

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И
СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

ЦЕНТР СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО,
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ОСНОВЫ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ДРАМАТУРГИИ

*Учебное пособие для
профессиональных колледжей*

УДК ____
ББК 85.334
Р 28

Составители: *Рашидов Султон Джураевич,*
Атамуродова Шоира Синдаровна

Рецензент: *К.Э. Реджепов*, директор Республиканского профессионального колледжа телевидения и радио

Учебное пособие сценариста — это руководство не по тому, как это делать; это руководство по тому, что делать. Если у вас есть идея для сценария, но вы не знаете, что с ней делать, то эта книга расскажет вам, что вы должны сделать для того, чтобы написать интересный сценарий.

Главное положение, которым руководствовался автор при составлении данного учебника: драматургия фильма и телевидения должна рассматриваться не просто как набор отдельных ее элементов, а как система компонентов, взаимосвязанных между собой по определенному принципу.

Книга адресуется всем, кого интересуют вопросы драматургии кино, но в первую очередь — молодым кинематографистам, тем, кто еще учится или только начинает свою творческую деятельность.

ISBN 978-9943-16-253-2

© Рашидов С.Дж., Атамуродова Ш.С., 2016

© Издательский дом «ILM ZIYO», 2016 год.

ВВЕДЕНИЕ

Телевидение — зрелище, созданное по законам экранной драматургии. Почему их знание необходимо тележурналисту? Потому что понимание особенностей телесценария, владение методами и приемами его создания необходимы для работы над телепередачами любого жанра и формы. Создание телевизионного сценария — область профессиональной деятельности, в которой смыкаются все специфические знания и навыки тележурналиста.

Репортер, ведущий информационной программы или развлекательного ток-шоу, выпускающий или главный редактор — в каждой из телевизионных специальностей требуется владение основами сценарного ремесла. Журналистам, избравшим областью своей профессиональной деятельности телевидение, необходимо владеть основами сценарного мастерства. Это подтверждается личным опытом автора, прошедшего путь от репортера до сценариста более чем 20 документальных телефильмов.

Освоение основ драматургии и сценарного мастерства тележурналиста строится на принципах синтеза теории, аналитики и практики — от общего к частному, от теоретических вопросов к анализу работ мастеров и собственным творческим задачам. Ознакомившись с общими закономерностями экранного языка кино и телевидения, историей сценарного дела, студенты органично переходят к исследованию конкретного эфирного материала, а затем и к освоению технологии создания сценария разных типов

телепередач: от «разговорных» — к «изобразительным» (и смешанным формам). Формируются не только представление о тенденциях развития сценарного дела на современном телевидении, но и первичные навыки сценарной работы в различных телевизионных жанрах. Параллельно с установочными лекциями и семинарскими занятиями дискуссионного типа студенты работают над творческими заданиями.

На занятиях по спецкурсу обучающиеся проводят анализ репортажа и выпуска новостей, телефильма, ток-шоу, изучают их сюжетное построение, драматургию, жанровую и авторскую стилистику. И, разумеется, подготавливают и оформляют собственный замысел в виде сценарной заявки, синопсиса, пишут сценарные планы, развернутые сценарии в различных телевизионных жанрах.

Глава I. ТЕОРИЯ КИНОДРАМАТУРГИИ

*Теория кинодраматургии – это наука
о законах построения сценария и фильма.*

А нужно ли эти законы изучать, не мешает ли это творчеству, основанному, как известно, на вдохновении?

Нужно. Профессиональный художник отличается от пусть даже талантливого любителя и дилетанта тем, что знает, *как надо работать*.

О сценаристе и режиссере, не владеющих основными законами построения сценария, можно сказать словами шекспировского персонажа Ипполита из комедии «Сон в летнюю ночь»: «Он сыграл свой пролог, как ребенок играет на флейте: звук есть, но управлять им он не умеет».

«Творить, не осознавая законов своего искусства, попросту невозможно» (А. Тарковский).

Знание законов – это и необходимое условие их преодоления и прорыва к творческой свободе...

Бытует сомнение: а есть ли в реальности такая наука – «теория кинодраматургии»? Сомнение проистрастает на почве рассуждений о том, что среди теоретических воззрений на построение сценария и фильма мы находим целый ряд взглядов и направлений, в большей степени отличающихся, а порой прямо противоречащих друг другу.

Но разве существование различных направлений служило когда-либо достаточным основанием для отрицания *научности* той или иной дисциплины? Ли-

тературоведение, психология, не говоря уже о философии... Сколько в них систем взглядов, школ, которые, казалось бы, начисто опровергают друг друга. «Было пять или пять тысяч философов, которые объясняли вселенную совершенно по-разному». Но в каждом из направлений, если оно было достаточно серьезным, содержались зерна истины, из которых выросло общее древо научного знания.

И потом: что есть закон в искусстве, в том числе и в кино? Он ведь — *квинтэссенция* практического опыта отдельных личностей и целых поколений художников; опыта, который затем оформился как необходимость.

В истории кино бывали случаи, когда теория обгоняла практику, открывала ей пути. Так, методы истинно кинематографического использования звука в кино, соотнесения его с изображением были открыты чисто теоретически до их воплощения на экране. Они были опубликованы в 1928 г. в известной «заявке» С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова, которая называлась: «Будущее звуковой фильма».

Но, конечно же, значительно чаще практика в искусстве идет впереди теории. Теория эти творческие открытия обобщает.

Однако существуют ли в кино особые, присущие только ему законы построения сценария и фильма, отличающиеся, скажем, от законов построения романа или пьесы? Конечно, существуют. Они основаны на специфике кино как вида искусства.

Фильм — это движущееся изображение. В чем же заключается эта специфика?

В кино мы находим многое, что сближает его с литературой, театром, живописью, музыкой, фото-

графией. Но в нем мы обнаруживаем то, чего нет ни в одном другом виде искусства — в нем *изображение движется*.

В живописи и фотографии есть изображение, но оно в них *не движется*. В театре, балете есть движение, но персонажи спектакля *не изображены* — это живые люди.

Впервые в истории человечества в новом для него виде искусства изображение и движение совместились! Поэтому так потрясал публику первый фильм братьев Люмьер «Прибытие поезда». Многие из зрителей пугались и бежали к выходу из зала: прямо на них двигался поезд! Нужно было еще привыкнуть к тому, что движется не сам предмет, а всего лишь его изображение.

Собственно, сам феномен изобретения кинематографа состоял в том, что неподвижные фотографические картинки задвигались.

Аттракцион «движущееся изображение» лежит в основе искусства кино и многое в нем объясняет.

Именно в главной особенности кинематографа заключена его сила. Надо о ней знать, ею овладеть и в своем творчестве ее использовать. И настоящие мастера кино ее используют.

Вместе с тем, подчас эта сила недооценивается. На стадии написания сценария это обнаруживается в недостаточной разработке его описательной части, т.е. ремарок, в отсутствии «немых» кусков, в засилии диалогов. Недаром ведь голливудский специалист по кинодраматургии Скип Пресс на протяжении всей своей книги «The complete idiot's guide to Screenwriting» («Как написать сценарий: руководство для полных дураков»), изданной у нас под названием «Как пишут и продают сценарии в США»,

не устает повторять: «Вы помните о том, что кино — это движущиеся картинки?». И советует: «Рассматривайте ваш сценарий прежде всего с точки зрения движущихся картинок. Тогда ваша работа будет максимально эффективной». И даже прибегает к авторитету Бернарда Шоу, который назвал Чарли Чаплина «единственным гением, развившимся в движущихся картинках».

Английское название кино — «mouition pictures» — означает в переводе на русский «движущиеся картинки».

С данной особенностью кинематографа связана и другая его важная специфическая черта:

Фильм — это запечатленность движения во времени. Кино как бы консервирует действие, развертывающееся во времени, и течение самого времени. И имеет возможность тиражировать их.

Андрей Тарковский считал эту способность кино главным его преимуществом и много писал о ней (см. его статью «Запечатленное время» и книгу под тем же названием).

Фильм — это произведение зрелищного искусства. Он воспроизводится перед публикой в определенный временной промежуток.

Из этого следует, что в построении кинокартины должны быть учтены законы ее зрительского восприятия.

Одно дело — хорошо придумать историю, другое — правильно и впечатляюще ее рассказать.

Законы зрительского восприятия фильма известны (мы их еще не один раз коснемся), они тщательно изучаются и в практической работе мастеров кинематографа в той или иной мере, но всегда учитываются.

Кино — это не только искусство, но и производство. Причем производство очень сложное:

1) над созданием фильма трудится много людей самых разных профессий;

2) в создание кинокартины вкладываются большие денежные средства; считается, что фильм в прокате должен принести прибыль или хотя бы оправдать затраты на его постановку.

Поэтому перед началом производства фильма осуществляется чрезвычайно много «инженерных» расчетов. Происходит разработка постановочного проекта картины, в который входят: пробы актеров, эскизы декораций, смета и т.д. Но основной составляющей этого проекта является режиссерский сценарий, написанный на основе сценария литературного. И от того, насколько профессионально сценарий был выполнен, зависит верность возведения здания всего фильма.

Знание законов кинодраматургии так же важно, как знание законов в архитектуре: неверный расчет — и мост рухнет.

Отсюда в среде кинематографистов распространено мнение: *сценарий не столько пишется, сколько строится.*

Можно ли нарушать законы кинодраматургии?

Можно и иногда даже нужно. «История русской литературы, — писал Л. Толстой о своем романе «Война и мир», — со времен Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художе-

ственного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести».

И история кинематографа — это история таких отступлений от, казалось бы, незыблемых его законов. Долгое время — более 35 лет после изобретения кино — считалось, что оно должно быть немым, что именно в немоте заключена его специфика. Но движущиеся картинки стали звучащими, и это только обогатило арсенал выразительных средств экранного искусства.

Считалось, что действие в фильмах должно было обязательно происходить в реальной, жизнеподобной среде. Одним из названий кинематографа было слово «иллюзион». Картинка на экране — это *как бы* сама жизнь, ее иллюзия. Но стали появляться фильмы, в которых среда действия была подчеркнута условна — такие, как «Золотой век» (1930) Луиса Бунюэля или «Кровь поэта» (1930) Жана Кокто, например. Затем, значительно позже, — картины Сергея Параджанова («Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости» и др.).

Кино подчас само нарочито разоблачает свою «незаправдашность». Это наглядно продемонстрировано в финале картины Дэвида Финчера «Бойцовский клуб». Вот его последние кадры:

«Марла смотрит на него. Взрывается еще одно здание... потом еще одно... и еще...

Фильм *замедляется*, становятся видны отдельные кадры, сбоку *появляется перфорация киноплёнки...*

Затем снова — взрывающиеся здания.

Плёнка ускоряется, достигает нормальной скорости, перфорация пропадает...»

И еще о преодолённых законах:

Долгое время — до начала 60-х гг. — считалось, что длина фильма не должна превышать 2600–2800 метров (1 ч 30 — 1 ч 35 минут). Один из видных теоретиков кино И.В. Вайсфельд писал тогда: «Жесточайший, строгий метраж фильма — прокрустово ложе для дилетанта, но для художника, творчески овладевшего структурными особенностями кино, — источник, быть может, труднейших, мучительных, но увлекательных и обещающих ослепительные открытия поисков». И это писалось тогда, когда на экраны уже выходили такие «длинные» фильмы, как «Сладкая жизнь» Ф. Феллини или «Мне двадцать лет» М. Хуциева.

В тридцатые и последующие за ними годы XX века утвердилась теория драматической природы киноискусства. Мы очень долго думали, что «сюжет *любого* сценария и фильма строится на раскрытии драматической ситуации...», но появлялись картины «Сережа», «Баллада о солдате», те же «Сладкая жизнь» и «Мне двадцать лет», драматургия которых была основана на других, не драматических принципах построения сюжета. В 1966 г. вышла замечательная книга киноведа Виктора Демина «Фильм без интриги», посвященная новым способам сюжетосложения.

Возможности кинематографа постоянно обогащаются: цвет, стереофонический звук, новые, особо чувствительные сорта пленки, цифровая техника, компьютерная графика...

Развивается и искусство кино; накапливается новый опыт, а значит, и законы кинодраматургии подвержены изменению.

Но, как уже говорилось, чтобы изменять и преодолевать законы, нужно их знать и ими владеть.

Только знание законов драматургии, теоретическое и практическое овладение ими делает кинематографистов свободными в творчестве.

Чем конкретно занимается дисциплина «теория кинодраматургии»?

Она изучает *компоненты драматургии* сценария и фильма, то есть отдельные ее составляющие.

Эта дисциплина имеет, как уже говорилось, обобщающе-научный характер, в отличие от дисциплины «Мастерство кинодраматурга», основное содержание которой всякий раз определяется личностью данного мастера, его профессиональным авторитетом, особенностями его педагогических приемов.

Итак, «Теория кинодраматургии» изучает отдельные составляющие драматургии сценария и фильма, но изучить каждый компонент сам по себе будет еще недостаточно: ведь мы их отделяем друг от друга только в *нашем понимании* – в живой практике они существуют слитно.

Поэтому важно знать, как эти отдельные части организма взаимодействуют друг с другом, как они между собой соотносятся.

Но и это еще не все. Можно изучить и овладеть отдельными компонентами драматургии фильма, можно уяснить систему их взаимодействия. Но это пока только уровень овладения сценарной техникой, уровень ремесла.

Чтобы стать настоящим мастером, нужно научиться соотносить эти отдельные компоненты, законы, драматургические приемы с высшим смыслом, с тем духовным началом, которое и отличает произведение истинного искусства от ремесленной поделки.

Глава II. ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ДРАМАТУРГИИ ФИЛЬМА

Основные компоненты

Компонентов, составляющих драматургическое целое кинокартины, много. Среди них следует выделить основные. Это: 1) *движущееся и звучащее изображение*; 2) *композиция*; 3) *сюжет*; 4) *образ целого*; 5) *идея*.

Большое количество других компонентов можно считать составными элементами вышеназванных основных. Так, например: «конфликт», «мотивировка», «перипетия» являются элементами *сюжета*; «завязка», «кульминация», «сцена» — элементами *композиции*, и так далее...

Система взаимосвязи драматургических компонентов:

Как части живого человеческого организма взаимосвязаны друг с другом, так и части драматургического тела фильма связаны между собой по определенному принципу. Каков же этот принцип?

Если подходить к вопросу о соотносительности компонентов драматургии сценария и фильма с позиций эстетики, то среди них нужно различать:

- компоненты *формы*;
- компоненты *содержания*.

Какие же из перечисленных выше основных составляемых драматургического целого можно отнести к форме, а какие — к содержанию?

Ответ на этот вопрос не так-то прост, ибо принадлежность тех или иных драматургических ком-

понентов либо к форме, либо к содержанию произведения не абсолютна, а относительна: в определенном соотношении каждый из них выступает *то как элемент формы, то как элемент содержания*.

Сделаем мысленно вертикальный разрез формально-содержательных пластов фильма и обнаружим, что здесь можно и должно говорить об определенном принципе, лежащем в основе системы взаимосвязи драматургических компонентов. Каков этот принцип?

Схема соотношения основных драматургических компонентов фильма:

Движущееся и звучащее изображение
Композиция
Сюжет
Образ целого
Идея

1. *Движущееся и звучащее изображение* — это самый поверхностный (внешний) формально-содержательный пласт фильма. Через него мы воспринимаем произведение на экране. Он является формой для композиции.

2. *Композиция*, в свою очередь, является содержанием для изображения и звука и формой для сюжета. Именно через расположение частей мы воспринимаем развитие сюжета.

3. Сам же *сюжет*, являясь содержанием композиции, служит формой для образа целого. Через течение сюжета мы воспринимаем образ целого, заключенный в произведении.

4. *Образ целого* является содержанием для сюжета и формой для идеи. Вне образной формы идея фильма не будет художественной. Ведь существует такое определение: «Искусство есть мышление в образах».

5. *Идея* является, естественно, содержанием образа целого. В пределах произведения это наиболее глубокий его пласт.

Вот так на наших глазах выстраивается система, основанная на *принципе иерархии* (или, говоря по-русски, соподчиненности), и так складывается ее формула:

Компоненты драматургии сценария и фильма соподчинены друг другу: будучи формой для более глубокого компонента, каждый из них является содержанием для более поверхностного, внешнего.

Но как же тогда идея? Являясь содержанием (сущностью) всех более поверхностных по отношению к ней формально-содержательных драматургических пластов (явлений) произведения, она сама должна служить чему-то формой. Чему? Что является содержанием идеи фильма?

6. *Истина*. Идея каждого подлинно художественного произведения, в том числе и фильма, выражает в той или иной мере часть объективной, существующей независимо от нас, истины. Ложные же произведения ее искажают.

Правда, некоторые считают, что объективной истины не существует, что все зависит от точки зрения воспринимающего мир субъекта. Такое течение в философии носит название «релятивизм» (от лат. *relativus* — относительный). На наш взгляд, подобные теории неверны. Да, наука и искусство в своем постижении реальности движутся через столкновение точек зрения, через соотнесение разных мнений. Кстати, отсюда происхождение слова «сомнение» («*сомнение*» — совмещение мнений, чаще всего двух — утверждающего и отвергающего, двух «*кажется*» — «*мнить*» значит «*казаться*»). Но эти «*кажется*», эти «*мнения*» не могут опровергнуть существование объ-

ективной истины. В них выражается только неполнота и статичность нашего знания о действительности по отношению к полноте и динамике заключенной в ней истины.

Говорят, что русское слово «истина» происходит от русских же слов «есть она».

Но *что есть истина?* Если дальше двигаться в содержательную глубину фильма, формой чего она является?

Ответ на этот вопрос зависит от мировоззрения отвечающего. Материалисты считают, что истина заключена в саморазвивающейся материи, и человечество все в большей степени овладевает тайнами последней. Познание это бесконечно, ибо бесконечны время и пространство вселенной.

Другие же утверждают, что коль идея и истина — категории духовные, они не могут служить формой чего-то недуховного. В таком случае...

7. *Содержанием истины является Дух.*

И тогда понятно, почему все в жизни — в том числе и компоненты драматургии сценария и фильма — мы должны соотносить не только друг с другом, но и с *высшим смыслом*. Только в этом случае будет поставлена верная точка отсчета, позволяющая судить об истинности произведения и всех его составляющих.

В финале одного из последних фильмов М. Антониони — «За облаками», — звучат за кадром такие слова: «Мы знаем, что за каждым воплощенным образом скрывается другой образ, более верный действительности, а за ним еще один, а за тем тоже, и так далее — до истинного изображения абсолютной таинственной реальности, которую никто никогда не увидит...»

Глава III. ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ СЦЕНАРИЯ

Сюжет и его конструирование

Хотя все элементы сценария важны и существуют взаимосвязанно друг с другом, отмечает Уолтер, самый важный и, несомненно, самый трудный его компонент — сюжет. Главное в сценарии — это: 1) структура, 2) структура, 3) структура. Не все новички — равно как и большинство опытных драматургов — понимают, что означает структура применительно к сюжету. Со структурой здания легче. Дом состоит из множества элементов, но основных три — пол, стены, крыша.

На первый взгляд, сюжет не имеет ничего общего с домом. Однако сюжет — это тоже конструкция, но внутренняя, интеллектуальная, эмоциональная по своей природе. Он состоит не из балок, а мыслей, построен не из кирпичей, а из слов. Структура сюжета включает три основных компонента — начало, середину и конец.

Это понятие трехсоставной сюжетной структуры сформулировано Аристотелем почти две с половиной тысячи лет назад. Начало сюжета, по Аристотелю, — это та часть, которая идет первой и перед которой ничего нет.

Ссылаясь на свой богатый опыт рецензирования сценариев, Уолтер отмечает, что самая типичная ошибка сценаристов заключается в том, что они не могут определить, с чего начать. «Крамер против Крамера» — это пример фильма, начинающегося в

нужном месте. В первых кадрах миссис Крамер (в прекрасном исполнении Мерил Стрип) стоит в дверях, вещи упакованы, она пытается довести до сознания мужа, что покидает его, что их супружеская жизнь закончилась.

Менее опытный сценарист, вероятней всего, начал бы с дней учебы этой пары в колледже, их свиданий, ухаживаний и свадьбы. Затем последовало бы подробное описание постепенного ухудшения их отношений. Он выдавливал пасту с середины тюбика, это ее бесит. Его служебная карьера под угрозой, и он задерживается на работе, она уныло проводит одинокие часы перед телевизором, забывая о ребенке. Примерно к концу второго действия, где-то на семидесятой-восьмидесятой странице сценария напряженность их отношений выливается в грандиозную ссору. Она рыдает из-за отсутствия внимания с его стороны. Он жалуется на то, что она не помогает ему продвигаться по служебной лестнице. Она угрожает уйти. Он бросает ей обидное слово. В конце концов она собирает свои вещи и покидает дом.

Но сценарист Роберт Бентон знает, что фильм не о муже и жене, а об отце и сыне, не о разводе (мужа и жены), а о примирении (одного из родителей и ребенка). Вначале мальчик и отец практически чужие друг другу, их разделяет эгоистическая забота отца о карьере. Поэтому сценарий начинается правильно: вещи упакованы, мать стоит в дверях. Не важно, от чего развалился брак. Это не значит, что сложные отношения между супругами не могут быть темой фильма, просто этот фильм о другом. В картине «Крамер против Крамера» разрыв супружеской жизни — завязка действия. Фильм начинается с подлинного начала, ни один кадр не тратится впустую.

Уолтер советует сценаристам всегда задавать себе вопрос: «Действительно ли это начало? Та ли это точка, до которой ничего нет? Что потеряется, если начать с восьмой страницы? Или с одиннадцатой? С двадцать второй? Если до одиннадцатой страницы сценарий ничего не теряет, начинайте оттуда. Если начало с двадцать второй страницы ведет к потере какой-то разбросанной, но важной информации, можно вставить ее в другое место, переместив в контексте определенные реплики персонажей, заменив конкретные поступки того или иного героя. Случайная информация не оправдывает двадцать две страницы до подлинного начала».

Вопрос «это действительно начало?» следует задавать применительно не только к сценарию в целом, но и, что важнее, к каждой строке диалога.

Если сцена происходит, например, в ресторане, не нужно показывать, как действующие лица приходят, здороваются друг с другом, усаживаются за столик. Зрители не должны видеть, как раздают карточки меню или слышать, как выбирают вина. Если можно перейти сразу к середине (технически — к началу) действия или события, драматург должен сделать именно так: пропустить меню, коктейли, вина и перескочить прямо к сути сцены. Если без сцены в ресторане не обойтись, то ее нужно начать, когда все персонажи сидят за столом.

Даже единственная строка диалога заслуживает того, чтобы проверить, начинается ли она с начала. Так, не следует открывать диалог со слов «посмотри», «послушай». Для проверки нужно просто убрать сомнительное начало и решить, потерялась ли какая-нибудь важная информация: есть ли су-

щественная разница между «Послушай, я люблю тебя» и «Я люблю тебя»?

Одна из заповедей творчества гласит: все, что может быть исключено, должно быть исключено.

В более широком смысле сценаристы должны рассматривать сюжет как отражение окружающего нас мира, в котором любая часть наделена свойствами целого. Драматургам следует помнить, что малейшей частичке фильма присущи черты, характеризующие картину в целом, — так живая клетка содержит в ДНК всю генетическую информацию, необходимую для воспроизведения всего организма. Попросту говоря, структура кино- и телефильма, включающая начало, середину и конец, повторяется в его отдельных частях, например, в сценах, действиях, диалоге.

Это не просто философские рассуждения, а конкретная прагматическая стратегия улучшения сцены, действия, кусков диалога и всего сценария. Каждый элемент должен быть на своем месте, выполнять определенную функцию и иметь точное значение.

Начало

Каким бы трудным ни было для сценариста начало, оно все же дается легче, чем середина и конец. Многие в киномире утверждают, что у них есть великолепное начало для фильма, но пока нет середины и конца. Прясть различные сценарные нити намного проще, чем связать их в один красивый узел в конце.

Для сценаристов крайне важно помнить, что структура — это не формула. Объединение разрозненных элементов в экранном сюжете совсем не

похоже на сборку трехколесного велосипеда. Хотя сценарий создается по непреложным законам, чудо в том, что он сохраняет индивидуальность так же, как сочиняющий его драматург.

Приступая к работе над любым сценарием, отмечает автор, нужно решить некоторые очевидные задачи — прежде всего задать фильму тональность, ввести главного героя и дать необходимую экспозицию.

Тональность. Тональность фильма — комедийная, трагическая, мелодраматическая — должна быть постоянной. Смешение тональностей чаще всего лишний раз подтверждает неумение сценариста справиться со структурой сюжета.

Тонкие стилистические переходы доступны лишь настоящим гениям вроде Терри Сазерна, особенно если они сотрудничают с такими крупными режиссерами, как Стэнли Кубрик. В абсурдную фарсовую комедию «Доктор Стрейнджлав» они включают ужащающе правдоподобные военные приключения. Нарочито мрачная комедия наложена на в равной степени безрадостный рассказ о ядерной катастрофе, и такое сочетание приемлемо. Но «Доктор Стрейнджлав» — исключение. Тональность требует совсем обратного: точного, незыблемого, как скала, равновесия и постоянства от начала до конца.

Несмотря на то, что тональность задается с самого начала, было бы ошибкой заранее решать, какой будет тональность фильма или передачи. Она появляется в процессе работы над конкретным сценарием. Бывает, скажем, так: сценарист собрался написать драму, но постепенно стала вырисовываться комедия. Значит, он ошибся в выборе тональности, набросил на сюжет стилистическую смирительную

рубашку. Драматург должен предоставить самому сценарию свободу обретения тональности, которая есть не что иное, как отражение его собственной индивидуальности, таланта и способностей.

Главный герой. В идеале он — единственная личность в фильме. Иногда роль главного героя делят несколько персонажей. Именно здесь возникают проблемы, поскольку чем мельче дробление, тем размытее фокус всего фильма.

Коллективный главный герой — подлинное бедствие для структуры сюжета. Идеальный пример тому — фильм Лоренса Кэздана «Сильный холод». Фокус этого фильма так демократичен, так ровно распределен между полудесятком центральных персонажей, что все действующие лица кажутся одинаковыми.

Творческий отбор — суть искусства. Сочиняя сценарий, драматург отбирает слово за словом, сцену за сценой. Именно из этой бесконечной цепочки трудных выборов рождаются персонажи, диалог и все другие индивидуальные качества сценария.

Уолтер не исключает возможность создать хороший сценарий с коллективным главным героем и при этом четко выписать один центральный персонаж. В фильме «Американские граффити» сценаристы Джордж Лукас, Уоллард Хьюик и Глория Катц предлагают четыре центральные фигуры, которые трактуются почти одинаково. Тем не менее, задолго до конца картины становится ясно, что персонаж в исполнении Ричарда Дрейфусса в действительности является главным. Он выступает от имени автора.

Напротив, отсутствие главного героя в «Сильном холоде» обрекает конструкцию сценария на неудачу.

Как только зритель начинает узнавать о желаниях и разочарованиях одного персонажа, ему предлагают другого, не дав возможности хорошо разобраться в первом.

Каждому фильму нужен главный герой с четкими целями и препятствиями на пути к их достижению. И этот персонаж, и эта цель, и эти препятствия должны быть определены в начале картины.

«*Часовой механизм*». Часто, обычно только приступая к работе, сценарист составляет график, согласно которому в четко предопределенное время должно произойти конкретное событие или должна решиться конкретная проблема. Этот прием, который Уолтер называет «часовым механизмом», служит нагнетанию напряженности сюжета.

Почти в самом начале фильма «Мост через реку Квай» становится понятно, что к определенному дню мост нужно не только построить, но и приготовить к эксплуатации. При любых условиях взрыв моста — прекрасная кульминация. Но «часовой механизм» придает сладостный вкус завершенности не только финалу, но и всему сценарию. Ведь намного приятнее выстроить мост точно к прибытию поезда и как раз вовремя, чтобы взрывом отправить и мост, и идущий по нему поезд прямо в реку.

В фильме «36 часов» этот «часовой механизм» более хитро вплетен в ткань фабулы. До высадки союзников в Европе остается всего несколько дней, у нацистов мало времени, чтобы выжать из Джеймса Гарнера нужные сведения. Конечно, даже без этого приема хорошо срабатывают сцены совращения Гарнера, но «часовой механизм» усиливает напряженность действия, придает сюжету определенную форму.

Не все приемлют «часовой механизм», но творчески мыслящий сценарист копает глубоко, чтобы найти способ и место для внедрения его в сценарий.

Экспозиция. Под этим термином Уолтер подразумевает не столько изложение новых фактов, сколько выявление информации, уже присутствующей, но пока недоступной зрителю.

Даже самый заурядный фильм требует большой изобретательности и воображения. Экспозиция должна быть короткой и оригинальной. Лучший способ дать экспозицию — выстрелить ее и двигать-ся дальше.

В фильме «Встань рядом со мной» экспозиция кажется весьма самоуглубленной благодаря рассудительному, крайне серьезному Ричарду Дрейфуссу, изображающему писателя. Излагая события, случившиеся много лет назад, он подготавливает зрителей (как будто это необходимо) к картине.

Возможно, самая изобретательная экспозиция типа «человек с указкой» принадлежит английскому фильму «Местный герой», в котором промышленный магнат обращается с речью к группе бизнесменов в зале заседаний совета директоров компании. У карты порта он машет пресловутой указкой, описывая особенности береговой линии. Что особенного в этой сцене? Самый крупный промышленник спит глубоким сном. Более того, ни один из подхалимов подчиненных не смеет потревожить его. Поэтому все участники сцены разговаривают шепотом. То, что должно выглядеть страшно скучным, кажется свежим и смешным.

Середина

Некоторые теоретики считают развязку самой трудной частью трехсоставной модели сюжета. Но, по мнению Уолтера, наиболее трудна середина.

Во-первых, середина — самая длинная из трех частей, она в несколько раз больше начала и конца, вместе взятых. Но дело не только в этом.

К тому времени, когда драматург садится за сценарий, у него уже есть план, и он знает, как начать. Более того, он уже примерно решил, как и где закончить. Если он достаточно умен, то подготовлен к правкам и неожиданностям, которые придется вносить в разработанную схему, чтобы сделать ее более эффективной.

Перед самой серединой, за вводной частью, сюжеты обычно кажутся гладкими, не усложненными. Так, в «Американских граффити» Ричард Дрейфусс и Рон Хауард проведут последнюю беспшашную ночь в родном городе и уедут в поисках славы.

Но зритель знает, что фильм не может закончиться через десять-двенадцать минут после начала. Он ждет осложнений. Если начало — пусковой момент картины, то в середине сюжет сгущается. Встают препятствия.

Действительно, некоторые специалисты утверждают, что единственный способ создать солидное произведение — это поместить главного героя здесь, а его цель — там и разбросать на пути к ней всевозможные препятствия. Конечно, подобный метод создания сценария слишком прост, однако в нем есть здравый смысл.

В конце вступительной части, когда все происходящее на экране кажется удивительно легким, отлаженным, зрители обычно расслабляются и, несмо-

тря ни на что, надеются, что все закончится благополучно. Но благополучный финал хорош в жизни, а в фильме он непростительно скучен.

Вот тут-то и важно разбить всю безмятежность вдребезги. Это делает улыбка загадочной девушки, которую Дрейфусс будет искать весь фильм, а, возможно, и всю жизнь. Или жестокое убийство матери будущего крестного отца Корлеоне на глазах у мальчика. Появление осложнений свидетельствует о переходе к средней части сюжета.

Предсказуемость. Разумеется, сюжетные линии не должны быть слишком предсказуемы, и тем не менее, изрядная доза предсказуемости желательна. Но какой величины? Если бы на этот вопрос был легкий ответ, отмечает Уолтер, писать сценарии было бы простым делом.

Публика любит сюрпризы. Конечно же, предсказуемость может сильно повредить тому волнению, которое возникает у зрителей от неожиданных зигзагов сюжета. Но если в сценарии не было бы ни капли предсказуемости, зрители смотрели бы фильм — даже самый прекрасный — всего один раз. Узнав, чем он кончается, они теряли бы к нему интерес.

Однако, подобно детям, взрослые любят бесконечно слушать некоторые любимые истории. И если во время того или иного пересказа в сюжет для разнообразия вносится самое незначительное изменение, слушатель гневно призывает рассказчика строго придерживаться исходного текста.

Хотя ни один разумный сценарист не захочет заранее сообщать о будущих событиях, некоторая предсказуемость тем не менее полезна, даже необходима, чтобы помочь зрителю пройти по сюжету. Не зря же Шекспир начинает «Макбета» с пророчеств

колдуний — хотя и в загадочной форме — о том, что произойдет в трагедии.

Предсказуемость в фильмах можно сравнить с детской игрой в пугалку. Что страшнее? Пройти по коридору, совершенно не зная, что кто-нибудь выпрыгнет из двери, или догадываясь об этом? Конечно, второе. Зная, что кто-то прячется за той колонной, в той нише или где-нибудь еще (где угодно), жертва невольно сжимается, напрягается в тягостном ожидании того, что должно случиться. И когда что-то действительно происходит, эффект намного сильнее благодаря предсказуемости.

Случайность. Может ли сценарист включить в свой сюжет яркую, убедительную случайность? Да, но только один раз. Дело в том, что сама наша жизнь состоит из случайностей.

Но жизнь — это жизнь, а фильм — это фильм. И за свои деньги публика хочет необычную, хорошо разработанную картину с искусно сплетенными событиями. Случайность можно использовать в завязке или развязке фабулы. Но зрители ждут, кроме того, идеально выстроенный сюжет. Они отвергают зависимость от случайностей, ибо знают причину их появления — лень сценариста.

Публика может вытерпеть всего одну случайность, поэтому драматург должен сделать ее значимой, использовать в качестве стартовой площадки для запуска важного действия или ввести в конце сюжета как фундамент для заключения.

В «Китайском синдроме» благодаря вполне приемлемой случайности телерепортер и оператор снимают материал об атомной электростанции как раз в тот момент, когда там происходит «событие» — отказ реактора.

Теперь представим, что позднее в картине по прихоти сценариста пленка с записью происшествия теряется и повреждается. Вообразим дальше, что съемочная группа возвращается на станцию, чтобы доснять материал. Представим еще, что, как только съемочная группа погружается в работу, опять происходит подобная авария.

Как на это отреагирует публика? Она придет в бешенство и будет права. Зрители отлично поймут, что самое последнее событие происходит только потому, что у драматурга не хватило фантазии.

Сильная тревога. К концу средней части практически каждый сценарий натывается на труднопреодолимый барьер. В этом месте публика начинает возиться, потягиваться, зевать. Вероятно, сценарий набрал слишком большую скорость с самого начала и, подобно бегуну, не рассчитавшему свои силы, начал выдыхаться, пройдя примерно четыре пятых пути.

В этот конкретный момент сценарист должен создать очень тревожную, жуткую, страшную ситуацию, когда все кажется раз и навсегда потерянным. Конечно, здесь не годится какой-нибудь искусственный довесок, придуманный в последнюю минуту, ситуация должна естественно вытекать из всей структуры сюжета.

Однако, если этот мрачный момент, который ни в коем случае нельзя путать с кульминацией, появится слишком рано, весь сценарий испустит дух как раз в той точке, где должна возникнуть сильная тревога.

В «Американских граффити» это — телефонный разговор Дрейфусса с таинственной девушкой, когда он узнает, что им не суждено встретиться. Этот мо-

мент мрачнее и страшнее, чем авария объятых пламенем автомобиля, которая происходит чуть позже и составляет кульминацию картины. Дрейфусс осознает, что никогда не найдет то, что ищет, никогда не сбудется то, что предназначено ему судьбой, если будет по-прежнему болтаться со своими приятелями в безопасном, но до тошноты знакомом родном городе.

Сильная тревога — это момент, почти неизбежно встречающийся перед самым переходом к концу фильма, когда с начала прошло примерно час двадцать и герой оказывается дальше всего от цели.

Конец

Когда вдали появляется финиш, сценарий набирает темп. Для показа любовных сцен у режиссеров и монтажеров есть отработанный прием. Встречаясь наконец после долгой разлуки, влюбленные сначала устремляют страстные взоры друг на друга с разных сторон широкого экрана. Затем каждый медленно делает шаг, второй, третий. С ростом числа шагов увеличивается их скорость. И в конце концов под гром музыки юноша и девушка мчатся навстречу друг к другу так, как будто хотят установить новый олимпийский рекорд в беге на короткую дистанцию.

В идеальном случае, конечно, финал должен быть заложен еще в начале сюжета. Когда в начале фильма «Встань рядом со мной» мальчики узнают, что в лесу лежит труп и что плохие парни, старше возрастом, тоже пытаются его найти, зрители принимают как должное то, что мальчики найдут труп раньше.

Это так, это должно быть так потому, что концовки предназначены для уравновешивания начала

и середины. Каким бы естественным этот процесс ни был, он должен осуществляться методично, с величайшей осмотрительностью. Бездумное заполнение страниц чем угодно — лишь бы побыстрее закончить сценарий — чревато катастрофой. Сценаристы обязаны бороться с искушением ускорить темп, когда сюжет приближается к концу.

После того как на экране появится надпись «конец» и в зале зажжется свет, публика должна чувствовать себя не приподнятой, не одухотворенной, не благочестивой, а наоборот, придавленной, несчастной, — подчеркивает автор. «У каждого зрителя должно появиться сильное ощущение своей несправимой греховности. Каждому нужно напомнить о его несовершенстве. В каждом зрителе должно зародиться чувство, что все происходящее на экране действительно о нем. Публика должна почувствовать, что показанные в фильме ситуации бывают и в ее жизни».

Неоднозначность. Может ли экранный сюжет быть неоднозначным? И да, и нет, — считает Уолтер. «Благородная задача искусства не в том, чтобы давать исчерпывающие и приятные решения проблем существования, над которыми бьется разум с тех пор, как появилась мысль. Конечно же, ни один фильм не может дать простые ответы на вопросы, не имеющие по своей природе ответа. Задача творчества — не отвечать на вопросы, а ставить их».

Вот почему финал фильма должен вызывать одновременно чувство тревоги и умиротворения. И хотя на сценариста возложена обязанность выдать достойный сюжет, населенный достойными персонажами, нет ничего зазорного в том, чтобы и публику заставить немного поработать головой.

Яркий образец прекрасно написанного сценария с оправданно многозначной концовкой — экранизация романа Джона Ле Карре «Шпион, который пришел из холода». Ричард Бартон играет тайного агента, вовлеченного в искусно закрученную фабулу с участием разведчиков, контрразведчиков, контр-контрразведчиков и контрконтрконтрразведчиков. Двойные агенты? Забудьте о них: Ле Карре предлагает тройных, четверных, пятерных. К концу фильма практически невозможно определить, кто на чьей стороне. В последнем кадре Бартон стоит на берлинской стене, снизу ему что-то кричат люди. Ищет убежище? На чьей стороне он в конце концов окажется? Нота неопределенности раскрывает тему картины, которая связана не с правильностью или неправильностью поступков героя, а скорее с природой лояльности и в равной степени с природой измены. Таким образом, неоднозначность вплетена в ткань всего сюжета.

Позитивное и негативное пространство. Взятое из области графики, это понятие может пригодиться сценаристам. Позитивное пространство, скажем, на портрете — это область холста, которая занята субъектом. Все остальное — назовем это фон — представляет собой негативное пространство.

В киносюжете даже в отдельных сценах можно тоже различать как позитивное, так и негативное пространство. Пусть весь сценарий от начала до конца, со всеми персонажами, диалогами и действиями — позитивное пространство. Оно охватывает все происходящее в контексте фильма, все, что фактически видно на экране.

Но даже до начала сценария подразумевается какая-то предыстория. Зрители понимают, что пер-

сонажи и сюжет не возникают из ничего, что они до того жили своей жизнью. Аналогичным образом, когда фильм окончен и в зале зажигается свет, в мыслях сценариста и публики сюжет продолжается. Какой бы мрачной ни была заключительная сцена «Крестного отца-II», когда одинокий Майкл, отрезанный от друзей и семьи, сидит, уставившись в пространство, зрители могут вообразить, что его печальная жизнь продолжается.

Именно этой безграничностью негативное пространство сюжета отличается от позитивного. Прежде чем приступить к разработке сюжета, сценарист должен отметить ту конкретную точку в негативном пространстве, с которой начинается позитивное и по которой проходит последняя граница между ними.

Причина и следствие. Сюжет развивается под действием своего рода силы притяжения. Одно событие становится причиной другого, которое вызывает третье, не просто что-нибудь еще, а то, что должно было произойти, что пребывает в уникальной согласованности с предыдущими событиями, вместе взятыми. Так сюжет движется вперед. Иногда кажется, что он замирает, но покой ему строго противопоказан.

В «Окне спальни» тайные любовники становятся очевидцами убийства, они домысливают мотивы преступления, и оно не оставляет их в покое. Когда действие даже такого удачного фильма, как «Батч Кэссиди и Санданс Кид» затормаживается и зрителям предлагается терпеливо лицезреть улыбающихся актеров, разъезжающих на старинных трехколесных велосипедах по всему экрану под аккомпанемент песни «Капли дождя падают мне на голову», сюжет замирает. Сценаристы должны все время бороться с искушением остановиться, передохнуть. Киносюжет

неумолимо движется вперед со скоростью 24 кадра в секунду. Как будто под действием силы притяжения, он постоянно рвется вперед, стремясь отыскать решение, которое в принципе недостижимо.

Развязка. Вопрос: когда фильм должен заканчиваться? Ответ: а) как можно раньше, б) как можно позднее, в) точно в нужный момент.

Правильный ответ — а) — как можно раньше. Само собой разумеется, ответ б) — как можно позднее — неверен. Ибо если фильм заходит за ту точку, после которой ничего не требуется, он просто разбавляет внимание аудитории.

А как насчет в)? Как ни печально, отмечает Уолтер, люди просто не обладают способностью с достоверностью определить «единственно правильный момент» или что-нибудь другое единственно правильное, тем более в вопросах искусства.

Старый принцип шоу-бизнеса гласит: заканчивать так, чтобы публика хотела еще. Зрители должны испытывать скорее разочарование, нежели облегчение от того, что картина закончилась. Благодаря этому зритель переносится через финальную черту в предполагаемое негативное пространство, в сюжет-призрак, существующий после реального сюжета.

Основная мысль. Где-то глубоко внутри каждой хорошей экранной истории, связывая персонажи, придавая диалогу форму, объединяя все сцены, проходит связующая нить, кратко отвечающая на вопрос: ну и что?

Это идея фильма, которую автор именует темой. Когда на экране промелькнет последний кадр, у зрителя должно остаться четкое представление о том, что хотел сказать фильм о причинах всей этой суеты.

Не случайно, что этот раздел идет последним в главе «Сюжет», так как одним из важных свойств главной идеи является то, что она вытекает из содержания сюжета. Самая грубая ошибка, совершаемая большинством неопытных сценаристов — и небольшим числом опытных профессионалов, — заключается в том, что сначала они готовят идею, а потом пытаются облечь ее в сюжет. Сценариста ждет полный крах, если он поставит идею перед фактом, заставит хвост махать собакой, позволит идеям обгонять события вместо того, чтобы все было наоборот. Начать с основной мысли — значит вызвать самых страшных врагов искусства: неуверенность и неуклюжесть.

Сюжет и идея существуют взаимозависимо. Одно является функцией другого. Солидная фабула автоматически несет идею. Природа сюжета такова, что под его поверхностью лежит единственный рабочий принцип, основная посылка: идея.

Мелкие нравоучительные сценарии с главной идеей впереди сюжета проталкивают проблемы, против которых никто не возражает, но вызывают только скуку. Картины без идеи иногда порождают мгновенный и приятный для их создателей интерес аудитории, но ненадолго. «Жестокая судьба» сразу захватывает публику, но так же быстро забывается. «Тутси» остается в памяти. Второй фильм о чем-то, первый — ни о чем. Первый — просто набор старых клоунских трюков, второй говорит о важной человеческой проблеме: отношении к женщине.

Если идея следует за сюжетом, то сценарист идет за идеей. Проще говоря, пока сценарист работает над сюжетом, у него довольно смутное представление об идее. Создавая «Царя Эдипа», Софокл едва

ли ставил цель преподать некий вневременной урок о природе мужчины и женщины. Он просто спешил заполнить страницы к сроку, и этому легко поверят писатели любого поколения. То, что «Царь Эдип» получился именно таким, свидетельствует лишь о гениальности автора. Методами работы Софокл не отличался от других драматургов, он просто был намного талантливее.

Конечно, можно только догадываться, что сам Софокл хотел сказать своей трагедией. Но некоторые современные драматурги откровенно делятся кухней разработки идеи. Артур Миллер, например, говорит, что она открывается для него неожиданно, когда уже написано примерно две трети произведения. Тогда он записывает главную мысль несколькими короткими фразами на каталожной карточке и прикалывает ее на стену над пишущей машинкой. Эта формулировка подсказывает направление дальнейшей работы и помогает определить, что в пьесе уже есть и чего еще нет.

В древней философии дзен есть одно выражение: нельзя попасть в мишень, только целясь в нее. Опытный стрелок из лука чувствует траекторию полета стрелы в «яблочко», это результат скорее работы чувств, нежели холодного расчета. В произведениях хороших писателей глубокие мысли присутствуют естественно.

Потерпев неудачу за неудачей и отчаянно пытаюсь продемонстрировать, что он может делать кассовые картины, Френсис Коппола снял свой лучший фильм «Крестный отец». Он создал экранизацию бестселлера, причисленную к киноклассике. Позднее, когда Коппола снова приобрел возможность делать то, что хочет, он выпустил «важный» фильм

«От всего сердца», который сразу же исчез в небытие, и заслуженно.

Иногда кажется, что круг тем довольно узок, — просто авторы по-разному их трактуют. Возьмем, к примеру, мотив возмужания подростков. То, что он удачно раскрыт, скажем, в «Американских граффити», не означает, что его можно было по-другому, но с равным успехом осветить в таких лентах, как «Мой телохранитель» или «Встань рядом со мной».

Конечно, задача сценариста — раскрывать каждый раз тему по-новому. Но как бы мастерски ни было написано произведение, выраженная упрощенно идея становится тривиальной, даже глупой. Какова, к примеру, идея «Звездных войн»? Добро торжествует над злом, любовь сильнее ненависти. Банально. Какая идея «Инопланетянина»? Возлюби ближнего. Фильм учит, что все непохожее на нас, пугающее нас, кажущееся безобразным, может со временем оказаться весьма привлекательным. Эти чувства поддерживают людей, предохраняют их от дурных поступков. Разумеется, автор сценария Мелисса Матейссен не собиралась говорить ничего подобного. Перед ней была поставлена задача просто расширить фабулу «Тесных контактов третьего типа», выстроить сюжет, отталкиваясь от того, что улетевшие инопланетяне оставляют на Земле своего ребенка.

Какова главная мысль «Гражданина Кейна»? Любовь купить нельзя. Человек, у которого есть все — богатство, власть, женщины, — тем не менее, несчастен без друзей, без любви.

«Те нити, которые связывают персонажей на экране, какими бы чуждыми они нам ни казались,

неким образом связывают и нас, в нас откликается что-то, что влияет на нашу собственную жизнь, критически анализирует наш собственный опыт, кажется уже виденным на нашем жизненном пути».

Сюжет начинается не с идей или концепций, а со случаев, поступков и событий, без них он мертв, — говорится в заключении главы.

Персонажи: исключительно живые люди

Р. Уолтер предлагает три основных правила создания кино- и телеперсонажей, достойных аудитории. Во-первых, — никаких стереотипов. Во-вторых, — изображать всех, даже самых отпетых негодяев, так, чтобы они вызвали сочувствие. В-третьих, — показывать персонажей в развитии. Автор рассматривает эти правила в обратном порядке.

Развитие. Многие сценаристы признают, хотя и неохотно, свою слабость в сюжетосложении, однако утверждают, что умеют создавать неординарных, тонких, трогательных, колоритных героев, списывая их якобы с натуры.

Такие персонажи чаще всего слишком узнаваемы. Но даже в самых выгодных обстоятельствах, если эти экранные персонажи не будут меняться и развиваться, они оставят зрителя равнодушным. Герой, который рассказывает о себе сразу все, ничем не отличается от тех, кто при первой встрече выкладывает всю свою подноготную. Публику нужно слегка подразнить, даже соблазнить, чтобы по мере развертывания сюжета она открывала для себя новые пласты личности героя, ощущая напряженность действия.

По-настоящему запоминающиеся экранные персонажи начинаются и кончаются где-то за рамками

сюжета. В вводной части «Крамера против Крамера» Дастин Хоффман изображает эгоистичного, бесчувственного, самовлюбленного человека, а к концу картины он становится заботливым и нежным отцом. Ратсо, герой Хоффмана в фильме «Полуночный ковбой», предстает сначала как воришка, лгун, прохвост, а к финалу, перед смертью, превращается во внимательного, рассудительного и честного человека. Майкл Корлеоне в «Крестном отце» из невинного и добропорядочного человека трансформируется в бессердечного, бездушного, властолюбивого убийцу, среди многочисленных жертв которого его собственный брат.

Довольно трудно создать персонаж, способный с первого взгляда заинтересовать публику. Но когда это все-таки происходит, для сценариста начинается настоящая работа: акцент переносится на чисто человеческие качества героя.

Характер персонажа не обязательно должен меняться на противоположный. Паттон остается Паттоном и в конце фильма «Паттон» — тем же маляком-воином, каким он всегда был. Но по мере развития действия высвечивается то одна, то другая черта героя, с тем чтобы зритель мог понять, почему генерал такой, какой он есть. Поэтому публика, не испытывающая к Паттону особой любви, но подавленная его личностью, не считает проведенные в кинотеатре два часа пустой тратой времени.

Сопереживание. Сложные характеры, цельные и емкие, намного интереснее тех людей, чья биография прочитывается в одно мгновение. И ничто не способно так вдохнуть жизнь в героев фильмов, даже в обманщиков, мошенников, интриганов, как толика черт, вызывающих человеческое участие.

Джей-Ар Эвинг из телесериала «Даллас» — несправедливый мерзавец, не лишенный, однако, некоторого обаяния. Мошенник и лгун, Джей-Ар пробивается на вершину нефтяного мира Техаса. Он обманывает жену, друзей, партнеров по бизнесу, собственного брата и сестру. В одном эпизоде, организовав тайный экспорт горючего на Кубу, он предает даже свою страну. Тем не менее, что-то в Джей-Аре невольно импонирует аудитории. Его натянутая улыбка и нервный тик не могут не подкупить зрительские сердца. Под вызывающей личиной «старого доброго парня» скрывается одинокий мальчишка, ищущий внимания и одобрения со стороны отца.

Разве в реальной жизни не ощущается почти физическое присутствие родителей, если даже они давно ушли от нас? Кто из нас в глубине души не сожалел о том, что когда-то отказал в помощи или услуге другу, своему ребенку, родителям, которых уже нет рядом? Кто со всей искренностью может сказать, что по-настоящему ценил отца и мать?

Поэтому в дурных поступках Джей-Ара зрители видят лишь шаловливого мальчишку, запустившего руку в вазу с печеньем и надеющегося снова встретить одобряющий и ласковый взгляд давно утраченного папочки. Вместо того, чтобы сбить его с ног и затоптать ногами, у телезрителей возникает желание прижать и успокоить, погладить и защитить этого раненого, дрожащего маленького фавна. И, конечно, они разделяют его сердечную боль.

Такие богатые характеристики персонажей, отмечает Уолтер, встречались уже на заре драматического искусства.

Эдип убивает отца. Более того, он нарушает самое страшное табу — совершает кровосмешение. Тем не

менее, Софоклу удается вызвать у зрителей сочувствие к Эдипу, ибо «без сочувствия это не пьеса, а в лучшем случае крайне непристойный водевиль». Драматург строит сюжет так, что Эдип не знает, кто его мать, — ведь никто не простит главного героя, осознанно ставшего супругом своей матери. Впоследствии, поняв, какое преступление он совершил, Эдип предается отчаянию.

С помощью этих приемов Софокл вызывает у зрителей симпатию к герою, несмотря на его тяжкие проступки. Древнегреческий мастер высоко ценит время, проведенное зрителями с персонажами трагедии.

Герой телесериала «В кругу семьи» Арчи Банкер — другой яркий пример. Арчи — расист и, подобно другим мракобесам, не блещет умом. Но у кого нет предрассудков? Возможно, Арчи упрям сверх меры, слеп в отношении собственных эмоциональных и интеллектуальных недостатков, но он также очень человечен. Зритель начинает проникаться к этому фанатику симпатией, в то же время отвергая расизм. Образ Арчи заставляет людей пересмотреть собственные предрассудки, быть более снисходительными к недостаткам других.

Японский комендант лагеря для военнопленных в фильме «Мост через реку Квай» — жестокий тиран, наделенный, тем не менее, чертами человечности, которые существенно обогащают не только его характер, но и всю картину в целом. Он нарушает международные нормы содержания военнопленных: помещает их в раскаленные и душные карцеры, унижает, пытается. Однако сценарий Карла Формана и Майкла Вильсона позволяет зрителям разглядеть в нем несчастную жертву, выполняющую свою

ужасную обязанность. Зрители даже видят, как он плачет. Благодаря этим штрихам создается более сильный, более запоминающийся портрет.

Человечное трактование человеческих персонажей повышает уровень драматичности произведения, иначе говоря, помогает сценаристу достичь самой главной цели.

Стереотипы. Большинство кино- и телефильмов, считает Уолтер, страдают заштампованностью. Виновники этого не только актеры, но практически все участники кинотелепроизводства, в том числе сценаристы.

«Драматург, если ему повезло и он прославился, чаще всего приобретает известность как автор комедийных фильмов либо приключенческих картин, мелодрам, лент на женскую и мужскую тему. К сожалению, сами сценаристы нередко способствуют возникновению такой репутации, населяя свои произведения толпами готовых к употреблению, привычных персонажей, больше похожих на карикатуры».

Сценаристы бывают только двух видов — хорошие и плохие, причем хорошие избегают трафарета. Намного легче ввести в сценарий решительного бизнесмена, доброго ирландского священника, пахнущего пивом простака полицейского, глупую блондинку, чем создавать свежий, оригинальный характер, который запомнится своей уникальностью.

Стереотипы вредны по двум причинам, — указывает Уолтер. Во-первых, обобщения, порождающие типажи, порождают и предрассудки. Иван Боевский обманом и мошенничеством пробивает себе путь на Уолл-стрит? Значит, все евреи — шулеры. Иди Амин сеет смерть и разрушения в своей стране? Следова-

тельно, все черные не способны обеспечить демократическое руководство. Араб убивает невинных мирных жителей взрывом бомбы в аэропорту? Отсюда — все арабы — маниакальные убийцы, жаждущие крови женщин и детей.

Такой подход не только отравляет человеческий дух, он ведет к появлению плохих картин. Если сценаристы, работающие в столь общественно значимых и популярных видах искусства, как кино и ТВ, не могут поставить мракобесие и предрассудки на место, кто же еще возьмет на себя эту важную задачу, — спрашивает Уолтер. Драматурги обязаны избегать расовых, этнических и культурных стереотипов, дабы не усиливать предубежденность зрителей.

Аудитория должна получать удовольствие от персонажей картин. Оно возникает тогда, когда герои не похожи на действующих лиц многих других фильмов. Уолтер предлагает сценаристам несложный прием: «просто представить себе знакомый стереотип и изобразить его полную противоположность».

Возьмем, к примеру, фильм конца 60-х годов «В южной душной ночи», получивший «Оскара». Сценарист Стерлинг Силлифант нарисовал первоклассный портрет простоватого шерифа из небольшого провинциального городка на юге США. Этот образ вызвал бесчисленное множество подражаний. Сегодня было бы намного оригинальней показать сельского шерифа, скажем, искренним слугой правосудия, блестящим достоинством и умом, страстно борющимся за правду.

Монахиня, посвятившая себя, как ей и пристало, служению Богу, но в то же время являющаяся страстной болельщицей бейсбола, ходячей энцикло-

педией фактов и статистики, отличается от привычного образа и, несомненно, окажется любопытным персонажем.

Лейтенант полиции, увлекающийся литературой восемнадцатого века или являющийся экспертом по истории средних веков, явит для зрителей приятный отход от традиционного, примелькавшегося в кино и на ТВ стереотипа.

Если сценарист стремится к достоверности, почти ничто не мешает ему населить свои произведения оригинальными, непредсказуемыми героями.

Краткая характеристика. «В идеале, при чтении сценария персонажи должны быть так же ярки, как и на экране. Поэтому характеристику героям нужно давать при их первом же появлении в тексте. И это описание, как, впрочем, все другие элементы сценария, следует сделать кратким и точным».

В самом начале требуются только сведения о поле и возрасте. Не следует увлекаться подробными описаниями внешности персонажей, их прошлого, увлечений, машин, на которых они ездят (если в этой картине они обходятся без автомобилей), любимого музыкального инструмента и т.п. Подобные детали не просто неуместны, они затрудняют чтение и выдают неопытность сценариста.

Сведения о весе, росте, цвете кожи персонажа — если они не имеют никакого отношения к сюжету — только сужают образ и затрудняют подбор исполнителя. Не стоит сообщать, что герой рыжий, если оттенок его волос никак не обыгрывается. Не нужно указывать, что герой толстый, если его комплекция в сценарии ровно ничего не значит. Режиссер либо послушается драматурга (что крайне сомнительно) и откажется от отличного, но поджарого актера, либо (что намного вероятней) догадается, что сценарист

ничего не смыслит в специфике кинодраматургии, и отложит сценарий в сторону.

Имена. Публика в зале или перед телевизором узнает пол и возраст персонажа сразу, стоит ему появиться на экране; на бумаге, однако, эти сведения нужно указывать. Свою роль здесь играют имена. Ни один читатель не будет сомневаться насчет пола Мери или Элизабет, Мартина или Фреда. Но этого мало.

Драматургам следует избегать имен, звучащих почти одинаково и способных запутать зрителя и читателя. Не стоит одного героя называть Ларри, а другого Гарри. Если в сценарии уже есть Линда, зачем включать туда еще и Лизу? Единственное исключение представляет только тот случай, когда того требует сюжет: например, люди с похожими именами по ошибке берут не свой багаж с соответствующими последствиями.

Изобретательность. Не нужно изображать всех женщин красавицами, а мужчин красавцами. Язык — это капитал сценариста, и он должен вкладывать свои накопления в дело. Если драматург скуп на детали, всегда найдется место для завершающего мазка, придающего персонажу рельефность и побуждающего публику узнать о нем больше.

Человек в жизни отличается от человека на экране, но оба они — все человечество в целом. И если справедливо утверждение Аристотеля о том, что в драматургии главное — не герой, а сюжет, все равно именно герои живо стоят перед глазами зрителей, даже если перипетии сюжета забылись. Чарльз Фостер Кейн остается в памяти, в то время как некоторые сюжетные ходы «Гражданина Кейна» стерлись. Зрители помнят дону Корлеоне, хотя по сравнению с другими персонажами он занимает в фильме «Крест-

ный отец» сравнительно мало места. Конкретные проделки Джей-Ара Эвинга пропадают в тумане растянутой на годы телесерии, но сам образ навсегда запечатлен в сознании зрителей.

«Сценаристы должны придавать своим персонажам черты живых людей, с тем чтобы и лучшие, и худшие среди них заставляли нас сопереживать. Их сладкая печаль должна щемить наши сердца. Их радость должна захватывать нас. А недостатки — пробуждать терпимость», — заключает автор.

Диалог

Сценарий — это, по существу, сложный набор компонентов: сюжета, персонажей, диалога, действия, фона и других. Поэтому иногда забывается, что вся эта информация передается только двумя способами — звуком и изображением. Более того, первостепенное значение имеет первый тип информации. Общеизвестно расхожее утверждение: кино — это прежде всего зрелище. И все же хороший сценарий состоит в основном из диалога.

Поскольку очень часто читатели страдают неустойчивостью внимания, все внешние детали сценария — описание персонажей и сцен, драматические действия — обычно называются «черными кусками». На странице они выглядят большими прямоугольными блоками печатного текста, разделяющими диалог.

Как ни печально, отмечает Уолтер, большинство тех, от кого зависит, быть фильму или нет, читают только диалог. Хотя бы поэтому важно так соткать диалог, чтобы он был уникальным, сверкающим, приятным, жестоким, ядовитым, поэтичным, чтобы каждое слово било в цель, каждая реплика искрилась.

Как и все другие элементы сценария, диалог служит расширению представления о героях и в то же время развивает сюжет.

Конечно, экранное произведение изобилует деталями, но прежде всего визуальными, не описанными в сценарии. За одно мгновение камера может рассказать о поцелуе или закате больше, чем все писатели, вместе взятые.

Помимо диалога, звуковая дорожка картины содержит еще два компонента — музыку и звуковые эффекты. Они уместны, если не рвут ткань повествования. Связаны ли музыка и шумовые эффекты с другими аспектами сценария? Необходимы ли они для сюжета? Способствуют ли они развитию фабулы и раскрытию образа персонажей?

Вот, к примеру, подлинная история, происшедшая с одним известным композитором. В свои голодные годы он жил в глухом районе Лос-Анджелеса, где какой-то маньяк убивал продажных женщин. Подобно многим музыкантам, композитор работал только по ночам, в гараже, превращенном в звуковую студию. В одну из таких ночей его собаки встрепнулись и подняли жуткий лай. Композитор попытался их успокоить, но безуспешно. Сквозь этот бедлам до него донеслись другие звуки — стук захлопнувшейся двери автомобиля, шаги на дорожке, шум кустов, треск веток. Через некоторое время снова хлопнула дверь машины, затем последовал рев автомобильного мотора.

Снова наступила тишина, собаки успокоились. Ближе к рассвету музыкант глубоко заснул, но вскоре его разбудили звуки сирен и голоса полицейских, стучавших в дверь. Оказалось, «Голливудский душитель» бросил тело своей очередной жертвы в десяти ярдах от гаража.

На этом кончается реальный случай. Перенесенный в сценарий, подобный эпизод должен содержать звуковые эффекты — хлопанье дверей, визг колес, рев мотора, треск кустов, — поскольку они являются неотъемлемой частью сюжета.

Уолтер предлагает продолжить подлинную историю. Полиция уезжает, композитор укладывается досыпать. Затем он встает и едет в Голливуд, чтобы забросить ноты переписчику. После этого он заходит пообедать. Мирно попивая кофе и просматривая журналы, он совсем не обращает внимания на другого посетителя.

Вдруг неизвестный начинает задумчиво насвистывать. У композитора по спине пробегает холодок, тело покрывается липким потом — мотив поразительно знаком. Кто мог знать эту мелодию, сочиненную им ночью? Неужели этот мужчина не кто иной, как убийца?

Такой ход событий естественно вытекает из первой части сюжета — одно связано с другим. К тому же придуманная часть фабулы намного интересней реальных фактов.

Предложенный Уолтером фрагмент сценария ценен тем, что являет собой редкий пример уместности описания музыки. Если музыка неотделима от персонажей и сюжета, она имеет полное основание быть включенной в сценарий. В противном случае она не нужна.

А как насчет фоновой музыки?

Во вступительных кадрах фильма «Сильный холод» главные персонажи в разных местах собирают вещи перед путешествием под музыку Марвина Гейя. Возможно, сценарист использует музыку, чтобы указать год действия. Эта мелодия была популярной во время учебы героев в колледже. Но, подобно

другим милым старым песням, она не исчезла из эфира, в эту самую минуту ее, возможно, передают не меньше сорока американских радиостанций. Поэтому подсказка о времени явно не удалась.

Должен ли сценарист указывать конкретную мелодию? Ответ однозначен: это зависит от сюжета.

Несколько лет назад, уже в пору расцвета звукового кино, вышел фильм «Вор» без единого слова. Несмотря на смелость эксперимента, картина получилась неуклюжей, непонятной, претенциозной. Этот опыт лишний раз подтвердил важность диалога в кино и на ТВ. Чтобы помочь сценаристам, испытывающим трудности с диалогом, Уолтер предлагает несколько советов:

Не копируйте рабски действительность. Самые смелые, самые правдивые, самые реалистичные фильмы — это, по сути дела, вымысел. Сценарист обязан представлять не реальность, а ее максимально правдоподобную копию.

Неопытные сценаристы часто используют в диалогах вводные слова и междометия типа «гм, э-э-э, эй, знаешь, послушай, я считаю, между прочим», сдерживающие движение сюжета. В ответ на критику сценаристы обычно утверждают, что именно так говорят реальные люди.

«В жизни люди действительно говорят спонтанно, путано, бессвязно, вокруг и около — главным образом потому, что не дорожат временем. Но на экране речь людей должна быть четкой, целенаправленной, каждая строка диалога должна брать на себя часть веса сюжета и персонажа».

Умудренный опытом сценарист пользуется только полными формами слов и предоставляет актеру произносить их так, как того требует ситуация.

Экономьте слова. Художник малыми средствами выражает многое. У каждой строки — конкрет-

ное назначение. Труд сценариста оплачивается не по количеству слов. В идеале, отмечает Уолтер, одним ударом диалог должен выполнить две задачи — расширить характеристику героев и развить сюжет. В фильме «Побег из Алькатраса» тюремный психолог спрашивает героя: «Каким было у тебя детство?» Заключенный отвечает: «Коротким».

Одно слово говорит о его тяжелом, обездоленном происхождении больше, чем тысячи страниц описаний жестокого времени грязного и мрачного квартала, в котором он вырос, ровесников хулиганов, ежедневно избивавших его, циничных учителей, унижавших и истязавших его, злой мачехи, подторговывавшей наркотиками, бросившего семью отца, умного пушистого щенка с висячими ушами, который попал под машину.

При работе над произведением сценарист вновь и вновь обязан задавать себе вопрос: способствует ли эта реплика развитию сюжета, добавляет ли новый штрих к характеру персонажа и нельзя ли добиться того же более емким, оригинальным, экономным и эффективным способом?

Никаких повторов. Персонажам не стоит повторять то, что они уже говорили, если сценарист этим не преследует цель акцентировать внимание, вызвать смех или обеспечить ритм. Повторы не только размыывают идею, но и сдерживают развитие сюжета.

В начале фильма «Йентл» текст на экране напоминает о том, что в прошлые века в Восточной Европе образование было привилегией мужчин. Круг чтения немногочисленных грамотных женщин ограничивался сентиментальными романами. Ученые книжки были не для них. Чтобы у публики не было никаких сомнений на этот счет, сразу после титров появляется торговец книгами. Толкая перед собой тележку, он кричит: «Продаю книги!»

Глава IV. ЭЛЕМЕНТЫ СЮЖЕТНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Вспомним названия этих элементов:

- экспозиция;
- завязка;
- развитие;
- кульминация;
- развязка;
- финал.

В основе подобного деления сюжета и расположения его частей лежат *законы зрительского восприятия фильма*.

Эти законы можно изложить в пяти пунктах:

1) своевременное *возбуждение* зрительского внимания: американские кинематографисты считают (и не без основания), что если в первые 5–10 минут зритель не увидит ничего экстраординарно интересного, он уходит или выключает телевизор;

2) *поддержание* этого внимания;

3) *усиление* по ходу картины напряжения действия, и тем самым усиление внимания зрителя;

4) *доведение* напряжения до кульминации, до взрыва, вызывающего потрясение зрителя;

5) эффектная, *не разочаровывающая* зрителя *концовка* — финал.

Выполнение на должном уровне сюжетной композиции сценария и фильма, учитывающей вышеизложенные законы зрительского восприятия фильма, во многом означает умение строить его драматургию.

Итак, части сюжета фильма, то есть элементы сюжетной композиции:

Экспозиция (от лат. *exposition* — *изложение, объяснение*) — представление персонажей фильма и отношений между ними в период, непосредственно предшествующий началу и разворачиванию главного конфликта.

В экспозиции зрителям (читателям сценария) сообщаются сведения:

- о героях и персонажах фильма: «кто есть кто»;
- об обстановке, в которой им предстоит действовать;
- о ситуации, которая чревата конфликтом и может привести к конфликтному действию;
- о теме фильма;
- о жанре картины.

Нельзя ни в коем случае пренебрегать разработкой экспозиции: зритель должен усвоить необходимую информацию о персонажах, чтобы узнавать их, сочувствовать или не сочувствовать им, чтобы разбираться в обстановке, т.е. уяснить «правила игры».

Однако сведения эти автор может и даже должен выкладывать не сразу, а постепенно, порциями, задавая зрителю загадки, тем самым усиливая его активное «втягивание» в сюжет.

При этом, разумеется, не стоит держать зрителя в недоумении слишком долго: он может потерять интерес к действию.

Виды экспозиций:

- прямая;
- отложенная.

Прямая экспозиция предшествует завязке конфликта.

Завязка — это *момент* начала главного конфликтного действия, это следующий эпизод, в котором уже показан первый момент конфликтных действий, споров и т.д. Завязка — это первый показ конфликта. Она, как правило, не занимает в действии много времени. Сценаристу здесь важно показать первое столкновение так, чтобы это поняли зрители, и им стало интересно: «А что же последует за этим дальше?». Дальше действие должно развиваться по нарастающей, иначе не будет развиваться и зрительский интерес.

Подчеркиваем: завязка — это момент, это точка, а не временной отрезок, каким является экспозиция. Завязочной точке обычно предшествуют в ходе прямой экспозиции подготовительные стадии. Уже говорилось о ситуации, таящей в себе возможности конфликта.

Развитие конфликтного действия — это наиболее длительная по времени часть сюжета фильма, она необходима для подготовки высшей точки сюжетного напряжения. Этот структурный компонент занимает в пьесе, представлении довольно большое место по времени. Ведь развить конфликт, обострить борьбу, показать противоречия в фактах, событиях, спорах и т.д. невозможно в коротком отрезке сценического общения героев. Это будет недостоверно. Конфликт в жизни вызывает между людьми или социальными группами порой годами. И хотя у нас нет возможности давать такому «вызреванию» очень много времени на сцене, но и слишком близко после завязки показывать следующий, самый яркий структурный момент в действии будет неграмотно. Это почувствуют в первую очередь зрители. Если мы их заинтересовали в завязке, в показе конфликта,

то умело сконструированное развитие действия будет поддерживать внимание так, что дети могут следить за событиями, которые разворачиваются у них на глазах, затаив дыхание, забыв обо всем другом. Лишать зрителей этой радости, радости сопереживания героям, радости внутреннего сотворчества не следует. Гораздо важнее учесть все эти факторы на уровне работы над сценарием.

Кульминация (от лат. *culmen* — *вершина*) — момент наивысшего напряжения конфликтного действия.

И вновь приходится настаивать на *точности* — теперь уже понятия кульминации: это пик напряжения, и чем сильнее он будет подчеркнут и заострен, тем сильнее будет потрясен зритель.

Кульминация — это не нечто уже случившееся (вопреки распространенному заблуждению), а последний момент напряженнейшего ожидания, когда зритель, затаив дыхание, в душевном трепете ждет: «кто — кого?» или «что же произойдет?».

К примеру: кульминация — это не когда человек сорвался в пропасть, а когда он, сорвавшись, успел ухватиться за край скалы, пальцы его побелели, и он вот-вот сорвется.

В развитии действия сценического представления всегда появляется необходимость подхода к решительному повороту событий, к показу борьбы, столкновений в таком их проявлении, что ярче, выше, острее, эмоциональнее уже ничего другого не может быть. Зрители чувствуют, что за этим моментом неизбежно должен последовать какой-то вывод, результат этой длительной борьбы. Кто-то из спорящих должен оказаться правым, победившим. И зрители уже каждый по-своему предугадывают победу той

или иной стороны. Но авторы еще не сказали свое решающее слово. Поэтому все эмоции зрителя находятся в крайне возбужденном состоянии. Эту часть действия и принято называть кульминацией. Кульминация — это наивысшая точка эмоционального напряжения в действии. Определить кульминацию в увиденном фильме или спектакле бывает порой не просто. В остром, эмоционально «закрученном» сюжете порой кажется, что в действии есть несколько кульминаций. В таких затруднительных случаях для анализа драматургической структуры пьесы или представления (или фильма) можно вспомнить слова К.С. Станиславского, который определял кульминацию как «критическую температуру пьесы». Представим себе по аналогии картину, в которой близкие тяжелобольного находятся около него, а врач говорит, что сегодня ночью у больного ожидается кризис — вот примерно такие же чувства и такое же эмоциональное напряжение должны испытывать зрители во время кульминации. Они не знают в этот момент, «выживет больной или нет» — победит понравившийся герой или нет. Все это авторы скажут зрителям в следующем структурном моменте.

Как подготовить кульминацию?

Кульминацию готовит все предшествующее сюжетное действие; здесь же следует сказать о *непосредственной* ее подготовке. Драматург (сценарист, режиссер) должен позаботиться об этом, ибо только особым образом подготовленная кульминация способна с должной силой взволновать зрителя.

Очень хорошо готовит кульминацию так называемый «саспенс» (англ. *suspens* — *нерешенность, тревога ожидания*) — равновесие противостоящих в основном столкновении сил, вызывающее напряжен-

ное ожидание зрителей: «что произойдет?», «кто — кого?», «что сделает герой?» и так далее.

В разработке саспенса существенную роль играет временной фактор: чем дольше длится остановка видимого действия, тем более напряженной и острой будет выглядеть кульминация. Недаром у английского слова «*suspens*» есть и второе значение: «временное прекращение, остановка».

Может ли быть не одна, а две кульминации?

Может. В случае, когда параллельно развиваются две конфликтные линии, у каждой из них проходит свой кульминационный пик.

Развязка — заключительный отрезок развития сюжета, его итог. Разрешением конфликта с давних пор в драматургии называют развязку. И это действительно так. Здесь автор подтверждает правоту героя, его поступков, его мнения и т.д. Развязка не должна занимать большого времени в структуре действия. Порой она так плотно примыкает к кульминации, что у нее нет собственного, своего эпизода. И сразу после развязки следует окончание всего зрелища.

Развязка, как правило, наступает сразу за кульминацией: мы видим фигуру совершенно сломленной героини «Долгих проводов», слышим безнадежно потерянную ее речь — и тут же сын говорит матери, что не уедет к отцу, останется с ней.

Финал (от лат. *finis* — *конец*) — заключительная точка сюжета, конечное положение, завершающее развитие смысловой концепции фильма.

От финальной точки в большой (часто в решающей) степени зависит оформление идеи картины: что победило — добро или зло?

Существует два вида финалов:

— закрытый финал: конфликтное действие исчерпано, оно закончилось полной победой (или поражением) одной из сторон;

— открытый финал: конфликтное действие не исчерпано, оно может и скорее всего будет иметь продолжение.

Функции разных видов композиции

Виды композиции в кино отличаются друг от друга не только тем, что делят фильм на разного рода части, но и тем, что выполняют в системе драматургических средств *разные функции*.

Вернемся к схеме взаиморасположения основных компонентов драматургии фильма:

Мы видим, что единый пласт композиции расслоился на ряд ее видов, каждый из которых обладает своей функцией, имея дело с разными драматургическими компонентами.

Функция структурной композиции — служить скрепляющей содержательной основой для движущегося и звучащего изображения. Ведь последнее состоит из кадров, а структурная композиция как раз соотносит и соединяет их.

Функция сюжетной композиции — непосредственно организовывать сюжет: делить его на части и соединять их в том или ином порядке.

Сюжетно-линейная композиция тоже имеет дело с сюжетом — делит его на другого рода части и соотносит их между собой.

Архитектоника же, соединяя части *образа* фильма в единое целое, прослеживает и соотносит этапы развития *идеи* произведения.

Так виды композиции, разделяя фильм на разного рода части и выполняя разные функции, формируют в фильме его сюжет.

Глава V. СЮЖЕТ

Если мы вновь вернемся к схеме, обозначающей систему взаимосвязи драматургических компонентов в фильме, то увидим, что сюжет занимает в этой системе центральное место:

- 1) движущееся и звучащее изображение;
- 2) композиция;
- 3) сюжет;
- 4) образ;
- 5) идея.

В самом деле: сюжет является содержанием двух компонентов — композиции и через нее — движущегося изображения и формой тоже двух компонентов — образа, и через него — идеи фильма.

Только проследив до конца течение сюжета, мы сможем воспринять во всей полноте, как уже говорилось, заключенный в картине образ и заложенную в нем идею. Не так ли?

Вспомним, что когда мы перечисляли виды движения в кино —

- движение внутрикадровое;
- движение камеры;
- движение пленки;
- движение времени;
- движение пространства, —

то отложили разговор о движении сюжета. Теперь очередь дошла и до этого сложнейшего вида движения.

Но что такое «сюжет»?

Сразу скажем: «сюжет» — категория в искусстве, может быть, по своим определениям наиболее

спорная. Существуют самые разные, порой противоположные ответы-объяснения на вопрос «что такое сюжет?»

Мы должны с вами выбрать один из них — тот, который, с нашей точки зрения, будет иметь наиболее обобщающий характер, то есть окажется применим к разного вида сюжетам.

Само слово «сюжет» имеет французское происхождение: сюжет — от французского «*sujet*», что в переводе на русский означает «предмет».

Одно из определений термина «сюжет» применительно к литературе и искусству — это состав, цепь событий, лежащих в основе произведения.

Односторонность и узость подобных определений сюжета проистекают из того, что «сюжет» рассматривается вне системы его взаимосвязей с другими формально-содержательными компонентами произведения, прежде всего — с образом целого, формой которого сюжет является.

Только выяснив, как сюжет формирует образ целого и как зависит от него, мы сможем сформулировать, что такое «сюжет».

Но сначала мы должны дать себе отчет в том, что такое «образ целого».

Придется на какое-то время отвлечься от рассмотрения компонента «сюжет» и спуститься по иерархической лестнице на ступеньку глубже.

Сюжет — это движение образа целого в его самораскрытии на пути к полному раскрытию.

Такое определение, на наш взгляд, вбирает в себя все способы и все частные случаи построения сюжета.

Можно ли тогда говорить о том, что существуют «бессюжетные» произведения в литературе и в кино?

Если это настоящие произведения искусства — конечно, нельзя. Даже в такой совершенно бессобытийной вещи, как лирическое стихотворение, к примеру, «Шепот, робкое дыханье...» А. Фета, есть свой сюжет: сначала мы ничего не знаем об образе, в нем заключенном, затем он все с большей и большей полнотой перед нами вырисовывается.

Вы можете сказать: «Ведь употребляется в быту термин «сюжет» в качестве последовательного чередования событий?»

Верно. Есть бытовое понимание слова «сюжет» и есть научное. Вас просят: «Расскажите сюжет фильма». И вы рассказываете... Но удастся ли вам пусть даже в результате подробного пересказа изложить сюжет фильма? Конечно, нет. Ведь в сюжет входят все частности выражаемого им образа, вплоть до мельчайших. Вы сможете пересказать сюжетную схему картины. Такое понятие — «сюжетная схема», то есть перечень событий, лежащих в основе сюжета, практически и теоретически необходимо. Оно имеет свое терминологическое наименование: фабула.

Фабула (от лат. *fabula* — *рассказ, басня*) — состав событий, лежащих в основе сюжета фильма.

Такое определение фабулы будет верным, но неполным: в фабуле события не просто перечислены — они *взаимосвязаны* между собой.

Еще одно очень важное обстоятельство: события в фабуле располагаются, как это бывает в жизни, в *хронологической последовательности*.

Фабула — это совокупность событий в их взаимной внутренней связи.

Нарушение временной последовательности в изложении событий или в их причинно-следственной

обусловленности говорит уже о сюжетной обработке фабулы.

Зрительский и читательский интерес в подобных случаях строится не на том, «что», а на том, «как» все произойдет. Собственно, отличие сюжета от фабулы в этом и заключается:

- фабула — *что*,
- а сюжет — *как* об этих событиях рассказывает автор.

Следует сказать, что отношения между фабулой и сюжетом часто складываются совсем непростые: фабула порой подвергается в сюжете жесточайшему искажению. Но разговор о многочисленных способах трансформации фабулы в сюжете — впереди, он пойдет тогда, когда будут рассматриваться разные виды сюжета.

Пока же можно сказать только, что хотя фабула является *важной составной частью сюжета*, входит в него, они подчас по основным параметрам не совпадают. Так, к примеру, фабула может быть не завершена, тогда как сюжет в истинно художественном произведении завершен всегда.

Глава VI. ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ЧАСТИ СЮЖЕТА

Фабула — крупное составное слагаемое сюжета; но сюжет складывается и из элементарных частей. Это:

- действие;
- мотивировка;
- перипетия.

Что такое «действие»?

Любое физическое движение — это действие? Если иметь в виду окружающую нас жизнь, то на этот вопрос можно ответить утвердительно. Недаром синонимом слова «жизнь» является слово «*действительность*». Человек идет, автомобиль едет, морская волна накатывает на берег...

Но можно ли подобные внешние действия-движения уже считать составными частями сюжета фильма? Можно ли назвать подобные движения *действиями*, из которых состоит сюжет? Очень часто — нет: они самоигральны.

Действия же, которые мы имеем в виду (на них может быть основан и аттракцион) и которые двигают течение сюжета — это не просто физическое движение, а движение, что-то выражающее.

Действия персонажей могут быть выражены и в словесной форме: тот же Стюарт приходит к любовнику своей жены и в мучительном монологе отказывается от своих прав на нее.

Сюжет фильма двигают вперед именно такие движения — их мы и определяем как «действия».

Действия — выраженные внешне движения чувств, мыслей, представлений, желаний, отношений, стремлений персонажей и авторов фильма.

Повторяем: «... и авторов фильма».

Но в этом разделе речь будет идти о действиях, выражающих чувства, и стремлениях пока только персонажей картин.

Формы существования действий на экране

Подлинно драматургические действия делятся на внешние действия героев, внутренние их действия.

Внешними действиями мы называем такие действия, когда стремления и желания персонажей выражаются в совершаемых ими поступках. Именно в поступках человек раскрывается наиболее полно, порой до конца.

Отложенность ожидаемого действия придает ему особый акцент, приковывающий внимание зрителя, выделяет его из ряда других действий.

Действия могут существовать на экране и в виде *ритуальных действий*. *Ритуал* (от лат. *ritualis* — *обрядовый*) — упорядоченная система действий, чаще всего повторяющихся, несущих в себе символический смысл.

Внутренние действия — это движения психологические, душевные. Порой они остаются на уровне помыслов, но и последние (возможно, даже персонажами не осознанные) являются действиями, ибо могут многое сказать о человеке. Иные помышления судятся наравне с проступками.

Внутренние действия долгое время могут быть скрытыми от зрителей и других действующих лиц кинокартины, а затем внезапно обнаружиться. Наиболее интересной, но и наиболее трудновыполнимой формой выражения внутренних действий персонажей является подтекст.

Подтекст — подспудный, неявный смысл, не совпадающий с прямым смыслом текста.

Какими средствами создается подтекст? Деталлями, их лейтмотивами, атмосферой действия, паузами или особым построением реплик — их незаконченностью: повторами одной и той же, как бы ничего не значащей фразы.

Длительность действий

Подлинно сюжетное действие прекращается тогда, когда оно, будучи продолженным, уже ничего не прибавляет к нашему восприятию образа. В ином случае действие приобретает самодовлеющий характер и начинает выглядеть затянутым.

Чем определяется нужный момент прекращения действия?

Он определяется внутренним проживанием длящегося действия художником, его чувством меры и гармонии — то есть тем, что мы с вами называем талантом.

Прекращенное вовремя и даже как бы оборванное, не законченное, действие включает аппарат активного зрительского домысливания происходящего на экране, делает зрителя в определенной степени соавтором фильма.

Опускание действий

В еще большей степени активное зрительское сотворчество возникает тогда, когда одно или несколько элементарных действий как бы опускается (купюрируется) создателями кинокартины.

Необходимые уточнения

Следует иметь в виду: речь в этом разделе шла об *элементарном действии*.

Из элементарных действий составляется *действие сцены*;

из действий сцен составляется *действие эпизода*;
из действий эпизодов составляется *действие фильма* (сценария).

Когда мы говорим о действии, мы должны давать себе отчет — о каком из этих действий идет речь.

Важным составным элементом сюжета фильма является и *мотивировка*.

Мотивировка

Мотивировка — это художественное обоснование событий, поступков и переживаний персонажей фильма.

Проще говоря, мотивировка — это *причина действий*.

Существуют два вида мотивировок: внешние и внутренние.

Внешние мотивировки — это:

а) обстоятельства, в которые попадает герой, именно они диктуют его действия: драконовские порядки, царящие в психлечебнице, толкают Мак-Мерфи на экстраординарные действия;

б) поступки других персонажей:

— надругательство над невинной девушкой и её убийство пастухами в фильме И. Бергмана «Источник девы» имеет следствием страшную месть со стороны ее отца.

Внутренние мотивировки:

а) причины психологического свойства — страх, любовь, ненависть, жажда обогащения, властолюбие и другие страстные движения души;

б) особенности характера персонажа — ведь в одних и тех же обстоятельствах разные по характеру люди ведут себя по-разному; вспомните, как резко и бурно реагирует Егор Прокудин в «Калине красной» на малейшие возможные намеки на его криминаль-

ное прошлое: кроме всего прочего это обусловлено и его характером;

в) своеобразной и часто используемой в драматургии формой внутренней мотивировки является цель, которую ставит перед собой герой; так действия героя фильма «Храброе сердце» Уоллеса обусловлены исторической целью освобождения Шотландии.

Для того чтобы зрители в большей степени сочувствовали герою, руководимому высокой целью, авторы кинокартин сочетают ее порой с мотивировкой душевного, сердечного свойства: Уоллес не только борется за свободу родной страны, но и мстит английским солдатам за смерть отца и любимой девушки;

г) следует особо подчеркнуть, что именно внутренние мотивировки устанавливают нравственную цену действия.

На столкновении разных мотивировок в душах персонажей основываются конфликты и неожиданные сюжетные повороты. Порой те, кто ведет злонамеренную интригу, строя свой расчет на непоколебимых, по их мнению, человеческих слабостях, встречаются с другой системой ценностей (благородством, духовностью) и терпят неожиданное для них поражение.

Последовательность действий и мотивировок

А) Наиболее распространенная их последовательность:

Внешняя мотивировка → внутренняя мотивировка → действие

Б) Мотивировка отложенная:

Действие → Внешняя мотивировка → Внутренняя мотивировка

В) Конфликт нескольких внешних и внутренних мотивировок.

Роль случайности в сюжете. К видимому отсутствию каких-либо мотивировок примыкает и такая своеобразная форма «причинности» событий, как случайность. Если драматургическое действие должно быть мотивировано, то как же нам тогда отнестись к простым совпадениям, с которыми мы встречаемся в потоке сюжета? Ответ тут может быть таким: случайность играет в подобных сюжетах, если хотите, роль катализатора, ускоряющего и делающего более наглядным внутренний процесс.

Необходимость мотивировок. О ней следует постоянно помнить, ибо профессиональность в построении сюжета напрямую зависит от тщательности и глубины прослеживания мотивировок.

Нельзя при этом ограничиваться тем, что мотивировка как бы подразумевается («он же должен был бояться этого злодея», например), нет, мотивировка должна быть конфликтно разработана.

Отсутствие в должной степени проработанных мотивировок всегда — в большей или меньшей степени — ощущается зрителями и порой вызывает в их душах чувство не сопереживания, а недоумения: почему герой так поступил?

Перипетия

Перипетия — своеобразная и тоже очень важная разновидность действия.

Что такое «перипетия»?

В словаре вы найдете такое определение этого понятия:

«Перипетия» (от греч. peripeteia — *внезапный поворот, перелом*) — резкая неожиданная перемена в течении действия и судьбе персонажа.

Итак, перипетия — это резкий и неожиданный поворот в сюжете.

В профессионально верно выстроенной драматургии фильмов мы очень часто встречаемся с перипетиями, которые в нашем кинематографическом обиходе чаще называют *сюжетными поворотами*. В своей книге «Кино между раем и адом» режиссер А. Митта хорошо и подробно пишет об этом элементе построения сюжета фильма.

Почему так важна эта составляющая часть сюжета?

Потому что перипетия выражает в резкой и крайне подчеркнутой форме суть процесса сюжетного развития. Перипетия, как скальпель, вскрывает образ целого, обнаруживая его смысловые глубины.

Перипетии обладают потенциалом большой впечатляющей силы. Картины, в которых есть резкие и неожиданные повороты, воспринимаются зрителями с должной степенью внимания и напряжения.

Отрицается ли предфинальным поворотом возможность открытости финала? Нет, более того, открытый финал может следовать только после кульминации и главной перипетии: *решающее сражение произошло*, но конфликт не исчерпан — противник как будто поражен, но неизвестно, что он предпримет завтра — не соберет ли новое войско?

Следует признать: умение создавать перипетии вообще лежит в основе умения строить напряженное сюжетное действие. Недаром на первых порах овладения драматургической грамотой студентов-сценаристов заставляют сочинять этюды, в которых главной составляющей является неожиданный финальный поворот.

Ведь что такое настоящая «история»? Это состав событий, содержащих определенное число поворотов действия.

Подготовка перипетии

Но сделать сюжетный поворот неожиданным — это еще далеко не все.

Поворот *должен быть подготовлен!*

Обязательно! Только тогда он драматургически будет выглядеть закономерным, вытекающим из существования сюжета, а не продуктом авторского произвола (сделаю все наоборот!).

Еще нагляднее подготовка перипетии работает в кинофильмах — ведь они демонстрируются в ограниченном промежутке времени. Когда зритель встречается с неожиданным для него поворотом действия, он должен вспомнить какие-то моменты из предыдущих эпизодов — детали, слова, поступки персонажей, которым он не придал особого значения, но которые теперь мгновенно обнаруживаются в его сознании и выстраиваются в образную и смысловую цепочку: «Ну, конечно, так и должно было случиться!»

Для обеспечения необходимого эффекта неожиданности перипетии мастера драматургии:

а) дают подготовку поворота заранее, а не непосредственно перед ним;

б) стремятся всеми способами замаскировать эту подготовку — отвлечь от нее зрителя или направить его внимание по ложному пути.

Виды перипетий. Существуют три вида перипетий:

а) поворот, неожиданный *для зрителей и для персонажей;*

б) поворот, *неожиданный для зрителей, но не для персонажей;*

в) поворот, *неожиданный для персонажа(ей)*, но ожидаемый зрителями — так называемая *«ожидаемая неожиданность»*.

Узнавание

Самое важное, чем трагедия увлекает душу...— перипетии и узнавания.

И верно, сколько раз мы, говоря о перипетиях, приводя их примеры, употребляли словосочетания: «герои узнали», «мы узнаем», «зрители узнают» и так далее. Очень часто перипетии как раз и построены на неожиданном узнавании персонажами или зрителями, или теми и другими одновременно, того, что они не знали. Действие, утверждал Аристотель, может происходить «с узнаванием или с перипетией, или с тем и другим вместе».

Но что такое *«узнавание» как особый вид действия?*

Узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, ведущий или к дружбе, или к вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью.

Узнавание может стоять *до* перипетии или перемены, может стоять *после*, а может стоять *и до и после* них. В только что приведенном примере мы разобрались в построении узнавания, предваряющего перипетию.

Действие *«узнавание»*, по-настоящему разработанное и выполненное, может играть и играет в сюжетном движении фильма важную роль. Оно существенным образом повышает активность зрительского восприятия картины, служит прекрасным способом непосредственной подготовки и обострения перипетий и кульминаций.

Глава VII. ХАРАКТЕР

Что такое «характер»?

Характер (от греч. *character* — *отпечаток, признак, отличительная черта*) — это комбинация определенных душевных качеств человека.

Характер отличают два свойства.

Первое свойство: *возможность изменения*.

На протяжении жизненного пути человека характер может измениться очень сильно:

- большое несчастье;
- серьезная болезнь;
- смена жизненных обстоятельств;
- перемена веры, —

и человека, хорошо нам знакомого, не узнать: перед нами — другой характер.

Характер может меняться даже на протяжении нескольких часов. Лев Толстой говорил о человеке, «что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо».

И второе свойство характера: *возможная схожесть характеров* у разных людей.

Ведь иной раз в жизни мы слышим: «Они очень схожи по характеру». То есть обладают примерно одним и тем же составом *душевных (психических)* качеств. Говорят, что супруги, многие годы прожившие вместе, становятся к концу жизни похожими по характеру. Порой, действительно, так и происходит.

Обратившись к истории кино, вспомним героев боевиков. Характеры этих персонажей, как прави-

ло, отличает один и тот же джентльменский набор достоинств: безграничная смелость, решительность, смекалка, мужество, честность, безжалостность к врагам и помощь слабым.

Виды характеров

Характеры отличаются друг от друга *степенью сложности*.

Известно, что в драматургическом произведении (для кино или для театра) встречаются характеры *многосложные*, состоящие из комбинаций целого ряда душевных, порой противоречивых, качеств.

И вместе с тем существуют прекрасно выполненные образцы характеров *односложных*. В них авторами подчеркнута одна, но очень яркая черта, порой гиперболизированная. Такой метод построения характеров героев преобладал в литературных направлениях классицизма и романтизма.

Следовало бы добавить, однако, что в случае преобладания в герое одного ярко выраженного душевного качества необходимо, чтобы персонаж хотя бы однажды поступил не по характеру, а даже вопреки ему. Тогда изображенный характер в своем основном значении будет лучше восприниматься зрителями.

Глава VIII. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ХАРАКТЕРОВ

Здесь мы обнаруживаем три основных и один дополнительный способ их изображения.

Первый способ. Постепенное раскрытие характера: перед нами возникают все новые и новые грани характера героя, все более глубинные его пласты.

Второй способ. Развитие характера, его рост и становление. Традиция подобного изображения характера человека в литературе идет от просветительского «романа воспитания» XVIII века — через романы XIX века — в современность.

Мы же считаем, что характер может изменяться, но может и не изменяться. Некоторые драматурги и режиссеры придерживаются последнего принципа — это является свойством их индивидуальной творческой манеры.

Третий способ. Внезапный слом, резкое изменение характера героя.

Четвертый (дополнительный) способ — сочетание постепенного развития характера с резким его изменением.

Личность

«Характер» и «личность» человека — это одно и то же?

Нет, конечно, эти понятия — разные.

Личность — лицо, самостоятельное, отдельное существо.

Личность, как и характер, входит слагаемым в образ человека на экране. Но *личность* — это глубин-

ная духовная суть человека. Она дается Богом при нашем рождении и даже до рождения — в момент зачатия (если подходить к вопросу с точки зрения науки — единственным сочетанием хромосом).

Вместо русского слова «личность» часто употребляется иностранное слово «индивидуальность».

Индивидуальность — отдельная личность как обладатель неповторимой совокупности психических свойств, индивидуум.

Личность, в отличие от характера, уникальна, неизменна и бессмертна.

Личность — это то «я», которое:

а) осознается ребенком на определенном этапе развития;

б) все время пребывает в сознании человека, как то, что выделяет его из всех других живущих на земле людей;

в) то, что будет жить после смерти телесной ее оболочки.

Залогом вечного существования личности является ее неизменяемость: *«Временно все изменяющееся, неизменное — вечно»* (Блаженный Августин, V век).

Если каждый из нас осознает себя как «я», то любой другой человек, в том числе и герой того или иного фильма, воспринимается нами как *«тот»*, которого ни с кем не спутаешь.

Другое дело, что личность может быть более яркой и менее яркой, более духовной и менее духовной. Это как в лампочке накаливания: вольфрамовый волосок в ней по сути не меняется, но он может разгораться ярче, может гореть тускло, а может быть вообще мертвенно-серым. Определяющее личностное начало в человеке в своей *отдельности* неизменно, но оно может возрастать (или, наоборот, бледнеть,

стираться), однако не исчезать никогда — даже в самом незаметном, даже в самом падшем человеке.

Драматургические способы изображения личности

Какие же существуют способы для изображения человеческой личности на экране?

Таких способов несколько. Они отличаются друг от друга *в зависимости от вида сюжета*. Но разговор о видах сюжета впереди. Тогда мы и будем рассматривать в числе признаков каждого из видов сюжета присущий ему способ изображения личности.

Глава IX. ВИДЫ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Показывая внешний по отношению к нему мир явлений и характеров, драматург воплощает его путем непосредственного самовыявления действующих лиц. Такое сочетание в драме признаков двух других родов поэзии нельзя смешивать с прямым переплетением и взаимодействием эпического и лирического начал. Последнее выражается в слиянии эпического повествования и лирических высказываний самого писателя и составляет не драматическую, а лиро-эпическую поэзию. Драма же характеризуется особыми чертами, на важнейшие из которых и следует указать.

Первой существенной особенностью драмы является драматический характер развивающегося в ней действия. Не всякое событие драматично и может составить сюжет драмы. «Драматизм, — писал Белинский, — состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящие, желая приобрести друг над другом превосходство, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души и когда чрез это в споре выказываются их характеры, а конец спора ставит их в новые отношения друг к другу, — это уже своего рода драма». Например, спор двух инженеров о целесообразности или нецелесообразности внесения какого-либо новшества в производственный процесс может

заключать в себе драматический элемент, но может быть и лишен его. Драматизма не будет, если этот спор останется в рамках чисто технических подсчетов и соображений. Драматизм будет налицо, если в процессе спора выявятся общественные, политические позиции спорящих сторон, их идейно-нравственные интересы, которыми они руководствуются при решении возникшего вопроса. Так, спор известных нам по роману Гранина «Искатели» инженеров Лобанова и Потапенко об объектах работы Лобанова исполнен напряженного драматизма, так как в этом споре сталкиваются два различных мировоззрения, раскрывается конфликт большой общественной значимости.

Если в эпическом произведении, каким, в частности, является и роман Гранина, мы можем говорить о драматических и недраматических сценах, то в произведениях драматической поэзии все сцены должны иметь именно свой драматический смысл, более непосредственно соотнесенный с изображаемым конфликтом, чем это имеет место в эпических произведениях. С этим связана и другая особенность драмы — единство действия. Единство действия имеется, конечно, и в творениях других родов поэзии, ибо без него, как мы уже говорили, не может быть осуществлено и идейно-тематическое единство произведения. Отсутствие единства действия ведет к распаду произведения на отдельные, не связанные друг с другом куски, произведение перестает быть произведением. Но в то время как эпический писатель, стремящийся к многогранному раскрытию темы и идеи своего произведения, может выдвинуть множество проблем, находящихся друг с другом во взаимодействии и восходящих в конечном счете к главной мысли, драматический писатель, преследующий свои цели в значительно более тесных рамках драматической формы, в область такого широ-

кого взаимодействия вступать не может. «Простота, немногосложность и единство действия (в смысле единства основной идеи), — говорил Белинский, — должно быть одним из главнейших условий драмы; в ней все должно быть направлено к одной цели, к одному намерению». Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической.

Так же как и другие роды поэзии, драма в ее историческом развитии подразделилась на ряд видов.

Драма

В западной литературе драма создается в XVIII веке, в период острой борьбы «третьего сословия» с феодальным порядком. Протест «третьего сословия», выступавшего тогда от имени масс против аристократии, сказался, между прочим, в области драматической литературы и в требованиях демократизации тематики и героев. Появляется так называемая мещанская драма, которая избирает своими предметами домашние, семейные конфликты из жизни средних и низших классов общества. Обращение мещанской драмы к обыденным явлениям жизни, ее отказ от изображения выдающихся людей и исключительных страстей определяли ее существенное отличие от трагедии. Воспроизведение же в основном печальных событий из жизни людей, серьезное, а иногда и прямо трагическое изображение их судьбы при определенных обстоятельствах, обрисовка возвышенного и сильного в характерах ряда действующих лиц отделили драму и от комедии.

Комедия

Развитие комедии шло по двум основным направлениям. Одно направление составила комедия внешних положений, а другое — комедия характе-

ров. Правда, эти направления подчас сочетались и взаимодействовали, но решающим критерием разграничения была и остается внутренняя установка той или другой комедии или на внешний комизм, или на социальную тематику и изображение типических характеров и явлений. Подлинно значительно было, конечно, второе направление. Стремление же к чистой развлекательности лишало комедию ее серьезного общественного назначения.

Дать общее определение комедии, учитывая ее различные виды, затруднительно. Но особой надобности в этом и нет. Для нас важна подлинно высокая комедия, имеющая большое общественное содержание и преследующая свою целью воспитание людей. Поэтому самое определение комедии и рассмотрение главных особенностей ее в отдельные эпохи мы и будем основывать на так называемой комедии характеров.

Комедия — это драматическое произведение, в котором осмеиваются какие-либо отрицательные черты и свойства людей, а подчас и целый строй общественных отношений. Если древнегреческая трагедия уходила своими корнями в дифирамбическую поэзию, то истоками древнегреческой комедии были так называемые фаллические песни (обрядовые песни, посвященные богу плодородия Фалету). На донисийских празднествах имели место и веселые карнавальные процессии (комы), во время которых участники шествия пели, танцевали, обменивались всевозможными шутками, подчас весьма сатирического характера. Постепенно из чисто обрядового действия развилась и в этом случае художественная драматическая игра актеров. Уже в глубокой древности появились первые непосредственные зачатки комедии: дорийские бытовые сцены и аттические хоры обличительные песни. Эти последние и со-

ставили первый шаг на пути создания высокой общественной комедии древней Греции.

Расцвет древнегреческой комедии, так же как и трагедии, относится к V веку до н. э. и связан главным образом с именем Аристофана. Ко времени Аристофана древнегреческая комедия имела уже сравнительно развитые формы. Комедия разыгрывалась тремя актерами, исполнявшими большое количество ролей и взаимодействовавшими с хором, который высказывал мысли автора. Комедийное действие включало в себя танцы. Художественно оформленные маски актеров усиливали сценическую иллюзию. Подобно трагедии, комедия на той ступени ее развития знаменовалась, следовательно, рядом моментов, характерных в позднейшие века и для драмы, и для оперы, и для балета.

Чтобы понять значение комедий Аристофана, а затем и других великих комедий как для времени их создания, так и для всего последующего развития, необходимо прежде всего указать на общие закономерности, лежащие в основе создания человечеством этого вида драматического искусства.

Трагедия

Одним из значительнейших видов драматической поэзии явилась трагедия, которая, как и эпопея, получила наиболее яркое выражение в Греции. Расцвет древнегреческой трагедии относится к V веку до н. э. К этому времени греческая поэзия, как мы уже знаем, имела высокие образцы эпоса и лирики. Множество драматических эпизодов, имевших место в эпосе, составили основу для сюжетов драмы. Недаром Эсхил говорил, что он питался крохами от роскошной трапезы Гомера. Завоевания же лирической поэзии (особенно Ариона и Пиндара) создавали нужную почву для глубокого проникновения во

внутренний мир человека. Преемственные связи с предшествующей поэзией были для древнегреческой драмы исключительно благоприятны: она опиралась на великие достижения эпоса и лирики.

Своими корнями древнегреческая трагедия уходит в дифирамбы и другие обрядовые песни в честь Диониса. Дионис, по мифологическим представлениям древних греков, — бог винограда и виноделия. С его именем связывались сельскохозяйственные работы людей, весеннее обновление природы, щедрые дары земли, обрабатываемой руками человека. Порождение мифологической фантазии древних греков, образ Диониса был особенно близок его творцам. Дионис не принадлежал к олимпийцам. По преданию, сын Зевса и смертной женщины (Семелы), этот бог был в то же время настолько человеком, что его судьба живо волновала древних греков, видевших в жизни, страданиях и торжестве Диониса воплощение и своих собственных судеб.

Песни, сопровождавшие жертвоприношения Дионису, исполнялись хором, возглавленным запевалой — корифеем. Корифей пел о событиях в жизни Диониса, а хор выражал свое отношение к ним. По своему характеру песни в честь Диониса различны. В одних корифей повествовал о страданиях и гибели Диониса и хор печалился о злоключениях излюбленного божества. В других корифеем рассказывалось о воскресении и торжестве Диониса, — и хор ликующе пел о победе жизни над смертью. От мрачных песен о страданиях Диониса наметился путь к трагедии, от веселых — к комедии и близкой к ней драмы сатиров. Пройдя путь длительного и многостороннего развития, древнегреческая трагедия достигает своего расцвета в V веке до н. э. Творцами ее выступают великие писатели античного мира Эсхил, Софокл и Еврипид.

Опираясь на опыт этих писателей, знаменитый древнегреческий мыслитель Аристотель дал развернутое освещение ряда существенных признаков трагедии. Хотя некоторые отмеченные Аристотелем признаки в дальнейшем развитии трагедии и потеряли свое значение, а некоторые и тогда не имели такого универсального характера, который он им придавал, но главнейшие особенности этого вида драмы Аристотелем были указаны.

Характеризуя трагедию, Аристотель прежде всего подчеркнул возвышенность ее действия. Под возвышенным действием в данном случае подразумевалось изображение таких событий, которые так или иначе раскрывали торжество правды, силы человеческого ума и чувства, красоты нравственного подвига. Возвышенным действие было не только тогда, когда трагедия непосредственно представляла титанический подвиг Прометея («Прикованный Прометей» Эсхила), обрешего себя на невыносимые муки во имя человеческого счастья. Само по себе понятие возвышенного действия еще не определяет особого характера предмета трагедии. Аристотель одновременно указывает, что трагическое действие обязательно вызывает чувства страха за судьбу героев и сострадания. В самом деле, несмотря на различие трагических конфликтов, все они неизбежно вселяют в зрителей именно эти чувства. Приведем два примера. Страх и сострадание испытывают зрители уже упомянутого нами «Прикованного Прометея» Эсхила. Прометей вопреки воле Зевса дает людям, которых «вседержитель» обрек на гибель, спасительный для них огонь. Этим он навлек на себя гнев царя богов. Прометея приковывают к скале, вбивая ему в грудь клин. Гермес, посланец Зевса, угрожает от его имени Прометею еще более страшными муками, если Прометей не выдаст известную ему тайну,

связанную с грядущей судьбой Зевса. Но и в этом случае Прометей не идет ни на какое соглашение. Зевс посылает молнию, разверзается земля, и Прометей проваливается в царство мрака, где его ждут еще большие страдания. Что же здесь вызывает чувство страха? Сознание неодолимости той силы, с которой человек вступает в единоборство. Этот страх неразрывно связан и с состраданием к Прометею. Оно вызывается пониманием благородных побуждений Прометея, который потому восстал против Зевса, что хотел дать и дал людям «искусство, знание, мудрость».

Иного типа трагическое чувство в трагедии Софокла «Эдип-царь». Сын фиванского царя Лая и его жены Иокасты, Эдип, как известно его родителям по прорицанию оракула, убьет своего отца и женится на своей матери. Чтобы предотвратить эти преступления, Лай отдает приказание убить ребенка. Убийство поручается одному пастуху, который, однако, из жалости к Эдипу не убивает его, а относит к бездетному коринфскому царю Полибу. Полиб усыновляет мальчика, и Эдип вырастает, считая себя сыном коринфского царя. Оракул предрекает и самому Эдипу ожидающую его страшную судьбу. Желая избежать ее, Эдип покидает Коринф, чтобы быть в отдалении от своих мнимых родителей. В случайном столкновении на дороге близ Фив Эдип убивает Лая, затем оказывает важные услуги Фивам, освобождая их от Сфинкса, становится преемником Лая и женится на его вдове — своей матери. На этом предании и основана трагедия Софокла, рисующая царствование Эдипа. Трагическое чувство страха здесь вызывается вторжением в жизнь человека слепого, не зависящего от его сознания и воли случая, который, однако, делает этого человека невольным преступником. Сострадание же к Эдипу

проистекает из понимания противоположности его намерений и поступков.

Часто говорят и пишут, что страх и сострадание, вызываемые трагедией, определяются обязательной для нее гибелью героя. Это неверно. В ряде трагедий герой вовсе не гибнет ни физически, ни нравственно. Так, Эдип у Софокла после обнаружения страшной истины вступает на тот долгий и мучительный путь, идя по которому (это составит сюжет трагедии Софокла «Эдип в Колоне») не только обретет впоследствии новую жизненную силу, но и взойдет на такие ступени нравственного совершенства, что имя его станет священным для граждан Колона. Не погибает и эсхиловский Прометей. Через многие тысячелетия он будет освобожден потомком той самой преследуемой Герой Но, которую он, прикованный к скале и сам безмерно страдающий, пытался утешить (на эту тему Эсхил написал «Освобожденного Прометея»). Страх и сострадание возникают в этих случаях не в связи с гибелью героя (ее нет), а вследствие того, что герой попадает в трагическую ситуацию, вступает в противоречие с теми или иными физически неодолимыми для него силами. Там же, где герой действительно гибнет, его смерть вызывает трагические чувства не сама по себе, а лишь как следствие тех страшных противоречий, которые только и являются основанием для возникновения страха и сострадания.

Героями трагедии являлись незаурядные люди, характеры которых и определяли возможность возвышенных событий. Трагическим героем мог быть именно Прометей, наделенный свободолюбием и титанической волей, а не Гермес — покорный исполнитель воли Зевса, могла быть героическая Антигона, а не трусливая Йемена. Правда, уже в древнегреческой трагедии сказалась известная условность

разграничения героического и обыденного. У Еврипида Ифигения во многом похожа на софокловскую Йемену, но в определенных условиях она поднимается до героизма. Аристотелем была определена и цель трагедии. Аристотель говорил, что, вызывая в зрителях чувства страха и сострадания, трагедия способствует очищению человеческих чувств, так называемому катарсису. Эта мысль подверглась многочисленным и различным толкованиям. Наиболее распространенными являются два. Одни понимают катарсис в чисто психологическом смысле и считают, что речь идет об утолении зрителями психологической потребности в переживании страха и сострадания. Другие (среди них был и такой замечательный мыслитель, как Лессинг) полагают, что Аристотель вкладывал в это понятие нравственный смысл. Такое истолкование кажется наиболее вероятным, если учесть понимание Аристотелем причин, вызывающих чувства страха за судьбу героев трагедии и сострадания к ним. Но если это и не так у Аристотеля (конспективность и отрывочность изложения дошедшей до нас аристотелевой «Поэтики» не позволяют нам судить об этом с полной определенностью), то это именно так по существу самого дела. Страшась за судьбу героя и сострадая его несчастью, зрители приобщаются к судьбам других людей, выходят за рамки личного, эгоистического чувства. Очеловечивающую роль играет, конечно, не только трагедия, но и все другие виды поэзии, однако только трагедия выполняет ее данными средствами: путем возбуждения страха и сострадания.

Таковы главнейшие особенности древнегреческой трагедии, которые в основном сохранились у этого вида драмы во все последующие века. Несмотря на отдельные новшества, вносимые в трагедию как гре-

ческими, так и римскими последователями Эсхила, Софокла и Еврипида, новые классические формы трагедии еще не могли быть созданы ни на закате древнего мира, ни в средние века. Упадок древнегреческой литературы в начале нашей эры и преобладающее значение в Риме этого времени не театра, а цирка с кровавыми зрелищами это наглядно иллюстрирует. В средние же века развитие драматургии пошло по другим направлениям. С одной стороны, господствующими кругами феодального общества широко практикуются всевозможные церковные «действия» — мистерии, зрелища, связанные с религиозным культом, с другой стороны, как выражение народных потребностей того времени создаются народно-бытовые, исполненные юмора, а подчас и сатиры, представления.

Лишь в эпоху Возрождения и в последующие за ней века трагедия вновь занимает видное место. Характер трагедий нового (по отношению к античному миру и средневековью) времени весьма разнообразен. Трагедии создавались такими яркими в их индивидуальности авторами, как испанские писатели Лопе де Вега и Кальдерон, великий английский драматург Шекспир, затем — представители французского классицизма Корнель и Расин, позднее — знаменитые немецкие поэты и драматурги Гете и Шиллер, Пушкин. Эти писатели внесли свое новое в развитие трагедии, и дело истории национальных культур определить место и роль каждого из них как в литературе отдельных народов, так и в литературе мира. Теоретико-литературное рассмотрение может ограничиться установлением важнейших признаков трагедии нового времени, как они, эти признаки, проявились в лучших литературных образцах.

Глава X. ПОЯВЛЕНИЕ И ПРОЦВЕТАНИЕ ЖАНРА НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

Ток-шоу, от английского talk-show, означает «разговорное представление». Возник жанр на американском телевидении в шестидесятых годах XX века. Его создателем был журналист Фил Донахью. Однажды во время интервью у Донахью закончились вопросы. Он не растерялся и подбежал к одному из зрителей, чтобы спросить, есть ли у того вопрос к гостю. Вопрос оказался. Так Фил Донахью изобрёл новый телевизионный жанр, представляющий собой треугольник — ведущий, гости, аудитория.

«Впервые программа Донахью появилась на телевизионном канале WHIO-TV, там в 1963–1967 годах он работал утренним ведущим и вел ток-шоу в прямом эфире с участием приглашенных в студию гостей. Это была провинциальная телестанция, бюджет выделили мизерный, и заполучить себе гостей из числа звезд Донахью было нелегко. Чтобы привлечь аудиторию, а вместе с ней и тех самых звезд политики и шоу-бизнеса, Донахью решился на принципиальное новшество. Он сосредоточил внимание в своем ток-шоу не на известных личностях, а на скандальных проблемах, которые открыто обсуждал в эфире». «В конце 80-х гг. благодаря Филу Донахью жанр ток-шоу был настолько популярен, что практически на всех телеканалах США — от крупных, общенационального значения, до мелких провинциальных — появились свои ток-шоу. Донахью вел свои передачи из тюрьмы штата Огайо и из

луна-парка Уолта Диснея, с парохода «Миссисипи Квин» и из пятитысячной аудитории, обсуждающей проблему равенства прав мужчин и женщин».

В ситуации негласного соревнования ток-шоу все меньше и меньше уделяли внимание социальным и политическим вопросам и все больше приобретали скандальный характер.

В России создателем жанра ток-шоу считается Владимир Познер, который в 1982 стал партнёром Донахью по телемосту. После этих передач Познер провел еще десятки различных ток-шоу с участием сотен людей разных национальностей, профессий и возраста.

Можно утверждать, что жанр ток-шоу в нашей стране имел национальную самобытность, являлся трибуной для обсуждения действительно актуальных вопросов современности. Причем у зрителя сохранялось ощущение, что его голос может быть услышан. «Ток-шоу — одна из самых демократичных форм, которая позволяет обыкновенным людям принимать непосредственное участие в телепередаче. Ее не заменит даже интерактивное телевидение», — говорил Познер.

Для современного этапа существования жанра подобное мнение представляется слишком оптимистичным. Во-первых, отечественные ток-шоу уже лишены местного колорита и общественной значимости. Во-вторых, они превратились в заурядные рекламные площадки. Этот процесс наметился в период с 1991 по 1993 год. Именно в это время возникла проблема экспансии иностранных (в частности, американских) жанров на российских каналах. На экране появились и продолжают появляться в настоящее время ток-шоу, телешоу, «реальные

шоу», телевикторины, телеигры «в буквы и слова», телесериалы, западные видеоклипы, «телевизионные магазины» и т.п. Для ток-шоу в их зарубежном варианте этот период стал очень плодотворным в плане появления, завоевания эфирного пространства и зрителей. Появление западных программ было вызвано рядом объективных и субъективных причин. Это и изменения в господствующей идеологии, и в экономике страны, и перестроечные процессы, затронувшие все стороны жизни, в том числе и систему телевидения. После августа 1991 г. в России открываются новые политические, экономические и творческие возможности развития всей системы СМИ. Телевидение начинает буквально с нуля, открывая и постигая законы телевизионных жанров, драматургии и телевизионной деятельности в целом. Возникла проблема экспансии иностранных (в частности, американских) жанров на российских каналах. Для подражания западному телевидению использовались любые приносящие успех и экономическую выгоду образцы. Так на российский экран попадают «Колесо фортуны» («Поле чудес»), «Женский вопрос» («Я сама») и др. Одни из сканированных с американского экрана программы прижились и удовлетворяют коммерческие интересы своих авторов, другие дали более низкий рейтинг, чем их иностранные «близнецы».

В первый год своего появления на наших экранах передачи в жанре ток-шоу транслировались исключительно в вечернее время. Во второй половине девяностых годов прошлого века, по данным социологических исследований аудитории, ни одно ток-шоу не входило в двадцатку лидеров телепрограмм. Однако эта ситуация быстро изменилась, и вскоре

ток-шоу стали занимать значительную часть дневного эфира телевизионных каналов.

Подражая западным аналогам, в отечественные ток-шоу стала просачиваться скандальность. По коммерческим причинам дневные ток-шоу превратились в своеобразные телепосиделки среди дня, под завязку нашпигованные незатейливой рекламой. В самом деле: есть студия с диванами по периметру, приглашаются зрители и знаменитости (в основном от шоу-бизнеса), и совсем уж хорошо для приманки рекламодателей, если ведущие — тоже знаменитости (не первого ряда, но узнаваемые). При таком понимании жанра и возникли второсортные «Город женщин» и «Большая стирка» (Первый канал), «Страна советов» и «Принцип домино» (НТВ), «Что хочет женщина» и «Короткое замыкание» («Россия»).

С жанром ток-шоу произошла удивительная метаморфоза: пока не было определенных его границ (да и самого термина), в нем присутствовало общественное и духовное напряжение, происходили серьезные открытия, не только творческие, но и социальные.

С изменением социально-политической ситуации в стране жанр ток-шоу стал гулять по всем телеканалам. Побив по количеству передач рекорды, он как-то померк в сознании телезрителей, стал менее значительным, перестал волновать, как прежде, копируя не только их основные признаки (легкость разговора, артистизм ведущего, обязательное присутствие аудитории), но и развлекательность как элемент коммерческого успеха. Многие из отечественных тележурналистов, затеявая новую программу и без особых раздумий присваивая ей высокое жанровое наименование, не всегда заботятся о том, чтобы их ток-шоу было жизнеспособным, имело под-

линный зрительский интерес, оказалось способным выдержать конкуренцию в эфире.

В настоящее время ток-шоу является одним из наиболее распространенных на отечественном телевидении жанров, как бы ни анонсировалась соответствующая передача. Задача жанра ток-шоу — активизировать восприятие содержания, заключенного в передаче с помощью формы диспута, острых вопросов, высказывания различных точек зрения. Хитрость же российского ток-шоу заключается в том, что при внешней форме свободной дискуссии на самом деле зрителям втолковывается какая-нибудь одна единственная, строго ограниченная в своих параметрах позиция.

Ток-шоу может иметь информационные элементы, но всё-таки это больше развлекательный жанр. Оно соединяет приемы журналистики и сценические приемы. И каждый из участников ток-шоу, какова бы ни была его служебная функция внутри программы, одновременно является персонажем с заданной ему ролью.

Высокая степень популярности ток-шоу и эффективность сообщения связываются исследователями со следующими параметрами:

— гибкостью тематического поля программы и включением в него элементов других дискурсивных практик;

— глубокой вовлечённостью адресата в процесс телевизионной интеракции, основанной на акцентуации тех или иных социально значимых мотивов поведения на межличностном, межгрупповом и институциональных уровнях, а также усилении значимости отдельных ценностных ориентиров данного социума.

Глава XI. ВИДЫ ТОК-ШОУ. РАЗЛИЧИЯ В ДРАМАТУРГИИ

Ток-шоу на российском телевидении имеют новый формат и самый разнообразный спектр направлений. Это и советы для домохозяек, и народные рецепты, и поиск близких и знакомых, обсуждение вопросов политики, культуры. Одна из трудностей, с которыми сталкиваются работники телевидения — это размытые границы в определении жанра ток-шоу. Каждый исследователь определяет разновидности ток-шоу по-своему. Перед тем, как разбираться в поджанровых тонкостях, определим, что мы всё-таки будем оперировать названием ток-шоу. Итак, ток-шоу — любая разговорная передача, в которой присутствуют ведущий, гости и аудитория (прямо или косвенно). Мы будем придерживаться классификации, предложенной Вакуровой Н.В. и Москвиным Л.И. в книге «Типология жанров современной экранной продукции», а именно: разновидностями ток-шоу можно считать телемост, теледебаты, беседу и дискуссию. Разберём каждый из видов отдельно.

Телемост — вариант разговорного жанра типа ток-шоу, использующий возможность зрелищного противопоставления контрастных по ментальности аудиторий, двух или более, как правило, географически удаленных друг от друга с помощью техники спутниковой связи. Причем каждая участвующая аудитория имеет своего ведущего, и от его личных данных («харизмы») в значительной степени зависит частота включения и успех представляемой его

аудиторией стороны. Фактически телемосты с США (Фил Донахью — Владимир Познер) явились фактором окончательного утверждения прямого эфира на отечественном ТВ.

Идея телемоста пришла в голову руководителю всемирно известной компьютерной фирмы «Apple» Стиву Возняку, который предложил расширить аудиторию рок-фестиваля в Сан-Бернардино за счёт гигантских экранов. Попытка не провалилась. Стив позвонил в Москву своему знакомому сценаристу Иосифу Гольдину и предложил тому переговорить с руководителями Гостелерадио на предмет проведения телемоста при помощи космической связи. И в ночь с 4 на 5 сентября 1982 года состоялся первый телемост. Несмотря на то, что первый телемост США — Москва имел успех, сам жанр приживался на российском телевидении с трудом. Следующий телемост состоялся только через девять месяцев после первого выхода в эфир. Но это того стоило. Первые телемосты помогли растопить лёд между американцами и гражданами бывшего Союза. Люди могли видеть друг друга, общаться друг с другом, они одновременно были и зрителями, и участниками неведомого прежде телевизионного действия. Таким образом, можно сказать, что телемосты играют и определённую политическую роль — налаживание контактов.

Главное преимущество телемостов — это возможность удалённой коммуникации. Такая форма общения, учитывая то, что Интернета в нашей стране в то время не было, очень привлекательна. Здесь определённую роль играет любопытство. Поговорить с кем-то, кто находится от тебя за несколько тысяч километров, весьма соблазнительно, не говоря уже о

том, что необычность и креативность всегда воспринимались на телевидении на ура.

Сейчас телемосты уже не вызывают прежнего ажиотажа. Этот жанр значительно уменьшил свои «аппетиты» в отношении эфирного времени телеканалов, но полностью всё же не исчез. Например, ток-шоу Cross Talk пользуется большой популярностью у своей целевой аудитории.

Одним из самых эффективных способов влияния на общественное мнение являются теледебаты. Теледебаты — вариант разговорного жанра типа ток-шоу, совмещающий элементы интервью, дискуссии и даже репортажа, использующий зрелищность предвыборной конкуренции кандидатов. Является неотъемлемой необходимой составляющей частью цивилизованной предвыборной кампании: вынуждает кандидатов конкретизировать, идентифицировать и персонифицировать предлагаемую программу и позволяет аудитории структурироваться по электоратам соответственно полученной информации.

Как информационное шоу теледебаты априори несут в себе зрелищный и соревновательный элементы, поэтому в наибольшей степени отвечают развлекательной концепции телевидения. Логика, основанная на зрелищности и развлекательной ценности телевидения, заставляет телеканалы тиражировать яркие образы и своих политических противников. Теледебаты в наилучшей степени раскрывают личностные особенности участников избирательного процесса. Они концентрируют внимание зрителей на имидже кандидатов, а не на сущности политических проблем. Поэтому такой способ персонификации в полной мере соответствует как запросам массовой аудитории, так и интересам политических

группировок. Теледебаты являются очень удобной технологией, чтобы под прикрытием «свободной и объективной дискуссии» показать святость одних и нечистоплотность других. Поэтому на российском телевидении теледебаты сплошь и рядом превращаются в проект поддержки определенных политических сил. Для выполнения этой задачи журналисты нередко прибегают к особым техническим приемам и психологическим уловкам.

С помощью теледебатов нередко удаётся целенаправленно вызвать у избирателей отрицательные или положительные эмоции относительно политических деятелей. Поэтому ведущий теледебатов (модератор) имеет, по сравнению с ведущими других ток-шоу, наиболее влиятельные позиции в отношении аудитории. Существует великое множество психологических уловок. Они помогают телеведущему «играть» на стороне одного из участников дебатов, соблюдая при этом видимость объективности. Заангажированный телеведущий нередко вносит свою лепту в данный процесс. Например, он может «не расслышать» реплику или вопрос одного из участников, заставить повторить ее несколько раз. Прием особенно подходит, когда у политика неважная дикция. Журналист, ведущий теледебатов, может допускать пренебрежительные жесты или критические высказывания в адрес одного из соперников. Например: «Вы говорите слишком сложно и заумно, телезрители вас не понимают», «говорите по сути», «не говорите глупостей», «смешно это слышать» и т.п. Максим Шевченко в одном из выпусков «Судите сами» позволил себе сказать в адрес одной из конфликтующих сторон: «Возможно, эти люди больны».

Беседа — жанр аналитической публицистики, диалог или полилог, иногда с использованием вспомогательных кино- или фотодокументов (коротких сюжетов), как правило, без выраженной конфронтации сторон (то есть не переходящее в дискуссию эффективное по Э. Берну общение перед экраном). Беседа, как жанр тележурналистики, существует, по крайней мере, в двух формах — посвященная конкретной общественно-значимой теме, например, «Пусть говорят» с Андреем Малаховым. Или с участием людей, само появление которых на экране способно привлечь аудиторию (ньюсмейкеров), к таким передачам относится ток-шоу «Познер» на Первом канале.

Этот жанр характерен и для печатных СМИ, но чаще всего его можно встретить на телеэкране. Беседа предусматривает общение ведущего с гостем, аудиторией или со зрителем. Принципиально важное значение в беседе играет личность героя, т.е. центральной фигуры, которая является источником информации. Однако важна и личность ведущего, т.к. неравноценность этих двух фигур, сторон общения приводит к ухудшению восприятия. Равноценность героя и ведущего также хорошо наблюдается в ток-шоу «Познер».

Наличие конфликта, столкновение различных точек зрения, развитие мысли, движущейся, однако, по заранее намеченному сценарию (сценарному плану), а в результате — разрешение конфликта путем выбора наиболее убедительных аргументов, значительность проблематики, занимательность — все эти качества обуславливают действенность и популярность таких передач, а вместе с тем и сложность их осуществления. Работа автора-публициста при подготовке таких бесед начинается с определения

темы передачи, подбора участников, композиционного решения. Сценарный план намечает лишь вехи будущей передачи. Чересчур конкретизированный сценарий таким программам противопоказан, ибо он лишил бы их естественности, импровизационности, зримого саморазвития мысли. Основа беседы, определяющая ее структуру, — сценарный план, достаточно подробно раскрывающий содержание, намечающий и характер взаимодействия тех, кто приглашен в студию». Отличаясь внешней статичностью, беседа обладает напряженной внутренней динамикой. В ней могут также широко использоваться различные вспомогательные средства (кадры, фотографии, схемы, документы). В случае привлечения дополнительного изобразительного материала жанр называется иллюстрированная беседа.

Если в беседе принимают участие более двух человек, журналист в этом случае и участник беседы, и организатор, гостеприимный хозяин. Беседа (круглый стол) может быть формой отдельной передачи («Как жить будем?», РТР), либо фрагментом в передаче наряду с другими жанровыми формами. В передаче «Как жить будем?» жанр был усложнен: беседа с участием двух-четырех собеседников в московской студии сочеталась с беседой примерно такого же формата в другом городе в виде телемоста.

Столкновение различных точек зрения в разговоре нередко приводит к эволюции жанра: беседа перерастает в дискуссию. Дискуссия заменяет беседу все чаще — это соответствует стилю жизни в условиях многообразия мнений и суждений, динамики общественных изменений, уровню социальной активности. Например, ток-шоу «Закрытый показ» на первом канале всегда перерастает из беседы в начале

программы в яростную дискуссию в конце. На передаче, в которой обсуждался спорный фильм Алексея Балабанова «Груз 2000», царил очень напряжённая обстановка. Практически сразу после просмотра интонации приглашённых гостей повысились. Агрессивная атмосфера сохранялась до конца программы.

Дискуссия – жанр аналитической публицистики, обычно полилог с участием ведущего и не менее чем двоих носителей контрастных точек зрения на некую общественно-значимую проблему, или любых ньюсмейкеров, одновременное появление которых в кадре символизирует некую противоположность. Поскольку дискуссия чаще всего транслируется без видеоряда, зрелищность зависит от профессионализма ведущего в выборе участников, подготовке проблемы, умения импровизировать по ходу беседы.

Дискуссия с её напряжённым поиском истины очень хорошо вписывается в динамичную жизнь большинства людей, поэтому жанр так хорошо развивается на телевидении. Дискуссия – жанр, притягательный для телеэкрана, ибо демонстрирует процесс живой мысли, ее рождение, развитие и движение к цели, происходящее на глазах у зрителей. Столкновение различных мнений включает телеаудиторию в процесс исследования, активизируя интеллектуальную деятельность, преодолевая пассивность, характерную для восприятия готовых истин. Отсюда высокий познавательный потенциал жанра.

Дискуссия всегда демонстрирует столкновение спорных мнений и совместный поиск истины – некую «езду в неизвестное». В ней участвуют уже не двое, а много собеседников, не просто спокойно обсуждающих что-то, но убеждающих друг друга в собственной правоте. Дискуссия (от лат. *discussio*)

означает не только «обсуждение», но и «рассмотрение», «исследование». На территории художественной публицистики дискуссия, как правило, превращается в яркое ток-шоу, которое особенно динамично и драматично, так как не только предполагает показ на экране процесса рождения мысли, не только активизирует мысль зрителя, но и демонстрирует неожиданные психологические повороты, переливы настроений, спектр чувств.

Дискуссия отличается диалогичностью, т.е. когда мнение автора не является истиной в последней инстанции, а допускает возможность трансформации как в ходе индивидуального зрительского анализа, так и в очной беседе. Дискуссия может быть импровизированная и сценарная, т.е. заранее выстроенная. Диалогичность — это способ подачи материала, при котором установки и положения, приводимые в качестве аргумента, не являются косными и застывшими, а дают повод для размышления и последующего диалога, пусть даже внутреннего. Дискуссия предполагает, что процесс развития мысли вокруг обсуждаемого предмета происходит на глазах телезрителей, и тем самым активизирует интеллектуальную деятельность аудитории, включая ее в процесс поиска истины.

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

Тема передачи предполагает несколько вариантов возможного ее решения, она понятна зрителям настолько, что они могут чувствовать себя арбитрами.

Наконец, предмет дискуссии, безусловно, должен быть общеинтересным, социально значимым. Сторонников различных точек зрения иногда рассаживают за разные столы, расстояние между которыми заставляет их говорить громче, темпераментнее. Ведущий направляет ход дискуссии так, чтобы все присутствующие могли высказаться. Однако важно следить, чтобы разговор не превращался в узкоспециальное обсуждение, непонятное широкой публике. Для этого ведущему надо разобраться в проблеме самому и, найдя интересные, ключевые моменты, при помощи системы сравнений и образов «перевести» эту проблему на язык публицистики. Ведущий в данном случае выступает и как представитель интересов аудитории, и как посредник между ней и специалистами. Собеседники, в свою очередь, также должны понимать, что их пригласили не на производственное совещание. Несмотря на важность предстоящей передаче подготовки, ведущий должен быть готов к импровизации, неизбежной во всяком живом общении. Хорошая беседа, а тем более дискуссия — это общение интересных собеседников между собой, а нередко и с телезрителями. Установленные в студии телефоны обратной связи, дающие возможность любому зрителю задать вопрос, принять участие в обсуждении проблемы, расширяют творческие возможности жанра дискуссии.

Глава XII. ЖАНРЫ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ИНФОРМАЦИИ

Информационное сообщение (видеосюжет)

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

На телевидении в этом жанре выступают *устное сообщение* и *видеозаметка*. В документальном кине-

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

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

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

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

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

Видеосюжеты можно условно разделить на две разновидности.

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

работа состоит в монтаже отснятого на кино- или видеопленку и написании закадрового текста.

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

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

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

Во всех случаях текст должен быть лаконичным, но давать ответ на вопросы, которые могут возник-

нуть у зрителя. Здесь особенно важно, чтобы вербальная часть сюжета не дублировала видеоряд. Кажется, это понятно даже начинающему тележурналисту, тем не менее, слишком часто мы слышим в закадровом тексте информационных видеозаписей предложения такого типа: «На трибуну поднимается...»; «Зал встретил это выступление горячими аплодисментами...» Но ведь это достаточно хорошо видно на экране и не нуждается в словесных объяснениях.

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

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

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

Сценарный план отчета обычно не пишется заранее, однако целесообразно, чтобы журналист при-

существовал на съемке: это поможет ему при написании текста, которым сопровождается показ отснятого материала.

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

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

Выступление (монолог в кадре)

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

Естественно, может возникнуть вопрос: не расходится ли предложенный термин «выступление в кадре» с теми жанровыми определениями, с которыми мы познакомились выше? Но дело в том, что выступление — это скорее не жанр, а метод, при помощи которого автор может донести до зрителя практи-

чески любую информацию. От краткого информационного сообщения (например, так называемого прямого включения репортера с места события) до телевизионного фильма-очерка, содержащего яркое, образное, художественное выступление блестящего в своем артистизме человека (вспомним фильмы Ираклия Андроникова), — все это выступления в кадре.

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

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

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

С появлением телевидения встал вопрос о необходимости выделить и определить новую категорию людей — выступающих. Привычное слово «оратор» мы теперь относим по преимуществу к людям, поднимающимся на трибуну того или иного общественного собрания (съезд, форум, симпозиум, публичная лекция) и непосредственно обращающимся к публи-

ке, находящейся в зале. На телевидении выступающий обращается к объективу телекамеры, мысленно представляя за ним рассредоточенную в пространстве, как правило, весьма многочисленную аудиторию.

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

В основе любого публичного, в том числе телевизионного, выступления, безусловно, лежит идея, мысль, раскрываемая при помощи строго отобранных

и расположенных соответствующим образом фактов, аргументов, доказательств. Именно доказательств, потому что в процессе публичного выступления всегда должна присутствовать необходимость убедить в чем-то, есть убеждающий и убеждаемый, идет борьба взглядов, мнений — и победа должна быть достаточно убедительной. Стало быть, текст выступления должен быть «активным», наступательным, а само выступление строиться по законам драматургии.

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

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

Основные требования к композиции выступления: сначала определить тему, ввести слушателя в круг обсуждаемых вопросов (вступление), затем познакомить его с основными фактами, доказательствами (основная часть) и сделать краткие и точные выводы из сказанного (заключение). Понятно, что составные части выступления должны быть сораз-

мерными. Если вступление продолжительнее основной части, выступление произведет впечатление недостаточно аргументированного, легкомысленного. Затянутое заключение создаст ощущение у зрителей, что автор не уверен в своих выводах, сделает речь неубедительной. Но это очевидные и слишком общие замечания.

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

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

Это относится к тексту выступления. Однако на телевидении мы не только слышим слова, но и ви-

дим говорящего. Психологи считают, что до сорока процентов информации может нести интонация. Добавьте сюда мимику, жест, весь внешний облик выступающего, стереотип восприятия, возникший в результате его предыдущих появлений в кадре, либо эффект первого появления на экране. Все это делает телевизионное выступление отнюдь не простым делом, а жанровые разновидности, включаемые в это понятие, — заслуживающими серьезного освоения на практических занятиях по методике тележурналистики.

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

На телевидении выделяют *три основные формы выступлений в кадре*:

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

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

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

При подготовке этих форм выступления следует учитывать, что текстовое выступление наименее желательно на телевидении; тезисное и особенно им-

провизированное выступление весьма органично на телеэкране и требует тщательного подбора выступающих (уровень компетентности, речь, «телегеничность» и т. д.).

В чистом виде выступление в кадре, т. е. монолог человека на экране, предпочитается другим формам телевизионных передач в тех случаях, когда личность выступающего, его мнение представляют общественный интерес. Такие передачи нередко носят официальный характер: обращение президента к народу, заявление лидера парламентской фракции, выступление общественного деятеля. В этих случаях важна точность формулировок, поэтому такие выступления произносятся по заранее написанному тексту. Это не значит, что человек на экране говорит, не отрываясь от бумаги. Умелое использование телесуфлера создает иллюзию прямого обращения выступающего к телеаудитории.

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

В целом же на телевидении, учитывая его звукозрительную природу, заранее подготовленный текст для приглашенного человека (не актера) нежелателен, так как сковывает выступающего, лишает его органичности. Есть иной вид профессионального соавторства журналиста и выступающего — в тех случаях, когда для раскрытия темы необходимо изобраа-

зительное решение. Тогда можно говорить о сценарии, чаще — о сценарном плане иллюстрированного выступления. Здесь журналист помогает скомпоновать соответствующий изобразительный материал (видеоряд).

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

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

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

Остановимся подробнее на тех чертах, которые определяют телевизионность данной формы. Весьма

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

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

Интервью

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

Жанры телевизионной публицистики, в которых основным изобразительно-выразительным средством выступает слово, живая человеческая речь, а формой существования — диалог (общение), имеют особое значение для телевидения, поскольку коммуни-

кативный процесс, выраженный преимущественно речью с дополнением мимики и пантомимики, представляет собой одну из основ телевидения как социальной системы, впрямую соответствуя природе экрана.

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

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

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

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

достоверность и, как следствие, — широкое распространение жанра интервью в телепрограммах.

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

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

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

Интервью как жанр занимает особое место на телеэкране. Фактически нет ни одного выпуска но-

востей, где бы журналисты не задавали вопросов компетентным людям, не обращались к участникам различных событий, не интересовались мнением окружающих о тех или иных важных событиях. Интервью — непрменный элемент многих сложных телевизионных форм. Реже оно используется для создания самостоятельной передачи.

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

Вот некоторые из них, трансформированные применительно к телевидению: задавая вопрос, нужно

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

Сами вопросы некоторые специалисты делят на контактные, адресные, программные и экранные. Что имеется в виду? Прежде всего собеседникам надо войти в *контакт*, познакомиться друг с другом. Опытный журналист постарается сразу же создать непринужденную атмосферу общения, расположить интервьюируемого. Для этого есть немало способов: шутка, подходящий к случаю анекдот, рассказ о себе, выяснение каких-то косвенных деталей, имеющих отношение к встрече журналиста с его героем. «Здравствуйте, рад Вас видеть! Я Вас именно таким и представлял... Кстати, Вы не родственник того Иванова, который... А вот однажды мне пришлось интервьюировать другого Иванова, так он...»

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

Программные вопросы — это уже разговор по теме экранного интервью. Однако следует избегать дублирования вопросов, намеченных для экранной части беседы. Иначе интервьюируемый, что называется,

выговорится и в результате во время эфира ни ему, ни зрителям не будет интересно.

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

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

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

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

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

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

В идеале интервью на экране (за исключением ситуации официального характера) должно выглядеть

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

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

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

Интервью-портрет — особая разновидность телевизионного интервью с целью по возможности всестороннего раскрытия личности собеседника. Преимущественное значение приобретают социально-психологические эмоциональные характеристики, выявление системы ценностей интервьюируемого. Нередко выступает как составная часть экранного очерка.

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

Интервью-анкета проводится для выяснения мнений по определенному вопросу у различных со-

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

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

Для проведения интервью-анкеты составляют предельно краткий сценарный план, который содержит основной вопрос, предлагаемый интервьюируемым, указание о месте проведения интервью и о характеристиках будущих собеседников. Например: «Чего вы ждете от наступающего года?» — этот вопрос задается на центральных улицах столицы случайным прохожим, ташкентцам и гостям столицы.

Среди них могут быть: школьник, военнослужащий, продавец уличного ларька, супружеская чета, иностранный турист. Последующий монтаж ответов представит панораму интересов и ожиданий людей.

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

Впрочем, интервью-анкета может стать не только основой «проходного» информационного сюжета, но и эффективным «ходом» серьезного публицистического фильма. Например, в широко известной ленте А. Стефановича и О. Гвасалия «Все мои сыновья» формообразующий «стержень» — абсолютно одинаковые вопросы, на которые отвечают 14 молодых людей, представители одного поколения. Среди них школьники, студенты, молодые рабочие, лаборант, парикмахер, литератор. Вопросы самые простые, а ответы искренни, нестандартны, иногда ответ дается без слов, целая гамма чувств прочитывается на лице юноши или девушки. В итоге фильм рисует яркий и убедительный портрет поколения. Таковы возможности столь простой, на первый взгляд, жанровой разновидности телевизионного интервью.

Внешне весьма простым представляется протокольное интервью. Журналист задает вопросы, нередко заранее согласованные, композиционно никак не связанные. Что-либо переспрашивать, уточнять не принято. Официальное лицо дает официальные ответы. Вот и все. Но сколь часто весьма опытные журналисты (а иным и не поручат брать интервью у

высокопоставленного лица) попадали впросак, теряли профессиональный авторитет, нарушая «чистоту жанра» этой разновидности телевизионного интервьюирования!

В протокольном интервью репортеру неуместно изображать непринужденность, задавать выученные наизусть вопросы, как бы подыскивая слова. Тем более неуместно действительно искать нужные слова во время официального интервью, не подготовившись к нему заранее. А уж высказывать собственное мнение в протокольном интервью — величайшая бестактность.

Информационное интервью — наиболее распространенная форма экранного диалога. Во всяком случае, в информационных выпусках абсолютное большинство встреч журналистов с их собеседниками происходит с целью получения конкретных сведений от человека, владеющего необходимой информацией. Чаще всего такие интервью выполняют две взаимосвязанные задачи: получение общественно значимой информации плюс выявление некоторых особенностей личности носителя этой информации.

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

Информационное интервью для ведущего его журналиста вовсе не является получением абсолютно новых для него сведений. Профессионал обычно в основном знает, что услышит в ответ, и четко, продуманно

ведет беседу. Это, как мы уже подчеркивали, вовсе не значит, что собеседники до съемки обсудили все вопросы, которые будут заданы. Экранные вопросы никогда, ни при каких обстоятельствах при подготовке информационного интервью не сообщаются интервьюируемому, по крайней мере в тех формулировках, в каких прозвучат в кадре. Иначе будет утрачен элемент импровизационности, феномен рождающегося на глазах телезрителей слова, без чего телевизионное интервью утратит аромат новизны, непосредственности, естественности, столь необходимых для полноценного зрительского восприятия.

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

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

Текст сам по себе не дает полного представления о характере человека, важнейшее тут — неподдель-

ные эмоции героев, та самая невербальная информация, которая заставляет вглядываться в лица на экране, сопереживать участникам передачи. Таковы возможности жанра портретного интервью, в котором речь, как правило, идет о глубоко личном, но через него постигаются социальные закономерности.

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

Разумеется, весьма редко журналисту удается, как говорится, поставить точку на той или иной проблеме. Важно, что проблемное интервью, как и любое другое произведение публицистики, способствует формированию общественного мнения по обсуждаемой проблеме, выявляет различные ее аспекты, призывает к практическим действиям.

Проблемное интервью разрабатывается журналистом, как шахматная партия гроссмейстером. Автор заранее продумывает основные тезисы беседы, выстраивает на бумаге драматургию будущей передачи: свои вопросы и суждения, возможные контраргументы собеседников, варианты их реакции на вопросы и своей реакции на их ответы. Как правило, привлекается обширный фактический материал: личные наблюдения, статистика, высказывания из-

вестных людей, примеры из литературы, документы (в том числе фотографии и кинокадры). Наряду с логическими доводами возможна аргументация, рассчитанная на эмоциональную реакцию собеседника и зрителей.

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

Репортаж

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

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

Возник термин в середине прошлого века, но вполне понятно, что и до появления его в периодической печати встречались сообщения, содержащие некоторые репортажные элементы. Однако потребовались годы и годы, прежде чем репортаж приобрел качества самостоятельного жанра, и появилась профессия репортера, т.е. «сообщающего новости», своеобразного посредника между аудиторией и со-

бытием. Более того, в отечественной журналистике был довольно значительный период упадка жанра, после чего репортаж вновь занял лидирующее положение практически во всех средствах массовой информации и возрождению его авторитета, безусловно, способствовало повсеместное распространение телевидения.

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

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

В газете и на радио репортер должен словами «нарисовать» событие, поэтому описательная функция — главная в творческой работе газетного и радиорепортера. Совершенно иначе обстоит дело на телевидении: телекамеры наблюдают саму жизнь; репортер смотрит на события глазами телезрителя (точнее, телезрители видят события глазами оператора и репортера). А поскольку описательная функция осуществляется камерами, репортеру остаются закадровые пояснения, рассказ о неочевидных обстоятельствах происходящего.

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

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

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

Древнейший способ фиксации изображения — рисование. Но разве нельзя в принципе представить себе жанр изорепортажа на телевидении, — особенно при нынешнем распространении компьютерной графики и спецэффектов? Впрочем, в Соединенных Штатах, где издавна законом запрещена съемка в зале суда, тележурналисты всегда пользовались зарисовками художников, т.е. жанром изорепортажа.

Особенности звукового сопровождения позволяют говорить о двух разновидностях телерепортажа: синхронный (термин возник во время появления на телевидении синхронных камер, позволяющих одновременно фиксировать изображение и звук, а сле-

довательно, обеспечить на экране совпадение произносимых слов и артикуляции говорящего человека) — это репортаж, содержащий естественные шумы и речь участников, и немой (так говорят практики, имея в виду отсутствие звукового сопровождения с места событий); закадровый текст читает теледиктор; следует сказать, что данная разновидность репортажа все реже употребляется в практике крупных телестудий. Нельзя, впрочем, отрицать, что и у этой разновидности телерепортажа есть своя сфера применения, скажем, официальность сообщения.

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

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

Некомментируемый репортаж (или трансляция) используется в прямом эфире при показе важнейших общественно-политических или культурных событий, где интерес для зрителей представ-

ляет все происходящее, без каких бы то ни было исключений. Сюда относятся имеющие основополагающее значение заседания высших законодательных органов страны, пресс-конференции отечественных и зарубежных государственных деятелей, представляющие всеобщий интерес, спортивные состязания, в которых комментарий сведен до минимума. Наконец, трансляция некоторых концертов, спектаклей в какой-то мере соответствует жанру некомментируемого телевизионного репортажа.

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

В *событийном репортаже* определяющим является само событие, последовательность его развития. Слово репортера не организует, не ведет действие, но следует за ним. Работа репортера, ведущего закадровый комментарий, сложна и ответственна. Он не имеет возможности, подобно газетчику, размышлять над каждым словом, каждой фразой, затем перечитать свой материал, отредактировать, «выправить» его. Ведя передачу «по живому», он часто сталкивается с неожиданными ситуациями, находясь нередко в том же положении, что и зритель: так же

изумляясь, так же «болея», как и сидящие у телевизора. Подготовка к репортажу сводится к сбору предварительных сведений о предстоящем событии, к написанию «заготовок», где были бы и яркий, запоминающийся образ, и остроумная фраза.

Событие неприкосновенно. На него можно смотреть, в него можно вглядываться, но изменить, адресуя его зрителю, нельзя. Подчиняясь лишь своей логике, в реальном времени и пространстве, оно течет перед объективами и микрофонами телевизионной техники. Но за кадром идет напряженная, четко слаженная работа, мало зависящая от того, идут ли кадры в эфир непосредственно или фиксируются на магнитную пленку. Оператор у камеры, режиссер, ведущий монтаж, выделяют какие-то детали, убирают «лишнее» — с тем, чтобы зритель в конечном счете увидел своеобразную зрелищно-звуковую интерпретацию события.

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

Такой репортаж требует основательной сценарной подготовки, определения ключевых моментов действия и последовательности показа. Слово репортера здесь ведет за собой режиссуру (в случае прямого эфира); репортер становится участником действия.

Он является одновременно пытливым экскурсантом (на объекте) и отчасти экскурсоводом (для зрителей), не подменяя, однако, тех, кто работает здесь постоянно и может дать более глубокие и интересные сведения. Роль репортера — облечь всю информацию в популярную, увлекательную форму. Репортаж не должен быть казенным. Хорошего репортера отличает нестандартный взгляд на происходящее, умение подметить в нем интересные для всех подробности.

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

Часто метод сочетается с использованием скрытой камеры. Однажды телевизионные камеры были скрыто установлены неподалеку от строительной площадки. Репортер предупредил зрителей, что сейчас на их глазах произойдет групповое хищение государственного имущества. В это время у штабелей с кирпичом останавливается грузовик, и рабочие в комбинезонах (на самом деле это друзья репортера) начинают грузить стройматериалы в кузов машины. Через некоторое время кто-то из строителей решает все же поинтересоваться, что же происходит. Краткий ответ: «Начальство велело» его вполне удовлетворяет. После этого машина уезжает, а репортер может выйти из своего укрытия и повести нелицеприятный разговор о сохранности общего добра. Это репортаж постановочный.

К сожалению, телевизионная практика знает и другие постановочные репортажи, когда репортер, не успевший зафиксировать реальное событие, пытается его восстановить. Скажем, корреспондент опоздал на пуск нового сталепрокатного цеха. Только что раскаленные слитки металла впервые пронесли по рольгангам. Опоздавший репортер принимает решение воссоздать ушедший миг. Он просит строителей еще раз пробежать вдоль стана, крича «ура» и подбрасывая в воздух свои каски. А уж какая болванка будет двигаться по рольгангу — первая или двадцать первая — как будто не имеет значения: они не отличаются друг от друга. И все бы хорошо было в репортаже незадачливого корреспондента, если бы ироничные лица и смеющиеся глаза участников этого «спектакля» не выдавали подлог. Такие приемы подрывают доверие к телевидению.

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

Глава XIII. ЖАНРЫ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ

Комментарий

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

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

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

Как и другие жанры, комментарий может быть органичной составной частью другой жанровой формы. Например, на пресс-конференциях часто звучит вопрос: «Как вы можете прокомментировать произошедшее событие?» Подобная постановка вопроса возможна и в развернутом интервью с политическим, общественным деятелем, специалистом в той или иной области знаний. Каждый из этих ответов, как правило, представляет собой мини-комментарий, а иногда и вполне развернутое комментаторское вы-

ступление. И здесь успех зависит от глубины анализа, широты обобщений, объективности в оценке общественно-значимых событий, фактов.

Обозрение

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

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

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

Изобразительные средства, с помощью которых на экране решаются столь сложные задачи, весьма разнообразны. Но поскольку в обозрении нередко прослеживаются процессы, развивающиеся на про-

тяжении продолжительного времени, то зачастую становится необходимым использование не только оперативного материала информации, но и архивного видеоматериала, который komponуется в соответствии с логикой авторской мысли.

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

Музыкальное обозрение, театральное обозрение и им подобные программы по своим жанровым особенностям, в сущности, ничем не отличаются от международного или спортивного обозрения. Меняется тема передачи, специализация обозревателя, но сущностные характеристики жанра остаются неизменными.

Беседа

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

В литературе встречается различное толкование термина «беседа». В данном случае речь идет о передаче, в которой принимают участие несколько человек, поочередно рассказывающих что-либо, обменивающихся мнениями, дополняющих друг друга. Журналист, принимающий участие в такой беседе, —

это не интервьюер, а ведущий (или модератор). Он участник разговора и организатор беседы; его роль похожа на роль гостеприимного хозяина, который следит за тем, чтобы все гости имели возможность высказаться.

Таким образом, беседа — это специфический телевизионный жанр аналитической публицистики, представляющий собой диалогическую форму сообщения. Он широко представлен в программах. Посвящен темам, представляющим общественный интерес: политическим, экономическим, социальным, морально-этическим, научным и т.д., нередко перерастает в дискуссию.

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

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

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

Дискуссия

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

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

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

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

конец, предмет дискуссии, безусловно, должен быть общеинтересным, социально значимым.

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

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

Пресс-конференция

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

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

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

Ведущий пресс-конференцию представляет ее участников и предоставляет им слово для краткого заявления. Иногда дающий пресс-конференцию от вступительного слова отказывается (если тема встречи хорошо всем известна) и предлагает сразу задавать вопросы. Задавать вопрос можно только в том случае, если председательствующий предоставил Вам слово. Если зал радиофицирован, дождитесь, пока Вам подадут микрофон. Прежде всего, следует представиться: назвать себя и орган массовой информации, который Вы представляете. Затем четко, ясно, лаконично формулируется вопрос, желательно один. Попытки задать сразу несколько вопросов редко приводят к позитивным результатам. Вступать в полемику с отвечающим не принято.

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

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

Внешне для журналиста участие в пресс-конференции предельно простое дело: он сидит, слушает, задает вопросы. Однако на телевидении легких жанров не бывает. И сидеть надо так, чтобы в любой момент камера могла показать журналиста

крупным планом — и не пришлось бы потом испытывать неловкость. И слушать внимательно, чтобы ничего не упустить. А уж задать публичный вопрос — высокое искусство, которое дается не всем и не сразу, о чем убедительно свидетельствуют многочисленные пресс-конференции, которые мы видим на телеэкране.

Корреспонденция («передача»)

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

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

журнальной корреспонденции или проблемной статьи.

При всем том телевизионная корреспонденция не теряет своих жанровых признаков и в тех случаях, когда автор-корреспондент остается за кадром; однако обычно текст читает сам автор. В сущности, у корреспонденции на телеэкране два полноправных автора — литератор и оператор (их обоих справедливо называть тележурналистами); изобразительная сторона так же важна, как и словесная. Однако это условие не всегда соблюдается, вспомните многочисленные телекорреспонденции, поступающие к нам от зарубежных корреспондентов: здесь чаще всего преобладает словесный аспект, тогда как на экране мы видим по преимуществу нейтральные планы улицы, на которой стоит журналист. Часто используются в качестве органичной составной части интервью (как метод получения информации) — и это вовсе не разрушает жанр, а лишь придает ему известную синтетичность.

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

ГЛАВА XIV. КОНФЛИКТ

1. Истоки действия

Каким бы слабым ни было дуновение ветра — это действие. И дождь — это действие. Наш предок, пещерный человек, убил зверя — это уж, конечно, действие. И ходьба, и полет птицы, и пожар, и чтение книги, — любое проявление жизни есть «действие».

Но можем ли мы рассматривать действие как независимый феномен?

Вот ветер. То, что мы так называем, — это движение невидимого океана воздуха вокруг нас, вызванное переменной температур, давления и т.д. То есть действие, называемое «ветром», возможно только как результат взаимодействия множества факторов. Ветер сам по себе, отделенный от своих причин, немислим. Без солнца и других факторов не было бы дождя. Пещерный человек убил. Убийство — это действие, но за ним стоит человек, живущий в условиях, толкающих его на убийство: голод, самозащита и т.д. Убийство — это всего лишь результат взаимодействия многих существенных факторов, хотя мы и называем его отдельным «действием». На свете нет такого действия или события, которое было бы своей собственной причиной. Все является следствием чего-то еще, чего-то другого. Действие не может быть собственной причиной. Обратимся к истокам, к происхождению действия. Как мы знаем, действие есть движение. А где причина движения? Нам известно, что движение материально, а материя есть энергия, и поскольку общепризнанно, что энергия есть движение, то мы вернулись туда, откуда начали.

Возьмем конкретный пример: протоплазму. Это одноклеточное создание деятельно. Оно питается, оно движется, оно осуществляет необходимую жизнедеятельность. Является ли активность протоплазмы врожденной, или она приобретенная? Оказывается, ее химический состав включает в себя кислород, водород, фосфор, железо, кальций. Каждый из этих элементов весьма активен. Выходит, что протоплазма наследовала «активность» от своих составляющих.

Остановимся здесь в наших изысканиях, а не то можно добраться и до солнечной системы. Мы не можем выделить действие в чистой, изолированной форме, оно всегда является продуктом некоторых причин. Итак, можно заключить, что действие не более важно, чем причины, его породившие.

2. Причина и следствие

В этой части мы выделим четыре главных вида конфликта: статичный, скачущий, постепенный и предваряющий. Мы исследуем эти виды, чтобы понять, почему конфликт может оставаться статичным, что бы вы ни предпринимали, откуда возникают скачки, противоречащие реальности и здравому смыслу, почему третий вид — постепенный — развивается естественно и без видимых усилий со стороны автора, и почему без предваряющего конфликта не может существовать ни одна пьеса.

Но сначала посмотрим на возникновение конфликта. Пусть Вы — вежливый, добрый юноша. Вы ни разу никому не повредили и не собираетесь и в будущем нарушать законы. Вы одиноки и на случайной вечеринке встречаете девушку. Вам она нравится: ее улыбка, ее голос, ее платье, Ваши и ее вкусы совпадают. Словом, это кажется началом настоящей любви, страшно робея, Вы приглашаете ее на

концерт, и она соглашается. Здесь нет ничего дурного или необычного, и все-таки это может стать поворотным пунктом Вашей жизни. Дома Вы оглядываете свой гардероб, который состоит из единственного праздничного костюма, Ваш критический взор обнаруживает, что костюм никуда не годен: во-первых, он старомоден, во-вторых, видно, что он дешевый. Она не слепая, она, конечно, все это заметит, Вы решаете, что нужен новый костюм, но денег-то нет. Ваш заработок Вы отдаете матери, которая ведет хозяйство семьи, и у Вас есть две малолетние сестры. Отец умер, и ваша зарплата должна обеспечить все семейные траты: туфли сестрам, больничные счета, квартплату... Нет, костюма не купишь. Впервые Вы чувствуете себя старым. Вы вспоминаете, что Вам за двадцать пять лет и что много-лет пройдет, пока какая-нибудь из сестер не начнет работать. Что же толку приглашать девушку в театр — строить планы? Ничего из этого не выйдет. И Вы ее бросаете.

Этот шаг делает Вас раздражительным дома, рассеянным на работе. Вы уныло обдумываете свою жизнь. Из головы не выходит девушка: что она теперь о Вас думает, решитесь ли Вы ей позвонить, увидите ли Вы еще. Вы работаете спустя рукава, и Вас выгоняют. Увольнение Вашего настроения не улучшает. Вы пускаетесь на поиски работы — впустую. Вы обращаетесь за пособием — и после унижительных проволочек получаете его. Вы чувствуете себя никому не нужным. Получив пособие, Вы обнаруживаете, что его не хватает на сносную жизнь, но от голода Вы не умрете.

Как видите, этот конфликт (как и почти все остальные) можно свести к среде и к социальному положению человека. Но вопрос еще и в том, из какого материала Вы сделаны? Сколько у вас сил? Ка-

кое страдание Вы сможете вытерпеть? На что Вы надеетесь? Насколько Вы дальновидны? Есть ли у Вас воображение? Способны ли Вы надолго планировать свою жизнь? Есть ли у вас физические силы выполнить намеченное?

Если Вам порядком станет туго, вы примете решение. А оно пустит в ход силы, которые в конечном счете будут противодействовать Вам. Вы не осознаете этого процесса, но драматург обязан понимать его. Вы и не подозревали, что, позвав девушку в театр, Вы начинаете длинную цепь событий, итогом которых будет Ваше отчаянное решение действовать. И если Вы достаточно сильны, то налицо конфликт, т. е. результат долгого эволюционного процесса, который может начаться с любой повседневной мелочи, например, с приглашения.

Если юноша принимает решение, но у него нет сил выполнить его или он трус, то пьеса будет статичной и медленно движущейся. Лучше бы автору отказаться от такого героя. Он еще не готов взять на себя груз длительного конфликта. Если драматург проникателен, он способен представить себе своего героя в тот психологический момент — поворотный пункт — когда слабак или трус не только готов к борьбе, но даже может сам начать схватку. Это обсуждается в части «Поворотный пункт».

Скачущим конфликт выйдет, если юноша, глядя на свой потертый костюм, решит ограбить банк или прохожего — неестественно, если безобидный парень вдруг решится на такое. Чтобы толкнуть его на роковой шаг, нужно большее число более мучительных событий. Возможно, что в минуту отчаянья человек поступит самым неожиданным образом — но это в реальной жизни, а не в театре. Там мы хотим видеть естественную последовательность событий,

постепенное развитие характера. Мы хотим видеть, как силы внутри и вне героя понемногу срывают с него покров порядочности и принципов.

Всякий постепенный конфликт должен быть предварен расстановкой умеющих бороться сил. Мы проясним этот тезис по ходу дела, но одно хотим здесь подчеркнуть: все конфликты внутри большого, главного конфликта должны быть заключены уже в посылке. Малые конфликты, которые мы называем «переход», ведут героя от одного состояния к другому, пока ему не придется принять решение (см. «Переход»). С помощью этих переходов или малых конфликтов характер будет развиваться в медленном, ровном темпе.

В одной из глав мы обсуждали сложность слова «счастье». Уберите хотя бы один элемент, и понятие «счастье» теряет свое единство и может даже превратиться в «несчастье».

Подобно клетке организма, человек есть одновременно и нечто целое, и часть организованного сообщества — сообщества других людей, все происходящее с обществом воздействует на человека, все происходящее с человеком воздействует на общество.

Конфликт можно найти везде. Посмотрите на ваших родственников, знакомых, коллег — и вы найдете какую-нибудь из следующих черт: аккуратность, бесчестность, благородство, болтливость, великодушные, верность, галантность, грубость, доброту, жадность, жеманство, жестокость, завистливость, заносчивость, застенчивость, изменчивость, изящество, истеричность, коварство, лень, ловкость, любопытство, мистицизм, мстительность, наглость, надменность, напыщенность, нерешительность, опрометчивость, подозрительность, порывистость, претенциозность, простоту, раздражительность, распущенность,

самоомнение, скептицизм, скрытность, скупость, стойкость, трусость, тщеславие, упрямство, фанфаронство, хвастливость, хитроумие, чванство, честность, чувствительность, эгоизм, эксцентричность, язвительность.

Любая из этих черт может быть почвой для возникновения конфликта. Сведите верующего со скептиком — и готово. Жар и холод создают конфликт: гром и молнию. Сведите противоположности лицом к лицу, и конфликт неизбежен. Пусть за каждым из нижеследующих прилагательных будет стоять человек — вообразите, какой конфликт возникнет, если встретятся: бережливый и расточительный, нравственный и безнравственный, храбрый и трусливый, оптимистичный и пессимистичный, добрый и безжалостный, верный и непостоянный, умный и глупый, спокойный и раздражительный, веселый и мрачный, чувствительный и бессердечный, воспитанный и вульгарный и т.д.

Когда наш предок — пещерный человек — отправлялся за добычей, он сражался с осязаемым врагом: огромным зверем — это был конфликт. Он рисковал своей жизнью, и схватка была на смерть, это был развивающийся конфликт: конфликт, кризис, финал. Футбол — это конфликт. Команды стоят друг друга, поэтому победить трудно. Весь состязательный спорт, ссора в кабаке, борьба за первенство среди людей и стран — одним словом, любое проявление жизни, начиная с рождения и кончая смертью, — это конфликт.

Есть и более сложные формы конфликтов, но у всех у них простая основа: атака и контратака, действие и противодействие. Настоящий, развивающийся конфликт мы видим, когда антагонисты равны по силам. Нет ничего захватывающего в борьбе сильного и ловкого человека с большим и неуклюжим.

Если двое, на ринге или на сцене, равны по силам, то они вынуждены напрячь все свои силы. Каждый покажет, сколько он знает об искусстве борьбы, как действует его ум в критической ситуации, как он умеет обороняться, насколько он на самом деле силен, есть ли у него резервы в случае опасности. Атака, контратака, конфликт.

Если мы пытаемся изолировать конфликт и рассматривать его как независимый феномен, мы рискуем зайти в тупик. На свете нет ничего независимого от своего окружения, от своей среды. Ничто не существует само по себе, всякая вещь есть дополнение другой.

Во всем, везде можно проследить зачаток конфликта. Не каждый ответит на вопрос о цели жизни, но у всякого она есть, пусть ничтожная, пусть меняющаяся день ото дня. И из такого мелкого, внешне непоследовательного стремления может вырасти конфликт, который будет все углубляться, пока не наступит кризис, и человек не будет вынужден на что-то решиться — и решение переменит всю его жизнь.

Если бы каждому зерну удалось своевременно прорасти, то и люди, и сами растения задохнулись бы от избытка флоры. И у каждого человека есть определенные стремления, соответствующие его характеру. Если у сотни людей эти стремления схожи, то, как ни странно, только один из них окажется в таких внутренних и внешних условиях, которые позволят ему достичь цели. Т.е. мы снова вернулись к характеру, к причине, почему один устоит, а другой нет. Нет сомнений, что конфликт вырастает из характера. Напряженность конфликта определяется силой воли трехмерного индивида, выступающего в роли протагониста.

Семя может упасть где угодно, но не обязательно прорастет. Так и человеческие устремления можно найти везде, но дадут они плоды или нет, зависит от физических, социальных, психических характеристик личности. Если бы все люди с одинаковым упорством стремились к своим целям, это означало бы гибель человечества.

Внешне конфликт состоит из двух противоположающихся сил. На самом деле каждая из этих сил есть продукт массы сложных, развивающихся обстоятельств, создающих столь сильное напряжение, что оно должно разрешиться взрывом.

Итак, все-таки выходит, что конфликт вытекает из характера, и если мы хотим знать структуру конфликта, мы должны сперва понять характер. Но поскольку характер формируется средой, мы должны знать и ее тоже. Кому-то может показаться, что конфликт возникает по одной причине, но это не так. Один-единственный конфликт есть следствие очень многих причин.

3. Статичный

За статичность конфликта отвечают герои пьесы, которые не могут ни на что решиться, или драматург, выбравший таких героев. Нельзя ждать развивающегося конфликта от человека, который не хочет ничего или не знает, чего он хочет. «Статичный» значит «не движущийся», лишенный действующей силы. Поскольку мы намерены подробно разобратся в том, что делает драматическое действие статичным, мы должны сразу подчеркнуть, что даже самый статичный конфликт обладает некоторым движением. В природе нет ничего абсолютно статичного. Неодушевленный предмет полон движения, не видимого невооруженным глазом, безжизненная среда в пьесе тоже содержит движение, но столь медленное, что она кажется неподвижной.

Никакой диалог, даже самый умный, не может продвинуть пьесу, если он не продвигает вперед конфликта, только конфликт может породить следующий конфликт, а первый конфликт возникает из сознательной воли, стремящейся достичь цели, которая определена посылкой пьесы.

У пьесы может быть только одна главная посылка, но у каждого героя есть своя посылка (цель), которая сталкивается с посылками (целями) остальных. Течения скрещиваются и пересекаются, но все они должны вливаться в главный поток — посылку всей пьесы.

Если, например, женщина осознает никчемность своей жизни и отчаянно рыдает у себя в комнате, но ничего не делает, чтобы решить свои проблемы, то это — статичный характер. Драматург может вложить в ее уста много потрясающих фраз, но она все равно останется бессильной и статичной. Печали недостаточно, чтобы создать конфликт, нам нужна ВОЛЯ, которая может сознательно что-то делать с проблемой.

Вот хороший пример статичного конфликта:

ОН: Ты меня любишь?

ОНА: Ой, я не знаю.

ОН: Но ты можешь подумать и решить?

ОНА: Я подумую.

ОН: Когда?

ОНА: Ну... скоро.

ОН: Как скоро?

ОНА: Ой, я не знаю.

ОН: Может, я помогу?

ОНА: Но ведь это будет нечестно?

ОН: В любви все честно, особенно, если я убежден, что я именно тот, кто тебе нужен.

ОНА: А как ты будешь помогать?

ОН: Перво-наперво я тебя поцелую.

ОНА: До помолвки — ни за что!

ОН: Если ты не даешь себя целовать, как, черт возьми, ты можешь узнать, любишь ты меня или нет!

ОНА: Если мне с тобой хорошо...

ОН: Тебе со мной хорошо?

ОНА: Ой, я еще не знаю.

ОН: Тогда разговор окончен.

ОНА: Почему?

ОН: Ведь ты сказала...

ОНА: Может быть, потом мне понравится с тобой.

ОН: Когда потом?

ОНА: Откуда я знаю?

Можно продолжать до бесконечности, и все равно эти персонажи существенно не переменятся, конфликт есть, все в порядке, но он статичен, они топчутся на одном месте. Мы можем приписать эту статичность плохой оркестровке. Они оба — одного типа, у них обоих нет глубокой убежденности. Даже ухажеру не хватает напора и глубокой убежденности в том, что это именно та женщина, которая ему нужна. Они могут продолжать эти беседы месяцами. Может, они разойдутся, может, мужчина настоит на своем, но их нынешнее положение — неподходящий сюжет для пьесы.

Без атаки и контратаки не может быть развивающегося конфликта. А в нашем примере Она начинает с полюса «нерешительность» и к концу так ни на что и не решается, Он начинает с «надежды» и заканчивает тем же.

Если героиня начинает с «добродетельности» и переходит к «развращенности», то давайте посмотрим на промежуточные шаги:

1. Добродетельная.

2. Потерпевшая поражение (из-за своей добродетельности).

3. Неприличное поведение.
4. Непристойное поведение.
5. Распущенное поведение.
6. Аморальное поведение.
7. Развращенная.

Если героиня останавливается на первом или втором шаге и остается там слишком долго, медля сделать следующий, пьеса будет статичной. Такая статичность обычно возникает, когда в пьесе нет движущей силы, т.е. посылки.

5. Развивающийся конфликт

Развивающийся конфликт — это результат ясно сформулированной посылки и хорошо оркестрованных, трехмерных, связанных прочным единством характеров.

Еще раз: развивающийся конфликт означает ясно сформулированную посылку, единство противоположностей и трехмерные характеры.

6. Движение

Достаточно просто и легко увидеть в буре конфликт, хотя то, что мы называем «буря» или «ураган» — это на самом деле кульминация, результат сотен и тысяч малых конфликтов, каждый больше и опасней предыдущего, пока они не придут к кризису — затишью перед бурей. В эту последнюю минуту и принимается решение, буря или проходит стороной, или разражается во всей своей ярости.

Говоря о любом проявлении природы, мы склонны считать, что у него есть только одна причина. Мы говорим, что бури начинаются так-то и так-то, забывая, что у каждой бури свое происхождение, хотя результаты в сущности одинаковы, точно так же, как смерть вызывается разными причинами, хотя в сущности смерть есть смерть.

Каждый конфликт состоит из атаки и контратаки, действия и противодействия, но все конфликты

разные. В каждом конфликте есть малые, почти неощутимые движения — переходы, которые и определяют тип развивающегося конфликта. Эти переходы, в свою очередь, определены характерами. Если герой — тугодум или ленивец, то медлительность его переходов будет воздействовать на конфликт, а раз никакие два человека не думают одинаково, то и никакие два перехода или два конфликта не будут тождественны.

7. Предваряющий конфликт

Если Вам хочется прочесть рукопись другу, прочтите, но не просите его оценивать и советовать: он не специалист, понимает гораздо меньше вас и может принести вам гораздо больше вреда, чем пользы своими рассуждениями. Но попросите его вот о чем: пусть он укажет вам момент, когда он начал чувствовать себя усталым, когда ему стало скучно. Значит, в этом месте отсутствует конфликт. А отсутствие конфликта — верный признак плохой оркестровки. Ваши герои недостаточно воинственны, у них нет единства противоположностей, и в пьесе отсутствует непреклонный осевой персонаж. А если всего этого нет, то у Вас не пьеса, а набор слов.

Можно, конечно, сказать, что слушатели интеллектуально не доросли до понимания вашей пьесы. Что тогда? Значит ли это, что сказанное нами теряет силу? Ничуть, потому что чем развитей в интеллектуальном и культурном отношении человек, тем быстрее ему станет скучно, если он с самого начала не почувствует предваряющего конфликта.

Конфликт — это сердцевина любой литературы, и всякий конфликт чем-то подготавливается, предваряется. Конфликт — это как ядерная энергия, где один взрыв вызывает цепную реакцию. Не бывает ночи без вечера, утра без рассвета, зимы без осени.

Грядущее событие всегда чем-то предварено. Предварение не обязано всегда быть одинаковым: в самом деле, нет двух одинаковых вечеров или рассветов.

Пьеса без конфликта разваливается. Без конфликтов не может быть жизни на земле. Так что литературные правила — это только повторение универсального закона, управляющего и звездами, и атомами.

8. Поворотный пункт

Когда должен подняться занавес? Когда он поднимается, аудитория хочет как можно быстрее узнать, что за люди на сцене, чего они хотят, почему они здесь оказались, каковы отношения между ними. Но в некоторых пьесах герои болтают ужасно долго, прежде чем мы поймем, кто они такие и чего хотят.

Итак, Ваш рассказ обязательно должен начаться с середины, и ни в коем случае — с начала.

9. Переход

Природа не делает скачков. Она работает незаметными переходами, постепенными переменами. От одноклеточных — к человеку, от эмбриона — к старику, движение происходит небольшими шажками, почти незаметными. Столь же неприметно и медленно подготавливается буря или гибель звезды.

В каждой жизни есть два главных полюса: рождение и смерть. В промежутке — переходы: рождение — детство, детство — отрочество, отрочество — юность, юность — зрелость, зрелость — старость, старость — смерть.

Теперь рассмотрим переход от дружбы к убийству: дружба — охлаждение, охлаждение — неприязнь, неприязнь — злоба, злоба — оскорбление, оскорбление — угроза (причинить еще больший вред), угроза — подготовка, подготовка — убийство.

При этом «дружбу» и «охлаждение» можно рассматривать как два малых полюса, между которыми есть свои переходы.

Если Ваша пьеса движется от любви к ненависти, Вы должны найти все промежуточные шаги. Пытаться перепрыгнуть от «дружбы» сразу к «злобе», Вы пропускаете «охлаждение» и «неприятнь» — получается скачок, потому что пропущенные шаги так же принадлежат драматической конструкции, как печень и легкие — Вашему телу.

Возможно, что человек вспыхивает сразу же, как услышит оскорбление. Но даже и тогда в нем происходит некий ментальный переход — пусть бессознательно. Ум воспринимает оскорбление, взвешивает отношения между обидчиком и собой, находит, что обидчик был неблагодарен, злоупотребил их дружбой и в довершении всего нанес оскорбление. Этот молниеносный обзор происшедшего заставляет человека возмутиться, следует вспышка гнева. Такой ментальный процесс может произойти мгновенно. Следовательно, увиденная нами вспышка была не скачком, а результатом ментального процесса, хотя и очень быстрого.

Раз скачков нет в природе, их не должно быть и на сцене. Хороший драматург должен отмечать мельчайшие движения души так же чутко, как сейсмограф — отдаленнейшие колебания почвы.

ЛИТЕРАТУРА

Вакурова Н.В. Типология жанров современной экранной продукции: Учебное пособие / Н.В. Вакурова, Л.И. Московкин. — М.: Издательство Московского университета, 1997. — 384 с.

Гаймакова Б.Д. Мастерство эфирного выступления: Учебное пособие / Б.Д. Гаймакова, С.К. Макарова, В.И. Новикова, М.П. Оссовская. — М.: Аспект Пресс, 2004. — 283 с.

Енин Е. Дао разговорной программы / Е. Енин. — Екатеринбург: Издательство Гуманитарного университета, 2006. — 224 с.

Кузнецов Г.В. Так работают журналисты ТВ: Учебное пособие / Г.В. Кузнецов. — М.: Издательство Московского университета, 2004. — 400 с.

Кузнецов Г.В. ТВ-журналист / Г.В. Кузнецов. — М.: Издательство Московского университета, 1980. — 256 с.

Мясникова М.А. Художественные программы на телевидении: Учебный комплект / М.А. Мясникова. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2005. — 296 с.

Самарцев О.Р. Творческая деятельность журналиста: Очерки теории и практики: Учебное пособие / О.Р. Самарцев; под общей редакцией Я.Н. Засурского. — М.: Академический Проект, 2007. — 527 с.

Саруханов В.А. Азбука телевидения: Учебное пособие для вузов / В.А. Саруханов. — М.: Аспект Пресс, 2002. — 223 с.

Телевизионная журналистика: Учебник / Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский. — 5-е изд., перераб. и доп. — М.: Издательство Московского университета, 2005. — 368 с.

А вы смотрите теледебаты? // Власть. — 2009. — № 2.
www.library.cjes.ru/online/ Самарцев О.Р. Современный коммуникативный процесс: Учебное пособие.
www.library.cjes.ru/online/ Князев А.А. Основы тележурналистики и телерепортажа: Учебное пособие.
<http://www.mediajobs.ru/career/120> Ведущий ток-шоу: что кроется за внешним блеском профессии?
<http://psyfactor.org/debaty.htm> Сороченко В.А. Теледебаты как избирательная технология.
<http://www.relga.ru/Environ/WebObjects> /Э. Могилевская «Ток-шоу как жанр ТВ: происхождение, разновидности, приёмы манипулирования» // RELGA. — 2006. — № 15
http://revolution.allbest.ru/journalism/00061404_0.html

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I. ТЕОРИЯ КИНОДРАМАТУРГИИ	5
Глава II. ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ДРАМАТУРГИИ ФИЛЬМА	13
Глава III. ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ СЦЕНАРИЯ	17
Глава IV. ЭЛЕМЕНТЫ СЮЖЕТНОЙ КОМПОЗИЦИИ	50
Глава V. СЮЖЕТ.....	57
Глава VI. ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ЧАСТИ СЮЖЕТА.....	61
Глава VII. ХАРАКТЕР.....	70
Глава VIII. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ХАРАКТЕРОВ.....	72
Глава IX. ВИДЫ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	75
Глава X. ПОЯВЛЕНИЕ И ПРОЦВЕТАНИЕ ЖАНРА НА ТЕЛЕВИДЕНИИ.....	86
Глава XI. ВИДЫ ТОК-ШОУ. РАЗЛИЧИЯ В ДРАМАТУРГИИ.....	91
Глава XII. ЖАНРЫ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ИНФОРМАЦИИ	100
Глава XIII. ЖАНРЫ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ.....	133
Глава XIV. КОНФЛИКТ.....	143
ЛИТЕРАТУРА	157

Основы телевизионной драматургии. Учебное пособие
для профессиональных колледжей/Сост. С. Рашидов, Ш.
Атамурадова – Т.: «ILM ZIYO», 2016. – 160 с.

ISBN 978-9943-16-253-2

УДК: _____
ББК 85.334

РАШИДОВ СУЛТОН ДЖУРАЕВИЧ,
АТАМУРАДОВА ШОИРА СИНДАРОВНА

**ОСНОВЫ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ
ДРАМАТУРГИИ**

**Учебное пособие для
профессиональных колледжей**

Издательский дом «ILM ZIYO»
ТАШКЕНТ – 2016

Редактор *Л. Бабаева*
Художник-дизайнер *М. Бурханов*
Технический редактор *Ф. Самадова*
Компьютерная верстка *Ф. Батырова*

Издательская лицензия А1 № 275, 15.07.2015 г..
Подписано в печать с оригинала-макета 18.01.2015 г.
Формат 60x90 1/16. Кегль 12,5. Бумага офсетная. Гарнитура SchoolBook.
Печать офсетная. Печ.л. 10,0. Изд.л. 9,0.
Тираж 50 экз. Заказ № ____.

Издательский дом «ILM ZIYO» Ташкент, ул. Навои, 30.

Отпечатано в типографии ЧП «PAPER MAX».
Ташкент, ул. Навои, 30.