мистифицировать себя личными качествами людей, оказавшихся перед объективом, Ю. Буданцев напоминает, что перед нами «всего-навсего экранные копии персонажей», «маски», что журналисты становятся в кадре профессиональными лицедеями, хотя бы они этого или не хотят. Не проблема искренности должна волновать нас в первую очередь, а проблема «функциональной оправданности воздействия». «Важно не то, в какой мере выступающий на экране будет “самим собой”, важно, насколько удалось подготовить выступающего к тому, чтобы он сыграл требуемую роль того или иного “героя” в рамках своей личности»²⁴.

Последнее уточнение — о рамках личности — выглядит тут как простая уступка традиции: ведь всего двумя страницами раньше автор предупреждает о неправомерности самого понятия «личности на экране», противопоставляя «фетишизации личности» типологию «маски» как более адекватный способ анализа теледействия. Иными словами, оценивать надо не доброту и отзывчивость как индивидуальные человеческие черты, а экранную «маску», олицетворяющую эти доброту и отзывчивость в соответствии с заданной функцией. Не душевность как органичное свойство характера, а, если так можно сказать, мастерство душевности. Все та же знакомая точка зрения.

По мнению критиков, скрыто или явно полемизирующих с Саппаком, документалист, отторгающий изображение от героев, волен всецело подчинить его своим замыслам. Отделенная от реального человека «тень» обретает автономию, чтобы превратиться — соответственно жанровому заданию — в маску, роль или образ.

«Строго говоря, документ и образ — понятия, противоречащие друг другу», — утверждает И. Беляев²⁵ в опубликованной в 80-х годах книге «Спектакль без актера», которая захватывает читателя не только увлекательным описанием режиссерской практики, но и тем, что свои взгляды автор выражает с присущим ему максимализмом. «Образ, — продолжает Беляев, — может быть убедительным, правдивым, достоверным. Но никак не документальным, потому что в нем обязательно присутствует авторское “так я вижу”»²⁶. Знакомый тезис о безусловной объективности «кинофакта» зеркально отражается здесь в представлении о столь же безусловной субъективности «кинообраза».

Но дискуссия, в которой «кинофакт» понимается как чистая объективность, а «кинообраз» — как чистая субъективность, по существу, безысходна. *При такой альтернативе вне поля зрения остается основное создающее противоречие — двойная природа экранного образа.* Извечный диалог между реальностью и сознанием, между действительностью доподлинной и действительностью, как бы заново открытой и претворенной в процессе ее постижения, распадается здесь на два друг друга не слышащих монолога.

Эстетически организованная на экране реальность — заключенная в рамку, типизированная фактом показа, превращенная в объект наблюдения и тем самым поставленная в особые отношения с телезрителем — способна в то же время оставаться верной себе самой. Вот особенность, которую сумел уловить Саппак. Телевизионный портрет как характер, как биография, но вместе с тем и как ярко выраженное отношение к предмету изображения — непреобразованному человеку в кадре.

Никакой портрет на экране невозможен, если нет интереса к личности твоего героя. Но невозможен без этого интереса и анализ экранного образа. Ведь рецензировать приходится, размышляя Саппак, не актера, не исполнителя роли, а, «так сказать, самого человека в целом».

Ситуация эта непростая. Не отсюда ли и теоретические попытки обосновать либо тождество изображения и изображаемого (прямая трансляция «жизни как она есть»), либо, напротив, отсутствие между ними сколько-нибудь существенной связи? В последнем случае страдающей стороной становится сам герой картины, рискующий оказаться объектом достаточно произвольных авторских построений. Возможность «раздокументировать» изображаемое лицо (что так часто делают литераторы-очеркисты, не называя подлинных имен и фамилий) — не выход из положения, поскольку герой присутствует в кадре зримо. И он вовсе не обязан давать взаймы документалисту свою внешность, свое лицо.


«С отъятия “тени” начинается действие и начинается манипуляция изображением», — настаивает Ю. Буданцев²⁷. Приступая к подобной «манипуляции», документалист, конечно, может считать, что отныне имеет дело не с живым человеком, а, скажем, с «развивающейся во времени графической композицией». Проблема моральной ответственности перед героем при таком подходе как бы ликвидируется сама собой.

Однако, сколько бы мы ни снимали эту проблему чисто теоретически, документалист не в силах избавиться от нее всякий раз, едва возникает ситуация конкретного общения перед камерой.

ДВОЙНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ

Друг мой, это — не книга,
тронь ее и тронешь человека.


Уолт Уитмен

 «Он наблюдает, изучает, думает, — рассказывает закадровый голос о герое картины. — Находит правильные решения для каждого конкретного случая. Снова ищет. Легко никогда не было. Он умеет смотреть вперед — и никаких компромиссов». О ком это сказано? Вернее, о ком такое нельзя сказать, особенно если герой картины изображается на экране в первую очередь как Герой? «Знаете, чего в его жизни было больше всего? — продолжает диктор. — Беспокойства. Сила его — в умении беспокоиться».

Слушаешь и надеешься, что слова самого виновника съемки наконец-то остановят этот поток риторики Но ничуть не бывало. «Жизнь в деревне сейчас много лучше, чем в городе, — говорит он в кадре. — А работа здесь с каждым годом все сложнее и сложнее. Техника усложняется. Я считаю самым главным делом производить хлеб».

Возможно, герой картины именно так и думает Но думает «в принципе», не сейчас, потому что содержание его слов не соответствует интонации, с какой они произносятся — как привычное школьное поучение. (Правда, сама эта сцена и снималась в школе, но ведь дело авторов — предложить ситуацию разговора, наиболее отвечающую их представлению о будущем зрителе.)

Сопоставьте это высказывание со словами героя другой картины, тоже агронома, которому задан вопрос, не задумывается ли он в свои семьдесят пять лет хоть изредка о заслуженном отдыхе.

 «Отдыхать — так это смертельно, — отвечает тот. — Я тогда буду чувствовать, что отжил. Что уже не живу... А теперь я чувствую, что живу. Подвижности прежней нет, все поскрипывает, а в душе как будто ничего не произошло. Видимо, мне придется в землю так — без отрыва от производства».

Какое разительное несходство!.. В одном случае с экрана звучат прописные истины и назидательные сентенции, а в другом... Но, может быть, просто авторам первого фильма не повезло: собеседник попался стереотипно мыслящий и не слишком красноречивый? В том-то и дело, что собеседник «попался» один и тот же! И сняты обе ленты в одном селе — у него на родине. Разве что с перерывом в несколько лет. За эти годы, правда, перемены могли коснуться и самого героя. Когда-то цепеневший при виде камеры, он, возможно, научился теперь держаться раскованней, доверительней?.. Но и эта догадка несостоятельна: второй из упомянутых

фильмов был снят раньше. Именно тогда герой, оробев от присутствия съемочной техники, поначалу порывался говорить казенно и вымучивал каждое слово.

В чем же тут дело? Или надо, быть может, поставить вопрос иначе: какие цели преследовали создатели фильмов? Одни были рады услышать мысли хотя и достаточно тривиальные, но зато исходившие из уст авторитетного человека. Другие ждали душевной самоотдачи, единственных слов, рожденных не когда-нибудь, а сейчас.

Слова эти герой находит с трудом (мы ощущаем процесс вызревания мыслей). Вспоминает, как приходилось отстаивать землю, защищать свое право устанавливать сроки сева («Если бы с одной природой воевать только...»). Но при всей сдержанности он в напряженные минуты своей жизни проявлял неистовый темперамент, как писал один из критиков, рецензируя этот фильм. По отношению к благочинному герою другого фильма такая фраза показалась бы попросту неуместной. Характер прототипа тут был потерян. Ушли драматизм и накал страстей. И хотя оба экранных образа, подобно окружностям, отчасти и накладываются друг на друга, центры этих окружностей совершенно не совпадают.

В следующий раз того же героя мне довелось увидеть в передаче, где он отвечал на письма. Письма зачитывал журналист, и уже в этом ощущалась неловкость: не лучше ли было передать их заранее самому агроному, чтобы тот отобрал наиболее, на его взгляд, острые? «Любите ли вы свою деревню?» — читал ведущий, не замечая, что вопрос этот по меньшей мере бестактен и не по адресу. «Кто же ее не любит...» — неопределенно отвечал агроном. Время от времени разговор прерывался пасторальными кадрами сельской жизни, выдававшими постановочность происходящего на экране действия, где приглашенному была уготована роль наставника «от земли». «На наш взгляд, заслуги героя фильма не раскрыты полностью», — цитировал ведущий очередное письмо, по-прежнему не желая видеть, в какую нелепую ситуацию ставит гостя. «Видимо, речь тут идет о безотвальной обработке почвы...» — пытался спасти положение агроном.

Авторское присутствие не может не проявиться как в стремлении понять своего собеседника, так и в попытке уклониться от этой задачи. В последнем случае (как, впрочем, и в первом) к услугам документалиста немало способов. Остановимся на некоторых из них.

В свое время в Харькове был снят телефильм о бывшем военном летчике, полковнике в отставке, увлекавшемся садоводством и точной механикой, конструировавшем какие-то диковинные часы.

При первой же встрече он выложил перед журналистами несколько объемистых папок, где были аккуратно подклеены

Почетные грамоты, благодарности, фронтовые очерки и другие свидетельства заслуг хозяина дома. Можно было подумать, словно всю жизнь он только и делал, что собирал материал для грядущих историков, — вот вам моя легендарная биография, листайте и воздавайте должное!

По ходу беседы обнаружились и еще кое-какие малопривлекательные черты героя. Например, переведенный в конце войны из-за ранения в пехоту, он в каждом городе и селе, отбитом у немцев, приказывал закладывать парк и устанавливать мемориальную доску со своей фамилией: парк высажен батальоном командира... Но свойства характера, явно снижавшие образ героя, ни в коей мере не отразились в фильме. Через много лет, вспоминая об этом случае, создатели картины не могли простить себе тогдашнего малодушия. Тщеславие, бросавшееся в глаза и столь насторожившее журналистов, не объясняло (и, уж конечно, не исчерпывало) противоречий живой натуры. Да, полковник нуждался в постоянном одобрении окружающих. Но он был мужественный человек — один из первых, получивших Звезду Героя. И разве высаженные им парки не цветут в десятках поселков и городов? Озадаченные сложностью встреченного характера, документалисты обошли проблему, которая могла бы стать предметом экранного размышления (возможно, даже и сообща с героем). Проблема осталась за кадром, а вместо нее появилась еще одна идиллическая кинозарисовка.

Развитию документального фильма больше всего мешает... реальная жизнь. Она не укладывается в привычные представления о ней, укоренившиеся в сознании авторов (да и художественных советов, принимающих их работы). Шаблоны восприятия — такая же принадлежность нашего повседневного опыта, как газетные штампы. Штампы советского времени «флагманы животноводства» и «мастера прилавка», «ударные вахты» и «вдохновенный труд» обрели на документальном экране свой зримый эквивалент. Из картины в картину ткачихи ткут, устанавливая рекорды, передовики рапортуя о перевыполнении планов, сталевары льют сталь. Одни и те же улыбки, слова и жесты воспроизводятся, как затверженные обороты из известной пародии на школьные сочинения «Бабизм-ягизм в наши дни...». Бездумная камера, нисколько не искажая жизни, творит безликие киноформулы — ткачизм, сталеваризм, передовизм. Устоявшиеся стереотипы заслоняют от документалистов окружающую действительность, которая начинает казаться куда менее подлинной, чем эти расхожие представления и легенды.



...Телефильм «Начало биографии» знакомит нас с выпускницей школы, застенчивой девушкой, фотография которой в центральной газете вызвала целый поток взволнованных писем. Настя — молодой механизатор, она уже самостоятельно водит комбайн. «Здравствуй, незнакомая девушка!..», «Пишу таинственной незнакомке...», «Я увидел вас в газете, и сразу у меня в груди что-то пробудилось...». Ей поверяют судьбы и просят совета. «Может быть, наш фильм будет и ответом на эти письма», — обещают за кадром авторы, и мы поначалу охотно разделяем их завроженность покоряющей простотой героини. К сожалению, первое впечатление остается и последним, — по существу, фильму ничего к нему не прибавляет.

Насте демонстрируют кинокадры работы ее бригады, чтобы посмотреть реакцию героини, — эпизод, напоминающий пролог «Катюши». Но если там эта встреча бесстрашной участницы боев за Крым со своим военным прошлым вызвала у нее бурю эмоций, то Настя лишь несколько озадачена и смущена.

Только однажды в экранном диалоге возникает серьезная пауза: «Есть такое мнение, и тебе, конечно, приходилось слышать его, что работа на тракторе и на комбайне — это не женское дело. Об этом говорят врачи, социологи, журналисты». — «Интересный вопрос...» — задумчиво произносит Настя, после чего интересный вопрос повисает в воздухе.

Отношение журналистов к своей героине мало чем отличается от того безотчетного восхищения, которым охвачены авторы писем: такая молодая — и уже такая известная! Но разве эта популярность не результат излишнего усердия самих журналистов? Неумеренный интерес со стороны телевидения и газет может оказаться нелегким испытанием для героя, рискующего стать человеком, который известен уже только тем, что известен. «Кажется, вроде такая же, — прорывается нотка раздумья в рассказе Насти, — а одноклассники уже говорят: ну к тебе теперь не подступишься, ты теперь у нас такой человек!» Но вместо того, чтобы поддержать эту неподдельную озабоченность, за которой встает действительно тревожащее противоречие, авторы видят в ней лишь свидетельство подкупающей скромности героини — едва ли не главного свойства изображаемого ими характера. Пожалуй, еще несколько таких киноинтервью — и от этой скромности ничего не останется.

Поддаваясь гипнозу стереотипизации или магии изначального впечатления, документалисты в равной степени лишают себя возможности исследовать личность и в результате имеют тех экранных героев, каких заслуживают. Человека, который стремится лишь к заведомо достижимому, следует наказывать исполнением желаний, заметил один проницательный писатель. Однако за какие же грехи это наказание должны вместе с авторами картины делить герои и зрители? Герои — когда их ставят в этически ложную ситуацию («Иван

Иванович, расскажите, какой вы хороший!»), зрители — когда вместо лиц экран демонстрирует лики, а вместо образов — образа.

Но бывает и так, что герой на экране приносится в жертву художественному образу «его самого» — образу, каким он возникает в сознании автора.

«Работа с документальным героем над образом» — так формулирует И. Беляев свой творческий принцип, оговаривая, что образ для автора фильма есть способ познания личности. Но в чем же именно здесь состоит работа и насколько само изображаемое лицо участвует в этом познании? «Я никогда не посвящаю героя в сценарный замысел, чтобы избежать самоконтроля с его стороны»²⁸. Документальный герой «играет» по незнанию. Он открыт для многих образов и ролей и часто не держит той, что нужна для фильма. Поэтому за него это делает режиссер: «Из множества лиц-масок я беру то, что соответствует образу, который я строю в работе с документальным героем... Выбрать героя... задача ничуть не менее сложная, чем найти актера на роль»²⁹.

Следуя этой логике, мы оказываемся перед довольно двусмысленной ситуацией, когда документалист, по существу, подыскивает исполнителя собственных замыслов. Что же тогда остается от самого героя? «Резонный вопрос, — предвидит этот момент Беляев, — разве герой не существует сам по себе? Существует, конечно. В жизни. А в фильме — герой плюс я»³⁰. Но как именно реализуется режиссерская формула «герой плюс я»? И кто раскрывается здесь в наибольшей степени: герой при помощи автора или автор при помощи своего героя?

«Я никогда не стремлюсь снять “всего” человека. Не делаю опись личности», — уточняет Беляев³¹. Но такое стремление, даже если оно и возникло бы, оказалось бы попросту неосуществимым. Вопрос в ином: оправдывает ли принципиальная невозможность снять «всего» человека авторскую решимость свети объект наблюдения к своему собственному представлению?

То, что сам документалист не может так или иначе не отразиться в портретируемом лице, — обстоятельство, как мы видели, изначальное и неустранимое. Другое дело, принимать ли это обстоятельство как *исходную данность* или же как *заданность результата*, так сказать, последнюю смысловую позицию (в темпераменте героя я открываю свой темперамент, в его личности — свою личность).

От решения этой дилеммы проистекают далеко идущие эстетические последствия.

Работа с документальным героем в соответствии с концепцией Беляева (и вопреки, на мой взгляд, его творческой практике, где интуитивно реализуются иные принципы), по сути, есть извлечение из изображаемого характера лишь черт, так или иначе созвучных натуре автора, в то время как остальные выводятся за границы кадра. Разгадку героя автор ищет в себе самом. Тайна героя становится тайной автора. (Этот замкнутый круг, проклятие восприятия, присущую нам склонность видеть в каждом встречном себя самого А. Ухтомский называл «законом заслуженного собеседника»: «Солипситу заслуженный собеседник — это он сам, от которого некуда скрыться»³².)

Герой, постоянно действующий лишь в пределах роли, к которой приговорен документалистом, по существу, становится рупором его голоса. Изображаемое лицо интересует автора не само по себе, а скорее как возможность собственного самовыражения. Тут в лица героев не смотрят. Смотрятся. И они, подобно луне, обращены к нам всегда одной стороной.

«Бесплодна и горька наука дальних странствий. Сегодня, как вчера, до гробовой доски — все наше же лицо встречает нас в пространстве...» Работа над портретом приобретает невольный смысл борьбы с героем за образ, навязанный ему создателем фильма. Процесс познания личности при таком подходе превращается в сугубо односторонний акт, а ее экранная версия — в соответствии с ожиданиями документалиста или вопреки им — оказывается его же собственным двойником.

Сама собой напрашивается аналогия с особенностями монологического мышления в художественном словесном творчестве (они блестяще исследованы М. Бахтиным). Но если в литературе монологическая позиция несколько не противоречит природе традиционных отношений автора с персонажами, созданными писательским воображением, то правомерность ее в документалистике далеко не бесспорна.

Документалист навсегда обручен с первичной реальностью.

Фиксация объективно протекающей перед камерой жизни, субъективность авторского подхода и, наконец, возникающий в кадре экранный образ — начала, принципиально нерасторжимые. Непонимание этой конфликтной взаимосвязи «объект — субъект — экранный образ» и приводит, надо думать, к упрощенному представлению о самой природе постижения документалистами синхронной реальности.

Неудачи, нередко подстерегающие создателей фильмов-портретов, объясняются вовсе не «кризисом жанра», а, скорее, кризисом монологической установки, все очевиднее входящей в противоречие с принципом личностного общения автора и героя. Этот принцип реализуется лишь при одном условии: если видеть в герое не «объект изучения», не «носителя информации» и не «сырой материал» для создания образа, но своего рода соавтора, ибо разговор в картине идет не о нем, а с ним (пусть даже большая часть фильма состоит из высказываний о нем).

Такие предметно-наглядные и доступные для внешнего наблюдения формы человеческих проявлений, как роли и маски (или даже характеры, понятые чисто типологически), конечно, раскрываются легче, чем глубинные сферы личности. Но это лишь наружные оболочки «я», способные к сообщению, а не к общению. *Подлинная жизнь реальной личности постигается в диалогическом проникновении, которое оказывается не инструментом выявления уже готовой человеческой данности, но творческим актом обобщенного познания и самопознания.*

Не случайно в литературе характерологические портреты в духе Теофраста, Лабрюйера или «физиологических очерков» предшествовали расцвету психологической прозы. Усилия нынешних документалистов, стремящихся установить общение с героями на «ядерном уровне» личности, повторяют в этом смысле эволюцию литературного творчества.

Диалектика двустороннего акта познания, в последние годы все более интересующая философов и литературоведов, выступает при создании фильма-портрета как бы в своем обнаженном виде. «У меня на синхронной съемке всегда такое ощущение, что не только я снимаю пришедшего ко мне человека, но и он меня снимает тоже. Двойная идет съемка, встречающая, так сказать, — свидетельствует Д. Луньков. — Человек сидит напротив меня, и я оцениваю его. Но сам-то я точно в такой же ситуации: я сижу напротив него, и он оценивает меня»³³.

На смену монологической установке в портретном фильме у нас на глазах приходит принцип диалогического сотворчества. Процесс этой эстетической передислокации достаточно сложен и связан с отказом от многих ориентаций, еще вчера казавшихся непреложными.

Размышляя о фильмах, драматургия которых требует активного автора-собеседника, М. Голдовская замечает: «Мне кажется, что интервью — слишком короткий путь к истине: вопрос — ответ»³⁴. Получая ответ на свой вопрос, продолжает она, мы неизбежно теряем по пути драгоценные живые подробности, искусственно вычле-

нением героя из привычной ему среды. Естественные жизненные связи героя неминуемо нарушаются, хотя авторы и пытаются заменить собой его повседневное окружение, принимая общение «на себя».


Согласимся с опытным режиссером: нелегко исследовать на экране взаимоотношения человека со средой, изолируя изображаемое лицо от привычного окружения. Но, принимая общение «на себя», документалисты все чаще решают совсем иные задачи — пытаются постичь, каковы взаимоотношения героя с окружающим его миром, с самим собой.

Разумеется, при таком подходе не приходится и говорить о «принципе невмешательства». «Вмешательство» происходит. Оно заведомо. Но — с согласия самого героя. И потому оно здесь этически глубоко правомерно — в отличие от иной раз возникающих ситуаций, когда изображаемое лицо намеренно не посвящается в авторский замысел.

Анализируя эккермановские «Разговоры с Гете», охватывающие последние девять лет жизни поэта (и девять лет жизни автора), М. Шагинян отмечала, что перед нами не просто записи отдельных высказываний героя книги, но настоящие диалоги, где «говорят обе стороны и даже обе стороны действуют». От страницы к странице становится все очевиднее: Эккерман нужен Гете не столько для того, чтобы записывать его изречения, но — наталкивать на мысли и вызывать их. По мнению Шагинян, мы имеем тут дело с особым жанром, который можно было бы назвать «фиксацией личного общения» и даже больше — «двойным человеческим документом»³⁵.

Двойной человеческий документ — понятие, напрямую соотносимое с синхронным портретным фильмом.

Зрители редко догадываются, какой ценой бывает оплачено это личное общение.

 Согласившись поделиться с документалистами своими воспоминаниями о детстве, герой фильма «Труды и дни Терентия Мальцева» явился на съемку в новенькой гимнастерке. Режиссер решил начать с наводящих вопросов: «Скажите, вот у вас тут в деревне — дом под железным флюгером кованым. А кому он раньше принадлежал?» — «Дом, какой дом?» — непонимающе переспросил собеседник. «Да там, около столовой». Потянулась пауза. «Какой такой дом? — разлился Мальцев. — Тебе дом разве нужен? Тебе нужно, чтоб я говорить начал... А я не могу, не могу я вот, понимаешь?.. Дурак я такой уродился!» Рука его забарабанила по столу. (Потом мы ее увидим в кадре. Жилистая, с разбухшими костяшками на фалангах пальцев, с темными ногтями, не от грязи, а от вечной земли, — само скульптурное совершенство. Но на глади стола она выглядит беспомощно, неуместно. Что-то есть щемящее в незащитности этой руки, в самих ее беспокойных движениях, в невозможности передать мысль словом.)

«И слезы у него брызнули, — вспоминал режиссер. — Я прокололся со своим “контактным” вопросом. Но тут произошел такой нервный срыв, что слезы брызнули и у меня тоже. Я чертыхнулся: “Да что же это такое, на самом деле? Что нам важнее — чтобы фильм у нас был или чтобы мы здоровье пожилому человеку не испортили?! К черту! Сворачиваем имущество... В конце концов, не уволят же нас со студии”. Я решил, что мы тотчас заказываем билеты и уезжаем. И вот тут он почувствовал, понял, что наша работа нам так же важна, как для него — его поле. Я перестал быть в его глазах заезжим корреспондентом. Это был перелом в наших отношениях».

«Я всегда очень устаю после этих встреч, — признается сценарист и режиссер Л. Земнова. — Казалось бы, от чего уставать? От того, вероятно, что вместе с героем ты как бы заново проживаешь его биографию. За редким исключением, после съемок я почти ни с кем не могу общаться».

Схожими мыслями делится и Д. Луньков: «Я вообще ничего тяжелее не знаю, чем эта работа. После съемки едва не падаешь. Герой откровенен, когда ты сам ему интересен. Тут нужно трансформироваться, беседуя с разными людьми, но в то же время суметь остаться самим собой. И не забывать при этом, что делаешь фильм. У многих режиссеров бывает так: вчера снимали синхрон, интересно, как там получилось, скорее бы проявить... А у меня — никаких сюрпризов. Получается или не получается, ощущаешь уже на съемке — по тому, сколько раз во время общения ты радостно вздрогнул. Про себя. Незаметно для собеседника».


Документальный портретный фильм, решенный диалогически, — это итог обоюдного творческого познания.

Тут и речи не может быть о заданной конструкции, проигрываемой при помощи изображаемого лица. Не борьба с героем во имя своей концепции, а, уж скорее, борьба со своим представлением ради героя.

Подлинное общение — приобщение. Поле встречи двух противостоящих сознаний. Точка пересечения двух нетождественных смысловых миров, где всякий ответ порождает новый вопрос. В этом смысле работа над фильмом-портретом, по справедливому замечанию С. Зеликина, есть не что иное, как сумма вопросов, которые мы задаем себе и герою и ответы на которые получаем в процессе съемки.

Прошло время, когда завоеванием документалистики считалась непринужденность происходящего перед камерой разговора. Сегодня куда важнее, ради чего этот разговор. *Именно вопросы «о времени и о себе», даже когда они не напрямую заданы, превращают зрителя в активного сомыслителя, заставляя его задуматься о соб-*

ственной биографии — произведении, где каждый из нас выступает автором (если не хочет быть плагиатором).

 В финале трехсерийного телеповествования режиссера В. Лисаковича о жителях дома 68 на Фонтанке авторы обращаются к собравшимся перед камерой участникам съемок: как бы вы предложили назвать этот фильм? По ходу дискуссии, свидетелями которой становятся зрители, и рождается: «Расскажи о доме своем» («Это ведь не только один дом такой, не правда ли? Расскажи о доме, где ты живешь...»). Заключенная в названии открытая обращенность к каждому как нельзя лучше передает интонацию всей картины, вызвавшей сразу же поток писем, который не могли и предвидеть ни авторы, ни герои. Коллективная драма-исповедь о блокадном времени пробудила тысячи ответных воспоминаний. Писали не авторам фильма, а жителям дома, называя героев картины по именам.

Это письма глубоко личные. «Когда я смотрела, я расплакалась так громко, что унять себя не могла...», «Смотришь этот фильм — и думаешь о своей прожитой жизни...», «Будете когда-нибудь в Чернигове, обязательно заходите к нам», «Считайте, что в Житомире у вас есть близкие люди...».

Тысячи страниц, торопливо исписанных, — тысячи сюжетов еще не отснятых фильмов. Тысячи безвестных героев несостоявшихся хроник — фронтовых или тыловых. Это неоплаченный долг документалистов. И не потому ли таким событием становится на экране каждая новая выплата по безмерному счету?

«Несколько лет назад я начал задумываться: почему библиотека мемуаров — это в нашем сознании только библиотека книг?» Таким вопросом открыл Константин Симонов свой цикл «Солдатские мемуары». Он спрашивал перед камерой рядовых пехотинцев, связистов, саперов, истребителей танков. Беседы продолжались по многу дней. Ведь сегодня даже мельчайшие бытовые подробности военного времени воспринимаются как исключительные по драматизму моменты человеческой жизни.

Но разве и сама эта публичная исповедь перед камерой — не один из важнейших моментов в жизни героя?

Когда-то Александр Бек мечтал о новом предмете в программах литературного института — «изучение жизни». Он мечтал об «Обществе изучения жизни» при Союзе писателей, где бы исподволь и систематически фиксировались рассказы известных людей и их близких, коллег, знакомых.

Телевидению, быть может, более, чем любому иному средству, под силу воплотить эту идею, создав монументальную галерею экранных портретов наших современников.

Работа над подобного рода серией — дело спешное и не терпящее задержки. Его нельзя отложить на завтра. У него нет этого «зав-


тра». Уходят люди, чей облик и мысли мы хотели бы уберечь от времени. Но уходят и те, в чьей памяти они еще живы.

И если мы упрекаем сегодня своих предшественников, не оставивших нам живых диалогов с их удивительнейшими современниками, то тем самым берем на себя ответственность перед завтрашним поколением. Оно ведь вправе будет спросить: а предприняли ли вы все возможное, чтобы сохранить для нас на экране драгоценные минуты общения с людьми, которые выражают и в которых выражается ваше время?

Принцип зрительского сотворчества

В кино люди разговаривают между собой,
а по телевидению — с нами.

*Из ответов нигерийских детей
французскому журналу «Эрон»*

 Как-то венгерский режиссер-документалист Йожеф Мадьяр отправился в ближайшую школу, чтобы узнать, какой мир открывается детям со страниц их первых учебников. Малыш, едва научившийся складывать из слогов слова, декламирует «Песню о тракторе»: «Облака бегут в синем небе, и сердца наши радостно бьются — у меня и у трактора. В нашем поле лучшая в мире пшеница. Посмотри, как она колосится — золотисто-зеленая!» («Золотисто-зеленая? — переспрашивает с недоумением агроном, которому дали прокомментировать этот текст прямо в поле. — Да это же выходит, она незрелая!..») «Тракторист взволнован, — продолжает малыш, — сегодня ему впервые доверили убирать урожай». (Агроном: «Будешь взволнован, когда убирать придется раньше времени!») «Комбайны стройными рядами плывут по полю, не обронив за собой ни зернышка». («Хотел бы я видеть такие комбайны...»)


«Детям нужно показывать только лучшее, — решительно настаивает в кадре один из преподавателей. — Наш долг — пробуждать в них благородные чувства и идеалы. А о плохом они и сами узнают». — «Но это же педагогическое суеверие! — возмущается пожилая учительница. — Нет такого возраста, чтобы ребенок был слишком мал для правды».

Ироничное кинонаблюдение венгерского режиссера («Каков мир?») касается, конечно, не только школьного воспитания. Каким предстает на телевизионном экране мир? В какой мере отражает он драматизм и конфликты реальной жизни? И не слишком ли часто напоминает он нам прелестные картинки из хрестоматии, где солнце всегда в зените, а люди не отбрасывают теней?

Когда-то Аристотель заметил, что государство не должно насчитывать более десяти тысяч граждан. Потому что иначе, собравшись вместе, они не смогут обсуждать государственные дела: находящийся в задних рядах не услышит оратора, не получит возможности обратиться с трибуны ко всем своим соотечественникам и не будет считать себя гражданином.

В наши дни телевидение наряду с газетой и радио стало ежедневным резонатором жизни общества, той трибуной, которая в состоянии предоставить право каждому из нас принять участие в публичном обсуждении государственных дел.

Каковы же конкретные формы и жанры вещания, посредством которых телевидение реализует эти свои возможности?

 Картину «Тюлени» эстонский режиссер-документалист М.Соосаар снимал на острове, где древний и тяжкий промысел испокон века давал жителям еду и одежду. На утлых подчонках охотники по неделям выслеживали свою добычу, замерзали на льду, слепли от солнца.

Поначалу картина задумывалась как художественно-этнографическое эссе о мужественной профессии, родословная которой восходит к эпохе египетских пирамид. Но вскоре съемки пришлось прервать. Глазам документалиста открылись подлинные — без всякой ледовой романтики — картины морской добычи. Охота на траулерах в последние годы ведется во всеоружии современной техники — по всем законам карательной экспедиции, где жертвы несет заведомо лишь одна сторона. Снять фильм, каким он задумывался вначале, теперь было невозможно. Просто бесчестно.

Дальнейшее развитие событий подсказала история с тюлененком. Самого «мальша» Соосаару случилось увидеть в одном из домов на острове. Подобное здесь не редкость: весной всегда найдется охотник, который прихватит с собой одиноким женщинам или детям «живой подарок» (в этом возрасте детенышей можно ловить руками — людей они не боятся).

Режиссер попросил одолжить ему тюлененка на неделю. И в тот же вечер тысячи телезрителей увидели приемыша на своих домашних экранах в публицистической программе «Время под увеличительным стеклом». «Перед вами — единственный тюлененок, — объяснил Соосаар, обращаясь к зрителям, — который может быть уверен, что в этом году его не убьют».

Выступление вызвало множество взволнованных писем и послужило началом серии передач о судьбе тюленей в Балтийском море. В них участвовали охотники и жены охотников, учителя и ученые. Экологи предостерегали: добыча самок и детенышей грозит полным исчезновением популяции.


Фрагменты этой теледискуссии стали частью картины. Заключительный же ее эпизод, подсказанный жизнью, спровоцировал режиссер. Обнаружив на крыльце своего дома «подкидыша», две старые женщины решают его принять в семью. Скрытую съемку сменяет открытое кинонаблюдение. Мы видим, как приемные матери нянчатся

с малышом — поят его молоком из бутылки с соской, купают в ванне. И когда через несколько месяцев наступает момент разлуки — тюлененку тесно даже в бассейне, вырытом трактористами, — мы оказываемся свидетелями драматического прощания.

Эпизод «усыновления» тюлененка обретает смысл притчи-символа.

Телевизионная дискуссия и фильм не прошли бесследно. Ходатайство телестудии о внесении тюленей в Красную книгу поддержали, и спустя год охота на этих животных на Балтике была запрещена.

Конечно, ни передачи, ни тем более фильмы сами по себе не в силах решать проблемы, которым посвящены (иначе, как легко улаживали бы мы возникающие коллизии посредством телевидения и кино!). Но они способны привлечь общественное внимание к беспокоящему явлению. Способны заставить учреждения и организации, в чьей власти изменить положение, заняться не терпящим отлагательств делом. Способны подключить, наконец, к экранному разбирательству «мозговой резерв» огромной аудитории.

 «Как вы себе представляете жизнь в городе?» — с таким вопросом журналист Кировской студии телевидения Ю. Авдеев обратился к десятиклассникам сельской школы, решившим стать горожанками (телефильм «Деревенские невесты»). Вопрос представляется им наивным. В городе можно бывать в театре, ходить на каток, одних секций спортивных сколько! Там-то уж не заскучаешь в поисках сверстников (не в пример их деревне, где средний возраст женщин подходит к пятидесяти).
Прошел год. Журналист отыскал своих собеседниц, и они снова встретились перед камерой. Сбылось ли все, о чем мечтали школьницы, уезжая в город? «Слишком уж скучно здесь», — вздыхает одна из девушек. «В городе?!» — изумляется журналист. «Да не то чтобы в городе — в общезжитии». Оказывается, духовные потребности героинь не простираются дальше ближайшего кинозала и телевизора. «В театре когда были в последний раз?» — «Не помню, давно уж очень...» — «А в выходные дни?» — «В выходные? Домой уезжаем». — «Как — домой?! Вы же в городе живете?» — «Все равно дом там, где родился. На сенокосы ездим... Летом туда особенно тянет. Все-таки лучше, чем в городе».

Легкость, с какой человек в наши дни входит в город, порождает иллюзорное представление, будто и город входит в человека с не меньшей легкостью. Между тем процесс такой психологической переориентации сопряжен с драматическими конфликтами и захватывает не одно поколение. Как же разобраться в этом узле проблем без участия многих специалистов, в том числе — экономистов, социологов и психологов?

Календарный год, протянувшийся между двумя беседами с деревенскими невестами, в телефильме Кировской студии занял считан-

ные минуты. Но разве не в состоянии телевидение показать своим зрителям тот же год во всей его протяженности — двенадцать месяцев из реальной жизни вчерашних школьников? О возможности такого решения свидетельствуют, к примеру, передачи «Контрольная для взрослых».



Насколько мы знаем своих детей и насколько они знают нас? В первом цикле рубрики семилетние школьники, еще недавно воспитанники детского сада, оказались героями теленаблюдения, рассчитанного на год. Ленинградские журналисты Игорь Шадхан и Светлана Волошина предложили родителям выступить в роли соучастников и соавторов этого эксперимента. Монтер, инженер, кладовщица, врач, ученый-физиолог занимают места за теми же партами, где сегодня утром сидели их дети. Вместо классной доски — экран. Малыши отвечают на вопросы создателей цикла. От передачи к передаче мы убеждаемся, какие они разные, эти дети, и какие взрослые у них мысли! Как непохожи их родители и как много еще порой в них детского!.. В финальной передаче повторяется сцена, открывавшая цикл: детей подводят к штангелинейке — насколько они выросли за год? Разумеется, год жизни ребенка или год жизни взрослого — отрезки едва ли соизмеримые. И все же «выросли» за этот год и родители — не только те, кто участвовал в эксперименте, но и те, кто оказался его свидетелями.

Домашний экран приучает нас к длительным наблюдениям за одним и тем же производственным коллективом или школьным классом. Фабричное общежитие, строительная площадка, прилавок сельского магазина — неисчерпаемый запас сюжетов, характеров и конфликтов! Объекты случайных журналистских командировок все чаще превращаются в постоянные места действия, а заботы героев становятся как бы нашими собственными заботами.

Прозорливое наблюдение «В кино люди разговаривают между собой, а по телевидению — с нами» можно дополнить в наши дни еще одной немаловажной подробностью: все чаще эти телевизионные герои — мы сами. Домашние экраны, позволяя нам обращаться друг к другу, дают возможность взглянуть на обсуждаемое явление с различных профессиональных и жизненных точек зрения — глазами инженера и домашней хозяйки, рабочего и министра.

От ситуации общения перед камерой — к диалогу между экраном и телезрителем, к взаимодействию утверждающих себя на экране жанров. Вероятно, ни одна из форм речевого творчества не самоопределяется в наши дни столь стремительно, как диалог телевизионный, где граница между живым общением и его экранным эквивалентом нередко почти неуловима.

По существу, любой вид повседневного разговорного взаимодействия может рассматриваться как заявка на тележанр (точно вспомнить о широчайшей популярности «голубых огоньков»,

«КВНов» и других моделей общения, заимствованных телевидением из реальной житейской практики и возвращенных — после того как они получили на экране права гражданства — к своему же первоисточнику). Эстетические новообразования обгоняют здесь самое безудержное воображение. И право же, для того чтобы их заметить, вовсе необязательно дожидаться грядущих истолкователь. Как было сказано кем-то из физиков о теории относительности: ее нельзя объяснить, к ней надо просто привыкнуть...

Примечания

Личная дистанция

- ¹ См.: *Леонтьев А. А.* Психология общения. Тарту: Изд. Тартуск. гос. ун-та, 1974. С. 22.
- ² *Минаев В.* Две грани «голубого парадокса» // Сов. радио и телевидение, 1964. № 8. С. 34.
- ³ *Саптак В.* Телевидение и мы. М.: Искусство, 1963. С. 138, 140.
- ⁴ *Андроникова М.* Слово, обращенное к каждому // Телевидение. Радиовещание. 1971. № 8. С. 17.
- ⁵ *Твен М.* Собр. соч.: В 12 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 12. С. 598–600.
- ⁶ *Честерфилд.* Письма к сыну. Максимум. Характеры. М.: Наука, 1978. С. 78.
- ⁷ *Саптак В.* Телевидение и мы. С. 115.
- ⁸ Там же. С. 146.
- ⁹ *Франк Г.* Карта Птолемея. М.: Искусство, 1975. С. 111.
- ¹⁰ См.: Проблемы социальной психологии и пропаганды. М.: Госполитиздат, 1961. С. 146.
- ¹¹ Цит. по кн.: *Колшанский Г.* Паралингвистика. М.: Наука, 1974. С. 45–46.
- ¹² См.: Телевидение. Радиовещание. 1976. № 6. С. 7.
- ¹³ *Аграновский А.* С чего начинается качество // Журналист. 1972. № 8. С. 40.
- ¹⁴ *Франк Г.* Карта Птолемея. С. 97.
- ¹⁵ *Гуревич А.* Что такое исторический факт? // Источниковедение. М.: Наука, 1969. С. 83–84.
- ¹⁶ *Радов Г.* Размышления у хлебного поля // Телевидение. Радиовещание. 1973. № 12. С. 11.
- ¹⁷ *Рахтанов И.* Рассказы по памяти. М.: Сов. писатель, 1969. С. 88.
- ¹⁸ *Добрович А.* Общение: наука и искусство. М.: Знание, 1980. С. 38.

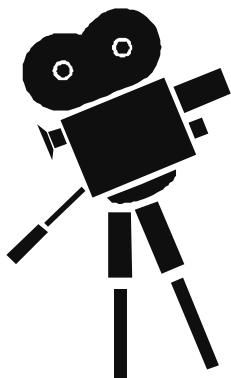
Момент истины

- ¹ Советское радио и телевидение. 1968. № 7. С. 8.
- ² *Луньков Д.* Наедине с современным: Заметки режиссера документальных телефильмов. М.: Искусство, 1978. С. 76.
- ³ См.: *Леонтьев А. А.* Психология общения. С. 20.
- ⁴ *Хайновский В., Шойман Г.* «Смеющийся человек» и другие. М.: Искусство, 1970. С. 10.
- ⁵ Телевидение. Радиовещание. 1976. № 6. С. 12.
- ⁶ *Твен М.* Собр. соч. Т. 12. С. 421.
- ⁷ Телевидение. Радиовещание. 1980. № 5. С. 15.
- ⁸ См.: *Шумилина Т.* Не могли бы вы рассказать... Метод интервью в журналистике. М.: Изд-во МГУ, 1976. С. 92.

Встречная исповедь

- ¹ *Ларошфуко Ф.* Мемуары. Максимы. Л.: Наука, 1971. С. 140.
- ² Там же. С. 147.
- ³ Там же. С. 164.
- ⁴ *Леви В.* Искусство быть другим. М.: Знание, 1980. С. 80.
- ⁵ *Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 198.
- ⁶ Там же. С. 237.
- ⁷ *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1975. С. 170.
- ⁸ Литературная Россия. 1975. 4 июля.
- ⁹ См.: *Беляев И.* Спектакль без актера: Записки режиссера документальных телефильмов. М.: Искусство, 1981. С. 144–145.
- ¹⁰ *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность. С. 201.
- ¹¹ Цит. по кн.: *Моруа А.* Литературные портреты. М.: Прогресс, 1970. С. 57.
- ¹² *Голдовская М.* Человек крупным планом: Заметки теледокументалиста. М.: Искусство, 1981. С. 195.
- ¹³ *Дробашенко С.* Феномен достоверности. М.: Искусство, 1972. С. 78.
- ¹⁴ Цит. по: Вопросы литературы. 1975. № 9. С. 195.
- ¹⁵ *Саптак В.* Телевидение и мы. С. 173.
- ¹⁶ *Эльманович Т.* Образ факта: От публицистики к фильму на эстонском телевидении. М.: Искусство, 1975. С. 72.
- ¹⁷ Художественный вымысел и документ — соединимы ли они? // Искусство кино. 1977. № 10. С. 163, 158.
- ¹⁸ *Эльманович Т.* Образ факта. С. 73.
- ¹⁹ *Муратов С., Фере Г.* Люди, которые входят без стука. М.: Искусство, 1971. С. 23.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ *Саптак В.* Телевидение и мы. С. 52.
- ²² Там же. С. 156.
- ²³ *Буданцев Ю.* В контексте жизни: Системный подход и массовая коммуникация. М.: Мысль, 1979. С. 90, 91.
- ²⁴ Там же. С. 92.
- ²⁵ *Беляев И.* Спектакль без актера. С. 132.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ *Буданцев Ю.* В контексте жизни. С. 91.
- ²⁸ *Беляев И.* Спектакль без актера. С. 147.
- ²⁹ Там же. С. 136, 139.
- ³⁰ Там же. С. 137.
- ³¹ Там же. С. 138.
- ³² Цит. по: Вопросы философии. 1971. № 11. С. 118.
- ³³ *Луньков Д.* Наедине с современником. С. 108.
- ³⁴ *Голдовская М.* Человек крупным планом. С. 140.
- ³⁵ См.: *Шагинян М.* «Разговоры с Гете» И.-П. Эккермана // Новый мир. 1972. № 9. С. 254–270.

**НА ПУТИ
К ПРОФЕССИИ
Активные методы
обучения
в телевизионной
журналистике
(сборник
упражнений)**



Выступление в кадре

Интервью

Дискуссия

Репортаж

Предуведомление

Предлагаемые учебные задания, собранные в этой части книги, служат применению «на деле» теоретических положений сегодняшней тележурналистики. Формы игровых ситуаций, творческих тестов, дискуссий и конкурсов способствуют развитию аналитического и ассоциативно-конкретного мышления, побуждают участников к коллективному поиску того, как наилучшим образом сформулировать на экране поставленную проблему или овладеть искусством общения — создать психологическую атмосферу беседы, суметь вызвать на непосредственный разговор перед камерой, найти нужный тон разговора и манеру держать себя.

Техническое оснащение телевизионной учебной студии, а также использование видеозаписи дают возможность «проиграть» отдельные элементы и все стадии подготовки к эфирному выступлению — отработку тезисов выступления, составление вопросников и сценарных заявок, пробные записи с участниками-дублерами, проведение передачи и групповой анализ записанных упражнений с последующей самооценкой. Такое моделирование ситуаций, в которых обычно приходится действовать телевизионному журналисту, приближает учебные занятия к реальным условиям профессиональной студийной работы, а обретенные навыки помогают наиболее эффективным образом решать те или иные творческие задачи, выполняя социальный заказ.

Учебный практикум позволяет каждому из участников испытать себя в роли редактора, сценариста, интервьюера, комментатора, репортера и даже критика. Может возникнуть вопрос: а зачем необходимо испытывать себя в столь разных ролях, если в практической деятельности студентам и слушателям предстоит выступать лишь в одной из них (в основном — редактора). Здесь следует привести несколько возражений. Во-первых, не попробовав себя в перечисленных ампулах, как можно судить о своих способностях? Во-вторых, сама практика сегодняшней тележурналистики свидетельствует о все более явной тенденции к совмещению различных

функций в одном лице (многие из известных ныне ведущих — вчерашние редакторы). Наконец, можно ли считать себя по-настоящему компетентным редактором, хотя бы однажды не побывав перед телекамерой в роли того комментатора или интервьюера, с текстом которого вам профессионально приходится иметь дело.

Активные методы обучения или социально-психологический тренинг, принципы которого использованы при отборе и составлении упражнений, на протяжении последних десятилетий все решительнее вторгаются в программу университетов, а также зарубежных колледжей и школ организаторов производства. Вытесняя традиционные формы преподавания, эти методы охватывают от 50 до 90% всего учебного времени. Поначалу практикуемые, главным образом, при обучении менеджеров, они используются сегодня для групп психологов, социологов, врачей, педагогов как эффективный способ овладения необходимыми навыками квалификации. Введение подобных экспериментов в программы курсов международного права, истории и юриспруденции сближает преподавание общественных наук с лабораторными занятиями, без которых немислимо изучение естественно-технических дисциплин.

Социально-психологический тренинг развивается преимущественно в двух направлениях — используется либо практика групповых дискуссий, либо игровые методы (ролевые и имитационные игры).

В первом случае основная форма заданий — анализ конкретных ситуаций. Речь идет о групповом обсуждении какой-либо типичной производственной конфликтной коллизии, чаще психологического характера, предполагающей одно или несколько альтернативных решений.

Во втором случае групповому разбору-дискуссии предшествует проигрывание предлагаемой ситуации самими участниками эксперимента. Попеременное использование заранее распределенных ролей (с соответствующими характеристиками на каждого персонажа) помогает не только уяснить различные аспекты разбираемого конфликта и лучше осознать свою собственную позицию, но и учитывать позиции и входить в положение остальных партнеров по ситуации. (По существу, такой прием соучастия напоминает известный в социологии метод «включенного наблюдения», не говоря уже о традиционной в недавнем прошлом газетной рубрике «Журналист меняет профессию».)

Обсуждение разыгранных решений предложенной ситуации начинается с вопроса к самим исполнителям: если бы вам пришлось повторить вашу роль, как бы вы стали действовать — подобным же образом или иначе? Слишком резкую самокритику реко-

мендуют при этом смягчать. Затем слушателей просят отметить положительные стороны исполнения. Закрепление выделенных достоинств входит в функции руководителя группы — своего рода тренера или дирижера. Он должен способствовать созданию атмосферы взаимного уважения, уметь извлекать из присутствующих идеи, проявляя максимум внимания к любому высказанному предложению, стимулировать интеллектуальное состязание без ущемления самолюбия. Очень важны при этом заданная им интонация разговора, вовремя оброненные шуточные замечания, исключение малейших оттенков сарказма или какого-либо налета официальности.

Имитационные игры ведут свою родословную от «шахматных войн» — своеобразного тренажа, уже несколько столетий практикуемого в военном деле. В наши дни архаичные военные шахматы, карты и ящики с песком уступили место современной вычислительной технике, а сам принцип моделирования ситуаций все смелее проникает в различные области экономики. Опираясь «методиками», «приказами», «законами» и другими инструктивными материалами, участники «деловых» или управленческих игр апробируют всевозможные гипотезы и идеи для их дальнейшего претворения в жизнь. (Первое обращение к управленческим играм такого рода у нас в стране относится к началу 30-х годов.)

Говоря о практике группового поиска как ускорителе творческого процесса, нельзя не вспомнить и о все более широко применяемом методе мозговой атаки (брейнсторминге). Коллектив участников разбивают надвое — группу генерации идей и группу оценки. Осуществление мозгового штурма возлагается на первую группу. Непременное условие при этом — придерживаться «правил игры», разработанных в 30-е годы психологом Осборном, предложившим сам принцип брейнсторминга. Это — запрещение любой ценой негативной критики выдвигаемых участниками идей, в том числе и молчаливого осуждения (иронические улыбки, пожатие плеч). Стимуляция творческого азарта и создание атмосферы раскованной мысли, снимающей боязнь показаться смешным или фантазером. Поощрение самых дерзких и нетривиальных ассоциаций (чем «безумнее» предлагаемые идеи и чем их больше, тем лучше, эти условия лишь катализируют цепкую реакцию творчества).

Нетрудно также заметить сходство между подобного рода психохвостическими программами и новыми тенденциями, утверждающими себя в области школьного обучения. Исследования показывают, что хронические жалобы учащихся на перегрузку обусловлены не избытком преподносимых знаний, а однообразием их подачи и пассивным характером восприятия. Ребята устают от без-

действия ничем не стимулируемой исследовательской потребностью. Не случайно все больший авторитет обретает так называемое развивающее или проблемное обучение, включающее в учебную деятельность самого ученика. При этом одним из наиболее эффективных способов такого «обучения через творчество» выступает все та же игра, апеллирующая не только к словесно-логическому мышлению, как это бывает на обычном школьном уроке, но способствующая вовлечению в процесс восприятия всей личности целиком.

Проникновение элементов игры в учебный процесс воспринимают иной раз как «развлечение», однако в известных пределах, именно это и является преимуществом. «Постараемся сделать учение приятным: скроем его под видом удовольствия», — заметил французский просветитель маркиз де ля Мот Фенелон еще триста лет назад. Данные недавно проведенных экспериментов показывают: в нашей памяти остается приблизительно 10% из того, что мы слышим, 50% из того, что мы видим, и 90% из того, что мы делаем.

В предлагаемых заданиях использован опыт занятий в учебных студиях факультета журналистики МГУ и Всесоюзного института повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, методическая литература по имитационным играм и социально-психологическому тренингу (экономический факультет и факультет психологии МГУ), а также материалы из сборников упражнений для студентов театральных училищ. В Приложении приводятся тексты, которыми можно воспользоваться по ходу отдельных занятий.

Разумеется, далеко не все из описанных упражнений отрабатываются с каждой учебной группой. Выбор их зависит от задач, которые ставит перед группой преподаватель, от состава и профессиональной подготовки ее участников. По типу приведенных здесь игровых ситуаций могут быть предложены и другие творческие задания.

ВЫСТУПЛЕНИЕ В КАДРЕ

Задания-экспромты или полуимпровизации

ЧИСТЫЙ ЛИСТ БУМАГИ

«Прежде чем писать, посмотри, как прекрасен чистый лист бумаги», — говорит японская пословица. Чистый лист бумаги — предыстория любого романа, сценария, математической формулы, дневника. Чистый лист бумаги на столике перед телекамерой —

начало первого конкурсного задания. И этот же лист должен стать финалом, завершающей точкой телевизионного монолога-воспоминания о каком-либо случае или эпизоде из биографии. У одних он вызовет ассоциации со страницей школьной тетради, объяснительной запиской, письмом влюбленного, кому-то этот лист напомним белое зимнее поле, кто-то, возможно, догадается свернуть его, превратить в бумажного голубя...

Продолжительность выступления — три минуты. Время на подготовку — не более получаса.

Каждому из участников белый лист бумаги вручают заранее.

Этот конкурс (как и многие из последующих) обнаруживает способность к импровизации, свободу поведения перед камерой, умение выражать свои мысли, богатство ассоциаций и стереотипность мышления.

ЧУВСТВО ВРЕМЕНИ

Исполнителям задания вручают (время, необходимое для подготовки, определяет преподаватель) песочные часы, рассчитанные на три минуты — именно столько, сколько требуется для студийного размышления-монолога. Тема монолога обозначена названием конкурса и решается в публицистическом ключе. Перед выступлением часы устанавливают в «исходное положение». Следя за тем, как пересыпается песок, телезрители наблюдают за приближением момента, когда они могли бы воскликнуть: «Ваше время истекло».

МОНОЛОГ В ПУСТОЙ СТУДИИ

Серия коротких выступлений-экспромтов «личного» характера (эпизоды из биографии, впечатления, пристрастия, интересы — словом, «репортаж из себя»). Каждый участник выбирает одно из предложенных заданий, названия которых не обязательно понимать буквально (скажем, «первое свидание» — это и первая встреча с будущей профессией, знакомство с телекамерой и т.д.).

Возможные темы:

Первое свидание.

Первая любовь.

Мой самый удивительный знакомый.

Лучший фильм года (актер, спектакль, статья, фотография, картина). Наиболее сильное впечатление от искусства — событие духовной жизни последних 12 месяцев.

Золотая полка. Воображаемая или реальная полка, составленная из тех нескольких книг, которые навсегда остались в твоей жизни и которым ты обязан тем, что ты есть.

Обыкновенности и открытия. Один из героев автобиографической книги Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков», описывая в дневнике события своей жизни, делил их на две половины. Одна «Обряды и обыкновенности» — своего рода хроника повседневности («Первый раз спорил с папой»), вторая — «Открытия и откровения» — мысли, которые приходят при этом в голову («Взрослые и дети — два разных народа»).

Если бы вам в соответствии с этим принципом поручили вести дневник учебных занятий, что бы вы в нем записали на этой неделе?

Остановись, мгновенье! Будь это в вашей власти, какие мгновения своей жизни вы бы хотели оставить?

В КАКОМ МЫ ВЕКЕ?

Как известно, каменный век продолжался 8000 столетий, бронзовый 30–40, век пара и электричества — всего 100 лет. Сегодня открытия следуют за открытиями с головокружительной быстротой. Какие из них определяют лицо эпохи, современниками которой мы являемся?

В каком мы веке?

СЕМЬ ЧУДЕС СВЕТА

Модификация предыдущего задания.

Древний мир оставил нам память о семи чудесах света: Египетские пирамиды, Колосс Родосский, статуя Зевса работы Фидия, Александрийский маяк на острове Фарос (отсюда ведет свое происхождение слово «фары»), висячие сады Семирамиды, храм Артемиды, гробница царя Мавсола (имя, давшее рождение слову «мавзолей»).

Как известно, из этих семи чудес до наших дней сохранилось только одно. («Все на свете боится времени, но время боится пирамид», — заметил арабский писатель.)

В начале XX в. один журнал провел среди своих читателей анкету, чтобы выяснить, как изменились представления о чудесах более чем за 2000 лет. В новый список попали: беспроволочный телеграф, телефон, аэроплан, радиий, антитоксины, спектральный анализ и рентгеновские лучи.

А что бы вы включили в список семи чудес света второй половины XX в. и начала нового столетия и почему?

ОПРАВДАЙТЕ НАЗВАНИЕ

Любое произведение начинается с заголовка. Правда, история литературы знает и «обеззаглавленные» произведения (Мамин-Сибиряк — «Без названия», рассказы Бунина, Чехова, Куприна — «Без заголовка»). Известный фильм Филлини «Восемь с половиной»

означает всего лишь порядковый номер — в биографии кинорежиссера это был восьмой фильм, не считая участия еще в одной совместной картине.

Одни авторы — например, Тургенев — приступали к поискам названия лишь после того, как заканчивали очередной роман. Хемингуэй придумывал до нескольких сот вариантов (и случалось, что все их вычеркивал)... Другие — скажем, Лесков — заранее подбирали заголовки к еще ненаписанным произведениям.

В этом задании заголовок также предшествует произведению. Причем заголовок этот уже придуман. Участникам конкурса предстоит своим рассказом лишь «оправдать» его. Право выбора заголовка остается за выступающим:

Это случилось завтра.

Воспоминания о будущем.

Как воспитать своих родителей.

Кем быть или каким быть?

Грозит ли человечеству бессмертие?

Право на одиночество.

Чем лечить равнодушие?

Искусство быть собой.

Искусство быть другим.

Вариант задания: участники конкурса готовят устную страницу к одному из экранных изданий энциклопедического характера:

Книга черных мгновений.

Жизнь замечательных идей.

Антология человеческих заблуждений.

Подготовленные задания

СЕМЬ ДНЕЙ ОДНОЙ НЕДЕЛИ

Комментарий-хроника истекшей недели. Сюда могут войти мировая политика, общественно-политические события, новости из области экономики, культуры, искусства. При оценке выступления принимается во внимание выбор событий и фактов, принцип их сочетания, позиция журналиста.

Комментарий может носить характер информативный, публицистический, представлять собою лирико-поэтическое эссе и т.д.

РОМАН В ФОТОГРАФИЯХ

Каждому из выступающих вручается одинаковый набор фотографий самого различного содержания. Необходимо обнаружить между ними какую-либо сюжетную взаимосвязь, продемонстрировать их на экране в определенной последовательности и прокомментировать (в кадре или за кадром) таким образом, чтобы перед зрителями предстало единое и целостное повествование.

ТЕЛЕТАЙП СТОЛЕТИЙ

Если историю Земли приравнять к одним суткам, то развитие жизни по представлению известного биолога-писателя, могло бы выглядеть в этом масштабе так:

В самом начале суток, в полночь образовалась наша планета. Через 12 часов — в поддень — на дне океана шевелились уже первые комочки живого белка. К 16 часам 48 минутам из простейших белков развились черви, раки, моллюски, губки и водоросли. Позднее произошли рыбы. В 21 час 36 минут закончилась палеозойская эра и наступило царство динозавров. За 40 минут до конца суток все ящеры вымерли и Землю стали завоевывать млекопитающие. И лишь в 23 часа 29 минут 56 секунд появился, наконец, человек. Но историческая эпоха — от дикости до современной цивилизации — длится всего $\frac{1}{4}$ секунды.

А что если нынешнюю историческую эпоху в свою очередь «спрессовать» в 24 часа и попытаться изложить ее хронику в форме телевизионного выпуска новостей?

СЕГОДНЯ, 100 ЛЕТ ВПЕРЕД

Гипотетическая рубрика по аналогии с традиционным газетным разделом «100 лет назад». Телевизионный комментатор знакомит аудиторию с воображаемыми выдержками из газет первой четверти будущего столетия.

При этом сообщаемые известия должны быть каким-то образом связаны с хроникой наших дней.

МАЛЕНЬКИЕ БОЛЬШИЕ ЛЮДИ

Исполнители задания получают изображения малышей (или сами находят их в биографической литературе). С этих снимков нам улыбаются годовалый Врубель, двухлетний Толстой, карапуз Менделеев. Известность и слава придут к ним значительно позже. Пока что они не успели стать не только великими, но и просто взрослыми. Каким комментарием можно сопроводить эти фотографии или рисунки? Быть может, это будут размышления о нынешних детях, в каждом из которых спрятан еще неразгаданный Ломоносов или Чайковский?

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ (или арифметическая гимнастика)

Имеется в виду среднестатистический «портрет» города, площади или жителя. Это задание — тест на умение использовать цифровые данные. Исходный материал — ежегодные статистические сборники, журнал «Вестник статистики».

«Непрерывно, круглые сутки, пульсирует огромный столичный город. В грохоте уличной сутолоки, в лязге трамваев и подземном гуле

метро, в торжественном марше парадов и рукоплесканий театральных зал, в ворохе газетных телеграмм и скороговорке радио не слышны скромные маятники отдельных человеческих жизней. Но они движутся, не умолкая. А когда затихает один, его нагоняют двое других. Каждые четыре минуты с отчаянным криком вылезает на свет новый москвич. Каждые семь минут мужчина и женщина, взглянув друг другу в глаза, считают себя мужем и женой, связанными навсегда любовью, семьей, родством. И каждые пятнадцать минут двое других, обменявшись последним холодным взглядом, расходятся в разные стороны», — писал Михаил Кольцов в одном из своих репортажей в 1936 г.

А вот какой предстает перед нами столица Англии 60-х годов в репортаже итальянского журналиста Паоло Буджалли.

«Мы — в центре Лондона. Отсюда, в какую сторону ни помотришь, на 35 километров вперед, назад, вправо, влево — Лондон, все тот же Лондон, всюду Лондон, 720 квадратных миль города. Квадрат, каждая сторона которого равняется 70 километрам.

В этом квадрате каждые 3 минуты рождается ребенок и приземляется самолет, каждые 6 минут — свадьба, каждые 8 часов — развод. Каждые 8 минут — пожар. Каждые 10 минут приходит и уходит корабль. Каждые 3 часа с четвертью исчезает человек и больше о нем ничего не известно...

Житель Лондона видит солнце в один день из трех, покупает три пары ботинок и триста яиц в год. Половина лондонцев не имеет дома ванн, треть из них — неврастеники.

1 300 000 автомобилей с соответствующим количеством выхлопных труб. Если среднюю длину автомобиля принять за три метра, то получится 3900 километров сплошных автомобилей».

Конечно, сходство подобного портрета с оригиналом может вызвать сомнение. Сами англичане сравнивали автора этого репортажа с почтенным академиком, который безошибочно подсчитал, сколько точек и запятых в романах Диккенса. Но не лучше ли предложить обсудить портрет, созданный вами самими при помощи цифр?

ЧАС ПИСЬМА

Участникам дают тексты писем читателей, опубликованные в газетах за последние годы.

Задание — подготовить ответ автору письма в форме публицистического телевизионного обращения, своего рода развернутой реплики в диалоге.

После коллективного обсуждения нескольких выступлений преподаватель знакомит группу с ответами авторам писем, опубликованными на страницах газет.

ГОРОД В НЕГАТИВЕ И ПОЗИТИВЕ

Представьте себе, что мы — пассажиры необычного киноавтобуса. Он движется со скоростью 24 кадра в секунду, и его горячее — негорючая киноплёнка. В течение трех-четырех минут экран монитора окажется окном воображаемого автобуса, а участники упражнения выступят в роли гидов-комментаторов. Оценка задания зависит от того, насколько увлекательным комментаторы сделают это путешествие для телезрителей.

Вариант: участник комментирует киноплёнку дважды — один раз в качестве гида-оптимиста, второй — пессимиста. Те же кадры, таким образом, обретают различный смысл.

МОСКВА ГЛАЗАМИ ... МОСКВИЧЕЙ

Еще один вариант того же задания. Прежний маршрут комментируется участником, но уже «от имени» геолога, верхолаза, пожарника, модельера — словом, человека другой профессии.

В этом случае журналист меняет не только «профессию», но и угол зрения, пытаясь взглянуть на знакомые кадры иными глазами, исходя из иной установки, постигая «искусство быть другим».

Вспомогательные упражнения

(отработка отдельных элементов телевизионного выступления)

АУКЦИОН ШТАМПОВ

В конкурсе принимают участие все члены группы.

Объявляется распродажа очередной «ценности» — скажем, слова «золото». Плата принимается в виде журналистских определений-штампов: черное золото (уголь), белое золото (хлопок), жидкое золото (нефть)... Кто больше? Серое золото (цемент), мягкое золото (пушнина), зеленое золото (лес)... Победителем считается тот, чей «взнос» окажется последним. В заключение все предложенные определения объявляются отныне и навсегда непригодными для журналистского лексикона.

ТОЛКОВЫЙ СЛОВАРЬ АНОНИМА

Вариант того же конкурса, где может быть использован принцип аукциона. Специально избранная «экспертная комиссия» определяет качество предложенных стереотипов, «достойных» попасть на страницы анонимного словаря: «В эпицентре события», «Радостная весть облетела...», «Большой разговор состоялся...», «Домашняя фабрика холода» (холодильник), «Битва за хлеб» (уборка урожая)...

ПЕРЕВОДЧИКИ

Задание, рассчитанное на максимальное выявление лексического фонда. Один из участников произносит любую фразу. Оппонент должен перевести эту фразу с русского на... русский, т.е. воспроизвести ее другими словами (полностью сохраняя смысл, но не повторив ни одного из использованных в исходном предложении слов).

ЭКСТРЕННОЕ СООБЩЕНИЕ

За минуту до передачи в учебной студии участнику вручают только что «полученную по телетайпу» экспресс-информацию (сообщение из сегодняшней утренней газеты), текст которой необходимо включить в выступление (независимо от содержания самого выступления). Насколько органично сумеет исполнитель задания «вмонтировать» этот текст в уже подготовленный монолог.

МОНОЛОГ В ЦЕЙТНОТЕ

За минуту до выступления преподаватель неожиданно сообщает, что время, отведенное участнику в «эфире», сокращается вдвое. Выступающий должен успеть соответственно перестроить текст с наименьшим ущербом для содержания. Контроль за временем по ходу монолога осуществляется с помощью таймера.

То же самое, но лучше

«Поэтами рождаются, ораторами становятся», — утверждал Цицерон. Знаменитые ораторы знали, какой ценой оплачено искусство «легко и просто» захватывать и удерживать внимание аудитории. Они тщательно работали над композицией и элементами будущего выступления. (Так, например, от Демосфена осталось около шестидесяти выступлений к еще не произнесенным речам.)

Обсуждение каждого упражнения в стенах учебных студий предпочтительней начинать не с критики, а с творческих предложений. Это тоже своего рода аукцион-соревнование конструктивных идей.

Какой заголовок к прослушанному телевизионному монологу был бы самым уместным?

Какое вступление — наиболее эффективным?

Какое заключение — самым удачным?

Подобный опыт коллективного творчества — обязательное упражнение в изучении любого телевизионного жанра.

Критерии оценки

В процессе группового обсуждения первых заданий группа выработывает систему оценки выступления журналиста в кадре. Важно, чтобы слагаемые такой оценки вносились самими участниками учебных занятий-экспериментов. В окончательном варианте подобная система может включать в себя следующие пункты:

Выбор темы (если тема не задана заранее)

Социальная значимость и актуальность.

Активность журналистской позиции.

Соответствие материала теме.

Насколько интересен изложенный материал (поставленная проблема).

Новизна сообщаемой информации.

Глубина раскрытия темы.

Оригинальность решения, выразительность формы, наличие «хода», построение речи.

Композиция — структура и план, вступление, заключение

Выбор примеров, ссылок, цитат.

Использование статистики и иллюстративного материала.

Логика выступления.

Доказательность аргументации.

Эмоциональность.

Язык и стиль изложения.

Работа в кадре

Естественность и непринужденность.

Свобода обращения с письменным текстом.

Контакт с аудиторией (телекамерой).

Внешнее поведение и манеры — жесты, мимика, выразительность.

Техника речи — постановка голоса, интонация, дикция, темп, произношение и артикуляция.

Культура речи — богатство словарного фонда, краткость, ясность, доходчивость, простота.

Чувство экранного времени.

ИНТЕРВЬЮ

ПОРТРЕТ В ДИАЛОГЕ

Участникам группы предлагают сформулировать к очередному занятию семь вопросов (в письменном виде) на раскрытие харак-

тера собеседника. Сообщается, что этим собеседником окажется один из членов учебной группы, но кто именно — неизвестно.

Ознакомившись с вопросниками, преподаватель отбирает наиболее показательные из них (самые удачные или, напротив, содержащие наиболее типические ошибки). Авторам этих вопросников предлагают вначале выбрать себе собеседника из числа присутствующих и проследовать с ним в телестудию. Оставшиеся наблюдают за ходом интервью на экранах телевизоров, расположенных в аудитории.

Последующее коллективное обсуждение выявляет, насколько убедительно раскрыт характер интервьюируемого (в рамках задания) и какими средствами (см. критерии оценки).

По окончании разбора преподаватель проводит повторное интервью с одним из уже выступавших собеседников, используя вопросы из известной анкеты, предложенной К. Марксу (Приложение, № 1), или из «альбома признаний» в семье Достоевских.

В РАЗМЫШЛЕНИЯХ О ВРЕМЕНИ

Диалог строится в соответствии с теми же правилами игры, что и предыдущее «портретное интервью». Однако на этот раз задача интервьюера — познакомить не столько с чертами характера собеседника, сколько с его размышлениями о времени. Само «время» присутствует на экране, овеществленное в уже знакомых нам песочных часах или таймере.

Для проведения второй половины упражнения вводится дополнительное условие — воображаемый собеседник. Это — люди различных профессий и возрастов (ювелир, сталевар, мотогощик, стюардесса, гример, тракторист, почтальон, долгожитель, четырехлетний ребенок). Какие изменения следует внести в вопросник, чтобы вести диалог «на языке» собеседника — соответственно его профессиональным интересам и возрасту?

ВАШЕ МНЕНИЕ

Первый этап. Интервьюерам предлагают познакомиться с проблемной статьей, опубликованной недавно в одной из газет. В течение получаса каждый составляет перечень вопросов, которые он задал бы ее автору, если бы пришлось вести с ним беседу в студии. Вопросы должны быть сформулированы так, чтобы, отвечая на них, собеседник мог наилучшим образом изложить суть опубликованного материала и представить свою позицию.

В результате группового обсуждения вопросов из их числа отбираются наиболее удачные и составляется вариант коллективного вопросника.

В т о р о й э т а п. Разработка вопросника для проблемной беседы. Задача журналиста — вступить в диалог по тем аспектам проблемы, которые представляются ему наиболее спорными. Однако свою собственную позицию журналист и здесь выявляет главным образом в форме вопросов.

Анализ вопросников на групповом обсуждении позволит составить оптимальный окончательный вариант.

Т р е т ь и й э т а п. Пробное интервью или диалог с воображаемым собеседником. От имени автора выступает один из участников группы. Желательно, чтобы, готовясь к беседе, он познакомился и с другими опубликованными высказываниями автора по той же проблеме. (Ясно, что подготовка к такому пробному интервью потребует больше времени.) Этот диалог записывается на видеомагнитофон.

Ч е т в е р т ы й э т а п. Приглашение реального автора. Интервью, проведенное с ним в учебной студии, также записывается на видеомагнитофон.

П я т ы й э т а п. Финальное обсуждение обеих видеозаписей (возможно, с участием собеседника-автора).

ИНТЕРВЬЮ-ЭСТАФЕТА

Проводится с известным тележурналистом (ведущим популярной рубрики, режиссером, сценаристом...).

Участники распределяют «роли» и готовят свои вопросники в соответствии с обозначенными «сферами интересов». (Скажем, если в качестве собеседника приглашен ведущий «Клуба путешественников», то один интервьюирует Сенкевича-врача, другой — Сенкевича-путешественника, третий — Сенкевича-ведущего и т.д.) При этом каждый раз перед камерой лишь двое участников — интервьюер и интервьюируемый. Иными словами, диалог ведется поочередно и «с продолжением» так, чтобы ответы на каждую группу вопросов раскрывали новую грань творческой личности собеседника.

ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИЯ

В отличие от предыдущего интервью-эстафеты все участники встречи находятся в студии одновременно. Один из них берет на себя функции ведущего — знакомит зрителей с собеседником, представляет слово участникам, следит за временем, подытоживает состоявшийся разговор.

Пробная пресс-конференция, как и беседа с героем, записывается на видеомагнитофон. После просмотра обеих записей состоится заключительный разбор.

ИНТЕРВЬЮ С ИСТОРИЕЙ

Разновидность упражнения «Ваше мнение».

Участники знакомятся с кратким биографическим очерком одного из знаменитых ученых, например Коперника или Ньютона (с этой целью можно воспользоваться «Этюдами об ученых» Я. Голованова), и формулируют вопросы, которые они хотели бы задать, если бы с этим ученым можно было встретиться перед объективами телекамер.

Групповое обсуждение вопросов.

Действующие лица второго этапа учебного упражнения — интервьюер и сам исторический персонаж. Его роль берет на себя один из участников. Разумеется, для этого ему предстоит познакомиться со «своей» биографией несколько основательнее, прибегнув к изучению более серьезных источников. Диалог с Коперником или Ньютоном может стать формой, своего рода, публицистической передачи на актуальные темы.

Вариант: та же экранная встреча проводится в жанре пресс-конференции. В этом случае интервьюерами становятся все участники.

Вспомогательные упражнения

РАСПРОДАЖА УЦЕНЕННЫХ ВОПРОСОВ

Проводится по правилам игры, описанным в «аукционе штампов», с той лишь разницей, что на этот раз выявляемые стереотипы — стандартные и давно надоевшие всем вопросы, кочующие из одного интервью в другое и обладающие поразительной жизнестойкостью («Расскажите о ваших творческих планах», «Каковы ваши впечатления о Москве?», «Какого цвета счастье?» и пр.).

КОНФЛИКТ МОТИВОВ

Практики знают, как нелегко иногда убедить собеседника согласиться выступить перед камерой. Однако чаще всего происходит это по вине самих журналистов.

Участвующим в конкурсе предлагают вспомнить и перечислить мотивы, заставляющие документальных героев избегать участия в передачах, в частности в интервью: застенчивость, боязнь публичности или нежелательных последствий (что скажет начальник цеха?), непонимание (зачем?), снобизм (а кто еще выступает?), недоверие к журналисту, боязнь саморекламы и пр.

Следующий вопрос: какие мотивы побуждают согласиться на такое участие? (Желание повлиять своим выступлением на решение дела и привлечь внимание к важной проблеме, потребность высказаться, неумение отказать журналисту в просьбе, честолюбие и др.)

Собственно две эти колонки и отражают тот конфликт мотивов в сознании возможного участника передачи, который обязан учитывать журналист, стремящийся получить предварительное согласие собеседника. Понимание этого конфликта предопределяет и тактику поведения: нейтрализовать отрицательные мотивы (минус-мотивы) и стимулировать позитивные (плюс-мотивы), главный из которых — помочь собеседнику понять, что участие в передаче — прежде всего в его собственных интересах.

ИНТЕРВЬЮ «С НАГРУЗКОЙ»

За несколько минут до «эфира» интервьюеру передают три дополнительных вопроса, ответы на которые он должен обязательно получить во время беседы. Вопросы разнохарактерны и не имеют прямого отношения к теме предстоящего разговора. От интервьюера потребуются достаточно сообразительности, чтобы оправдать необходимость появления этих вопросов по ходу экранной встречи и выстроить естественную логику переходов, не вызывая недоумения у собеседника.

АССОЦИАЦИИ

Игра, развивающая гибкость мышления и умение осуществлять переходы от ответа к вопросу, т.е. обнаруживать связь между понятиями иной раз весьма неисходными. Участники группы называют два любых слова, далеких по смыслу (нарицательные существительные в именительном падеже, скажем, «время» и «рыба»), и договариваются о количестве слов-посредников (предположим, их два). Каждое предлагаемое промежуточное слово-звено должно быть ассоциативно связано с предыдущим и последующим словом-соседем таким образом, чтобы в итоге произошла трансформация исходных понятий одного в другое (например: рыба—аквариум—телевизор—«Время», рыба—удочка—маятник—время, рыба—чешуя—деньги—время и т.д.).

Выигрывает тот, кто за установленный промежуток времени предложит наибольшее количество оригинальных цепочек-ассоциаций.

КАК ПРЕРВАТЬ СОБЕСЕДНИКА?

Один из трудных и немаловажных вопросов в разговорной экранной практике, ответ на который должны найти сами интервьюеры. Кто-то из участников-добровольцев берет на себя роль «словоохотливого» оратора-собеседника, беспрерывно уводящего журналиста от намеченной темы. Задача состоит в том, как тактично, но в то же время и достаточно настойчиво, прервать партнера и вернуть беседу в прежнее русло.

ИНТЕРВЬЮ В ЦЕЙТНОТЕ

По аналогии с «Монологом в цейтноте». Упражнение, тренирующее чувство экранного времени.

Критерии оценки

Выбор темы и собеседника

Глубина раскрытия темы.

Оригинальность решения телевизионного диалога.

Содержание вопросов

Предоставлена ли возможность собеседнику изложить свою позицию? (Что хочет сказать собеседник?)

Отражен ли круг интересов аудитории? (О чем хотел бы спросить зритель?)

Позиция журналиста.

Формулировка вопросов

Краткость и ясность.

Конкретность.

Исключение однозначных ответов.

Корректность и уважение к собеседнику.

Соответствие виду интервью (событийному, аналитическому, портретному).

Композиция

Представление собеседника.

Первый и последний вопросы.

Наличие «хода».

Работа в кадре

Мизансцена (психологический комфорт).

Расположение камер и источников света.

Дистанция общения (контакт и взаимопонимание).

Умение слушать (пауза речи).

Чувство экранного времени.

ДИСКУССИЯ

БАРОМЕТР МНЕНИЙ

Как-то в беседе с известным писателем корреспондент «Комсомольской правды» привел такой случай:

«Живет во Фрунзе мой знакомый. Учитель. Он убежден в том, что умеет быть принципиальным. Но вот беда: ходит-то он не в принци-

пьяльных, а в неуживчивых людях. Так его характеризуют и друзья, и недруги. Первые — с оттенком удивления, вторые — с плохо скрываемой неприязнью.

Точка зрения на него “вторых”: мелочный, надоедливый человек, поднимающий шум по каждому пустяку. Представьте себе, выкрасили в школе панели — он усмотрел, что они наведены на два сантиметра ниже, и сразу требует расследования: “Куда делась неиспользованная краска?!” Везде сует свой нос, берет на заметку каждую мелочь, будь то даже распределение проездных талонов для учеников. И сразу скандал!

Точка зрения “первых”: предельно честен и бескорыстен. Нет, он ни под кого не “копает” в целях карьеры: все это ложь... Кто знает, может быть, он по-своему и прав: школьники — дети, а дети требуют справедливости во всем, мелочам они придают большее значение, чем взрослые. Только такая придирчивость слишком беспокойна для окружающих.

Однако даже “первые” почему-то не стараются упоминать о его “шуме с медалями”. Троицким выпускницам решили было дать возможность пересдать по экзамену. Девочки очень толковые и умные — кому чистая случайность, а кому болезнь помешала получить «пятерку». Им надо дать хорошую путевку в жизнь, они это оправдают, а то ведь сейчас очень сложно с поступлением в вуз, там ведь тоже может случиться обидная случайность!.. И вот тут наш учитель встал грозовой тучей: “Почему только этим трем такая привилегия? Вы думаете, что вы даете им путевку в жизнь? Нет, вы толкаете их на первую крупную сделку с собственной совестью. И это у школьного порога!” Разумеется, после этого никакой переэкзаменовки не состоялось. Он ходил во врагах интересов школы, в неквалифицированных преподавателях.

Все это ему стоит нервов, колоссального перенапряжения, но он неумолим, не собирается сдавать своих позиций!»

Ваше отношение к людям такого склада? Хотели бы вы работать в одном коллективе с этим учителем?

Вопрос адресуется всем членам учебной группы.

Преподаватель выступает в роли ведущего. После обсуждения он знакомит участников с мнением, высказанным писателем (Приложение, № 2).

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ НЕВЕДЕНИЯ

Книга под этим названием появилась недавно в Англии. В отличие от традиционных энциклопедий, дающих аннотацию современных знаний, упомянутая аналогия представляет собой изложение проблем и вопросов, на которые нынешнее общество не в силах еще ответить. В составлении книги принимали участие наиболее крупные авторитеты.

Если бы у этой энциклопедии существовал свой телевизионный эквивалент, с какими проблемами вы хотели бы встретиться на ее страницах?

ВСТРЕЧА ЗА «КРУГЛЫМ СТОЛОМ»

Преподаватель формирует группу для проведения предстоящей учебной дискуссии. Участники группы обсуждают и утверждают форму дискуссии, затем назначают ведущего. В функции ведущего входит предварительное знакомство (в индивидуальном порядке) с точкой зрения каждого на проблему (ею может стать любая из тех, что были предложены в предыдущем конкурсе), а также составление сценарной разработки беседы: введение (определение темы), выявление различий в позициях участников спора и их представление, логика развития разговора (предполагаемая последовательность выступлений), комментарии и возможные переходы, резюме.

По окончании экранного разговора в учебной студии проводится дискуссия о самой дискуссии, которая может фиксироваться на видеопленку и, в свою очередь, стать предметом заключительного разбора.

В процессе создания передачи происходит отработка техники спора и устанавливаются «правила игры», вроде следующих:

Противники в споре не враги, а соратники.

Истина дороже престижа и личного самолюбия.

Спор — борьба мнений, а не борьба самомнений.

Прежде чем высказать свою мысль, повтори предыдущий аргумент оппонента, чтобы показать, что понял его.

Прежде чем взять слово, подумай, будет ли оно к месту.

Помни: «При философской дискуссии больше выигрывает побежденный в том отношении, что “он умножает знания”» (*Эпикур*).

Предметом такого экранного обсуждения могут стать наиболее дискуссионные из проблем самой тележурналистики (Приложение, № 3).

СИТУАЦИЯ

Предмет дискуссии в этом упражнении — реальная ситуация, заимствованная из газетного очерка, книги или предложенная кем-либо из участников. Ситуация может быть рассказана или разыграна. Действие ее прерывается в наиболее напряженный и конфликтный момент, после чего дается время на размышление, с тем чтобы каждый мог предложить наилучший выход из положения и аргументировать рекомендуемое решение.

Исходная «драма с открытым финалом» может иметь продолжение (например, вначале из пакета извлекается первая часть истории, а затем — вторая).

Вариант: участникам предлагают не просто дать совет, но и «проиграть» свою версию финала, выступив, таким образом, в роли самих героев обсуждаемой ситуации.

Вспомогательные упражнения

ТЕЛЕКЛУБ «ПАРАДОКС»

В стенах этого клуба проходят «ученые» диспуты — защита «безумных» идей («Факт, как вымысел», «Почему точность вредна?», «Незнание — сила» и др.).

Искусное доказательство подобного «мнимого» тезиса развивает умение пользоваться системой аргументации, требует сообразительности и известного чувства юмора (Приложение, № 4).

Вначале торжественно открывается «банк идей» — участники предлагают темы будущих рефератов и отбирают наиболее удачные (отмечается при этом и «степень безумия» выдвинутой идеи). Затем каждый находят себе оппонента («адвоката дьявола»). По выбранной теме пишется короткий реферат (одна-полторы страницы печатного текста). Оппонент имеет право ознакомиться с содержанием реферата.

Процедура защиты. Автор произносит свое выступление (на которое отводится три минуты). Затем слово предоставляется оппоненту для опровержения доводов, изложенных в реферате (одна минута). После чего микрофон вновь дается «защитнику» для опровержения доводов оппонента (стадия импровизации).

УГАДАТЬ ПРОФЕССИЮ

Телевариант известной игры, при которой один из партнеров задумывает имя известного человека (ученого, путешественника, поэта), а второй, имея право задать 12 вопросов, должен сообразить, о ком идет речь. Ответы на вопросы возможны лишь в трех вариантах: «да», «нет» и «отчасти».

В учебном телеварианте часть группы, задумавшая знаменитость, находится в аудитории в то время, как их партнеры располагаются в студии перед работающими камерами и включенными микрофонами. Трансляция в аудиторию позволяет наблюдать «кухню творчества» — реакцию партнеров, их спор о том, какой вопрос уместнее задать следующим. Интерес представляет само обсуждение, рождение мысли, поиск и выбор альтернатив.

ДИСКУССИИ-ЭКСПРОМТЫ

Нечто среднее между защитой парадокса и анкетным опросом. Каждый из участников должен сформулировать ответ на вопрос в наиболее краткой афористичной форме.

Полученные суждения могут, в свою очередь, послужить «затравкой» для встречи за «круглым столом».

Исходные «дрожжевые» вопросы:

В чем польза сомнений?

Что такое талант?

Где начинается провинция?

Что лучше — добро от ума или зло от души?

Что делать, когда делать нечего?

Существует ли мужская логика? В чем она?

Когда к человеку приходит зрелость?

Есть ли риск в математике?

Нужны ли бессмысленные споры?

ТЕЛЕСУД

Полуинсценированная форма дискуссии, когда на скамье подсудимых оказывается какое-либо явление или принцип («Суд над скрытой камерой»).

Участники заранее распределяют «роли» — судья, прокурор, адвокат, группа следствия, эксперты-консультанты. На заседание суда вызываются журналисты-практики (свидетели защиты и свидетели обвинения). Обыгрываются соответствующие атрибуты: судейские мантии, процедура судебного заседания и т.д.

Вынесение приговора предоставляется телезрителям.

Критерии оценки

Выбор темы (проблемы)

Социальная значимость и общественный интерес.

Дискуссионность (различие в точках зрения).

Компетентность участников.

Глубина раскрытия темы

Позиция ведущего.

Логика развития темы.

Обоснованность аргументов и доводов.

Наиболее убедительная из точек зрения.

Техника спора

Вступление — формулировка тезиса (разъяснение позиций участников).

Комментарии, реплики, переходы.

Соблюдение «регламента» в предоставлении слова участникам.

Заключение (итоги дискуссии).

Ситуация общения

Мизансцена.

Атмосфера в студии (психологическая подготовка участников).

Доброжелательность и тактичность.

Чувство юмора.

Драматургическое решение передачи

Оригинальность формы и правила игры.

РЕПОРТАЖ

УТРЕННЕЕ ПУТЕШЕСТВИЕ (репортаж по памяти)

Рассказ перед камерой: «Как я добирался сегодня утром из общежития в институт» (наблюдения, впечатления, происшествия).

На первом занятии упражнение проводится в порядке экспромта — в течение десяти минут подготовки надо вспомнить живые детали и обстоятельства, связанные с дорогой.

На следующем занятии упражнение повторяется, но уже как «домашнее задание». Естественно, что второй репортаж, когда задача известна заранее, выигрывает по сравнению с первым. Репортер обращает внимание на то, что еще вчера проходило мимо сознания, — конкретную обстановку, случайные эпизоды, лица, разговоры и реплики, словом, все то, что составляет живую ткань репортажа.

РЕПОРТАЖ ИЗ СТУДИИ

Место действия — учебная телестудия. Событие — комментарий самого репортера, задача которого рассказать о студии максимально захватывающе и убедительно, показав «телекухню» и, возможно, вступая в диалог с операторами и осветителями.

Насколько интересным и интригующим покажется с экрана пространство студии (сценической площадки для журналистских экспериментов), зависит, конечно, от профессиональных и личных качеств рассказчика-гида, его наблюдательности, конкретности и образности мышления.

Такой репортаж может быть повторен еще раз на последних занятиях, ибо за это время иными станут не только участники, овладевшие известными навыками и опытом, но и телестудия,

хранящая «следы» многочисленных встреч перед камерой, воспоминания о событиях последних месяцев. Драматургическим «ходом» последнего упражнения может стать рассказ «от лица» самой студии.

МИР БЕЗ БУМАГИ (репортаж-гипотеза)

Исходное задание — то же, что и в «Утреннем путешествии»: дорога из общежития в институт. Однако на этот раз в правила игры привносится фантастическое условие: участникам сообщают, что вчера в полночь в мире по неведомым и пока необъяснимым причинам исчезла бумага, а также все, что изготовлено из бумаги. Насколько изменится жизнь в городе? Каковы могут быть последствия такого исчезновения?

В каких деталях проявятся эти последствия в «Утреннем путешествии»?

Репортаж предполагает не только умение вообразить невообразимое, но и способность проследивать связь явлений и фактов.

МОЯ МОСКВА (субъективный репортаж)

У каждого жителя или гостя столицы (если он не оказывается здесь впервые) существует своя Москва — то особое место в городе, которое связано с самым дорогим и неповторимым воспоминанием. Это может быть старый дом в тихом Арбатском переулке или скамейка в Нескучном саду, словом, то, что далеко не всегда попадает в многочисленные путеводители и красочные проспекты. Именно этот уголок и станет местом действия предстоящего репортажа, главный герой которого — сам репортер.

Учебная передача может начаться с коротких уличных интервью с «первым встречным», каждого из которых просят рассказать о «своем» уголке Москвы.

ВСТРЕЧА С ВОСПОМИНАНИЯМИ (репортаж из прошлого)

Место действия на этот раз определено заранее — это может быть известное здание музея или театра, почта, улица, сквер, вокзал. Или даже три вокзала одновременно — Комсомольская площадь (бывшая Каланчевская). Площадь эта входила по-разному в биографии москвичей, тех, кто окажутся невольными героями репортажа. Для одних это проводы на Гражданскую, для других — знаменитые молодежные поезда, увозившие Комсомол в Историю. Отсюда ехали строить Магнитку и Комсомольск-на-Амуре. Отсюда же начиналась и Целина. Кто-то вспомнит аэростаты на площади в 1941-м, а кто-то возвращение в 1945-м героев войны.

РЕПОРТАЖ ИЗ БУДУЩЕГО

Есть счастливые люди, живущие в будущем. Они ходят по улицам еще не существующих городов, испытывают скоростные чудо-электромобили, восхищаются голографическим кинематографом, оставаясь при этом нашими современниками. Просто они работают в архитектурных мастерских, научно-исследовательских институтах, особых конструкторских бюро. С их участием предстоит провести репортаж-экскурсию по будущим достопримечательностям столицы (например, совершить прогулку по Москве 2020 г.).

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

Речь идет о портрете города, где штрихами служат малоизвестные факты (самое-самое...) или статистические сопоставления.

- Где можно увидеть самые большие часы столицы?
- Назовите самую короткую московскую улицу...
- Какое место в нашем городе заслуживает названия «полюс холода»?
- Где, на ваш взгляд, расположен «пик шума»?

Вероятно, многие знают, что самые большие часы столицы находятся не на Спасской башне, а установлены на новом здании МГУ, но далеко не каждому москвичу известно, что по своим размерам эти часы не уступают знаменитому лондонскому Биг Бену. Мало кто знает, что самая короткая улица носит имя художника Венецианова, а длина ее составляет всего 48 метров.

Обращаясь к прохожим с подобного рода вопросами, репортер и не рассчитывает на энциклопедическую осведомленность своих собеседников. Тем более что для подготовки к таким интервью-анкетам ему самому придется перелистать немало справочников и энциклопедических словарей. По существу, перед камерой — подготовленный заранее комментарий самого репортера, вступившего в разговор на той самой улице или у того самого здания, с которым связан вопрос. Задавая этот «вопрос врасплох», а фактически воспользовавшись ответами, причем любыми, он знакомит своих собеседников, а значит и зрителей, с интересными фактами, привлекая внимание телеаудитории уже самой непосредственностью реакций интервьюируемых, случайно оказавшихся в поле зрения камеры.

КАКИЕ МЫ?

Вариант предыдущего задания, где герой — не город, а «среднестатистический» житель.

Первый этап. Составление вопросника-анкеты о «среднестатистическом» таллинце (исходные данные 70-х годов):

— Рост 175 см. (Эстонцы были самыми высокими людьми в СССР и отличались самым хорошим аппетитом.)

— Пили молока и сливок больше, чем средний житель любого другого нашего города.

— В его гардеробе насчитывалось 14 пар обуви.

— На каждую 1000 жителей здесь приходилось в год 1900 газет и журналов (мировой рекорд), это объясняется тем, что при северных белых ночах газету можно читать всю ночь напролет.

— Типичное увлечение — хорошая песня.

Дополнительные сведения о прославленных таллинцах:

— Петр I неоднократно посещал Таллин и велел заложить здесь парк Кадриорг.

— Петр Чайковский гостил в Эстонии, писал здесь симфонии, любил таллинские кильки.

— Иннокентий Смоктуновский сыграл главную роль в кинофильме «Гамлет», который снимался в Таллине.

При составлении вопросника предстоит указать предполагаемые места действия и круг собеседников, сформулировать вопросы и определить их последовательность, учесть различные варианты ответов, предусмотреть переходы от ответа к вопросу.

Апробация анкеты (пробное интервью) проводится среди участников группы.

Второй этап. Подготовить такой же вопросник для «среднестатистического» москвича, предварительно собрав необходимые данные. Проиграть вопросник среди участников. Затем провести репортаж на одной из площадей или улиц Москвы.

ГОРОД В НЕГАТИВЕ И ПОЗИТИВЕ

По аналогии с заданием, описанном в разделе «Выступление в кадре».

Вместо пояснений к отснятому кинопутешествию «сюжет» этой передачи — само появление репортера на одной из столичных улиц. Прогулка по улице в одну сторону сопровождается пояснениями оптимистического характера, в то время как обратный путь — наблюдениями и комментариями прямо противоположного свойства.

МОСКВА ГЛАЗАМИ ... МОСКВИЧЕЙ

Внестудийный вариант задания, также приведенного в разделе «Выступление в кадре».

Репортаж-экскурсия с различными собеседниками, что дает возможность увидеть один и тот же московский ландшафт с различных профессиональных точек зрения — глазами геолога, верхолаза, пожарника, милиционера и т.д.

Критерии оценки

Выбор темы.

Выбор собеседников.

Выбор мест действия.

Драматургическое решение

Содержание вопросов.

Формулировка вопросов.

Композиция.

Работа в кадре

Свобода поведения репортера.

Свобода поведения собеседников.

Дистанция общения (психологический контакт).

Чувство экранного времени.

№ 1. Портрет в диалоге

Анкета-исповедь, предложенная К. Марксу его дочерью Женни (1865)

Достоинство, которое Вы больше всего цените в людях.

— Простота.

Достоинство, которое Вы больше всего цените в мужчине.

— Сила.

Достоинство, которое Вы больше всего цените в женщине.

— Слабость.

Ваша отличительная черта.

— Единство цели.

Ваше представление о счастье.

— Борьба.

Ваше представление о несчастье.

— Подчинение.

Недостаток, который Вы скорее всего склонны извинить.

— Легковерие.

Ваше любимое занятие.

— Рыться в книгах.

Ваши любимые поэты

— Шекспир, Эсхил, Гете.

Ваш любимый прозаик?

— Дидро.

Ваш любимый герой.

— Спартак, Кеплер.

Ваша любимая героиня.

— Гретхен.

Ваш любимый цветок.

— Лавр.

Ваш любимый цвет.

— Красный.

Ваше любимое имя.

— Лаура, Женни.

Ваше любимое блюдо.

— Рыба.

Ваше любимое изречение.

— Ничто человеческое мне не чуждо.

Ваш любимый девиз.

— Подвергай все сомнению.

№ 2. Барометр мнений

Приведенная ситуация заимствована из беседы корреспондента «Комсомольской правды» А. Дергачева с писателем Чингизом Айтматовым (12 марта 1968 г.). Далее интервью продолжалось так:

АЙТМАТОВ. Да, это беззаветная борьба без надежды на сиюминутное признание... Существует такая категория людей. Они не допускают никаких компромиссов, презирая само это слово. Им присуще болезненное чувство несправедливости, они не разрешают людям ошибаться, возводя свою принципиальность в ранг фанатичности. И принципиальность их граничит подчас с нетерпимостью.

Они всегда правы в каждом отдельном случае. Они — локаторы, безошибочно настроенные только на недостатки, на то, чтобы «бить тревогу». Но этим людям не присуще понимание реальности и, пожалуй, даже элементарной тактики, при помощи которой необходимо искать пути и средства для восстановления истины...

КОРРЕСПОНДЕНТ. Что же, выходит, подвижничество учителя — «чуждачество»?

АЙТМАТОВ. Нет, это быстрая, точно адресованная, но... поверхностная реакция, а эта поверхностность ведет к пробуксовке, движению на месте.

КОРРЕСПОНДЕНТ. Ваше отношение к этой категории людей негативное?

АЙТМАТОВ. Не совсем так. Я рассмотрел пока лишь обратную сторону донкихотства такого типа. У него есть положительная роль — опять-таки все в том же яростном желании видеть все в чистом виде. И это не оговорка. Дело в том, что таран этого, пусть, может быть, примитивного, но беззаветного подвижничества время от времени ощутимо встряхивает «архиреалистов», слишком увлекшихся пониманием «сложности» жизни и порой запутавшихся

в своей разбухшей системе «тактических» компромиссов. От этой сверхосмотрительной тактики компромиссов один шаг до примиренчества со злом...

№ 3. Проблемы тележурналистики

Какая телевизионная передача самая телевизионная?

Совместимы ли телеканалы и репутации?

Существует ли у ТВ специфика?

Телехроника — образ времени или миф о времени?

Всегда ли массовые коммуникации означают гегемонию массовых вкусов?

Документальный телефильм — реликт или перспектива?

Нужны ли телевидению телекритики?

№ 4. Телеклуб «Парадокс»

Дальнейшее развитие этой мысли ведет к утверждению новой науки — «Незнаники». Защита кратких основ ее теории может выглядеть так:

Определение. Незнаника охватывает все то, что не охвачено традиционной наукой. Выделить истинное незнание — задача не менее трудная, чем получить чистое знание.

История. Незнание сопутствует всей истории человечества. Но поняли это люди сравнительно недавно, а научно обоснованное незнание появилось лишь в наши дни. «Наука идет от незнания к незнанию, наука есть систематика всяческого незнания». Эту формулировку поэта Андрея Белого можно безусловно принять только для одной науки — незнаники. По отношению к другим это выглядит некоторым преувеличением, поскольку почти все науки резко ограничены горизонтом знаний.

Сущность. Незнаника — огромнейшая область. Из нее истекают все наши знания и заблуждения, знания заблуждения и заблуждения знания. Глупость — это знание незнания (вспомните Сократа). Наука — знание знания. Предрассудок — незнание знания. Методом исключения остается предположить, что мудрость — это знание незнания. Таким образом, незнаника может уверенно претендовать на титул науки всех наук.

Классификация.

1. Будущее незнание. Сюда относятся всяческие прогнозы. Когда они сбываются, это совпадение. Когда они не сбываются, это закономерность.

2. Личное незнание. Имеется у каждого, но редко кто умеет его оценить. Обычно, чем больше незнания, тем меньше его замечает

за собой человек. Уровень незнания пропорционален самоуверенности.


3. Коллективное незнание. Частое заблуждение: мол, с увеличением группы специалистов возрастает и сумма их знаний. Поэтому, в частности, так много ныне научных соавторов. Но забывают при этом, что в группе объединяются и незнание каждого. Таким образом, групповое незнание неимоверно возрастает. Поэтому так мало значительных открытий сделано коллективно.

Заключение. Все вышесказанное, на мой взгляд, настолько просто и убедительно, что выводы вы можете сделать сами. А если не можете, сделайте из этого соответствующий вывод.

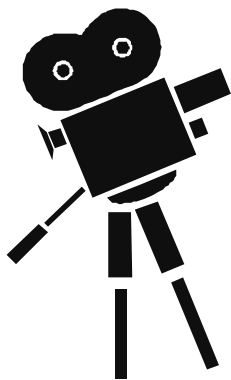
Противоречия. Если незнаника — это знание о незнании, значит, она относится к области знаний.

Опровержение противоречия. А разве что-нибудь живое на свете обходится без противоречий? Начиная от атома и кончая человеком — во всем противоречий полным-полно. И если они присутствуют в моих трудах, не доказывает ли это живость и плодотворность моих рассуждений?

По страницам журнала
«Знание—сила» (1972. № 10)



**ОПЫТ
ЭТИЧЕСКОГО
КОДЕКСА
Нравственные
принципы
тележурналистики**



Ответственность перед обществом

Ответственность перед зрителем

Телевизионная информация

Достоверность

Исследовательская журналистика

Ответственность перед личностью

Ответственность перед собой

Свобода информации — основное право человека
и критерий всех свобод.

Из резолюции Генеральной Ассамблеи ООН

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ПЕРЕД ОБЩЕСТВОМ

Каждый гражданин имеет право на свободу выражения мысли. Это право распространяется на гражданские группы и любые меньшинства — национальные, религиозные, образовательные и прочие. Применительно к телевидению гражданское общество выступает в этих случаях как субъект вещания.

Общество имеет право на всю полноту информации о себе самом. Это включает в себя знание о многообразии мнений, составляющих сферу массового сознания. В интересах большинства, чтобы голос меньшинств был услышан. Применительно к телевидению гражданское общество в этом смысле предстает как объект вещания.

Социальная миссия телевидения — обеспечить сосуществование этих обоих прав (гражданского самовыражения и общественной потребности в информации).

Никакая правда не бывает опаснее тех последствий, к которым приводит ее незнание или — что хуже — нежелание ее знать. Тележурналист добывает информацию и доводит ее до зрителя, несмотря на все препятствия и любые попытки помешать ее обнаруживать.

Свобода журналистики — это свобода ставить вопросы, обсуждать наиболее острые социальные противоречия, критиковать действия правительства и других государственных или частных учреждений, когда эти действия угрожают общественным интересам, подвергать сомнению бездействия властей или злоупотребление властью.

Права журналистов оговорены в Законе Российской Федерации о средствах массовой информации (статья 47). В соответствии с тем же Законом свобода массовой информации не может использоваться для призыва к захвату власти, насильственному изменению конституцион-

ного строя и целостности государства, для разжигания национальной, классовой, социальной, религиозной нетерпимости или розни, для пропаганды войны (статья 3).

Телевидение выражает не мировоззрение одного какого-то слоя общества, одной партии или движения (даже если эта партия является правящей). Оно предоставляет слово не только носителям власти или выдающимся личностям, чьи взгляды особенно интересны «обычным» зрителям. Для понимания массового сознания не менее важно мировосприятие самих зрителей. Задача телевидения в этом смысле — предложить аудитории *целостную картину* взглядов и общественных умонастроений во всем их разнообразии.

Поскольку «интересы» и потребности зрителей, а также участников и героев телепрограмм не только различны, но и подчас противоположны, документалист изначально оказывается в положении, где любое его действие или слово чревато непредвиденными и часто нежелательными последствиями (по меньшей мере для одной из сторон).

Между правом аудитории знать и долгом журналиста сообщать и показывать возникает ситуация выбора, а значит, необходимости принимать решения — этические, моральные, социальные.

Иными словами, там, где существует свобода выбора, существует и ответственность за свои решения. В отношении тележурналиста это означает ответственность перед:



- ♦ обществом в целом;
- ♦ аудиторией телезрителей;
- ♦ героями передач и фильмов;
- ♦ гильдией журналистов, которую он представляет;
- ♦ телекомпанией, от имени которой обращается к зрителям;
- ♦ самим собой.

Ответственность журналиста еще более возрастает, если учитывать следующие обстоятельства:



- ♦ любая информация легко поддается пропагандистским манипуляциям,
- ♦ подобного рода манипуляции в нашем обществе десятилетиями были традиционными,
- ♦ самоценность факта как такового, исключая какие бы то ни было формы тенденциозности, — для советской журналистики понятие, считавшееся порочным (беспартийность факта еще недавно отрицалась, как и беспартийность литературы),

- ♦ современное общественное сознание находится у нас в поляризованном состоянии, и всякая очередная попытка политизации оборачивается обострением гражданского противостояния.

Телевидение по своей природе не орудие политической пропаганды, в которое мы сами нередко его превращаем, а уникальное, не имеющее аналогий средство человеческого общения. Его назначение — содействовать попыткам понять друг друга.

Подобный подход исключает инструктивное поведение.

Тем важнее те нравственные критерии, из которых исходит в своих действиях тележурналист (ведущий, режиссер, оператор).

ОТНОШЕНИЕ К МЕНЬШИНСТВАМ

Демократия гарантирует власть большинства при условии соблюдения прав меньшинств.

Уважение к праву каждого гражданина иметь и высказывать свою точку зрения обязывает телевидение отражать в своих программах максимально возможный спектр мнений, бытующих в обществе.

Журналист не может позволить себе забыть, что аудитория состоит не только из людей, разделяющих его взгляды и моральные принципы, но представляет всю совокупность запросов и интересов зрителей, чьи права на электронные средства коммуникации не менее основательны, чем права журналистов. При этом каждое из меньшинств уязвимо как по отношению к бездоказательной критике в свой адрес, так и просто к недостаточному вниманию со стороны средств массовой информации. Такая уязвимость *обязывает к предельной чуткости* при упоминании о расовых признаках, цвете кожи, возрасте и других особенностях отдельных групп, а также при любом выступлении, в котором можно было бы заподозрить неодобрительное отношение или негативный смысл.

Закон Российской Федерации о средствах массовой информации запрещает использовать право журналиста на распространение информации с целью опорочить граждан или отдельные категории граждан исключительно по принципу пола, возраста, расы или национальной принадлежности, языка, отношения к религии, профессии, месту жительства и работы, а также в связи с их политическими убеждениями (статья 51). В еще большей мере это касается тех, кто не в силах сам себя защитить (инвалиды, беженцы и др.).

Высказывания и сюжеты, задевающие (или производящие впечатление таковых) национальные, религиозные, возрастные представления, воспринимаются как форма дискриминации, даже если авторы высказываний и сюжетов ничего подобного не имели в виду.

Когда журналист, считающий своей обязанностью показывать «правду и только правду», *не отдает себе отчета в том, что представления о правде у разных групп и меньшинств существенно различаются, эффект передачи нередко оказывается противоположен задуманному.* Вот почему профессиональному документалисту, имеющему дело с фактами и суждениями героев репортажей и интервью, всякий раз приходится соизмерять значение полученной информации с ее вероятным воздействием на аудиторию, понимая, что для кого-то такое воздействие может оказаться и негативным. Ссылки на то, что «неадекватное» восприятие свойственно лишь отдельным группам населения или меньшинствам, — не оправдание, ибо подобного рода «отдельные» группы насчитывают миллионы зрителей.

Телевидение и культура

Телевидение ориентирует зрителя в окружающем мире, не только информируя его, но и приобщая к художественным и нравственным обретениям человечества.

По своей природе культура двойственна. Она способна поднять человека до уровня высших духовных ценностей. Но она же способна и опустить его до элементарных потребностей, тогда принято говорить о культуре массовой. Коммерческое вещание, предоставленное стихии рынка и тем самым рассчитанное на усредненные вкусы публики, предрасположено ко второму типу. Подлинная культура становится в этих случаях достоянием меньшинства, если не наименьшего из меньшинств. Государственная вещательная политика — это компромисс между вкусами преобладающей части аудитории и высокой культурой, призванной эти вкусы всячески развивать. Такая вещательная политика предоставляет зрителю возможность духовного и эстетического саморазвития.

Опираясь на коммуникативную роль искусства, *телевидение интегрирует общество.* Великие произведения и авторы принадлежат не странам, а человечеству независимо от их национальной принадлежности. В этом смысле культура примиряет людей и народы, содействуя их взаимопониманию (в отличие от полукультуры или ее отсутствия).

Само участие в подобного рода экранных акциях равнозначно наивысшему общественному признанию.

Культура телевидения

Отсутствие профессиональной культуры у работников вещания — пробел значительно меньший, чем отсутствие у них культуры как таковой.

Телевидение воспитывает не только, когда выступает в функции воспитателя. Оно 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.

Такая роль позволяет говорить о духовном предназначении самого телевидения.

Эта нравственная миссия предопределяет не только *степень терпимости* к многообразию интересов и взглядов зрителей, но и *меру нетерпимости* к проявлениям пошлости, отсутствию вкуса, жестокосердию, цинизму и тривиальности. Она не допускает подмены подлинных общественных идеалов и интересов сиюминутными умонастроениями публики («публика — дура, народ — молодец»). Вещательную политику формируют не индивидуальные предпочтения работников телевидения, отвечающих за отдельные передачи, а традиции национальной и мировой культуры с ее представлениями о нравственном долге.

Противники подобного понимания, которое они считают самообольщением и утопией, утверждают, что пошлость, жестокосердие и цинизм — неотъемлемые стороны нашей жизни и, избегая их, телевидение изменяет своей природе, искажая картину реального общества. Иными словами, каково общество — таково и телевидение.

Трудно отказать этой формуле в справедливости, если видеть в электронных коммуникациях в первую очередь средство массовой информации. *Но природа вещания не исчерпывает себя информационной ролью, она отвечает самой природе человеческого общения, наивысший смысл которого — духовная солидарность.* Вот почему не менее справедлива другая формула: каково телевидение — таково и общество.

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ПЕРЕД ЗРИТЕЛЕМ

Расписание и анонсы

Программная политика реализуется в расписании передач или сетке вещания.

Сетка вещания регулирует поток телевизионных программ в соответствии с общественными запросами — от передач «для всех» (развлечения и информация) до специализированных рубрик, ад-

ресованных меньшинствам. Еженедельное расписание объединяет в едином телепространстве зрителей с общими интересами и разводит интересы факультативные — так, чтобы аудитории с полярными вкусами оказывались в зоне наименьшего эфирного столкновения.

Критерий уместности материала зависит от ответа на вопрос: для кого? Сообщение, которое одним зрителям покажется возмутительным, другие воспримут как информацию к размышлению, а третьи — как руководство к действию.

Разрешение подобного рода конфликтов (в издательском деле оно достигается политикой тиражей) осуществляется распределением эфирного времени в течение дня, недели, месяца и сезона. Оптимальный выбор времени обусловлен содержанием передачи (*темой*), характером ее экранного воплощения (*жанром*), а также особенностями адресата (*составом и масштабом аудитории*). Нормативные категории («допустимо—недопустимо») вне экранного контекста лишены смысла. Так, например, программы, включающие в себя эпизоды насилия, секса или грубого языка (если без этих элементов обойтись невозможно), противопоказаны широкой аудитории.

Закон Российской Федерации о средствах массовой информации регламентирует, например, демонстрацию программ эротического характера отрезком с 23 до 4 часов местного времени.

Вместе с тем передача, которая может быть в «час пик» воспринята как скандальная, пройдет незамеченной после полуночи.

Согласно немецкому Межземельному договору, передачи, связанные с «моральным риском» в отношении детей, должны быть специально обозначены или идти с 23 до 6 утра. Фильмы, не предназначенные детям до 16 лет, не могут демонстрироваться ранее 22 часов, а фильмы, разрешенные с 18 лет, — ранее 23 часов.

О культуре отношений с аудиторией свидетельствуют анонсы предстоящих программ. Такие анонсы не только *оповещают* зрителей о намеченных темах, но и *предупреждают* о степени откровенности предполагаемого разговора и моментах, способных покорошить иного зрителя, застигнутого врасплох.

Экспертные консультации

Научно обоснованная сетка вещания требует содействия социологов, подсказывающих наиболее удобное время дня и недели для передач, адресованных аудиториям определенного типа. При смене вещательного сезона новые рубрики, претендующие на ме-

сто прежних, соблюдают, как правило, ту же периодичность, ту же длительность и ориентируются на ту же категорию зрителей.

Не меньшую роль играет служба психологов, позволяющая учесть особенности индивидуального восприятия и установить, например, допустимые пределы «шоковой» информации, за которыми порог чувствительности снижается и возникает потребность во все более сильнодействующих возбудителях (синдром наркомана). Психологические рекомендации подсказывают, когда и как долго можно показывать «негуманные» эпизоды (истязания, трупы жертв, жестокое отношение к животным), в какой мере допустимы повторы подобных сцен и допустимы ли вообще.

Особой осторожности требуют игровые и документальные передачи для детской аудитории, где сцены насилия, которое совершается «обаятельным» персонажем, несут в себе скрытое одобрение и могут восприниматься как модели для подражания.

Вместе с тем психологические рекомендации включают в себя запреты на показ выступлений или отдельных сцен, способных произвести травматическое воздействие, пускай даже такое воздействие скажется далеко не сразу (например, гипнотические сеансы, влияние которых на подсознание телезрителей непредсказуемо). Подобные запреты правомочны вне зависимости от времени суток показа или масштабов аудитории.

Соблюдение расписания

Культура телевидения включает в себя и культуру выполнения сетки вещания, соблюдение которой требует не меньшей строгости, чем расписание поездов. В отличие от театра, где отмена спектакля считается событием чрезвычайным, число «потерпевших» от телевидения исчисляется десятками миллионов — аудиторией, представляющей собой население всей страны. Вот почему любое, *не обусловленное исключительными обстоятельствами*, нарушение расписания анонсированных программ, не говоря уже об их отмене или замене, должно рассматриваться как катастрофа.

ТЕЛЕВИЗИОННАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Предлагаемый кодекс — изложение этических принципов, исходя из которых действуют журналисты. Применительно к информации такие исходные обязательства — достоверность каждого сообщения, полнота представленных фактов и непредвзятость позиции документалиста.

ДОСТОВЕРНОСТЬ

Ссылки на первоисточник

Оперативность телевизионной информации — общепризнанное достоинство, которое обесценивается, если не обеспечено достоверностью каждого отдельного сообщения.

Доверие к факту или мнению обусловлено доверием к источнику информации — зритель хочет знать, откуда получено сообщение и кому принадлежит излагаемое суждение. Когда журналист не ссылается на автора приводимого мнения, у аудитории складывается впечатление, что высказывание принадлежит самому журналисту.

В новостийных программах ссылки на источники сообщений обязательны.

По авторитету источника аудитория судит о ценности информации, а это, в свою очередь, формирует авторитет информационной программы. Крупные телекомпании стремятся как можно быстрее отправить в места происходящих (или ожидаемых) событий своих репортеров, чтобы быть уверенными в точности поступающих сообщений. Если же на месте события отсутствует собственный корреспондент или он не имеет проверенных данных, необходимо — в соответствии с мировой телепрактикой — подтверждение не менее чем из двух источников.

Достоверность приводимого сообщения (особенно когда дело касается цифр и данных — количества участников антизаконных акций, размеров ущерба и пр.) возрастает в зависимости от уровня компетенции высказывающихся или цитируемых лиц.

Наибольшую объективность обеспечивает множественность источников.

Хотя избыток ссылок затрудняет восприятие материала, в ряде случаев пренебречь ими невозможно, например, когда приводимое утверждение спорно или когда источник информации является частью самого сообщения («Президент заявил, что...»).

В диалоге на острую тему журналисту, берущему интервью, во избежание неясностей лучше повторить последний ответ собеседника перед тем, как задать свой следующий вопрос («Таким образом, вы утверждаете...»). Это позволит лишний раз проконтролировать точность оглашаемой информации.

Профессиональные журналисты всегда должны быть готовы к реакции скептически настроенных зрителей и избегать высказываний типа «ожидается, что...», «известно, что...», «говорят, что...» (ожидается кем? известно кому? говорит кто?).

Если к моменту съемки сюжета о каком-то событии со времени самого события прошло не менее суток или не меньшее время отделяет съемку до момента ее показа, об этом следует сообщить в эфире.

В случае если какая-либо инстанция или учреждение налагает не предусмотренный законом запрет на информацию о своей деятельности или материал подвергается иным формам цензуры, журналист вправе огласить это обстоятельство в рамках своей программы.

Проверка

Девиз документалистики: проверяйте все, проверяйте дважды, даже если информацию сообщила вам ваша мать. Проверка и перепроверка фактов, в том числе и тех, что кажутся очевидными, обязательно предшествуют их обнародованию. Журналист новостей оперирует только теми данными, которые в случае необходимости могут быть им доказаны, и добывается такого изложения материала, чтобы, даже будучи обвиненным в дезинформации, суметь подтвердить свою правоту в судебном порядке.

Сюжеты, идущие повторно или записанные задолго до показа в эфире, подвергаются дополнительной проверке, чтобы удостовериться в том, что они сохранили свою информационную актуальность в контексте изменившихся обстоятельств.

Социальное последствие

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. Невинное сообщение о повышении цен на сахар в каком-нибудь регионе может заставить сотни тысяч встревоженных граждан начать запасаться сахаром, после чего цена на него поднимется повсеместно.

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. Сообщение, скажем, о забастовке в шахтерском поселке, вызванной причинами сугубо местными, способно привести при экономическом кризисе к забастовкам в других районах, особенно если об этих причинах не упомянуто.

Социальная ответственность журналиста обязывает его принимать в расчет все возможные результаты оглашения информации, с которой следовало бы по крайней мере повременить, или, напротив, сокрытия фактов, требующих безотлагательного общественного внимания. От подобного морального выбора журналиста «освобождают» лишь два условия: наличие внешней цензуры (как политической, так и экономической) и отсутствие нравственной самоцензуры.

Опасность нежелательной информации многократно возрастает, когда речь идет о военных действиях, катастрофах, несчастных случаях, этнических столкновениях, террористических актах и общественных беспорядках. *В обостренной степени чувство меры должно присутствовать при изображении сцен насилия, демонстрации трупов или жертв преступления* (см. Приложение: «Журналист в экстремальной ситуации»).

Слухи

Разновидность нежелательной информации — слухи. И не только в тех случаях, когда они выдаются за нечто реальное. Телевидение нередко оказывается в двусмысленной ситуации. Сообщая о слухах (тем более в рубрике новостей), оно предоставляет им огромную аудиторию, а умалчивая — рискует утратить доверие части зрителей, убежденных, что сокрытие информации говорит о ее особой ценности (раз скрывают, значит — правда).

Тактика журналистского поведения зависит от характера слуха, его распространенности, предполагаемого — невольного или злонамеренного — источника, а также возможных социальных последствий подобного сообщения.

«Слухов, полезных нам, не бывает. Слухи бывают только вредные».

Лучший способ рассеять слух — предоставить слово экспертам или иным компетентным лицам. Необходимо помнить, однако, что опровержение, проведенное без учета психологии восприятия, может привести к противоположному результату — зрители не всегда достаточно внимательно выслушивают обнародованные

доводы и зачастую готовы истолковать их по-своему («дыма без огня не бывает»). Нейтрализация слуха в подобном случае оборачивается его популяризацией, а средство массовой информации превращается в средство массовой дезинформации. *Это обязывает особо тщательно продумывать формулировки и тональность опровержения, его продолжительность и время выхода в эфир.*

Факты и мнения

Общепризнанная особенность телеинформации — «персонализация новостей». Это, однако, не означает, как думают многие, свободы субъективных высказываний ведущего. *Четкое отделение фактов от мнений в новостийной программе — неукоснительный журналистский принцип.*

«Факты священны, комментарий волен» — заповедь наиболее уважающих себя информационных телеслужб. Признание самоценности факта обязывает излагать телевизионные сообщения безотносительно к интересам любых социальных, партийных и прочих групп во избежание упреков в тенденциозности, т.е. указаний, как именно эти сообщения надо воспринимать. Профессиональное телевизионное сообщение не должно содержать оценок, тем более если это оценки сотрудника телевидения (ведущего, репортера, интервьюера).

«Зрители и слушатели не должны заимствовать из передач Би-би-си личные взгляды ведущих и репортеров, — говорится в вещательных рекомендациях знаменитой английской корпорации. — Хорошая журналистика помогает зрителям и слушателям всех убеждений сформировать свое собственное мнение». «Факты должны быть представлены таким образом, чтобы информировать, а не убеждать, — предостерегает этический кодекс американской Си-би-эс. — Когда речь идет о спорных вопросах, зрители не должны догадываться, какую сторону поддерживает ведущий». «Наша задача — информировать общество, а не реформировать его, — в свою очередь утверждает этический кодекс Эн-би-си Ньюс. — Журналисты перестают быть репортерами, когда начинают думать о себе, как о миссионерах».

Для журналистики советского времени самоценность факта всегда считалась понятием буржуазным, а значит — лживым. Десятилетиями автократическое вещание утверждало свой особый вид теленовостей — информацию, независимую от фактов (зато всецело зависимую от господствующей идеологии). *И хотя в последние годы официозность информационных программ все заметней уходит в прошлое, зависимость от идеологии сохраняется.*

Элементы оценок содержатся в словах ведущих и репортеров, объявляющих те или иные общественные акции антиконституци-

онными, а конфликты межнациональными, не дожидаясь, пока эти акции официально будут признаны таковыми. Привычное навешивание ярлыков и уничижительных выражений типа «воинствующие экстремисты» или «бесчинствующие массы» — рецидивы из пропагандистского арсенала манипуляторов новостей.

Журналисту информационной службы следует избегать ситуаций, в которых он мог бы воспользоваться возможностью высказать свое личное отношение к изображаемому событию. Позиция журналиста — в подборе, полноте и последовательности освещаемых фактов. (Если выразить свое отношение все же необходимо, эту часть передачи лучше обособить от других сообщений как «комментарий ведущего».)

Оценки событий или явлений уместны в устах экспертов, комментаторов или лиц, в чьей компетенции нет сомнений.

Язык

Самоценность факта требует языка, свободного от литературных красот, чрезмерной экспрессии и излишней метафористики. *Эстетика информации — «язык» самого события, а не журналистской интерпретации.* Тем более это относится к событиям, драматичным самим по себе. Сообщения о них не должны своей формой и лексикой вызвать у зрителей дополнительную тревогу и беспокойство.

Температура изложения в этих случаях обратно пропорциональна температуре материала.

Адекватность жанру

Жанр информационного сообщения не допускает драматизации или беллетризации материала не только словом, но и средствами экранной выразительности. «Картинка» события тем достовернее, чем максимальнее соответствует оригиналу, не оставляя возможности упрекнуть телевидение в авторской субъективности. (Мировая практика не случайно избегает давать информационные выпуски в музыкальном сопровождении.)

У зрителя не должно возникать сомнения или ложного представления о характере экранного сообщения, не должно быть неясностей в том, что он видит — запись или трансляцию, первичное сообщение или его повтор. Ни одна из экранных форм — ни прямо, ни косвенно — не может быть выдана за другую (комментарий — за установленный факт, инсценировка — за действие, реально происходящее) или способствовать подобному впечатлению. Информация о типе вещания, если тот не представляется очевидным, дается в форме устного сообщения или текстом в кадре.

Зрителю достаточно усомниться в достоверности хотя бы одной детали, чтобы потерять доверие к остальным сюжетам, а если такие неточности повторяются, то и к программе в целом.

Инсценировка

Не меньшей осторожности требует метод инсценировки, даже если ее участники — реальные герои происходившего. «Восстановление события» допускается лишь в тех случаях, когда отсутствуют все остальные средства экранной документации.

Сам факт реконструкции события должен быть обозначен в эфире, чтобы не вводить телезрителя в заблуждение относительно характера изображаемых действий. В информационных программах об этом необходимо напомнить несколько раз, при этом обязательно — в начале и конце эпизода.

Профессиональная этика исключает репетиции с документальными героями, натаскивание перед камерой участников репортажа или приглашенных в телестудию лиц. «Нет на телевидении ничего ужаснее, чем тщательно отрепетированная импровизация, чем заученная “живая” речь, чем вымученная неестественная естественность», — писал замечательный телекритик В. Саппак.

Мировая телепрактика не допускает использования инсценировок в новостийных рубриках.

Постановочные элементы противопоказаны и при записи интервью. К таким элементам относятся, например, реакции окружающих на слова собеседника, доснятые позже и смонтированные с его ответом, или повторная съемка вопросов, уже однажды произнесенных. Недопустимо после интервью доснимать вопросы, до которых своевременно не додумался журналист, или снимать по отдельности журналиста и собеседника, чтобы затем совместить в эфирном варианте оба изображения. Если интервьюер отсутствовал на месте записи или съемки, не создавайте впечатления, будто он там был.

Исправление ошибок

Если ошибки в материале все же допущены (не важно, касаются они фактов или суждений и какими причинами обусловлены — излишним доверием к сомнительному источнику информации, пренебрежением всесторонней проверки или искажением цитируемого мнения), необходимо предпринять все возможное для устранения последствий этих ошибок и сделать это как можно быстрее.

Телевидение обязано в таких случаях дать немедленное опровержение, а также принести извинение лицам, потерпевшим ущерб.

Желательно, чтобы опровержение было передано в эфире в той же рубрике, где ошибка имела место.

Случаи, когда журналист не ответственен за допущенные ошибки, перечислены в Законе Российской Федерации о средствах массовой информации в статье 57 («Освобождение от ответственности»).

Безотлагательное и открытое признание собственной погрешности *не роняет достоинства* журналиста и репутации телекомпании, разумеется, если такие погрешности не становятся правилом.

Полнота информации

Достоверность отдельно взятого факта или суждения еще не гарантирует объективности информации, хотя без такой достоверности говорить об объективности не приходится.

В экранном сообщении о событии могут быть опущены факты, существенные для понимания ситуации, или изложена точка зрения, односторонне освещающая картину и создающая неверное представление о причинах происходящего. Подобные искажения — не обязательно результат злонамеренного умысла журналиста, а чаще всего свидетельство его непрофессионализма.

Важнейшее условие объективности — полнота представленных фактов и обнародованных суждений (тем более, если речь идет об аналитических передачах).

Телезрители не нуждаются в информации «независимой». Они ждут информации объективной. Независимыми могут быть мнения, оценить которые невозможно, не сопоставив их с мнениями альтернативными.

Вот почему, если в аналитической передаче изложена определенная точка зрения на проблему, журналист обязан предоставить такие же возможности и для аргументов оппонировавших сторон.

В западной теледокументалистике это условие сформулировано в Доктрине равных возможностей, а также в Праве на ответ.

Речь идет о балансе взглядов не арифметическом или статистическом. Эфирное время отводится участникам обсуждения в соответствии с их ролью и весом в политической, общественной, научной или культурной жизни.

Разумеется, в одноразовой передаче не могут быть представлены все суждения (даже основные из них излагаются лишь поверхностно — скорее обозначаются, чем излагаются). Серьезный анализ возможен лишь в серии передач — при условии, что о продол-

жении разговора в эфире заранее знают не только участники обсуждения, но и зрители.

Подбирая участников для дискуссионных рубрик, следует избегать агрессивных натур и конфликтных личностей, неспособных выслушивать собеседников. Такая осторожность особо необходима по отношению к носителям национал-шовинистских или неонацистских взглядов, чья идеология агрессивна уже по своей природе и не склонна считаться ни с правами человека, ни с достоинством личности.

Непредвзятость

Политическая неангажированность

Достоверность и полнота информации как критерии журналистики могут быть достигнуты только при условии непредвзятости.

Непредвзятость равнозначна самокритичности, т.е. трезвому осознанию того, что интересы журналиста и людей его круга еще не исчерпывают собой интересов общества. Телевизионный эфир — не собственность частных лиц или даже государственных ведомств, в том числе телевизионных. Электромагнитные волны принадлежат в той же мере каждому, как и никому.

Разумеется, документалистам экрана, по долгу своей профессии апеллирующим к массовому сознанию, нелегко удержаться от искушения представить свое личное мнение как истину в последней инстанции. Учитывая этот соблазн, крупные телекомпании мира запрещают своим сотрудникам высказывать личные мнения по вопросам текущей политики или проявлять на экране симпатии по отношению к политическим партиям и их лидерам. «Редакционная» точка зрения — прерогатива прессы. Этим же объясняется и запрет на участие журналистов в избирательных кампаниях в качестве кандидатов, а также их активное проявление своих политических предпочтений. Дело не только в том, что у тележурналиста больше возможностей для публичного самовыражения. Идеологическая пристрастность ведущего или репортера позволяет аудитории отождествить вещательную концепцию телекомпании с определенной политической «линией» (см. Приложение: «Телевидение и выборы»).

Публицисты, чей опыт и компетенция позволяют им выступать в качестве общепризнанных комментаторов, анализирующих те или иные проблемы и ситуации, ведут, как правило, программы под собственным именем и тем самым как бы дистанцируются от вещательной политики телекомпании.

Опасность идеологизации

В отличие от художественной культуры, призванной примирять людей и народы, информация способна не только сообщать, но и разобщать. Это особенно очевидно в условиях политической конфронтации, где она подвергается идеологическому воздействию. В такой атмосфере лишь при соблюдении условия непредвзятости телевидение может взять на себя ответственность за достоверность сообщаемых новостей и совокупность выражаемых на экране мнений, по которым мы судим о состоянии общественного сознания.

Для отечественной журналистики подобная беспристрастность в изображении событий и мнений — задача едва ли не самая трудная. Десятилетиями в теории публицистики советские средства массовой информации фигурировали как средства массовой информации и пропаганды (СМИП), где пропаганда всегда считалась первичной, а информация только «средством».

Чтобы освободить телевизионную документалистику от идеологических притязаний, недостаточно расстаться с государственной монополией на истину и пониманием зрителя как объекта партийного восприятия. Поколение журналистов, пришедших на смену официозной фигуре «кремлевского» диктора, убеждено, что наиболее безошибочный взгляд на события и процессы общественной жизни принадлежит самим журналистам, выступающим кем-то вроде наставников неразумной публики. Правда, время от времени этой публике предоставляется право голоса — в тех пределах, которые опять-таки установлены журналистами. Такой подход воспроизводит порочный круг, при котором телезрители получают возможность не столько высказывать свое мнение, сколько поддерживать «единственно верные» взгляды, звучащие с телеэкрана.

Убежденность ведущего информационных программа в том, что он выступает своего рода идеологическим просветителем, порождает привычку по каждому поводу ставить оценки и выносить приговоры, ибо, по его представлению, мнения о фактах важнее фактов.

Нетрудно понять, что такая информационная эволюция — от государственного наставника к институту политических разъяснителей — обратная сторона все той же тенденциозности.

В обстановке современной поляризации массового сознания (особенно когда речь идет о событиях во взрывоопасных точках, где каждая из сторон стремится представить положение таким образом, чтобы подчеркнуть свою правоту и неправоту противника) любое субъективное замечание журналиста способно еще более

накалить и без того возбужденную атмосферу, а тенденциозное сообщение о межнациональных конфликтах привести к еще большим конфликтам. «Репортаж с двумя лицами» — когда одно и то же событие представляют корреспонденты обеих противоборствующих сторон — в этих случаях предпочтительней однозначного освещения, хотя и не решает проблемы в принципе.

Наиболее объективная картина происходящего возможна лишь в изложении документалистов, политически неангажированных и к изображаемому конфликту непосредственно непричастных. Такие документалисты не могут себе позволить занимать позицию «за» или «против», вовлекаясь в освещаемый ими конфликт и тем самым еще более упрощая или драматизируя ситуацию (см. Приложение: «Журналист в экстремальной ситуации»).

Влиянием бессознательно усвоенной идеологичности объясняется и поведение на экране ведущих, для которых телевизионное интервью или пресс-конференция становятся чем-то вроде экранной корриды, где они себя ощущают тореадорами, оставляя за приглашенными роль быков.

Позиция журналиста

Принцип политической непредвзятости нередко осуждается оппонентами как отсутствие у сотрудника информационной службы гражданской позиции. Но если понимать под такой позицией любое публичное оглашение своей точки зрения, то легче всего обнаружить ее в атмосфере митинга. Позиция тележурналиста не сводится к публичному самовыражению, тем более в новостийных рубриках, которые оно способно только дискредитировать. *Эта позиция — не в словесных оценках (сфере аналитиков и экспертов), а в стремлении к достоверности и полноте представленных фактов и мнений, позволяющих зрителю самостоятельно делать выводы.*

Вместе с тем документалист не может одинаково относиться к тому, кто нарушает закон, и к 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. Информационное пространство, создаваемое вещанием, не должно быть полем раздора, усугубляющим конфронтацию политических, национальных, религиозных взглядов. *Высший долг телевидения — исповедовать истины, относимые к вечным ценностям: милосердие, взаимопонимание и согласие.*

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

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЖУРНАЛИСТИКА

В то время как информационные, в том числе новостийные, телепрограммы отвечают на вопросы «что происходит?» и «как это происходит?», аналитическая публицистика имеет дело с вопросами «почему?» и «что может случиться завтра?».

Простая констатация фактов способна ввести в заблуждение, если зритель воспринимает происходящее вне сложившейся общественной ситуации и контекста противодействующих тенденций. Анализ таких тенденций — предмет исследовательской журналистики. В этом смысле фактологический срез реальности — лишь материал, который требует осмысления.

Публицистика совершенствует общество, говоря ему правду о нем самом. «Сказать правду — это нечто гораздо большее, чем чисто негативное требование не лгать, не искажать факты или не освещать их необъективно, — пишет о телевидении английский историк Пол Джонсон. — ...Истину часто нелегко обнаружить, она бывает скрытой, она бывает щекотливой, неуловимой, опасной, сложной и в конечном счете невыяснимой». Трудность задачи не только в том, что такую истину не всегда заинтересованы высказывать собеседники (нередко они и сами ее не знают). Слишком часто правда оказывается чересчур жестокой для телезрителя, который тоже предпочел бы ее не знать.

Аналитическое вещание требует особых качеств от журналиста. Хладнокровие, способность к всестороннему исследованию ситуации, скрупулезность в изучении материала — достоинства в этой области документалистики более ценные, чем подкупающие эмоциональность и импульсивность, не говоря уже о стремлении любыми путями отстоять свою правоту («довод слаб — повесить голос»).

Информация, анализ, прогноз — по существу, ни одна из этих задач не может быть решена (даже поставлена), пока не сведена до минимума опасность тенденциозности. Никакая предварительная гипотеза в исследовательской журналистике не вправе служить основанием для конечных выводов. Публицист стремится проникнуть в подкорку явления, сопоставляя самые разные точки зрения и не подменяя готовым псевдорешением реально существующие противоречия.

Вступая в общение с участниками экранного действия, он не ведет себя так, чтобы зрителям сразу же становилось ясно, что он думает о своем собеседнике. Не толкает перед собой свою позицию, как официант сервировочный столик. Беря интервью, не

полемизирует с собеседником, но считает себя вправе задать любые вопросы, насколько ни были бы они нелицеприятны. С лицом, заподозренным в злоупотреблениях, он не встретится прежде, чем собраны доказательства, ибо знает, что каждое свидетельство нуждается в подтверждении. Он не считает излишними постоянные консультации с опытными юристами как по ходу съемки, так и перед выходом передачи или фильма в эфир. На подготовку одного репортажа-разбирательства у группы документалистов может уйти до нескольких месяцев.

По существу, аналитическая журналистика есть сумма вопросов, ответы на которые документалисты получают в процессе самой работы.

Беспристрастность и глубина подхода в наибольшей мере присущи тем, кто не находится в плену у стереотипов и не отступает перед сложностью исследуемой проблемы или породивших ее причин. Подобная задача, по мнению профессионалов, противопоказана документалистам, подозрительным по натуре и уверенным, что нет достойнее цели, чем изобличение на экране зла; документалистам, предпочитающим уличать, вместо того чтобы анализировать. «Таким я говорю, — заключает один из экспертов, — выбросьте ваши топоры и приобретите скальпель».

Исследовательская журналистика несовместима с «топорным» уровнем.

Особо тщательное внимание документалист уделяет подбору экспертов и заблаговременному знакомству с позициями участников предстоящего разговора. Степень компетентности в исследуемой проблеме позволяет ему оценить компетенцию приглашаемых собеседников. Хорошо подготовленный публицист знает по возможности все, что знает каждый из собеседников применительно к обсуждаемой теме, а фактически даже больше, чем каждый, ибо осведомленность приглашаемых ограничена, как правило, их личными интересами или интересами представляемых ими партий, ведомств и институтов. Преимущество публициста (и одновременно его обязанность) — независимость от ведомственных пристрастий и готовность действовать в интересах зрителей. Можно сказать, что интересы аудитории — его ведомство.

Мастерство публициста заключается также в его психологической интуиции (умении подобрать состав приглашенных, учитывая их темпераменты и характеры) и способности строить драматургию неигрового действия. Такой публицист выступает не только организатором, психологом, драматургом, но и прогнозистом, готовым предвидеть социальное последствие передачи.

«Хеппи-энд» аналитической журналистики — положительный результат вмешательства. Драматургия экранного разбирательства строится так, чтобы аудитория могла самостоятельно сделать выводы из представленной суммы фактов и аргументов.

В этом смысле усилия публициста стимулируют самосознание зрителя, начинающего понимать, что действенность экранного выступления (фильмов и передач) измеряется не быстротой «принятия мер» (само понятие «мера» весьма расплывчато), а зависит от множества объективных условий. От характера исследуемой проблемы. От уровня осведомленности в ней аудитории. От степени заинтересованности (или незаинтересованности) организаций, в чьей власти изменить положение. Наконец, от отношения самих зрителей к создавшейся ситуации, ибо проблемы, которые выносятся на экран, — не чужие проблемы, а наши собственные.

Ответы на вопросы, выдвинутые жизнью, телевизионная публицистика ищет не только для общества, но и вместе с обществом. Она выступает как инструмент не столько воздействия, сколько взаимодействия (точнее сказать, воздействия через взаимодействие).

Когда предмет передачи — конфликтная ситуация, чреватая нежелательными последствиями, телевидение более, чем любое иное средство коммуникации, вправе взять на себя задачу своего рода согласительной комиссии, анализируя вместе с аудиторией возможные варианты развития хода событий и подготавливая общественное сознание к наиболее бескровным и оптимальным решениям.

Таким образом, оказывая влияние на аудиторию, т.е. на человеческое сознание, телевидение получает возможность влиять и на исследуемую ситуацию. Вместо ожидаемых и безотлагательных перемен, которые должны совершаться кем-то, аудитория проникается сознанием своей собственной сопричастности к переменам.

И может быть, это наиболее существенный результат вмешательства.

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ПЕРЕД ЛИЧНОСТЬЮ

Бескорыстное уважение к достоинству и личности человека остается пустой декларацией, если оно не распространяется на каждого, оказавшегося на экране — собеседника, участника изображаемого события, героя картины, вовлеченного (с его согласия или без) в информационный процесс. Это условие наиболее оче-

видно в работе репортеров, интервьюеров и ведущих других разговорных жанров, где журналист на экране вступает в диалог со своими героями.

Этические кодексы и пособия, издаваемые в различных странах, содержат немало совпадающих рекомендаций, касающихся поведения журналиста в кадре. Приведем наиболее существенные из них.

Предварительная договоренность

От поведения документалиста при первой встрече с предполагаемыми участниками программы зависит, не будут ли они себя чувствовать жертвами телевидения и объектами журналистских манипуляций, вовлеченными в неведомую игру перед камерой на условиях, которых не ожидали. Чтобы этого не случилось, собеседнику рекомендуется заранее сообщить:



- ♦ в какой передаче (фильме) его приглашают участвовать;
- ♦ каков жанр этой передачи и отводимая собеседнику «роль»;
- ♦ идет ли речь о прямом эфире, киносъемке или видеозаписи;
- ♦ какова примерная продолжительность выступления;
- ♦ с кем из журналистов ему предстоит беседовать;
- ♦ какова возможная тема встречи или предполагаемый круг вопросов.

Собеседнику надо дать понять, что знакомство с самими вопросами исключается, даже если он станет на этом настаивать. Подобное условие касается также сценария и относится не только к участникам передачи, но и спонсорам, субсидирующим программу. Ознакомиться со сценарием можно лишь с согласия руководства телекомпании.

Телевидение не может давать обязательств в том, что взятое интервью будет показано полностью и не подвергнется монтажу, а в ряде случаев не гарантирует, в какой именно передаче оно будет показано.

Без предварительной консультации со своим руководством журналистам не рекомендуется брать интервью у высокопоставленных лиц и известных личностей. Такая предосторожность позволит избежать неловкости, если по причинам, не зависящим от документалиста, интервью не будет показано.

Общение перед камерой*

Быть человеком на съемке важнее,
чем быть профессионалом.

Эта известная формула требует уточнения: быть человеком на съемке и значит быть профессионалом.

Присутствие культуры общения на экране, как правило, незаметно, зато ее отсутствие замечаешь сразу. Интервьюера нельзя считать профессионалом в случаях, если он:



- ♦ начинает беседу, превознося приглашенного гостя в его же присутствии, в то время как тот не знает, куда девать глаза и руки;
- ♦ позволяет себе (и другим участникам передачи) задавать по несколько вопросов одновременно. Собеседник теряется: он не знает, на какой вопрос отвечать вначале, а после ответа не помнит об остальных, так что все равно их приходится повторять;
- ♦ способен на полуслове прервать партнера по диалогу, не позволив ему закончить мысль. Умение прервать собеседника в нужный момент так, чтобы тот не почувствовал и тени обиды, — свидетельство профессионализма;
- ♦ построил мизансцену общения таким образом, что собеседник, отвечая ведущему, оказывается спиной к телезрителям или другим участникам передачи, что позволяет заподозрить его в бестактности;
- ♦ по ходу всего разговора не задаст того единственного вопроса, на который рассчитывал собеседник, соглашаясь на интервью;
- ♦ не огласит вопрос, с которым хотели бы обратиться к приглашенному большинство телезрителей, окажись они на месте интервьюера;
- ♦ добивается откровенности и душевной самоотдачи любовью ценой, чего бы это ни стоило самому герою;
- ♦ репетирует ответы со своим собеседником, забывая, что вопросы, которые были даны заранее, превращаются в псевдovoпросы, а интервью — в псевдоинтервью;

* Рекомендации, приводимые в этом разделе применительно к интервью, справедливы и в отношении других диалогических жанров — бесед, дискуссий, дебатов, форумов и т.д.

- ♦ бросая взгляд на часы, вздыхает: «К сожалению, нам, как всегда, не хватает времени». Словно распорядиться экранным временем — не задача самого же ведущего;
- ♦ не способен закончить беседу и каждый новый вопрос возвращает ее к уже пройденным темам;
- ♦ поддается самообольщению, полагая, что всего важнее на экране его глубокие и проницательные вопросы, а не ответы того, кому они адресованы;
- ♦ не умеет слушать и молчание собеседника, когда тот разбирается с мыслями, принимает за ожидание очередного вопроса, который и задает, как правило, невпопад;
- ♦ порождает у зрителя впечатление того, что симпатизирует одному из участников и настроен против другого, о чем сидящие у телеэкрана судят не только по тому, как часто он обращается к первому и прерывает второго, но и по тону голоса, взгляду, позе;
- ♦ не в состоянии скрыть своей робости в присутствии лиц, облеченных властью, или общепризнанных знаменитостей («интервью на цыпочках»). Но убедительность доводов на экране зависит от их уместности и глубины, а не ранга и популярности собеседника;
- ♦ позволяет собеседнику уходить от ответа на острый вопрос, когда тот отделяется общими фразами или шутками, а то и меняет предмет разговора;
- ♦ задает вопрос в «научнообразной» форме, избилующий деепричастными оборотами, не ответить на который, «отвечая», гораздо легче, чем уклониться от вопроса, заданного по существу. Конкретность ответа почти всегда обусловлена конкретностью самого вопроса;
- ♦ позволяет себе «не понять» собеседника или истолковывать в нужном для себя ключе его точку зрения;
- ♦ прибегает к репликам типа «Вы что, всерьез полагаете...», «А если ответить честно...», «Разве вы не понимаете, на чью мельницу льете воду?» (в переводе на житейский язык: неужели ты такой идиот, такой лгун, такой простофиля?). Подобные обращения любого могут вывести из себя, а запоздалое объяснение журналиста, что такой реакции он не мог предвидеть, не оправдание уже в силу того, что способность ее предвидеть и есть профессиональное проявление уважения к собеседнику;
- ♦ позволяет себе агрессивный тон и развязные замечания — пускай даже в ответ на подобное поведение собеседника.

Спокойная вежливость здесь не только уместнее, но и 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.

Неуважение к собеседнику и неспособность считаться с его чувством собственного достоинства свидетельствуют об отсутствии этого чувства у журналиста и его неуважении к телезрителю.

Ведущему не следует забывать, что, публично оценивая культуру партнера по диалогу, он и сам остается объектом оценки аудитории, перед которой демонстрирует свою собственную культуру. Свобода поведения перед камерой обнаруживает не только наши достоинства, но и наши пороки. Иными словами, задай вопрос, и я скажу тебе, кто ты.

Вторжение в частную жизнь

Кто бы ни были герои передач или фильмов, журналист не вправе вторгаться в их личную жизнь. Речь идет не только о непрошеном проникновении на территорию, где они проживают, или о тайной съемке (скрытая камера, телескопический объектив, замаскированный микрофон и пр.). Аналогичных целей легко добиться в общественных и публичных местах, застигнув героя в моменты, когда тот меньше всего хотел бы оказаться объектом чужого внимания.

Ссылки на то, что подобное кинонаблюдение проводится в интересах общества или государства, чаще всего не выдерживают серьезной критики, ибо кто же признается, что прибегает к такого рода действиям злонамеренно, из корыстных соображений или в поисках драматического эффекта.

Не всегда разрешает проблему, однако, и согласие самого героя на демонстрацию отснятого материала, поскольку виновник съемки может находиться в неведении относительно подлинных намерений документалистов и не догадываться, какое влияние эта экранная публикация способна оказать на его собственную судьбу (реакции близких и сослуживцев). С другой стороны, согласившись с возражениями героя против показа тех или иных отснятых моментов, документалисты рискуют свести его экранный образ до уровня расхожих стереотипов, лишенных всяких черт индивидуальности.

Профессиональный долг автора — действовать в таких случаях в интересах героя независимо от его согласия или несогласия, но принимая на себя всю ответственность за последствия.

Документалистика постоянно имеет дело с противоречием между правом публики знать «все» о своих кумирах, правом личности (скажем, тех же кумиров) на неприкосновенность их частной жизни и обязанностью телевидения показывать. До каких пределов простирается наше право «знать»? В каких случаях в жертву такому праву можно принести суверенность отдельной личности? Где границы того, что именуется частной жизнью? Проблемы эти остаются открытыми, и решение их не может быть изложено в однажды и навсегда установленном своде правил. Так что всякий раз это противоречие документалисту приходится разрешать заново, задавая себе вопрос: а что, если я сам или члены моей семьи оказались бы героями такого рода сюжетов? (Подобный подход заставляет задуматься, например, о правомочности интервью с человеком, который находится в состоянии шока или явного опьянения.) *Уважать в любой ситуации достоинство окружающих означает отстаивать свое собственное достоинство.*

«Цени истину больше себя самого, а любовь к ближнему больше истины» — высказывание, целиком применимое к журналистике. Никакая «польза» для общества не в состоянии перевесить ущерб, нанесенный отдельной личности, ибо *с этической точки зрения личность и общество — понятия в одинаковой степени самоценные.*

Репутация

Один из разделов, относящихся к затронутой области, — репутация. Покушение на нее равнозначно вторжению в частную жизнь личности. При определенных обстоятельствах репутация может пострадать от одного неосторожного (не говоря уже об умышленном) замечания или прозвучавшей с экрана реплики. Само появление в кадре способно стать губительным для невольных «героев» — жертв насилия или подростков, подозреваемых в преступлении. Показывая лица и обнародуя имена, телевидение делает их двойными жертвами, способствуя известности, в которой они меньше всего нуждаются.

Невольными потерпевшими могут оказаться лица, случайно попавшие в кадр в эротических или криминальных сюжетах. Присутствие на экране дает аудитории основание заподозрить их в причастности к преступлению или неблагоприятной акции. Виновник наносимого им ущерба в этом случае — журналист, не дающий себе труда задуматься о последствии передачи для жизни его героев.

Однако упрек о вторжении в частную жизнь непропорционален, если речь идет о поступках должностного лица или представителя официальной организации, злоупотребляющих своим положением в сфере профессиональной и общественной деятельности. В таких ситуациях эти лица полностью отвечают за свое поведение и слова.

В Законе Российской Федерации о средствах массовой информации это положение сформулировано в статье 46.

Право на ответ

Человек, обвиненный с экрана в некомпетентности, противозаконных действиях или взглядах, не совпадающих с его собственной точкой зрения, может воспользоваться правом на ответ.

«Право на ответ есть право, осуществляемое физическими или юридическими лицами в целях коррекции неверной информации или выражения своего отношения к такой информации в случаях, когда она затрагивает их честь, достоинство, репутацию или — в случаях физического лица — представляет собой вмешательство в его частную жизнь» (Европейская конвенция о трансграничном вещании, статья 8).

В международной практике такое право обычно не действует по отношению к информационным программам и комментариям к новостям.

Закон о диффамации

Во многих западных странах «потерпевшие» обращаются к защите закона о диффамации, т.е. о недопустимости публикации сведений, наносящих ущерб репутации человека. Диффамационные материалы причиняют вред личности, если позволяют подозревать ее в причастности к незаконным действиям, неблагоприятным поступкам или наличии определенных болезней, возбуждающих неприязнь у окружающих и заставляющих избегать контактов и встреч с этим человеком. В отличие от действующего у нас закона о клевете журналисты могут быть подвергнуты наказанию, даже если эти сведения справедливы, но ущерб, нанесенный экраном, во много раз превышает виновность затронутого лица. (Клевета как заведомо ложные сведения — частный случай диффамации.)

Проступки против чести и достоинства личности, аналогичные упомянутым в законе о диффамации, приводятся в Кодексе профессиональной этики журналиста (см.: Журналист. 1991. № 6. С. 11–12).

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ПЕРЕД СОБОЙ

В то время как одни считают, что этические качества работников телевидения мало чем отличаются от морального уровня представителей первой древнейшей профессии священнослужителя религиозного культа, другие уверены, что для документалиста защита нравственных ценностей еще в большей степени обязательна, чем для него, поскольку «прихожанами» телевидения выступают все члены общества.

Своим поведением в кадре журналист формирует в сознании зрителя образ «доверенного лица». Вот почему он не вправе освободить себя от ответственности за последствия своих слов и действий. Чтобы сохранить самоуважение и признание общества, он не может быть зависим от рекламодателя или административного руководства, если их указания противоречат его журналистской совести; зависим от собственных политических ориентаций, а также от соблазна славы и популярностью.

Этически воспитанный журналист не позволяет себе назвать обвиняемого преступником, пока вина того не будет доказана в судебном порядке. Не демонстрирует жертв насилия крупным планом. Не обнаруживает имена подростков, всего лишь заподозренных в соучастии в неприглядных действиях или насильственно вовлеченных в такие действия, зная, как подобные экранные публикации могут сказаться на их жизненных судьбах.

Журналистика корыстная, льстивая, раболепная, хотя многие и считают ее таковой по сути, изменяет своей природе.

Выходя на экран и принимая то или иное решение, документалист 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 преступления?
- ♦ всегда ли в ситуации выбора я действую безотносительно к своему 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.

Библейская заповедь — не поступай по отношению к ближнему так, как ты не хотел бы, чтобы поступали с тобой, — остается первой статьёй в этическом кодексе журналиста.

РЕКЛАМА И РЕДАКЦИОННАЯ НЕЗАВИСИМОСТЬ

Согласно международной практике содержание любой телепрограммы, подготовленной — полностью или частично — на средства рекламодателя или спонсора, должно быть абсолютно свободно от их влияния и контроля. Организация или лицо, финансирующее передачу, вправе отозвать свои деньги, если последнее оговорено контрактом, но не вправе требовать предварительного знакомства со сценарием. Решение субсидировать или не субсидировать передачу не может оказать какого-либо воздействия на ее выход в эфир или на время этого выхода. В отдельных случаях, когда это не противоречит условиям договора, рекламодателю предоставляется возможность просмотреть готовую передачу заранее, но лишь для определения степени ее пригодности для рекламы, а не внесения изменений. Недопустимо, чтобы у зрителя сложилось впечатление, будто без помощи рекламодателя или спонсора программа не могла бы быть создана.

Продажа эфирного времени и размещение рекламных выпусков централизуются специальной службой телекомпании. Это исключает возможность компрометации отдельных журналистов или редакций, не позволяя заподозрить их в иных интересах, кроме интересов аудитории. Поведение журналиста не должно давать ни малейших поводов усомниться в независимости программной политики телекомпании.

Спонсорство. В отличие от рекламных доходов, поступающих в единый бюджет компании, средства спонсора являются вкладом в конкретную передачу (фильм).

Спонсорской считается та программа, которая безвозмездно финансируется — полностью или частично — третьей стороной (физическим или юридическим лицом) с целью популяризации в эфире ее названия или торгового знака. Косвенное участие спонсора — по согласованию с телекомпанией — проявляется в таких формах, как поставка материалов, оборудования, призов для игр и викторин.

Помимо спонсорства программы, существует спонсорство события, трансляция которого не приносит телевидению материальной выгоды. Речь идет о мероприятиях, организация которых

всецело или отчасти оплачена спонсором, а их проведение не зависит от того, транслируются они по телевидению или нет.

Разновидность спонсорства — совместное производство, если такое участие не является способом легализации «темных» денег.

Упоминания спонсора. Вознаграждение — в виде «паблисити» — коммерческого партнера входит в противоречие с принципом редакционной независимости, позволяя зрителю усомниться в ее соблюдении. Разрешение этой коллизии состоит в разумном упоминании (с приемлемой краткостью и не более двух раз — в начале и конце передачи) названия фирмы спонсора или показе ее торгового знака. При этом ни демонстрация товаров, ни упоминания о предлагаемых услугах фирмы, обладающие рекламным эффектом, не допускаются. Во время трансляции спортивных состязаний транспаранты с эмблемой спонсора показываются так, чтобы не мешать восприятию события телезрителем. Если финансирующей мероприятие стороной учреждаются награды или призы, название спонсора при трансляции презентаций или заключительных туров конкурса упоминается не более одного раза.

Существует также спонсорство (при совместном производстве) без упоминания в титрах. В этих случаях партнерами телевидения выступают некоммерческие организации либо фирмы, финансовые доходы которых всегда доступны общественному контролю.

Запрещенное спонсорство. В ряде стран программы при участии спонсоров на государственных каналах не допускаются вообще (Великобритания), в других допускаются лишь в тех случаях, когда отвечают образовательным и культурным целям (Франция), не служат экономическим интересам спонсора (Германия), не затрагивают информационных и политических передач. Не подлежат спонсорству выпуски новостей.

Физические или юридические лица, чья основная деятельность связана с производством товаров или предоставлением услуг, реклама которых запрещена законом, не могут выступать в роли спонсора.

Реклама. Рекламой является любое экранное сообщение, действующее в продаже (найму, аренде) какого-либо изделия (товара, идеи) или услуги, для чего рекламодателю предоставляется эфирное время за плату или другую ответную услугу.

Вступая в договорные отношения, рекламодатель и телекомпания принимают на себя взаимные обязательства.

Рекламодатель обязуется не злоупотреблять доверием или некомпетентностью телезрителей, воспринимаемых им в качестве потребителей, а также не дискредитировать товары и услуги своих конкурентов.

Телекомпания отстаивает в первую очередь интересы аудитории. Продавая эфирное время, она никоим образом не приспособливает содержание передачи к желаниям и требованиям коммерческого партнера, не позволяя зрителю, о чем уже говорилось, заподозрить, будто передача не была бы создана, если бы не деньги рекламодателя.

Продолжительность. В соответствии с Европейской конвенцией о трансграничном вещании объем рекламных объявлений не должен превышать 15% ежедневного эфирного времени и 20% каждого часа (12 минут).

В Германии после 20.00, а также по выходным и праздникам рекламные ролики демонстрироваться не могут. В Голландии Ассоциация рекламы получает не более 6% общего эфирного времени. В программах Би-би-си (Великобритания) и Эн-эйч-кей (Япония) реклама исключается вообще.

Российский Закон о средствах массовой информации допускает продолжительность телерекламы до 25% объема вещания, что превышает все допустимые нормы европейского телевидения. Вещательная отечественная практика, к сожалению, перекрывает и эти ограничения.

В европейском эфире рекламные вставки даются, как правило, блоками между отдельными передачами, а если включаются в рамки программы, то с условием, что такие вставки не нарушают целостности транслируемого произведения. В художественных кинофильмах и телефильмах первая рекламная перебивка допускается не раньше чем через 45 минут после начала, при этом желательно, чтобы рекламное объявление совпадало с «естественным перерывом» в сюжете фильма.

Содержание рекламы. Необходимо, чтобы реклама была ясно распознаваема и отличима от программы как таковой, не допуская возможности их взаимоотождествления.

Характер рекламы, ее содержание, форма и время показа в эфире соотносятся с характером аудитории, которой она адресована, а также с жанром и тематикой передачи.

Корректность рекламных роликов проверяется их соответствием общественно-психологическим и этическим критериям. Рассчитанные на массовую аудиторию и будучи, таким образом, одним из наиболее демократических видов зрелища, рекламные выпуски должны учитывать сегодняшний уровень благосостояния населения и по возможности быть щадящими, не вызывая социального напряжения безудержной демонстрацией роскоши и не раздражая большинства телезрителей, неспособных приобрести даже товары первой необходимости.

Профессиональная реклама не оскорбляет эстетический вкус невзыскательностью и пошлостью, восполняющих отсутствие изобразительности и юмора, не травмирует сознание аудитории (детской особенно) элементами триллеров или эротическими моментами, когда зрители испытывают неловкость в часы семейных просмотров.

Запрещения и ограничения. Международная практика исключает демонстрацию рекламных материалов в религиозных программах и трансляциях богослужений, в детских передачах, выступлениях президента, программах мемориального характера, репортажах из «горячих точек». При размещении рекламы необходимо считаться с интересами детей и подростков, впечатлительность и неопытность которых не всегда позволяет им провести грань между художественным содержанием, информацией и рекламой.

Во многих странах подлежит запрету реклама алкоголя, табачных изделий, а также других товаров, представляющих опасность для здоровья человека и преследуемых законами. Недопустима реклама лекарств и медицинских услуг, которые можно получить только по рецепту, диагностика и методы лечения, эффективность и безопасность которых не гарантированы официально.

К числу запрещенных относится реклама политических взглядов (за исключением периода предвыборных кампаний и референдумов).

Не допускаются рекламные сообщения, показываемые вне рекламного времени, рекламные выпуски, действующие на подсознание зрителей, а также косвенная реклама, под видом ли проблемных репортажей (критика конкурентов), концертных номеров (фирменная одежда артистов) или даже просто новогодних поздравлений президентов торговых и коммерческих предприятий, даже если они и не произнесли ни слова о своих предприятиях и производимых ими изделиях.

Категорически исключается использование ради рекламного эффекта популярности ведущих новостийных программ, идет ли речь об их прямом участии, их лицах, голосе или, скажем, о демонстрации этикеток на бутылках прохладительных напитков на столике перед ведущим. Рекламный характер подобных акций особенно нетерпим, когда они совершаются за вознаграждение или другие услуги.

Недопустимо поведение рекламных персонажей, несовместимое с нормами морали и нравственности, унижающее человеческое достоинство, угрожающее безопасности личности или окружающей среде.

Столкновение интересов. Любое — прямое или косвенное — вознаграждение, получаемое журналистом со стороны, способно бросить тень на независимость как его самого, так и телекомпании.

Принимая нового сотрудника на работу, крупнейшие телеорганизации знакомят его с инструкцией, рекомендующей избегать столкновения личных интересов работника с интересами телекомпании. Подобный «конфликт интересов», чреватый увольнением нарушителя, возникает всякий раз, когда, используя свое служебное положение, журналист стремится к преимущественной выгоде для себя, своих родных и близких, жертвуя тем самым профессиональной честью и долгом.

Этические нормы поведения журналиста исключают его участие в финансовой или торговой деятельности, несовместимой с репутацией телекомпании. Подобное противоречие возникает и в тех случаях, когда его коммерческая заинтересованность оказывается связанной с ситуацией или материалом, с которыми он имеет дело как журналист, что может вызвать сомнение в его бескорыстии. О такой причастности журналист должен немедленно поставить в известность своего непосредственного руководителя, чтобы редакционное задание было поручено другому сотруднику.

Журналист ни при каких обстоятельствах не должен соглашаться принимать гонорар, подарки или прочие услуги от рекламодателя или иного заинтересованного лица. Необходимо вести себя так, чтобы вознаграждение за работу в любом органе, помимо своей компании, не могло рассматриваться как скрытая взятка.

Выполняя командировочное задание, сотрудники телевидения не вправе пользоваться материальными привилегиями и льготами, оплаченными третьими лицами, а тем более героями передач — от бесплатного проезда до бесплатного проживания, не говоря уже о презентях, включая предметы, имеющие практическую ценность, даже если они вручаются при условии их последующего возвращения. В случае если общественный транспорт (или билеты на этот транспорт) отсутствует и журналист оказывается перед необходимостью принять предлагаемые услуги, он обязан уплатить частному владельцу автомобиля или представителю ведомства, которому этот транспорт принадлежит, сумму, эквивалентную коммерческой стоимости проезда.

Избегая «особого» отношения к себе как сотруднику телекомпании, рассчитанного (пускай негласно) на последующую «благодарность» — упоминание в эфире названия фирмы, оказавшей услугу, или предпочтение в обнаружении на экране «желатель-

ной» информации, журналист избегает тем самым подозрения в коммерческой подоплеке своих поступков.

По той же причине сотрудники телевидения остерегаются принимать участие — независимо от того, получают они за это вознаграждение или нет, — в торжественных презентациях коммерческих предприятий, демонстрации товаров или других услуг.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ И ВЫБОРЫ

Права кандидатов и права телезрителей. В период избирательной кампании 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 полную информацию, чтобы принять решение в качестве избирателей.

Права кандидата воспринимаются им как возможность изложить на экране то, что он хочет, и так, как хочет. Права избирателя — получить необходимые сведения о претендентах и представляемых ими группах. 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.

Результаты предвыборной телекомпании зависят от того, чьи интересы преобладают — избирателей или кандидатов, а это предпочтительно, в свою очередь, зависит от политической структуры и законодательной сферы, сложившихся в государстве.

Все ли кандидаты вправе рассчитывать на эфирное время? Какова продолжительность этого времени? Представляется ли оно бесплатно и должно ли распределяться поровну между всеми? Существуют ли какие-либо ограничения, если время может быть куплено? Каковы оптимальные комбинации этих возможностей?

Ответы на такие вопросы содержат регламентации, принимаемые телекомпаниями самостоятельно или предписанные им на период выборов*.

* Варианты подобного рода «правил игры» в различных странах, их недостатки и преимущества проанализированы в брошюре, подготовленной Международной комиссией по политике в области телевидения «Телевидение и выборы» (Международный фонд «Культурная инициатива». М., 1993 (переиздана в 1996 г.).

В демократических странах в основе подобных регламентаций лежат интересы аудитории — «служение общественному благу», превалирующие над интересами как отдельных граждан (в том числе кандидатов), так и телекомпаний.

Виды предвыборных передач. В установленный срок до выборов телевидение выделяет эфирное время для специализированных программ. Этой цели служат три вида вещания — ежедневные информационные рубрики (в некоторых странах продолжительность выпусков новостей возрастает вдвое), специально подготовленные передачи — своего рода «общественные трибуны» и, наконец, программы, которые создаются за счет самих кандидатов (платная политическая реклама).

Соотношение двух последних типов вещания зависит от источников финансирования телекомпаний — существует ли она на деньги рекламодателей, на абонентную плату зрителей или на государственные субсидии.

Предоставление кандидату возможности купить время в эфире легализовано лишь в очень немногих странах. В большинстве государств эта практика считается неприемлемой.

Акт о независимости вещания, действующий в Великобритании, запрещает размещение рекламы, «направленной на достижение... любой политической цели». Сторонники изложенного взгляда полагают некорректным уподобление политических лидеров рекламируемым в эфире продуктам, резонно подчеркивая, что преимущество в таких случаях все равно остается за теми, кто больше платит.

В США, где государственное телевидение отсутствует, кандидаты не могут рассчитывать на бесплатный эфир. Тем не менее телевидение — в соответствии с доктриной равных возможностей — обеспечивает одинаковым временем всех конкурентов, претендующих на один и тот же государственный пост. Любой из них вправе приобрести себе эфирное время — в пределах разумного и по самым низким тарифам — при условии, что подобным же временем сможет воспользоваться его соперник. (Доктрина равных возможностей не распространяется на пресс-конференции президента, предвыборные дебаты, интервью в новостях.)

Отбор участников. Требования кандидатов о предоставлении максимально возможного эфирного времени, что представляется им критерием справедливости, вступают в противоречие с неготовностью зрителей выслушивать на экране доскональное изложение всех платформ. Это ставит общество перед необходимостью ограничить число допущенных к эфиру участников.

Подобный отбор обусловлен, как правило, количеством представителей партий и фракций в законодательных органах. В ново-

образованных демократиях, где число движений, блоков и партий особенно велико, вводятся дополнительные критерии — количество подписей избирателей в кандидатском списке или результаты специально организованного опроса общественного мнения.

Решение о приглашении кандидатов для участия в выпусках новостей — прерогатива самих тележурналистов.

Журналистская беспристрастность. Непредвзятость в освещении предвыборной борьбы — наиболее тщательно соблюдаемое условие.

Уважающие себя телекомпании не допускают, чтобы их сотрудники активно проявляли свои симпатии по отношению к любому кандидату или партии (независимо от того, находятся ли те у власти или только претендуют на нее), а тем более становились кандидатами сами. Если это все же произошло и такой журналист участвует в политической передаче, автоматически вступает в действие правило о предоставлении адекватного эфирного времени его оппоненту.

Журналист, отдающий предпочтение одному кандидату за счет другого, рискует подорвать свою репутацию независимого журналиста и теряет доверие зрителей.

Пристрастность документалиста может выражать себя, однако, не только в прямых высказываниях, но и в определенной последовательности сюжетов и сообщений, в характере изложения биографии кандидата, в манере ведения передачи. Описывая деятельность политических лидеров, ведущие стараются избегать политических ярлыков («экстремист», «уклонист», «радикал», «консерватор»). Цивилизованное вещание никогда и никоим образом не должно способствовать политизации общественного сознания. (Регламентирующие документы корпорации Би-би-си, например, запрещают показывать бурные сцены во время трансляции из палаты общин или использовать записи парламентских заседаний в сатирических передачах и развлекательных шоу.)

Правительственный контроль. Чтобы устранить возможное давление со стороны кандидатов или политически ориентированных рекламодателей, в ряде случаев может учреждаться правительственный контроль. Недостаток такого контроля — опасность вмешательства самого правительства в содержание передач и распределение эфирного времени. Ситуация усугубляется еще и психологически: даже если правительство неукоснительно соблюдает доктрину равных возможностей, аудиторию нелегко убедить в беспристрастности властных структур, которые «само собой» преследуют свою выгоду. Подобного рода предубеждения особенно возрастают, когда идея государственного контроля исходит от правящей партии.

Другими словами, для правительства, как и для общества в целом, целесообразно, чтобы установление правил и форм проведения избирательных телекомпаний исходило от самих тележурналистов.

Предвыборные дебаты. Различные мнения существуют в отношении к предвыборным теледебатам. С одной стороны, их организация умаляет независимость кандидатов, предпочитающих вести разговор на экране в той форме, какую они для себя считают удобной, и затрагивать только те аспекты, которые кажутся им наиболее важными. С другой — дебаты и пресс-конференции позволяют испытать позиции претендентов «на прочность», не давая уйти от ответов на вопросы, интересующие аудиторию в первую очередь. К тому же присутствие в телестудии другой стороны удерживает участника передачи от бездоказательных обвинений в адрес своих оппонентов. Теледебаты требуют тщательной подготовки и высокого мастерства от организаторов передачи, но как экранные зрелища они безусловно выигрывают в глазах телезрителей.

Различия существуют и в правилах их проведения (серия дебатов состоит обычно из 3–4 передач). В одних случаях кандидаты непосредственно вступают на экране в полемику друг с другом, в других — в передаче участвуют зрители, присутствующие в студии или задающие вопросы по телефону, в третьих — разговор ведут тележурналисты. Нередко дебатам предшествует анкетирование аудитории с последующим отбором вопросов, опять-таки задаваемых журналистами. Для ответа кандидату дается несколько минут и одна минута — для ремарок его оппоненту.

В некоторых странах дебаты не практикуются из-за опасения, что такие «дуэли» переносят внимание на партийных лидеров, а это более соответствует форме правления президентской, а не парламентской. Отсутствие дебатов, однако, не исключает острых предвыборных теледискуссий.

Исторические уроки. По мнению многих экспертов, поражение демократических сил на декабрьских выборах 1993 г. было обусловлено не столько причинами социальными (болезненный ход реформ, расслоение общества), сколько непрофессиональной деятельностью телевидения. Этот негативный опыт обладает единственной исторической ценностью — предостерегает от повторения. Некоторые из руководителей отечественных телекомпаний возлагали вину за проигранную кампанию на «неприемлемую в наших условиях» практику зарубежного предвыборного вещания, следование которой сказалось губительным образом. Такая оценка демонстрирует полное неведение подобного рода практики и ее уро-

ков. Но неспособность учиться на чужих ошибках не избавляет от необходимости учиться на собственных.

Лобовое воплощение тезиса «выборы выигрывает тот, в чьих руках телевидение», обернулось против правительственного блока «Выбор России». Аудиторию шокировало неумеренно частое появление его представителей как в выпусках новостей, так и в платных рекламных программах. Безусловной ошибкой явилось решение Центризбиркома неограниченно продавать эфирное время на государственных телеканалах в том объеме, какой в состоянии выкупить кандидат. Не менее пагубным оказалось и предписание предоставить блокам и партиям возможность использовать отведенное или оплаченное ими вещательное время по их собственному усмотрению — со «своими» ведущими, которых зрители принимали за останкинских документалистов, а еще чаще — для пространных монологических выступлений. Профессиональные журналисты, к сожалению, согласились с такими рекомендациями без видимого сопротивления.

Подобная тактика самоустранения нередко оправдывалась ссылками на Вольтера, заявлявшего о готовности отдать свою жизнь за право его противника высказать свое мнение. Более неудачного аргумента трудно себе представить. Ведь осуществившись пожелание философа, у его современников появилась бы возможность не только услышать «противника», но и сопоставить его доводы с мнением самого Вольтера. Ничего общего с подобным подходом принцип самоустранения не имеет.

Отказавшись от дебатов, пресс-конференций, дискуссий и других форм аналитического вещания с участием неангажированных экспертов, телевидение открыло «зеленую улицу» для безнаказанной диффамации и бесосновательных выпадов в адрес соперников. Вместо доводов конкурирующих сторон, которые побуждали бы зрителя к самостоятельным размышлениям, экран демонстрировал безудержную риторику популистов, не скупящихся на самые смелые обещания. Отсутствие в передачах кандидатов от оппозиции порождало в свою очередь неоправданную самоуверенность у лидеров демократов, чьи выступления представляли собой «профессорские» лекции в бесплатном эфире и рекламные клипы в платном, сливавшиеся с коммерческими рекламами, давно бывшими оскоминой у большинства телезрителей.

Решения Центризбиркома, фактически поддержанные администрацией государственных телеканалов, создали режим наибольшего благоприятствования для блоков и партий, которые пренебрегали интересами избирателей, дезориентированных тенденциозной предвыборной пропагандой. Механизм защиты от демагогии,

по сути, был заблокирован, а документалисты, таким образом, лишены возможности выполнять свой прямой журналистский долг. На наибольший успех в такой ситуации мог рассчитывать политический шоумен, обладающий артистическими талантами в жанре «театр одного актера». Собственно, так и произошло.

Нетрудно понять, что предрасположенность телевидения к подобному рода ошибкам обусловлена уровнем профессиональной и политической культуры его сотрудников*.

Анкеты и опросы. Определенной культуры требуют экранные публикации опросов общественного мнения.

Достоверность таких опросов гарантирует сообщения о:



- ♦ организации, проводившей опрос (а значит, и об источнике финансирования социологической акции);
- ♦ дате его проведения;
- ♦ выборке населения и характере обследованных групп;
- ♦ тексте самих вопросов.

Корректная экранная публикация содержит указания о степени точности информации и пределах возможных ошибок.

При несоблюдении подобных критериев социология рискует превратиться в инструмент дезориентации. Так, включение в интервью вопросов, по поводу которых у собеседников существуют лишь самые смутные представления, не столько фиксирует бытующие суждения, сколько их провоцирует, характеризуя, по мнению экспертов, подверженность общественного сознания конформизму. Легковерное обнародование бесконтрольных данных таит угрозу превратить такие «опросы» в разновидность очередной пропаганды.

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 кар-

* Более печальные результаты профессиональной несостоятельности и нарушения нормативов международных этических кодексов — по ходу предвыборных кампаний 1995 и 1999 гг. — подробно анализируются в моей книге «ТВ — эволюция нетерпимости» (2001) в главах «Искусство себя проигрывать» и «Пейзаж после битвы».

тину происходящего, но и нередко приводит к обострению положения, в том числе и массового насилия. Присутствие камер и журналистов как фактор публичности способно повлиять на сам ход событий, заставляя задуматься о проблеме цензуры.

В наименьшей степени это касается репортажей о несчастных случаях и стихийных бедствиях.

Катастрофы и стихийные бедствия. Решающую роль в такие моменты играют оперативность поступающих сообщений и максимально возможная достоверность фактов. Оба эти условия предотвращают рождение слухов. Не менее важна тональность журналистского изложения. «Живописуя» подробности катастрофы, репортеры, погруженные в «материал», в состоянии оказать на публику куда более травмирующее психологическое воздействие, чем лаконичный отчет о самом событии.

Максимальная осторожность требуется при оглашении цифр — размеров ущерба и количества жертв. Такие цифры постоянно корректируются по мере поступления новых данных. Необходимые элементы событийной трансляции — комментарии экспертов, анализирующих причины произошедшего и возможные последствия.

Гражданские беспорядки и массовые волнения. Участники несанкционированных митингов, демонстраций, пикетов и других форм выражения общественного протеста, не говоря уже о вдохновителях этих движений, стремятся воспользоваться присутствием журналистов для публичного обнародования своих деклараций. Такие массовые акции, собственно, и организуются с целью привлечения к себе общественного внимания, а также разоблачений «врагов народа»*.

Тележурналисты, не ориентирующиеся в ситуации и не осознающие подлинных, а не прокламируемых мотивов происходящего, рискуют оказаться вовлеченными в стихийное или кем-то направляемое (оба эти момента чаще взаимосвязаны) развитие действия. Их поведение в этих случаях не только не снижает общественного накала страстей, но и придает ему масштабы, далекие от его истинного значения.

* Летом 1992 г. спровоцированная политической оппозицией многотысячная толпа пикетчиков с плакатами «Русским — русское телевидение» в течение пяти суток осаждала Останкинский телецентр, подвергая его сотрудников оскорблениям. Митингующие, вооруженные самодельными дубинками, отрезками силового кабеля и другими «аргументами» своей правоты, требовали немедленного выхода в эфир и ежедневного «Часа прозрения» по I каналу в интервале от 19.00 до 23.00. По истечении пяти суток пикетчики были удалены в течение получаса силами 50 милиционеров.

Отсутствие программы заранее предусмотренных действий, рассчитанных на экстремальные ситуации, может привести руководство телекомпании к решению вообще отказаться от освещения событий в эфире.

Именно это произошло в роковую ночь с 3 на 4 октября 1993 г., когда Останкинский телецентр штурмовали вооруженные сторонники низвергнутого парламента, уже захватившие мэрию. Четыре из пяти останкинских телеканалов были отключены из-за опасения, что нападающие «захватят эфир». Решение, принимавшееся без консультации с техническими специалистами, было неграмотным, поскольку информационные службы могли перебазироваться в другие здания, не говоря уже о резервной студии под Москвой. Если бы не решительные действия руководства Российского телевидения, принявшего на себя управление вторым федеральным каналом, информационный вакуум грозил привести в состояние массовой паники всю страну.

Самоустраняясь в критические моменты от роли наиболее достоверного информатора, телевидение отдает аудиторию во власть различного рода домыслов, дезориентирующих общественное сознание и еще более усугубляющих ситуацию.

Однако альтернатива между «показывать плохо» и «ничего не показывать» (оба выбора свидетельствуют о журналистской некомпетентности) не может возникнуть, если документалисты в экстремальных условиях следуют профессиональным рекомендациям:



- ♦ избегают прямой трансляции с места события, развитие которого непредсказуемо и бесконтрольно;
- ♦ стараются сделать как можно более незаметным свое присутствие: не демонстрируют съемочную аппаратуру, не включают без крайней надобности осветительные приборы, не афишируют эмблему телекомпании;
- ♦ основываются в репортажном изложении на фактах, а не эмоциях;
- ♦ воздерживаются от экспрессивных выражений, содержащих оценку: «озлобленная толпа», «оголтелые сборища», «озверевшие власти», от прилагательных типа «агрессивный», «хулиганствующий», «разнузданный» и таких определений, как «путчисты», «мятежники», «заговорщики», если эти определения не заимствованы из официального лексикона;
- ♦ остерегаются групп и лиц, чьи действия рассчитаны на привлечение внимания окружающих и в первую очередь журналистов;

- ◆ изымают при монтаже синхронного материала клеветнические выпады, а также откровенно вызывающие и непристойные выражения;
- ◆ комментируя съемку или видеозапись, подчеркивают различие(!) между спонтанными инцидентами и теми, которые вызваны самим присутствием журналистов;
- ◆ 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 при оглашении данных на источники информации и не вырывают отдельных цифр или фактов из контекста происходящего;
- ◆ не стимулируют излишнего возбуждения, сообщая об опасности новых вспышек насилия, и ни в коем случае не указывают адресов или мест возможного возникновения беспорядков;
- ◆ консультируются, принимая решения по ходу меняющейся обстановки, с руководством телекомпании и органами правопорядка, контакт с которыми поддерживают все время;
- ◆ подчиняются распоряжениям представителей государственной власти, но немедленно ставят свое руководство в известность об этих распоряжениях;
- ◆ 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;
- ◆ интервьюируя участников массовых беспорядков, не дают им возможности произносить оскорбляющие общественный вкус тирады, понимая, что именно этого добиваются собеседники;
- ◆ не поддаются азарту уличных оппонентов, готовых в любую минуту вступить в полемику, перерастающую в скандал, поскольку для подобных лиц выступать перед камерой без скандала — все равно что попусту тратить время.

Террористические акты и преступления. Экстремизм, нетерпимость, слепая ярость не должны получать такое же экранное право го-лоса, что и разумные аргументы и стремление к доводам, а не силе.

Это обстоятельство в еще большей степени относится к интервьюированию преступников и террористов, сама возможность кон-

такта с которыми заранее согласуется с органами правопорядка и руководством телекомпании.

Подобного рода общения особенно следует избегать в прямом эфире, не гарантирующем от любой внезапной выходки собеседника.

Журналист пресекает попытки партнера по диалогу бездоказательно обвинять юстицию, героизировать свое криминальное прошлое, описывать детали преступления или технику и подробности предотвращения преступлений, не подлежащие разглашению.

Крайней осторожности требуют интервью с заложниками и их похитителями, обнародование которых может поставить под угрозу жизнь невольных жертв.

Ультиматумы террористов, многословно излагаемые и насыщенные откровенной риторикой, лучше перефразировать и давать их в косвенной речи, а не синхронно.

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.

Признания перед камерой о вновь готовящихся терактах, покушениях, взрывах, поджогах, диверсиях должны быть немедленно доведены до сведения руководства компании и органов безопасности, от решения которых зависит возможность и мера их оглашения.

Этнические конфликты. Взрывоопасность таких конфликтов обусловлена не только возможностью вооруженного столкновения (после распада СССР и борьбы автономий за независимость эта возможность давно перешла в реальность), но и тем, что подобную вероятность провоцирует иной раз само телевидение и пресса. «В современном обществе без СМИ фактически невозможно организовать конфликт, — констатирует директор Института этнографии и антропологии В. Тишков, — и они уже давно есть часть и одна из фронтовых линий конфликта».

Непредвзятость и соблюдение равноправия интересов в этих случаях вступают в драматическое противоречие как с мифологизированным массовым сознанием, так и сознанием самих документалистов, привыкших воспитывать зрителя, вместо того чтобы предоставить ему возможность сформировать свои собственные суждения. «Мы больше пропагандисты, чем журналисты, больше агитаторы, чем репортеры», — свидетельствуют наиболее критичные из них, объясняя наследием большевизма присутствие в по-

литическом лексиконе таких выражений, как «ингушская змея на груди русского народа».

В традиционном для отечественной общественной психологии ожидании исходящей из центра «истины в конечной инстанции», указывающей, кто прав и кто виноват, средства массовой информации играют гипертрофированную роль, а отвечающие этой потребности «искушенные» журналисты, которые заранее «знают все», зачастую просто не в состоянии не идеологизировать ситуацию. Не меньшую опасность представляет собой, считают эксперты, отношение начинающих документалистов, для которых этническая тематика — интригующий материал «на продажу», когда любые интересы отступают перед тягой к сенсационности. Не озабоченные гнетом излишних знаний (и всегда готовые избавиться от них телезрителей), эти гастролирующие репортеры, оказавшись в «горячей точке», полагают необязательным разбираться в местных проблемах или особенностях культуры народов, о которых намерены вести речь.

Но субъективность изложения и предвзятость оценок — исходят ли они из привычки все идеологизировать или от недостатка знаний — ничего общего не имеют с этикой профессионального журналиста, комментарии которого основаны на информационной ценности сообщений, а не их соответствии его политическим взглядам или потенциальной сенсационности. Репортер не позволяет себе высказывать моральное возмущение (от своего лица или имени телекомпании), но считает необходимым обнародовать взгляды тех, кто разделяет подобное возмущение. Ни одно из суждений, выступающих как весомый аргумент в политическом споре, не должно быть опущено.

Такая сбалансированность мнений не свидетельствует о безучастности журналиста или о равноценности для него любых высказываний, обнародованных в эфире. Этический и гражданский долг исключает 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 всевозрастающей 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 подстрекающим к крайним мерам, насколько бы экзотичнее ни выглядели последние.

Репортаж о конфликте из зоны конфликта содержит в себе нечто большее, чем констатацию положения (хотя и эта задача

достаточно сложная). Понимание сути происходящего невозможно без анализа предпосылок — знакомства с характером отношений противостоящих сторон до того, как эти отношения достигли критической фазы. «Этнические конфликты, — подчеркивают политологи Брюс Аллин и Стиввет Уилкинсон, — зачастую рождаются на фоне исторически сложившихся притязаний и недовольств, когда каждая из групп по-разному истолковывает свое положение, историческую роль и законность претензий на определенную территорию». *Интерпретация прошлого в этих случаях обусловлена интересами настоящего, и задача журналиста — указать не только на существование подобных различий, но и на то, что эти «исторические контексты» как раз выступают как движущие силы конфликта.*

Идее национального самоопределения телевидение не должно позволить перерасти в доктрину превосходства одного народа над всеми прочими. Граничащие с фашистскими расовые теории нетерпимости к «инородцам» не могут звучать с экрана, а если туда проникают, то не могут не встретить противодействия со стороны других участников передачи и самих журналистов. В противном случае телевидение рискует оказаться проводником национал-шовинистских представлений.

Репортеру, действующему в зоне этнического конфликта, требуется профессиональная осторожность, чтобы не выдать мнения или поступки отдельных людей, придерживающихся расистского мировоззрения, за мнения или поступки общественных групп, что может привести к беспочвенным обобщениям («армяне претендуют...», «азербайджанцы требуют...»).

Анализ конфликта и возможностей его разрешения предполагает участие в передаче экспертов и независимых политологов (в том числе и этнических представителей), способных объективно оценивать положение.

Вооруженные столкновения и цензура. Когда конфликтная ситуация перерастает в вооруженное столкновение, информационная политика телевидения становится для обеих сторон политической жизни и смерти. «Я не знаю, где правда. И кто возьмет на себя право сказать, что он один знает всю правду... Ненависть растет не без нашего участия, не без участия журналистов, — признавался руководитель северокавказского пресс-центра, действовавшего во время осетино-ингушского столкновения. — Наша задача сводилась к одному — уменьшить роль средств массовой информации... Цензура есть нарушение всех законов, но она спасает жизни людей».

Выступления против подобных цензурных попыток контролировать информацию (дабы предупредить поток псевдоинформа-

ции) опираются на веские возражения. Замалчивание конфликта, считают эксперты, стимулирует интерес к любым сообщениям, в том числе и слухам, обретающим статус истины, а также пропагандистским изданиям и каналам, прибегающим к намеренным искажениям. Телевидение теряет доверие зрителей («что они от нас скрывают на этот раз?»). Телекомпании, берущиеся решать, что можно показывать, а чего нельзя, нередко действуют против самих себя, поскольку скрытые факты со временем станут явными, а не оглашавшие их каналы массовой информации ассоциируются с политикой стран, которые они представляют. (Так, замалчивание ингушской трагедии, подчеркивают эксперты, с точки зрения ингушей, явилось лишним свидетельством московской «проосетинской» ориентации.)

Однако все эти аргументы, пускай даже вместе взятые, не стоят цены одной человеческой жизни.

Самодисциплина журналиста, оказавшегося в «горячей точке», безусловно цивилизованнее цензуры. Но это справедливо лишь в условиях «цивилизованного» массового сознания, сформированного в гражданском обществе. Никакое мнение нельзя утаить от публики и не надо его утаивать, как и несогласие с этим мнением, полагают сторонники свободного рынка идей, уверяя, что здравый смысл в гражданском обществе рано или поздно одержит верх. «Но для нас это всегда будет слишком поздно, — возражают их оппоненты. — Когда уровень общественной нравственности ниже “цивилизованной” нормы, государству необходимо вернуть себе те права, которые были передоверены демократическим институтам, не сумевшим справиться со своей задачей».

Поведение журналиста в экстремальных условиях определяет в итоге тройная зависимость — от общественного сознания, его собственного самосознания и от той ситуации, которой посвящается репортаж, идет ли речь о гражданских волнениях, этнической розни или о войне. Подобные ситуации — не только объекты деятельности журналистов, но, нередко, повторим еще раз, — ее результаты. (Войне в Югославии предшествовали жестокие сражения в телеэфире, где каждая из сторон работала «на уничтожение» оппонента.)

Военные действия. Введение цензуры во время войны, обусловленное соображениями национальной безопасности, не означает невозможности объективного освещения хода событий. Знаменитые репортажи Питера Арнетта (Си-эн-эн) по ходу войны в Персидском заливе подвергались иракской цензуре, и это обстоятельство постоянно подчеркивал журналист, давая возможность зрителю догадаться о том, что осталось за кадром.

Непредвзятая позиция документалиста, выступающего как «беспристрастный» корреспондент, вызывает настороженность по обе линии фронта, но понимание того, что такому свидетелю аудитория верит больше, заставляет полевых командиров содействовать ему в сборе фактов, тем более что каждая из сторон уверена в собственной правоте.

«Чем раньше ты научишься работать, не беря на себя миссию судьи, тем лучше. Если ты намерен судить, ты никогда не услышишь, что тебе говорят», — считает Джана Шнайдер, американская фотокорреспондентка, за девять лет побывавшая на восемнадцати войнах. Под Сараевым ее расстрелял из укрытия сербский танк, хотя в руках у корреспондентки не было ничего, кроме камеры. С тех пор она носит в себе около сорока осколков. «Это грязная война еще и потому, что в ней участвовали все, включая журналистов, которые повторяли то, что им говорили другие. Этого иногда достаточно, чтобы стать знаменитым. Но это не журналистика. Это род развлечения».

Документалист, готовый принимать во внимание доводы лишь одной из сторон, становится ее информационным органом. Такая позиция не требует личного мужества. *Труднее и достойнее сохранять свою верность истине, не поддаваясь мнению большинства.* «Когда остается выбор: или ты говоришь правду, или делаешь вид, что не замечаешь ее, — заключает Джана Шнайдер, — кто-нибудь всегда выбирает правду. Кто-нибудь всегда берет на себя смелость напомнить власти о долге, а обществу — об идеалах».

Содержание

Маэстро человеческой журналистики (Я. Н. Засурский)	5
---	---

ДИАЛОГ

Личная дистанция	7
Что за словом?	7
Великий закон мизансцены	19
Кратчайшее расстояние	26
О такте и тактике	34
Момент истины	48
К вопросу о разности потенциалов	48
Дьявол и заповеди интервьюера	56
Притча о Моцарте	65
Встречная исповедь	73
Кого отражает зеркало!	73
Современник в воспоминаниях современников	86
Между «кинофактом» и «кинообразом»	91
Двойной человеческий документ	103
Принцип зрительского сотворчества	113
Примечания	117

НА ПУТИ К ПРОФЕССИИ

Активные методы обучения в телевизионной журналистике
(сборник упражнений)

Предуведомление	121
Выступление в кадре	124
Задания-экспромты или полуимпровизации	124
Подготовленные задания	127
Вспомогательные упражнения	130
Критерии оценки	132

Интервью	132
Вспомогательные упражнения	135
Критерии оценки	137
Дискуссия	137
Вспомогательные упражнения	140
Критерии оценки	141
Репортаж	142
Критерии оценки	146
Приложение	147

ОПЫТ ЭТИЧЕСКОГО КОДЕКСА

Нравственные принципы тележурналистики

Ответственность перед обществом	153
Отношение к меньшинствам	155
Телевидение и культура	156
Культура телевидения	156
Ответственность перед зрителем	157
Расписание и анонсы	157
Экспертные консультации	158
Соблюдение расписания	159
Телевизионная информация	159
Достоверность	160
Ссылки на первоисточник	160
Проверка	161
Социальное последствие	161
Слухи	162
Факты и мнения	163
Язык	164
Адекватность жанру	164
Инсценировка	165
Исправление ошибок	165
Полнота информации	166
Непредвзятость	167
Политическая неангажированность	167
Опасность идеологизации	168
Позиция журналиста	169
Исследовательская журналистика	170
Ответственность перед личностью	172
Предварительная договоренность	173
Общение перед камерой	174
Вторжение в частную жизнь	176
Репутация	177

Право на ответ	178
Закон о диффамации	178
Ответственность перед собой	179
Приложение	181
Реклама и редакционная независимость	181
Телевидение и выборы	186
Журналист в экстремальной ситуации	191

Учебное издание

Муратов Сергей Александрович

**ТЕЛЕВИЗИОННОЕ ОБЩЕНИЕ
В КАДРЕ И ЗА КАДРОМ**

Редактор **Н. В. Евстигнеева**

Корректор **А. А. Барина**

Художник **Д. А. Сенчагов**

Компьютерная верстка **О. С. Коротковой**

Подписано к печати 6.04.2007. Формат 60×90¹/₁₆.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 13.

Тираж 1500 экз. Заказ № .

ЗАО Издательство «Аспект Пресс»
111141 Москва, Зеленый просп., 8.
e-mail: info@aspectpress.ru
www.aspectpress.ru
Тел. 306-78-01, 306-83-71

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ООО «Информполиграф»
111123, Москва, ул. Плеханова, 3а