



ОЛЕГ КОЛЕСНИЧЕНКО

**ВВЕДЕНИЕ В
ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКУ**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Олег Колесниченко

**Введение в тележурналистику.
Учебное пособие**

«Издательские решения»

Колесниченко О. Я.

Введение в тележурналистику. Учебное пособие /
О. Я. Колесниченко — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-904475-4

В учебном пособии, предназначенном для изучения основ телевизионной журналистики, отражены природа и социальные функции, этапы зарождения, становления и развития телевидения, закономерности и тенденции этого процесса. Особое внимание уделяется специфике телевизионного творчества в соотнесении с близкими и родственными ТВ средствами коммуникации, массовой информации и видами духовного воздействия, такими как радиовещание, кинематограф, театр, музыкальное искусство, видеодело, интернет.

ISBN 978-5-44-904475-4

© Колесниченко О. Я.
© Издательские решения

Содержание

ПРЕДМЕТ И ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ КУРСА	8
ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКИ – НЕОБХОДИМЫЙ ЭТАП В РАЗВИТИИ КОММУНИКАЦИЙ	13
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Введение в тележурналистику

Учебное пособие

Олег Яковлевич Колесниченко

© Олег Яковлевич Колесниченко, 2018

ISBN 978-5-4490-4475-4

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

В учебном пособии, предназначенном для изучения основ телевизионной журналистики, отражены природа и социальные функции, этапы зарождения, становления и развития телевидения, закономерности и тенденции этого процесса. Особое внимание уделяется специфике телевизионного творчества в соотношении с близкими и родственными ТВ средствами коммуникации, массовой информации и видами духовного воздействия, такими как радиовещание, кинематограф, театр, музыкальное искусство, видеодело, интернет.

Книга адресована студентам, овладевающим специальностями «Телевизионная журналистика», «Режиссура кино и телевидения», «Операторское мастерство», ученым, педагогам, учащимся, всем тем, кто интересуется историей и современными проблемами аудиовизуальной культуры.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора

ПРЕДМЕТ И ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ КУРСА

ТЕЛЕВИЗИОННАЯ ЖУРНАЛИСТИКА И ЕЕ РОЛЬ В ОБЩЕСТВЕ

*ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКИ – НЕОБХОДИМЫЙ
ЭТАП В*

РАЗВИТИИ КОММУНИКАЦИЙ

СТУПЕНИ РОСТА, ИЛИ СМЕНА СОСТОЯНИЙ ТВ-ЖУРНАЛИСТИКИ

НОВОСТНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА – ПЕРВООСНОВА ТЕЛЕВЕЩАНИЯ

*У ИСТОКОВ НАУКИ О ТЕЛЕВЕЩАНИИ. УНИКАЛЬНЫЙ ТРУД
В. С. САППАКА*

«ПЕРВЫЙ КАТЕХИЗИС» ТЕЛЕВИДЕНИЯ

СИНТЕТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ЭЛЕКТРОННОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ

РАДИО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ

КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ

ТЕАТР И ТЕЛЕВИДЕНИЕ

МУЗЫКА И ТЕЛЕВИДЕНИЕ

ТЕЛЕВИДЕНИЕ И ВИДЕО

ТЕЛЕВИДЕНИЕ И ИНТЕРНЕТ

СПОСОБЫ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ПРОГРАММ

Послесловие

Приложения

Литература

От автора

Эта книга написана преподавателем и рассчитана на пытливых людей, равнодушных к телевидению, ну а прежде всего – на студентов, постигающих творческие телевизионные профессии.

Вопросы, которые мы рассмотрим, изучаются как правило на первом курсе. В эту пору, по моим наблюдениям, молодые люди полны желания скорее взять в руки камеру с микрофоном и начать снимать сюжеты, репортажи, очерки и т. д. Теоретические основы избранной профессии представляются первокурсникам – не всем, конечно, но многим – чем-то вроде педантичной вахты у входа («Ваш пропуск!...») на пути к главному: практическим занятиям. Со временем отношение к теории меняется в лучшую сторону, но известная недооценка остается.

В этой связи сошлюсь опять же на личные впечатления.

Не раз приходилось быть членом жюри региональных телевизионных конкурсов. Обычно, разбирая представленные аудиовизуальные материалы, целиком углубляешься в экранное действие, а в конечные титры особо не вникаешь. Но когда лучшие ленты определены и для награждения вызывают победителей, нередко оказывается: да ведь это в основном «наши» – питомцы факультета телерадиовещания Краснодарского государственного университета культуры и искусств...

Повторяемость такой ситуации, подмеченная также и коллегами, наводит на размышления.

Естественно, на любой конкурс отбирают достойные вещи. Но все же, и на общем креативном фоне работы «наших» так или иначе выделяются. Где-то актуальностью содержания. Где-то своеобразным подходом к теме. Где-то оригинальными «виражами» сюжета, глубокими обобщениями, далеко идущими ассоциациями, интересными ракурсами и деталями.

С чего бы так? Благодаря особой одаренности? Да нет же. Любой творческий состязательный форум собирает незаурядных личностей. А секрет очевидной конкурентноспособности наших бывших студентов – в плодотворном сочетании теоретических знаний и практических навыков, привитых им в ходе обучения.

Однажды во время торжества по случаю вручения дипломов попросил на минуту чьи-то «корочки» и пробежал глазами вкладыш, т.е. список пройденных предметов. Наскоро подсчитал: в «багаже» молодого режиссера упакованы 52 или 53 учебных дисциплины. И что характерно, прямое отношение к телережиссуре, экранной журналистике, съемочному процессу, монтажу, звуковому оформлению программ имели где-то 17—18 дисциплин, тогда как остальные, примерно 2/3, были направлены на формирование знаний в области философии, полито-

логии, социологии, психологии, педагогики, литературы, живописи, музыки, театра, истории кино и телевидения.

Такая структура учебного процесса, когда овладение профессиональным мастерством зиждется на усвоении широкого спектра гуманитарных знаний, на изучении смежных областей творчества, создает надежные интеллектуальные предпосылки для успешной работы по избранной телевизионной специальности.

Один из классиков отмечал: «Орел видит дальше, чем человек. Но человеческий взгляд способен увидеть в любой вещи гораздо больше, чем глаз орла».

Примерно так в нашем случае телевизионный специалист, не только подготовленный в профессиональном плане, но и обогащенный в интеллектуальном отношении, способен отобразить жизнь гораздо глубже, точнее и ярче, нежели узкоспециализированный практик, пусть даже более одаренный от природы, но без необходимого мировоззренческого кругозора, научно-теоретического багажа за плечами.

Эту мысль настойчиво внушаю студентам, побуждая их самым серьезным образом относиться не только к прикладным, но и к общенаучным курсам. Ибо, согласно еще одному классическому изречению, «Нет ничего практичнее хорошей теории»...

На пополнение интеллектуальной составляющей телевизионного творчества нацелено и «Введение в тележурналистику».

Предлагаемое учебное пособие мыслится в виде единой общей платформы, на плоскости которой в дальнейшем одна за другой надстраиваются ступеньки познания отдельных сторон профессии. Причем не только журналистской, но также и режиссерской, операторской, теснейшим образом связанных между собой.

Именно на такую стратегию обучения ориентирует наставников творческой молодежи ТВ уникальный труд В. С. Саппака «Телевидение и мы». В свете этого первоисточника, которому здесь будет посвящено немало страниц, автор рассматривает телевизионную журналистику как главную несущую конструкцию вещания, а само телевидение – как ключевое звено исторически сложившейся глобальной системы коммуникаций.

ПРЕДМЕТ И ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ КУРСА

Журналистика – вид общественной деятельности по сбору, обработке и периодическому распространению актуальной информации. Ее главной задачей является оперативное и правдивое отражение происходящих событий, анализ жизненных ситуаций, представляющих общественную значимость. Сообщения и материалы обо всем этом передаются средствами печати, радио, телевидения, компьютеров, подключенных к Интернету, и мобильной телефонной связи.

В русский язык слово «журналистика» ввел в 30-г. г. XIX века издатель журнала «Московский телеграф» Николай Полевой.

В теории и практике данного вида деятельности понятие «журналистика» используется в различных сочетаниях с некоторыми однородными, но более емкими понятиями. Важно с самого начала уяснить и в дальнейшем правильно использовать следующие слова:

«коммуникация»,
«информация»,
«социальная информация»,
«массовая информация»,
«средства массовой информации»,
«редакция средства массовой информации».

Коммуникация – слово латинского происхождения («communication»), означает «делать общим». Например, общительного человека называют коммуникабельным. Или: нередко по итогам переговоров стороны принимают «коммюнике» – общее, согласованное заявление. Но чаще всего термином «коммуникация» обозначают пути сообщения, системы связи, энерго- и теплоснабжения.

Информация («information» – изложение, разъяснение) – составная часть коммуникации. Под информацией понимают любые сведения, которыми люди обмениваются между собой, передавая их устным, письменным, другим способом.

Социальная информация, в свою очередь, одна из составляющих информации. Имеется в виду тот массив сообщений и материалов, в котором отражаются общественные связи и отношения, содержатся сведения, важные не только для отдельных лиц, но и для коллективов, социальных групп, всего общества. Например, сейчас, когда пишется эта разработка, у всех на виду и на слуху новости с юго-восточной Украины. Несомненно, такая информация является социальной.

При определенных условиях социальная информация становится «массовой информацией». На этом понятии следует остановиться подробнее. Существуют разные его определения, и вот одно из них.

Массовая информация есть та часть социальной информации, которая адресуется большой, разнородной, как правило анонимной аудитории в целях политического, идеологического, культурно-воспитательного и иного целенаправленного воздействия, излагается в доступной форме и распространяется с помощью технических средств.

Рассмотрим пример. Преподаватель читает группе студентов лекцию о телевидении. Несомненно, это информация. Но какая: «социальная» или «массовая»? Ответ: социальная, и только. Ибо в данном случае мы не имеем дело с «большой, разнородной, анонимной аудиторией», все студенты в зоне прямой видимости, а у старосты есть список группы. Не требуется и никакой техники, даже микрофона. Но, предположим, здесь установлены телекамеры, и вот они все включены, пошла прямая трансляция на весь вуз. Социальная информация сразу становится массовой. Ведь теперь она обращена действительно к большой разнородной, аноним-

ной аудитории и передается техническими средствами. Есть и очевидная цель такой передачи: познавательная.

Данные определения и уточнения можно закрепить тремя выводами.

- Не всякая коммуникация является «информацией».
- Не всякая информация является «социальной информацией».
- Не всякая социальная информация является «массовой информацией»

Вот теперь четко обозначился предмет журналистики: массовая информация.

Однако это не все. В нашей сфере массово-информационной деятельности сообщения и материалы должны поступать к публике не время от времени, а регулярно, с гарантией *периодичности*: ежедневно или еженедельно, дважды в месяц и т. п. Журналистика это бесконечный конвейер новостей, свежих статей и передач.

В современной журналистике существует четыре разновидности периодического распространения массовой информации. Их называют **средствами массовой информации (СМИ)**. Три из них традиционные: печать, радио, телевидение. Четвертое, Интернет, вошло в систему СМИ на рубеже XX – XXI веков и сейчас бурно развивается, но еще окончательно не сформировалось.

Далее. Каждое СМИ согласно закону подлежит государственной регистрации с точным обозначением его названия, места выпуска, территории распространения, периодичности выхода в свет. Если же кто-то выпускает газету или аудиовизуальную программу, но не может предоставить регистрационных документов, значит, он занимается незаконной деятельностью.

Регулярный выход печатного, электронного, компьютерного СМИ предполагает работу специальной **редакции средства массовой информации**. Как правило необходим коллектив сотрудников, занятых сбором, подготовкой и выпуском сообщений и материалов. (Производство СМИ в последнее время стали обозначать универсальным словом «*контент*»).

Ну и наконец. Деятельность любой редакции осуществляется в той или иной организационно-правовой форме: обычно в форме предприятия, учреждения, хозяйственного общества; иногда в статусе редакции выступает индивидуальный предприниматель.

Главным действующим лицом каждой редакции СМИ является журналист.

Журналист – профессиональный литературный сотрудник, состоящий в штате редакции или работающий по временному трудовому договору. Он отвечает за достоверность и своевременность передаваемой информации. Журналиста можно назвать посредником между событием, с одной стороны, и читателем, слушателем, зрителем – с другой. Множество людей основывают свои действия на той информации, которую они получают от журналистов. Исходя из этой информации, они развивают бизнес, планируют семью, отдают предпочтение той или иной политической партии и т. д. Таким образом, в журналистской профессии изначально заложена повышенная гражданская ответственность.

ТЕЛЕВИЗИОННАЯ ЖУРНАЛИСТИКА И ЕЕ РОЛЬ В ОБЩЕСТВЕ.

Начнем и здесь с определений.

Телевидение – электронный способ распространения зрительно-звуковых образов реального мира, ставший средством массовой информации (СМИ).

Телевизионное вещание – электронное средство массовой информации: регулярная передача по каналам телевидения интересных и важных для зрителя сообщений и материалов согласно заранее объявленному расписанию (программе).

«Телевидение» и «Телевещание»...

В повседневной жизни обе эти категории употребляются как синонимы. Однако не будем забывать про их «субординацию». Тем более, что они значительно разведены во времени. Телевидение как таковое («дальновидение») заявило о себе гораздо раньше, чем собственно теле-

вещание, – почти за полвека. Так что, можно сказать: телевидение первично, телевещание вторично.

Теперь о телевизионной журналистике. В самом широком смысле – это отрасль журналистики, связанная с телевидением. Но более точным, более современным будет следующее толкование.

Телевизионная журналистика это синтез политики и творчества на базе техники, предполагающий определенный уровень профессиональных знаний по сбору, обработке и распространению социальной информации.

Рассказывают, что один популярный американский телеобозреватель получил предложение занять должность государственного секретаря США (в ранге министра иностранных дел). Подумав, он отказался. Такое неожиданное решение объяснил тем, что в своей международной программе перед камерой и микрофоном он как журналист способен оказывать большее влияние на ход мировых событий, чем в кресле госсекретаря. Приведенный пример имеет прямое отношение к возрастающей роли журналистики экрана. Дело в том, что научно-технический прогресс, чем дальше, тем больше усиливает эффективность электронных зрительно-звуковых программ с их сиюминутностью, интимностью, интерактивностью, широким набором выразительных средств. И в силу этих особых возможностей телевидение активнее, чем другие социальные институты, влияет на общество. Причем это влияние идет непрерывным потоком, через каждодневное воздействие на *общественное мнение*.

Миллионы людей индивидуально, каждый по-своему воспринимают на телеэкране показ какого-то события, явления, процесса. Возникающие при просмотре чувства, эмоции «выплескиваются» в ходе живого общения и проявляются в публичных комментариях, оценках (хотя, конечно, не каждая, а только яркая передача вызывает желание поделиться впечатлениями). Озвученные оценки «сгущаются» в общественное мнение. Закрепляя своими передачами общественное мнение по поводу чего-либо, ТВ превращает его в факт общественного сознания.

В новейшей истории известны многие попытки смены или свержения правящих режимов. Обычно они бывают успешными, если оппозиции удастся взять под контроль телевидение (Сербия, другие страны Восточной Европы, Грузия, Киргизия, Украина), и терпят провал, если это не удастся (Белоруссия, Узбекистан). В этой закономерности – отражение исключительной роли «малой кнопки» как инструмента государственного управления. Телевидение в руках власти выражает ее политику, разъясняет принятые законы, мобилизует должностных лиц, общественно активных граждан на выполнение тех или иных задач.

По мнению главного редактора журнала «Искусство кино» Даниила Дондурея, телевидение программирует человеческое поведение. Это далеко уже не средство массовой информации, а самый эффективный способ управления обществом. Домашний экран навязывает нам приоритеты, т.е. главные ценности в жизни. Все, что попадает в кадр, считается наиболее важным. И наоборот. Не отраженные в зеркале ТВ факты и явления считаются неактуальными. В связи с этим публицист Александр Бобров пишет: «Теперь для политиков важен сам факт появления на экране, внедрение их образа в подсознание людей. Они как, например, В. Жириновский, продавливают свой образ в любую программу».

Телевидение определяет и повседневный жизненный распорядок. Уже как минимум для трех поколений россиян с начала 1970-х годов вечерний период суток делится на две части: до и после программы «Время»...

Человек, как одержимый, спешит к началу любимого сериала, ток-шоу, выпуска новостей...

Но вот случай иного рода. В США 12 раз совершались полеты на Луну. И настал момент, когда американским телезрителям просто надоели репортажи об этих полетах, и они стали

выражать досаду, что показ космонавтов вытесняет с эфира их любимые развлекательные программы. И полеты на Луну были прекращены...

Любопытно и такое суждение Даниила Дондурея: «Невозможно отказаться от эфира как от предмета первой необходимости. По законам современной культуры такой шаг в психологическом плане будет означать, что человек, по сути, исключился из жизни. Можно сказать, в каком-то смысле покончил с собой!»

Своеобразно видит ситуацию руководитель НТВ Владимир Кулистиков. По его словам, телеотрасль – не более чем сфера обслуживания. «Ящик», который у каждого в доме, это практически все равно, что утюг, холодильник, электрическая лампочка. Но есть и отличие. Утюг, например, мы включаем, когда он нужен. А телевизор – когда встаем с постели или приходим с улицы. Он как свет и вода. В 57 случаях из 100 «ящик включен, когда его никто не смотрит».

Естественно, что телевизионщики стараются «встряхнуть» зрителя, стимулируют его просмотровую активность. Здесь основные возбудители – страх, секс, насилие, неизвестность, ожидание смерти. Большинство российских программ с 7 и 10 до вечера имеют одну направленность: убийство, запугивание, патологии, аномалии, несчастья. По итогам сравнительных исследований сегодня отечественное ТВ предстает душегубом №1 – полторы тысячи убийств за неделю! В среде телепрофи бытует циничная поговорка «Труп оживляет кадр». В свою очередь у большинства зрителей сложилась уникальная психологическая установка: «Не нравится, но смотрю с большим удовольствием».

В феврале 2006 года в Московском гуманитарном университете состоялась научная конференция «Теоретические и прикладные возможности социологии телевидения». В итоговом документе участники конференции записали ключевой тезис: **«Телевидение создает аудиторию».**

За этими тремя словами для ветеранов отрасли, к числу которых принадлежит автор, открывается знаменательная метаморфоза. Было время, когда все пишущие для телевидения и о телевидении единодушно считали, что оно «идет за жизнью». Теперь, действительно, в пору сказать: «Жизнь формируется телевидением».

На той же своей конференции социологи предложили рассматривать современное ТВ в шести ракурсах:

- как «средство массовой коммуникации»;
- как «поток информации»;
- как «способ формирования общественного мнения»;
- как «часть современной культуры»;
- как «способ проведения досуга» и даже...
- как «вредное отвлечение от нормальной жизни» (!)

Телевизионное вещание, ядро которого составляет ТВ-журналистика, уже более шести десятилетий изучают историки, филологи, искусствоведы, социологи, психологи. Результаты исследований обобщаются в монографиях, сборниках трудов, на страницах специальных журналов. Для тех же, кто вступает в профессию, готовятся и обновляются обучающие пособия.

Флагманом учебной литературы по ТВ в нашей стране считается книга **«Телевизионная журналистика»**. На ее титуле в подзаголовке значится: *«Классический университетский учебник»*. Это фундаментальный коллективный труд ученых факультета журналистики МГУ. Еще в советскую эпоху неоднократно издавался под названием «Основы телевизионной журналистики». Выдержал несколько переизданий в постсоветские годы. В дальнейшем мы будем не раз к нему обращаться.

Есть и другие авторитетные источники в познании будущей профессии: Борецкий Р. А., Кузнецов Г. В. *Журналист ТВ: за кадром и в кадре*; Егоров В. В. *Телевидение: теория и прак-*

тика; Кузнецов Г. В. *ТВ-журналистика: критерии профессионализма*; Цвик В. Л. *Телевизионная журналистика: история, теория, практика*.

А вот самые доступные из журналов, с которыми можно знакомиться в качестве подписчика, читателя библиотеки или интернет-пользователя:

«Вестник МГУ». «Серия Журналистики»;

«Журналист». Ежемесячное периодическое издание Союза журналистов России;

«Журналист. Социальные коммуникации». Выходит один раз в квартал.

«625plus HD», «Media Vision». От 8 до 10 выпусков в течение года.

Наличие учебно-методической, справочной литературы позволяет на некоторых положениях подробно не останавливаться, а ограничиться лишь констатацией. Среди таких положений, ставших уже аксиомами, – функции тележурналистики и основные направления ее работы. Они подробно раскрываются во всех пособиях. Хотя, конечно, мы должны их здесь отразить.

Сначала обратимся к **функциям**, понимаемым как «круг обязанностей».

Главной функцией телевизионной журналистики является массово-информационное обеспечение общества во всех областях его деятельности. Это универсальное предназначение осуществляется через выполнение более конкретных социальных обязанностей, или функций. Таковыми считаются:

информационная,
социально-педагогическая,
интегративная,
культурно-просветительная,
образовательная,
развлекательная.

Реализуя эти функции, телевизионная журналистика выстраивает потоки своих передач по устоявшимся тематическим направлениям, или *видам вещания*. В современной практике сложилась такая классификация телевещания:

– новостное,
– информационно-публицистическое,
– общественно-политическое,
– музыкальное,
– художественно-игровое,
– познавательное,
– детское,
– молодежное,
– спортивное,
– религиозное,
– рекламное.

Проходя по коридорам крупных самодостаточных телекомпаний, можно встретить таблички на дверях помещений, типа «Редакция общественно-политических программ», «Редакция музыкальных программ», «Редакция новостей», «Детская редакция» и т. п. Значит, в этих комнатах работают творческо-производственные подразделения названного профиля, здесь готовят сценарные и постановочные решения запланированных передач, встречаются с гостями, приглашенными на живой эфир или видеозапись, напутствуют операторов, выезжающих на съемки, и т. д. Одним из неперемennых участников всей этой коллективной деятельности выступает тележурналист.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКИ – НЕОБХОДИМЫЙ ЭТАП В РАЗВИТИИ КОММУНИКАЦИЙ

Установлен ряд общих закономерностей и тенденций, на фоне которых возникла и развивается телевизионная журналистика.

Прежде всего назовем такую определяющую закономерность как **возрастание человеческих потребностей**. Этот фактор просматривается в следующем.

На исходе средних веков Европа вступает в период первоначального накопления капитала. Развиваются ремесла и мануфактуры. Происходит концентрация рынков. Совершаются крупные прорывы в области техники, в т.ч. изобретение печатного станка и присоединение его к паровому двигателю. Растет уровень образованности, гражданской активности населения. Абсолютные монархии начинают уступать часть своих полномочий демократически избираемым парламентам. Все это вызывает необходимость в достоверной, регулярной и по возможности оперативной информации. Так появляется **газета**. Тиражирование через печать письменных сообщений, предназначенных для широкого круга людей, положило начало массовой информации в современном ее смысле.

Происхождение слова «газета» связывают с названием мелкой серебряной монеты (Gazetta). Монетку брали с жителей итальянской Венеции за рукописные листки с изложением последних событий. По инерции так же нарекли и первый печатный выпуск новостей «Relatio», изданный в немецком городе Страсбурге в 1609 году. Первая еженедельная газета стала выходить во Франции (с 1631 года). В России печатная периодика ведет свою историю с 1702 года, когда по инициативе Петра I начали издаваться «Ведомости Московского государства».

Итак, своим появлением периодическая печать ответила на созревшую общественную потребность передавать информацию наиболее доступным, дешевым способом и в относительно короткое время наибольшему количеству людей.

И в дальнейшем прослеживается связь между возрастанием потребностей общества, появлением новых запросов аудитории и

улучшением действующих, возникновением новых средств коммуникации.

В начале 1839 года француз Луи Дагер добился **фотографического изображения** на медной пластинке, покрытой йодистым серебром («дагерротип»). В 1854 году лондонская газета «Таймс» подкрепила репортаж о боях в Крыму документальной фотографией. Глазам читателей предстал английский гренадер, снятый на фоне пылающего Севастополя. С тех пор публикация снимков вошла в практику мировой прессы. Фотоиллюстрации к газетным текстам отвечали желанию людей не только прочесть, но и увидеть отображение события.

Дальше наступает эпоха **кинематографа**. В декабре 1895 года во Франции братья Огюст и Луи Люмьеры проецируют на полотно экрана документальные кадры прибытия поезда. Переход от фотографии к кино удовлетворил естественную человеческую потребность видеть изображение не только в статике, но и в динамике. С 20-х годов и до последнего десятилетия прошлого века документальное кино в нашей стране относилось к системе средств массовой информации.

Между тем процесс продолжался.

Февраль 1907 года. Русский морской офицер Александр Степанович Попов демонстрирует «радиотелефонирование» – передачу по эфирным волнам живой человеческой речи. Изобретением **радио** решается назревшая проблема оповещения неограниченного числа людей о наиболее важных событиях с максимальной оперативностью. Известен такой факт: 25 октября (7 ноября) 1917 года радиостанция крейсера «Аврора» передала написанное

В. И. Лениным воззвание «К гражданам России», возвестившее о победе социалистической революции. Потом Ленин назовет радио *«газетой без бумаги и расстояния»* и станет широко использовать его в политической агитации.

Однако устная речь по радио это речь невидимки. Тогда как на протяжении тысячелетий человек привык слышать живое слово в совокупности с обликом говорящего. Необходима была цельность восприятия. И его обеспечило **телевидение** – «дитя радио и кино»... 22 мая 1911 года профессор Петербургского технологического института Борис Львович Розинг передал по эфиру из одного институтского корпуса в другой первую «картинку» на электронном экране, став по сути первопроходцем современного ТВ-вещания. Телевидение в XX веке выполнило социальный заказ наибольшей сложности, а именно: отображать звуки и движущиеся изображения в тот самый момент, когда они порождаются. (Об Интернете пока говорить не будем, его нам предстоит рассмотреть как прогрессирующее электронное СМИ нового столетия).

Если исходить из того, что первая в истории газета вышла в 1609 году, можно с большой вероятностью назвать возраст мировой системы СМИ. Ей уже за четыре сотни лет. Примерно 3/4 этого времени единственной формой периодического распространения массовой информации выступала печать (газеты, журналы). Затем в процесс все активнее начали включаться аудиовизуальные средства: неигровое кино, радио, телевидение. По мере того как участники этого квартета определяли каждый свое место в ансамбле, расширялся диапазон выразительных возможностей журналистики в целом. Она стала воздействовать на аудиторию не только с печатных страниц, но также и по радио, с экрана, посредством микрофона, съемочной камеры, монтажного пульта.

Проследим за тем, как пополнялся, обогащался арсенал массовой информации.

В эпоху монополии газет и журналов главным и единственным выразительным средством, если не считать вкрапления в текст рисунков и фотоиллюстраций, было *письменное слово*, тиражируемое печатным станком. Для более убедительного воздействия на читателей журналисты оснащали свои рукописи специфическими средствами выражения письменной речи. Конечно, они применяются и сегодня. Это знаки пунктуации (точка, запятая, вопросительный и др. знаки, кавычки, тире, дефис); абзац, пробел, курсив, разрядка, подчеркивание, различение букв по размеру, начертанию и цвету.

Радиовещание стало работать в формате *устной речи*. А она по своей выразительности гораздо богаче, нежели письменная. Бернард Шоу утверждал: есть пятьдесят способов сказать «да» и пятьдесят способов сказать «нет», и только один способ написать это. Выразительность устного выступления обеспечивают:

- логические ударения;
- убыстрение и замедление темпа речи;
- усиление и ослабление силы звука.*

Установлено, что интонация может нести в себе до 40% смысла, заключенного в устном сообщении.

Кроме того, радио располагает такими эффективными средствами воздействия на слушателей как музыка и шумы.

Ну и, наконец, телевидение это синтез устного слова, музыки, шумов и *динамического изображения*. Здесь решающую роль играет фактор «картинки». Именно зрелищность делает телевидение самым востребованным из СМИ. По данным американского исследователя Роберта Меробяна совокупный эффект выступления в кадре обеспечивается:

- на 7% за счет смысла самого сообщения (информационно—текстовая составляющая);
- на 38% – посредством интонации;
- на 55% – через выражение лица и жесты говорящего.

Насколько могут сработать чисто визуальные 55% восприятия, говорит следующий эпизод из предвыборной компании 1968 года в США. Тогда за голоса избирателей боролись кандидаты на пост президента: пожилой Ричард Никсон, в прошлом вице-президент, и молодой сенатор Роберт Кеннеди. Согласно закону, между ними проводились дебаты с прямой трансляцией в телерадиоэфире и дословной публикацией в прессе. Команда Кеннеди в полной мере воспользовалась преимуществами телевидения. Кульминация дебатов наступила, когда по сговору с людьми Кеннеди в студии... резко подняли температуру.

*Примечательна карандашная пометка, сделанная премьер-министром Великобритании У. Черчиллем на одной из страниц своего доклада: «Довод слаб – усилить голос».

*Грим у Никсона потек, и он уже выглядел, как человек, вспотевший от вопросов. По результатам анкетирования **телезрителей** дебаты Никсон проиграл вчистую. Однако те, кто слушал **по радио**, считали: выиграл как раз Никсон. А **печатный** вариант дебатов вообще показал превосходство Никсона по глубине ответов. Но кто будет читать и вникать, когда Америка увидела его, вспотевшего под напором молодого соперника?..*

Как видим, эволюция массовой информации от печатных к аудиовизуальным СМИ сопровождалась расширением и совершенствованием способов воздействия на аудиторию. Своего «пика» этот процесс достиг в эпоху телевидения.

В истории журналистики отмечается и такая закономерность как усиление авторского, личностного начала в информации, *персонализация* сообщений.

Что имеется в виду?

Достоверность получаемой информации мы в своем сознании непременно связываем с источником этой информации («Кто сказал?»; «А откуда вам известно?»; «Где вы это слышали?» и т.п.). Интересно проследить, как по мере развития средств массовой информации все больше открывался и конкретизировался этот источник.

Поначалу газеты были почти сплошь анонимными. Фамилии авторов под материалами принято было не указывать. Потом стали подписываться псевдонимами, инициалами. Например, один из псевдонимов А. С. Пушкина: «Феофилакт Косичкин». С течением времени авторы стали открывать не только свое имя, но и профессию, должность, титулы, знаки отличия. Теперь уже публике демонстрируется даже сам процесс получения информации: интервью, пресс-конференция, круглый стол. Все это прогрессивные перемены. Подпись авторитетного и пользующегося доверием читателей лица, открытость источников сообщений повышают степень их достоверности, а тем самым и убедительности.

Радио проделало примерно тот же путь. Сначала тексты были безымянными в смысле авторства, а начитывали их дикторы. Потом имена авторов, чьи материалы звучали в дикторском или актерском исполнении, стали объявляться. Вот типичная объявка Всесоюзного радио конца 1950-х годов: «Говорит Москва. 11 часов 10 минут. Передаем очерк журналиста Константина Ретинского „На переправе“. Читает артист Николай Литвинов». Но уже с 70-х годов радиожурналисты все чаще стали сами выступать перед микрофоном, оставив дикторов далеко позади.

Свой этап анонимности прошло и ТВ. Но здесь переход к персонализации вещания носил, пожалуй, более стремительный и радикальный характер. А журналист все более уверенно, если не сказать самоуверенно, оттеснял не только дикторов, но и других участников передач.

По собственному опыту памятна такая эволюция. Год за годом вещание шло по привычной схеме: диктор в кадре – видеоряд, начитываемый за кадром, – снова диктор крупным планом – опять озвученный кино – или видеосюжет либо фрагмент. Но вот раз за разом в объективе камеры возникают то рука корреспондента с микрофоном, то часть его лица; потом прорывается вопрос интервьюера; а вот и он сам, сначала в профиль, потом и в анфас – как

говорится, «весь из себя»... Тележурналист отвоевывал себе позицию за позицией. И в пространстве экрана, и в объеме эфирного времени.

Сегодня выходит множество авторских программ, в которых главным действующим лицом выступает журналист. В репортажах с места события прочное место занял т.н. «стендап», когда корреспондент, закрывая собой почти весь кадр, излагает 80—90% оперативного сообщения.

Переход от эры печати к эре изображения сопровождался также все большей доступностью информации, упрощением текстов публикаций и аудиовизуальных материалов.

Таким образом, развитие журналистики определялось ростом и разнообразием информационных потребностей общества. По мере появления каждого нового СМИ система массовой информации обогащалась все более эффективными средствами воздействия на аудиторию.

В конечном итоге все эти выразительные средства вошли в творческий арсенал телевизионной журналистики.

СТУПЕНИ РОСТА, ИЛИ СМЕНА СОСТОЯНИЙ ТВ-ЖУРНАЛИСТИКИ

В теории журналистики есть положение о поэтапном развитии каждого из средств массовой информации. В свое время исследователи, изучая «биографию» радиовещания, а затем и телевидения, в обоих случаях установили необходимую смену следующих состояний:

- 1.Зарождение нового средства массовой информации.
- 2.Его становление.
- 3.Самоопределение.
- 4.Самоутверждение.
- 5.Окончательное закрепление в сложившейся системе средств массовой информации.

При этом замечено, что на первом и втором этапах каждое новое СМИ старается «подражать» своим предшественникам. А на третьем, на этапе «самоопределения», оно как бы познает себя, свою природу, свои специфические возможности. И уже на четвертом этапе, самоутверждаясь, «новичок» бросает вызов «ветеранам» – привлекает к себе основную массу населения.

В свою очередь, ранее возникшие СМИ, стремясь сохранить аудиторию, ищут новые формы работы, перестраиваются, совершенствуются. В результате возникает новое качественное состояние всей системы средств массовой информации, в которой последнее по счету средство занимает свою собственную нишу (пятый этап: «Окончательное закрепление...»).

Через все названные этапы уже прошло современное телевидение.

Возникновение «дальновидения» как технического средства телевидения относится к исходу XIX – началу XX веков, а в качестве средства массовой информации оно начало себя проявлять в 30-х годах прошлого столетия, – это годы первых публичных телетрансляций из радиотехнических узлов связи Великобритании, Германии, СССР, США и Франции. Примерно так можно представить период *зарождения* мирового вещательного телевидения, а значит, и тележурналистики, в историко-географическом ракурсе.

Следующий период, или этап, – *становление* – обозначился уже в конце 1930-х годов, но разразившаяся мировая война (1939—1945 г.г.) фактически отбросила ТВ к нулевой отметке. Лишь в 1946—1950 г.г. страны с довоенным опытом вещания – СССР, США, Англия, Франция, Германия смогли возродить свое телевизионное хозяйство и взялись за его дальнейшее обустройство. Этот процесс продолжался и в первое мирное десятилетие с 1950 по 1960 г. г. В эти годы ставится на регулярную основу служба теленовостей, выделяются самостоятельные виды вещания: общественно-политическое, художественное, детское. Ведущие позиции на студиях занимают журналисты. А тем временем в мире нарастает «стреми-

тельный бег электронный лавины» – в телевизионный процесс включаются все новые страны: Голландия, Япония, Куба, Бразилии, Польша, Аргентина, Бельгия, Германия и многие другие.

Важно учитывать, что на этапах зарождения и становления тележурналистики творческо-производственная деятельность на студиях носила во многом подражательный характер. Имеются в виду заимствования у предшественников: у радиовещания и кино. Хотя, если углубиться в историю, такая «повадка» была свойственна и радио, кинематографу да и самой прессе на начальных этапах. Так, Всесоюзное радио 20-х годов строило программы по принципу «звуковой газеты», почти все радиожанры были аналогичны газетным жанрам: репортаж, интервью, очерк, обозрение и т. д. Журнальная практика в XVIII веке, уподобляясь книжному делу, сводилась к простой сшивке готовых литературных произведений. Ну а телевидение поначалу целиком опиралось на методы радио в программировании, в подаче материала, включая набор жанров; у кино напрямую заимствовало приемы съемки и монтажа документальных лент. Так называемый голубой экран 1950-х являл собой некий гибрид «видеорепродуктора» и «малоформатного кино».

В годы своего становления телевидение выглядело не творцом, а скорее ретранслятором произведений других искусств. В одном из источников метко сказано, что оно отличалось от театра и кино примерно так, как писарь отличается от писателя.

Переходим теперь к стадии *самоопределения*. Четкие исторические рамки этого состояния ТВ очертить нельзя, если пытаться зафиксировать окончание процесса, ибо познание и реализация телевизионной журналистикой своих потенциальных возможностей не имеют предела. А вот начало крупных творческих прорывов выпало на середину 60-х годов. Тут сработали сразу три фактора. 1. Внедрение видеозаписи в телепроизводство. 2. Переход с черно-белого на цветное изображение. 3. Применение в целях вещания искусственных спутников Земли. Да, 60—70 годы прошлого века вошли в историю журналистики ТВ как блистательная череда покоривших зрителя находок и открытий. Во всяком случае, так обстояло на советском телевидении. Достаточно назвать тогдашние телециклы «Ираклий Андроников рассказывает», «От всей души» Валентины Леонтьевой, «Что? Где? Когда?» в постановке В. Ворошилова, «Очевидное-невероятное» Сергея Капицы, «Клуб путешественников» Юрия Сенкевича, спортивные репортажи Николая Озерова. А еще – информационная программа «Время», «КВН», «АБВГДейка»... Уникальная телевизионная акция «Минута молчания»... В общем, на стадии самоопределения телевидения как автономного вида искусства и журналистики оно проявило себя уже творцом вполне самостоятельных произведений, обладавших весьма выраженной спецификой. Тут уже уподобление писарю при писателе было бы несправедливым.

В процессе познания собственной специфики, реализации своих природных свойств и внутренних ресурсов телевидение органично вступило в период *самоутверждения*. Привлекая к себе все более массовую аудиторию, оно непреднамеренно, но ощутимо отвлекало читателей от прессы, слушателей – от репродуктора, любителей кино, театралов и меломанов – от посещения публичных зрелищ. Вспомним эпизод из фильма «Москва слезам не верит», где обольститель-телеоператор с жаром уверяет главную героиню, что лет через двадцать телевидение заменит и журналы, и газеты, и радио, и даже кино. Действительно, тогда, в 60-х г. г. XX века такие прогнозы высказывали весьма авторитетные ученые, в т. ч. широко известный канадский социолог Мак-Люэн.

Однако «вытеснения» не произошло. Почему? Да потому, что под натиском ТВ и печать, и радиовещание, и кинематограф прибавили в работе, дабы не упустить читателя, слушателя, посетителя кинотеатра. Так, газеты и журналы перестроились на более адресную, дифференцированную информацию; на радио появились информационно-музыкальные программы («Маяк» и др.); в киноиндустрии перешли от небольших, т. н. угловых кинотеатров к многопрофильным зрелищно-развлекательным центрам и т. п. Кроме того, оказалось, что телевидение не настолько универсально и всемогуще, чтобы продублировать специфические возможности

остальных каналов коммуникации. В частности, одними лишь выразительными средствами телевидения (изображение и звук) невозможно передать логические абстракции. Попробуйте, например, исключительно зрительно-звуковыми образами воссоздать на экране такую концентрированную философскую доктрину Гегеля: «Все разумное действительно, все действительное разумно»... И вообще, устное слово проигрывает письменному в передаче сложного содержания. Бумага – лучший носитель информации. Потому публикации прессы всегда будут востребованы.

Таким образом, вездесущий «голубой чародей», как восторженно выражалось первое поколение телезрителей, не смог замкнуть на себя всю гамму информационных, духовных запросов человечества. Оказались нужны и печать, и радио, и кино, и театр. Не говоря уже об Интернете. Имея общую аудиторию и выполняя по сути одни и те же функции, каждый из этих социальных институтов нашел свое место, свою нишу в единой системе коммуникации. Уже к третьей четверти XX века, аналитики признали негласное *«разделение труда»* между основными участниками массового-информационного процесса. В чём-то это «разделение» сохраняется и по сегодняшний день. Рассмотрим его на примере любого резонансного события.

Итак, пусть это будет какая-либо громкая сенсация. Какими гранями преподносят ее публике радио, телевидение и пресса?

Сначала о случившемся обычно извещает радио. В своих, как правило, ежечасных выпусках новостей оно информирует о том, ЧТО произошло.

Вечером власть переходит к телевидению, и оно в наглядных картинах показывает, КАК все происходило.

На следующее утро газеты дают анализ того, ПОЧЕМУ это произошло.

НОВОСТНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА – ПЕРВООСНОВА ТЕЛЕВЕЩАНИЯ

В организационно-производственном отношении телевизионная журналистика зарождалась на радиостанциях. Обслуживая передающие сети РВ, инженеры и техники, увлеченные идеей дальновидения, параллельно проводили опыты с «телевизионной картинкой». Так в радиоаппаратных 30-х годов пробовали себя самодеятельные журналисты и режиссеры малого экрана. Но еще чаще оба эти начала приходилось совмещать профессиональным дикторам.

Из воспоминаний О. С. Высоцкой, работавшей в 1932—1935 г.г. диктором центрального радио:

«В то время я и мои коллеги по Всесоюзному радио привлекались к выступлениям в кадре по мере необходимости и выполняли просьбы телевизионщиков с ощущением, что идет просто какая-то игра, забавный эксперимент. Мы знали, что нас видит очень ограниченное число людей, и ощущение было такое, будто нас никто не видит, кроме тех, кто находился за стеклянной перегородкой аппаратной».

В 1935—1939 г.г. страны «первый телевизионный пятерки» – Германия, Франция, Великобритания, СССР и США – одна за другой переходили на регулярное вещание по «высококачественному электронному способу». Прежде чем сделать этот ответственный шаг, организаторы ТВ, не сговариваясь, выделяли в структуре телекомплексов специальные службы, отвечающие за наполнение канала зрительно-звуковыми материалами. Так, в Германии, где обслуживанием телеэфира ведал телевизионный отдел Центральной имперской почты в составе 300 человек, непосредственно вещанием, т.е. формированием программы передач, занялись 25 сотрудников. А в Советском Союзе в структуре Московского радиоузла был создан «творческий сектор телевидения». Вскоре он получил название *«телевизионной редакции»*.

Здесь стали работать на профессиональной основе литературный и музыкальный редакторы, режиссер, художник, гример, костюмер и некоторые другие специалисты. Творческий коллектив возглавил А. И. Сальман, первым постановщиком выступил А.Н Степанов – оба выходцы из Всесоюзного радио; передающую камеру обслуживал в роли оператора К. Н. Яворский.

В довоенный период передачи велись от силы два часа в сутки, с 20.00 до 22.00. Показывали фильмы, концертные номера, отрывки из спектаклей, выступления партийно-государственных деятелей, других известных личностей. По примеру английской Би-би-си один день в неделю отводился для профилактики оборудования и... отдыху аудитории от телевизора; заранее публиковалось расписание передач на неделю (прообраз современной телепрограммы).

Нельзя сказать, что у первых тележурналистов было много работы. Главным образом им приходилось писать тексты объявок и концовок. Вспоминая то время, известный диктор В. Балашов в шутку сетовал: «Ну что это такое – выйти в эфир и сказать, к примеру: «Посмотрите кинофильм «Веселые ребята», потом выйти в конце и объявить: «Вы смотрели кинофильм «Веселые ребята». Несерьезно как-то».

Вместе с тем, уже тогда отрабатывались простейшие жанры электронных СМИ. На советском телевидении периодически выдавалась в эфир «телефотохроника» – предшественница нынешних информационных программ.

Организационное становление и укрепление вещательного блока ТВ проходило как движение от пункта к пункту в следующем порядке: «телевизионный сектор» – «телевизионная редакция» – «телестудия» – «телерадиокомпания». Это примерно как развитие промышленного производства по восходящей линии: участок – цех – предприятие – многопрофильный комбинат.

Значительной вехой на «линии жизни» отечественного вещания явилось постановление Совета Министров СССР от 22 марта 1951 о создании на технической базе Московского телецентра **Центральной студии телевидения** (ЦСТ). Структура ЦСТ предусматривала уже три редакции: общественно-политическую, детскую и литературно-драматическую. Постановление, в частности, обязывало руководителей театров предоставлять для показа по телевидению лучшие спектакли и концертные программы. По поручению правительства при выпуске каждого нового фильма помимо экземпляров для проката стали печатать дополнительную копию, для телевидения.

Ежедневно, без выходных ЦСТ заработала с января 1955 года. Тогда в телевизионном комплексе на ул. Шаболовке было занято 80 сотрудников, а в Москве насчитывалось 15 тысяч телевизоров. Пройдет двадцать лет, и Центральная студия телевидения разрастется во всеобъемлющую и самую крупную в мире систему Гостелерадио СССР с охватом всех союзных республик, краев и областей страны и с общей численностью работающих 70 тысяч человек.

Историки считают: телевидение прочно вошло в жизнь многомиллионных масс людей с того момента, когда в обществе возникла устойчивая потребность в *теленостях*.

Впервые этот факт был установлен в 1963 году в Соединенных Штатах Америки. Интересно, что еще в 1941 году 87 процентов опрошенных американцев считали телевизор для себя излишним. Но вот прошло 22 года, и уже более 50% жителей США назвали телевидение главным источником информации о внутренних и международных событиях. А еще через двадцать три года, в 1986-м, американские социологи фиксируют: основным источником информации считают телевидение 66 процентов опрошенных, единственным источником – 50 и самым достоверным – 55 процентов.

Близкие к этим данные были получены в Великобритании, Японии, Финляндии, Швеции.

Характерно свидетельство руководителя американской сети Эй-би-си Э. Вестина: «Власть телевизионных новостей удивляет даже тех из нас, кто над ними работает». Его соотечественник и коллега Р. Макнил не без иронии заметил: «Коммерческое ТВ приучило амери-

канцев считать, что им ежедневно, ежечасно нужны новости, подобно тому как надо регулярно выносить мусор... Конечно, – добавил он, – большинству американцев новости, в сущности, не нужны. Они их потребляют, поскольку их приучили думать, что потребление новостей через регулярные интервалы времени является признаком гражданской благонамеренности, своего рода социальной гигиены, похожей на чистку зубов».

Разумеется, такая востребованность, доведенная почти до рефлекса, стала результатом многолетней интенсивной работы службы телеинформации. В Соединенных Штатах первые общенациональные выпуски новостей появились на канале Си-би-эс в сентябре 1951 года. А 18 ноября 1951 г. та же Си-би-эс вышла в эфир с комментаторской общественно-политической передачей Эдварда Мэрроу «А теперь смотрите»... В ней был сюжет «От берега до берега, где американцы одновременно увидели «живьем» Статую Свободы на атлантическом побережье и тихоокеанский залив Сан-Франциско. В следующем 1952 году на всю страну были показаны прямые трансляции со съездов демократической и республиканской партий. Информационный прорыв на голубой экран стал фактом.

У нас в стране регулярная передача последних известий по ТВ была налажена с 1952 года, когда по субботам в вечернюю программу начали включать киножурнал «Новости дня». К этому времени на базе Московского телецентра была образована Центральная студия телевидения, а на базе Ленинградского – соответственно Ленинградская студия. В редакции этих телестудий пришли журналисты. Они не ограничились воспроизводством готовой кинохроники, а стали искать специфические, телевизионные формы подачи информации. Первые выпуски отечественных телевизионных известий несли ощутимый отпечаток новостной мозаики радиовещания, прессы, документального кино. Со временем опыт предшественников творчески перерабатывался, дополнялся какими-то новшествами.

В 1952—1953 г.г. на ЦСТ были сделаны первые попытки ведения *телерепортажа*. (до этого шли только *телетрансляции* напрямую). То были «живые» передачи из Центрального дома работников искусств и Центрального парка культуры и отдыха им. Горького. В них уже звучал закадровый комментарий. Правда, начитку текста выполнял диктор. Журналист в кадре не появлялся, не было импровизации, материал писали заранее.

В ноябре 1954 года в телевизионный кадр впервые вошел *автор*. Журналист Евгений Рябчиков рассказал зрителям о начале строительства электростанции на Ангаре. Передача представляла собой монтаж кинокадров, макетов, схем, и все это было объединено выступлением ведущего перед камерой, его закадровым комментарием.

Следующий 1955 год оказался очень плодотворным в освоении жанра телерепортажа.

В январе 1955-го состоялся репортаж с передвижной телевизионной станции из Дворца тяжелой атлетики. Примечательным явилось то, что репортер провел живую передачу по краткому сценарному плану, обойдясь без предварительно написанного текста. Это позволило приблизить комментарий к устной речи.

В феврале того же года последовало еще одно заметное событие: первая прямая передача с *промышленного предприятия*. Репортаж с кондитерской фабрики «Красный октябрь» провел радиожурналист Юрий Фокин, оказавшийся первым «видимым» репортером. Внестудийная передача с предприятия развеяла сомнения в том, что производственные шумы, вспышки света и другие помехи приведут к браку при выдаче сигнала. После этого ПТС обрела дорогу в цеха, на стройки.

В июле 1955 г. в эфир прошел 30-минутный прямой репортаж с Центрального аэродрома Москвы о встрече президента Демократической Республики Вьетнам Хо Ши Мина. Телевизионные летописцы связывают с ним новый скачок: на сей раз внестудийная передача выдавалась *экспромтом*. Ни режиссеру, ни корреспонденту не был известен порядок церемонии. Успех репортажа (вел его Юрий Гальперин) выявил способность телевидения на импровизированные оперативные передачи.

Обогащение жанров сопровождалось возрастанием объемов информационного вещания. В 1956 году наряду с субботним киножурналом «Новости дня» зрители ЦСТ стали встречать в программах выпуски «Последних известий». Первое время они представляли собой краткое изложение «Последних известий», прозвучавших в течение дня по Всесоюзному радио; затем стали дополняться двумя-тремя сюжетами, снятыми специально для ТВ. Новостные выпуски не имели определенного места в программе, но обычно передавались в конце вещательного дня.

Отмечая растущую оперативность журналистов и дикторов, будет уместно сказать о таком вспомогательном средстве, взятом на вооружение уже в 50-е годы, как телесуфлер. Изобретателем этого устройства явился ассистент режиссера Ленинградского телевидения Владимир Покорский. Чтобы «облегчить жизнь дикторам», он в 1949 году смастерил конструкцию из двух барабанов и рулона обоев, на которых был написан текст. Первый барабан служил подающим узлом, второй – приемным. Для увеличения крупности букв комплект дополнялся большой линзой. Свою новинку В. Покорский назвал «суфлерским текстом». Изобретатель постоянно совершенствовал свою систему. В результате появился специальный агрегат «ТС-52» (Телевизионный суфлер 1952 года разработки), затем было выпущено еще несколько модификаций. С 1953 года изобретение Покорского получило применение в телецентрах Москвы, Киева, а потом и других городов.

К этому следует добавить, что на Западе первые механические телесуфлеры были сконструированы только в 1955 году.

С 28 июля по 11 августа 1957 года в Москве проходил VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Это знаменательное и памятное событие в общественно-политической жизни СССР стало и важной вехой в истории отечественного телевидения. Для нашей отрасли оно явилось экзаменом и в творческом, и в техническом, и в организационном отношениях.

При всесторонней поддержке государства Центральная студия телевидения основательно готовилась к освещению мероприятий фестиваля. В структуре студии была специально создана «Фестивальная редакция» (впоследствии она была преобразована в Главную редакцию программ для молодежи), а также редакция «Последних известий» (в дальнейшем – Главная редакция информации ЦТ). К началу фестиваля студия получила пять передвижных телевизионных станций, комплекс кинопроизводства со штатом операторов и режиссеров, монтажные аппараты, транспортную базу.

В дни фестиваля вещание велось по двум каналам в общей сложности по 20—25 часов в сутки из десятков точек столицы. За две недели в эфир прошло несколько сотен программ. Советское телевидение доказало свою способность участвовать в решении серьезных творческих задач. Оно утвердило себя в общественном мнении как средство наиболее оперативного и полного сообщения о крупном длительном событии большой важности. Историки считают, что именно в нашей стране в июле-августе 1957 года «электронное чудо» впервые проявило себя в таком качестве.

В те дни многие люди как бы заново открыли для себя телевидение, которое в глазах тогдашней публики представлялось еще где-то на обочине искусства. Теперь же, захваченные прямыми репортажами с московских улиц, они по-настоящему оценили творческие возможности нового средства массовой информации. Вот как описывает свои непосредственные впечатления от тех передач В. С. Сапжак, театральный критик и публицист, положивший начало углубленным исследованиям отечественного телевидения:

«...Сегодня чуть ли не пол-Москвы вышло на улицу, но можно с уверенностью сказать – остальные сидят у телевизоров. Через час на стадионе в Лужниках взвьется флаг VI Всемирного фестиваля молодежи. Передающие камеры установлены прямо на улице. Проспект Мира. Площадь Маяковского. Площадь Восстания. И нескончаемый поток открытых машин – это едут делегаты фестиваля. Телевизор выхватывает из общего шествия, из огром-

ных людских толп отдельные группы фигур. Крупные планы – как портреты с хорошей фототыставки. Какое многообразие человеческих типов! Какое разнгоолосие песен, форм выражения своей радости!.. Давно нарушен предварительный „литературный сценарий“ передачи. Превышены все регламенты. Идет вдохновенная в масштабах целого города – импровизация. И люди, сидящие у своих телевизоров, чувствуют себя причастными к тому, что сейчас, эту минуту происходит на улице. Они втянуты, включены в общий круг. Они живут той же минутой и, так же, как и те, кто идет или едет по улицам, ощущают значительность этой минуты, живое дыхание ее. Это так: одни на улицах, другие у своих, окон, третьи у телевизоров, и у всех общее волнение, общая ответственность. Все мы – участники Московского фестиваля»

Фестивальный прорыв определил собой крупный скачок в развитии телеинформации, телевещания в целом. Новаторские усилия, поиски и находки журналистов, режиссеров, операторов, инженеров, поддержанные центральной печатью, ускорили процесс самоопределения телевидения в качестве средства массовой информации и вида искусства.

В дни фестивальной кампании были найдены и опробованы новые подходы к постановке службы новостей, которые затем закрепились в практике. Выпуски «Последних известий» стали *ежедневными*. Значительно увеличился объем киноинформации. Резко возросла оперативность сообщений. Тогда же утвердились три главных составляющих телевизионной информации: 1) прямой репортаж, 2) киносюжет, 3) устное сообщение в кадре.

Забываясь о том, чтобы фестивальные празднества увидели как можно больше людей, организаторы вещания задействовали авиацию. Самолеты с установленными на них передатчиками подхватывали сигналы с Шуховской башни и в качестве временных летающих по кругу ретрансляторов расширяли, насколько возможно, зону уверенного приёма изображения. Что же касается телепоказа на всю страну (заметим, что спутников тогда еще не было), то для отдаленных регионов Центральное телевидение оперативно выполняло кинокопии фестивальных передач, а коробки с пленкой рейсовыми пассажирскими самолетами переправляло в республиканские, краевые, областные студии для демонстрации на местном экране. Впоследствии так стали поступать со всеми наиболее интересными материалами.

С 1960 года информационные выпуски на ЦТ перестали называться «Последними известиями», как на Всесоюзном радио, а получили собственное наименование: «Телевизионные новости». Произошло размежевание между службами теле- и радиоинформации.

Следующий 1961 год примечателен выходом в свет первой на отечественном телевидении информационно-комментаторской программы **«Эстафета новостей»**. Ее ведущим стал Юрий Фокин. Программа строилась как обзор наиболее примечательных событий прошедшей недели с приглашением в студию непосредственных участников этих событий. Беседы велись в импровизационной манере, без текста, часто в ткань передачи включались кадры кино (видео) съемок. Обычно «Эстафета» длилась от 40 минут до часа и состояла из нескольких сюжетов. Ведущий-комментатор делал подводки, переходы от одного сюжета к другому, задавал вопросы участникам передачи.

В чем состояла новизна «Эстафеты новостей»? По мнению исследователей, программа соединила в себе актуальность, полноту передаваемой информации с раскрытием личности героев освещаемых событий. В фокусе внимания оказалась и личность самого журналиста. Тем самым сообщения становились *персонифицированными*.

У «Эстафеты новостей» – большой послужной список. В продолжение 60-х годов она представляла аудитории всех летчиков-космонавтов СССР, возвращавшихся с орбиты. Гостями у Юрия Фокина были знатные передовики производства, крупные ученые, видные деятели культуры, ветераны. Жанр информационно-комментаторской авторской программы стал осваиваться на всех телестудиях страны.

Вместе с тем, уже с 1964—1965 г.г. престиж этой передачи постепенно начал падать. Как ни парадоксально, спад был обусловлен развитием и совершенствованием службы информации... на том же Центральном телевидении. На фоне «Эстафеты», выходящей раз в неделю, ежедневные выпуски «Телевизионных новостей», становясь все более оперативными, фактически успевали изложить все то, о чём собирался поведать Ю. Фокин в очередную субботу. Тут бы популярному ведущему и его команде перестроиться, перейти от комментария событий к анализу процессов, происходящих в стране и за рубежом. Но этого не сделали. Программа стала «терять лицо», а с ним и аудиторию. В начале следующего десятилетия она была прекращена.

Как отмечает автор многих работ по истории и теории телевидения А. Я. Юровский, «Эстафета», в начале 60-х годов сыгравшая существенную роль в развитии телевидения, «к концу десятилетия стала вчерашним днем тележурналистики и именно в результате общего прогресса телевидения, которому на определенном этапе сама и способствовала».

К этому следует добавить, что семена, заложенные «Эстафетой» на ниве отечественной ТВ-журналистики, стали давать обильные всходы спустя двадцать лет, на рубеже 80—90 годов... «Семь дней», «До и после полуночи», «Взгляд», «Зеркало», «Итоги», «Момент истины», «Постскриптум» – эти и другие *аналитические* авторские программы нового поколения в той или иной мере заимствовали свою модель у информационно-комментаторской «Эстафеты новостей» Юрия Фокина.

Итак, со второй половины 60-х годов выпуски «Телевизионных новостей» становились для населения основным источником информации. Но этому потоку сообщений еще не доставало качества системы. Такой системы, где бы все элементы являли собой гармоничное единство. Всей этой веренице экранных зрелищ требовалось придать свойство хорошо поставленной газеты с ее постоянными рубриками, продуманным сочетанием жанров, удобной для восприятия версткой материалов и т. п. А в отрасли уже складывались предпосылки для нового качественного скачка. Укреплялось телевизионное кино- и видеопроизводство. Стала возможной двусторонняя эфирная связь между столичным и любым другим телецентром страны. Центральное телевидение располагало собственными корпунктами на местах.

За перестройку информационного вещания энергично взялся известный в 50—60 г.г. радио- и телерепортер Юрий Летунов. Под его руководством была создана комплексная всеобъемлющая служба новостей – *Главная редакция информации ЦТ*. В рамках нового структурного подразделения удалось наладить бесперебойную и четко скоординированную выдачу в эфир оперативных сюжетов, репортажей, устных сообщений, комментариев, обзоров. Центральным звеном, ядром всей этой системы явилась программа «Время».

Информационная программа «Время» впервые вышла в эфир 1 января 1968 года. Привычное для нас место в сетке вещания она получила не сразу – лишь с 1972 года постоянно стала выходить в 21.00. До 1980 года продолжительность программы составляла полчаса, затем увеличилась до 35 минут. И вот уже не один десяток лет ежедневно в девять вечера телезрителей нашей страны ждет развернутая панорама главных событий уходящего дня.

С 70-х годов и до конца советского периода действовал определенный порядок группировки информации в программе «Время».

Сначала шла официальная хроника: протокольные репортажи о встречах, приемах, проходах государственных деятелей, краткие устные сообщения из Центрального Комитета КПСС и Правительства СССР.

Затем дикторы и корреспонденты рассказывали о последних достижениях в народном хозяйстве нашей страны.

Далее следовала подборка материалов из стран социализма, где также преобладали известия об успехах.

После этого – новости из капиталистических государств, в основном негативного характера (о социальных конфликтах, безработице, преступности и т.п.).

Завершали выпуск новости культуры и спорта, прогноз погоды.

Такой порядок формирования программы «Время» сохранялся вплоть до распада СССР.

У ИСТОКОВ НАУКИ О ТЕЛЕВЕЩАНИИ. УНИКАЛЬНЫЙ ТРУД

В. С. САППАКА

С середины прошлого столетия начинается осмысление «электронного чуда» с позиций гуманитарных наук. До этого телевидение было лишь предметом естествознания – физики, механики, геометрической оптики, радио- и светотехники – как комплекс аппаратуры для передачи и приема зрительно-звуковых сигналов. То есть, как чисто техническое средство «дальновидения». Но вот телевидение предстало миру своей телевещательной стороной. Уже и как средство массовой информации, сфера культуры. И на этом этапе, а конкретно в 1950—1960 г.г., в период становления тележурналистики, к нему стали все более пристально приглядываться *обществоведы*: философы, социологи, филологи, искусствоведы, психологи.

О них и пойдет сейчас разговор. О тех, кто, закладывал фундамент теории телевизионного вещания.

Сначала представим наиболее видных зарубежных исследователей.

Роль телевидения в обществе, его основные функции, природу ТВ как одного из видов искусства и средств массовой информации первыми начали изучать философы и социологи Д. Белл (США), Х. Мак-Люэн (Канада), Л. Мерлен (Франция), В. Парето (Италия), К. Мангейм и Т. Адорно (ФРГ).

Среди западных исследователей особый вклад в науку о телевещании внес Херберт Маршал Мак-Люэн. Он предложил рассматривать историю всей цивилизации как развитие средств общения между людьми и выстроил следующие этапы данного процесса:

- устная культура,
- письменная культура,
- аудиовизуальная культура.

Ядро современной аудиовизуальной культуры Мак-Люэн усматривал в телевидении. Он утверждал, что, оперируя зрительными образами, телевидение обращается к подсознанию человека, воздействует не столько на разум, сколько на чувства. Первым выдвинув это положение, Мак-Люэн вызвал цепную реакцию новых и новых исследований по поводу влияния ТВ на *общественную психологию*.

Исследователи В. Парето и К. Мангейм обосновали решающую роль журналистики в формировании *общественного мнения*. Они увидели в этом интересы определенных заказчиков и ввели такое понятие как «манипулирование общественным мнением». (Современный вариант – «зомбирование»).

Нельзя не отметить и немецкого ученого Т. Адорно, который установил негативное влияние электронных средств массовой информации на формирование личности по причине распространения именно этими средствами *стереотипов «массовой культуры»*. «Диагноз» оказался очень точным, а проблема и сегодня не теряет своей актуальности.

Проблемами телевизионного вещания занимались и советские обществоведы. Со второй половины 50-х годов в прессе стали появляться публикации, посвященные эстетике и выразительным средствам ТВ. Их авторами были И. Андроников, В. Вильчек, А. Юровский, Б. Фирсов, С. Муратов.

Вскоре в группе наших первых аналитиков телепроцесса с позиций обществознания выделился несомненный лидер. Им стал театральней критик и публицист В. С. Саппак. Будет

справедливо, если ему и главному труду его жизни мы уделим основное внимание в этом и следующем разделах.

Владимир Семенович Саппак прожил короткую жизнь. Он родился в 1921, безвременно скончался от неизлечимой болезни в 1961 году. Его творческая деятельность проходила в Москве. После окончания Литературного института имени Горького он стал сотрудником телеграфного агентства «Советское информбюро», затем работал корреспондентом газеты «Советское искусство», а далее и до конца своих дней – заведующим отделом критики журнала «Театр».

Несмотря на молодость и скромную должность, Саппак быстро выдвинулся в число заметных фигур в среде художественно-творческой интеллигенции Москвы 50-х годов. В особенности же он был центром притяжения для молодых театралов, критиков, искусствоведов. Вот как передает обаяние личности Саппака его современница Н. М. Зоркая:

«Очень темные глаза, запомнившиеся мне веселыми, черные, блестящие прямые волосы, смешиливость, безотказная доброжелательность, доверчивость, ум, сочетающиеся с редкостной скромностью, открытость и за всем этим нечто свое, недоступное – таким был Владимир Саппак... Его безмерно уважали и преданно любили очень многие. Это был один из светочей, источником света в ту эпоху на первом духовном переломе общей биографии нашего поколения – в середине 50-х годов».

Творчество Владимира Саппака стало обращать на себя внимание с начала 50-х. В это время появляются его «звонкие», по определению современников, рецензии на театральные премьеры. В частности, с его «подачи» получили широкое признание первые постановки режиссера Г. Товстоногова, актерские работы Михаила Романова. Жаркие дискуссии вызывали его острые, талантливые критические разборы ряда спектаклей.

Памятным событием в духовной жизни страны явилось эссе «О вкусах спорят!», написанное Саппаком в соавторстве с его женой Верой Шитовой.

Но главным делом жизни Владимира Семеновича Саппака, снискавшим ему прочную известность, стала серия статей о телевидении, составивших затем небольшую книгу. В отличие от современных ему критиков, которые пренебрежительно относились к «малому экрану», Саппак подошел к телевидению заинтересованно и непредвзято. В его представлении оно как бы выполняло функцию «новой волны», смывавшей привычные киноштампы своим безупречным документализмом. В конце 50-х годов, вынужденный по состоянию здоровья находиться в основном в стенах своей квартиры, профессиональный искусствовед внимательно просматривал телепередачи и вел интенсивные записи. Сидя перед маленьким экраном с выпуклой линзой и то и дело скачущими кадрами, он пытался осмыслить практику телевизионного вещания в целом ряде аспектов.

Является ли телевидение искусством? Если да – то каков его художественный язык? В чем специфика телевидения, его природные свойства? Каков механизм воздействия телевизионного экрана?..

Где-то здесь находился, по словам В. С. Саппака, фокус пересечения его важнейших «раздумий у телевизора». (Или, как удачно выразилась одна студентка при обсуждении книги, – он «терзался» подобными вопросами).

Свои повседневные наблюдения и размышления наедине с экраном пытливого исследователя облекал в форму доступно и живо написанных зарисовок, небольших новелл. Под рубрикой «Беседы о телевидении» они регулярно публиковались в газете «Комсомольская правда» и журнале «Новый мир». После смерти Владимира Семеновича его вдова Вера Шитова, близкие друзья свели все эти публикации, а также подготовленные к печати материалы в общую обложку. Так в 1963 году вышла книга: **«Вл. Саппак. Телевидение и мы»**.

В следующем разделе будут рассмотрены ключевые положения этой уникальной книги первопроходческого характера, книги- первооткрывательницы. Здесь же хотелось бы сказать о ее основной особенности, напрямую связанной с личностью самого автора.

Работу Владимира Саппака можно сравнить с ранней утренней тропинкой по свежему снегу. Книга написана без всяких претензий на некий свод истин. Автор подает свои идеи, гипотезы открытыми для дискуссий, полемики. Он и сам по ходу повествования не раз перепроверяет, а то и опровергает себя, приглашая всех нас к «мозговому штурму» чего-то еще не доступного пониманию. Не случайно кто-то уподобил «Телевидение и мы» конспекту будущего фундаментального труда, оставленному другим критикам и теоретикам ТВ для наполнения конкретикой, для уточнений, поправок. Да, собственно, так оно в дальнейшем и получилось.

Пишущий эти строки хотел бы поделиться и чисто субъективным восприятием книги на фоне той реальности, в которой жил и творил В. С. Саппак (на рубеже 50—60 годов).

...Следует иметь в виду, что в это время Советский Союз вступал в полосу своего наивысшего подъема. Успехи в космосе. Возрастающие темпы промышленного развития. Интенсивное обустройство целины, просторов Сибири и Дальнего Востока. И еще более грандиозные планы, перспективы. Считалось, что мы уже на подходе к коммунизму, ставилась задача в кратчайший срок догнать и перегнать Америку по производительности труда, навсегда покончить с преступностью, заменить государственные органы общественными и т. д. В те годы не появлялось сколько-нибудь заметной публикации вне связи с этими знаковыми чертами текущего момента. А вот книга Саппака, вышедшая в 1963 году при честолобивом Н. С. Хрущеве, свободна от всякой ура-патриотической риторики. В ней не содержится ни одного реверанса в сторону высших лиц и органов государства, ни одной цитаты из докладов или речей. Это, несомненно, говорит о независимости мышления автора. Но это же свидетельствует (вопреки расхожему мнению!), что в советский период творцу отнюдь не обязательно было славословить, лебезить перед властями. Талантливая профессиональная вещь могла получить доступ к аудитории и без конъюнктурных ухищрений.

«ПЕРВЫЙ КАТЕХИЗИС» ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Книга составлена из четырех разделов – четырех «бесед».

Беседа первая: «Телевидение и мы»

Беседа вторая: «Телевидение-1960. (Из первых наблюдений)»

Беседа третья: «Нравственный кодекс»

Беседа четвертая: «Человек на экране телевизора».

Каждая беседа состоит из коротких, свободно изложенных наблюдений, размышлений, снабженных своими заголовками.

В **первой беседе** автор книги «Телевидение и мы» пытается осмыслить пришествие на землю «голубого чародея» в социально-бытовом отношении. Телевидение, по мнению В. С. Саппака, уже внесло революционные преобразования в уклад жизни миллионов людей, хотя оно еще только в начале пути... При этом анализируются как обретения, так и потери от «электронного чуда XX века». Здесь Саппак явился одним из первых, если не первым, кто в изучении ТВ-процесса применил философский закон *единства и борьбы противоположностей*. При таком подходе предмет анализа предстал в симметрическом сочетании плюсов и минусов. «Тенденции отрицательные соседствуют здесь с тенденциями положительными, они идут рука об руку», – подчеркнуто в этой беседе.

Вчитаемся в мой ход мыслей Владимира Семеновича Саппака.

«Телевидение создает лишь иллюзию твоей причастности к делам и заботам человечества? С митинга, уличного гулянья, из зала театра уводит и домашним туфлям?» – спрашивает себя автор.

И сам отвечает: «Да. Но оно же одновременно не дает замкнуться в квартирном мирке, навязывает тебе присутствие голосов и образов земли, раздражает и манит напоминанием о большом и неузнанном тобой мире».

И далее, по той же схеме «обвинение – защита»:

—Телевидение стандартизирует наши вкусы, наши потребности?

– Да, но оно же выступает великим пропагандистом культуры, бесконечно расширяет наши знания о человеке, об обществе, о том же искусстве...

– Телевидение воспитывает в нас лень, пассивность, отучает от инициативы, от задач, требующих приложения сил?

– Да. Но кто, как не телевидение, создает для нас массу удобств, помогает нашему отдыху...

Сопоставляя подобным образом «минусы» и «плюсы» времяпровождения у домашнего экрана, В. С. Саппак вместе с тем воздерживается от окончательных выводов, а лишь как бы пожмает плечами:

«Моментами начинает казаться, что телевидение одной рукой разрушает то, что другой творит».

Здесь же Саппак сопоставляет свои впечатления от первой встречи с художественным фильмом и от первого просмотра телепередачи. Эти личные свидетельства сами по себе представляют познавательную ценность. Но они еще и станут исходными пунктами в обосновании авторских гипотез по поводу природы телевидения.

Первая беседа завершается небольшой новеллой «Счастливый день телевидения». В ней дается краткое изложение прямого репортажа о прибытии в столицу Юрия Гагарина после завершения космического полета. Размышляя над неповторимым эффектом этой трансляции, Саппак вместе с нами подбирает ключ к разгадке притягательной силы электронного экрана.

В беседе второй автор как бы проверяет догадку, возникшую у него в связи с гагаринским эпизодом, на большом фактическом материале. И от интуиции переходит к гипотезам, а затем и к предварительным выводам. Он ставит и пытается решить вопрос: является ли телевидение искусством? Сопоставляет его с театром, кинематографом и радиовещанием. Старается уловить специфику телевидения как искусства. Определить природу ТВ. Формулирует основные свойства телевидения...

В беседе третьей разговор о телевидении переходит из искусствоведческой в нравственную плоскость. Убедившись и убедив нас в огромных выразительных возможностях «малого экрана», автор разбирает случаи, когда они используются с максимальным эффектом, а когда – производят прямо противоположное воздействие. Здесь больше говорится о том, «что такое плохо», как не надо готовить передачи, каких ошибок следует избегать. При этом корень зла Саппак усматривает в стремлении создателей передачи приукрасить действительность, выдать желаемое за реальное, понравиться зрителям, слухавить, оказать давление на человека по ту сторону экрана. На сей счет приводятся и анализируются поучительные примеры.

В беседе четвертой автор концентрирует внимание на главной фигуре любого телевизионного зрелища. В итоге он утверждает: главным и единственным предметом телевидения является человек. Причем, не образ человека, как в других искусствах, а сам живой конкретный человек – *подлинный, неповторимый, сиюминутный*. Именно здесь – «первоэлемент» телевидения!

А теперь о наиболее существенных, концептуальных положениях книги «Телевидение и мы».

Анализируя природные свойства телевидения, В. С. Саппак в первую очередь исследует способность телеобъектива создавать «*Эффект присутствия*». В нем, в этом эффекте, таится главная сила телевидения. Оно необыкновенно выявляет и делает увлекательным то, что происходит, что рождается на наших глазах. Телеобъектив – хроникер по своей сути. В этом смысле он обнаруживает, по Саппаку, талант журналиста.

Но если это так, если телевидение по природе своей документально, мы вправе ждать от него не только фактической достоверности, но и «правды поведения, правды жизненных обстоятельств, наконец, правды отношений между двумя людьми». Поэтому нет для телевидения ничего ужаснее, чем тщательно срепетированная *импровизация, чем заученная «живая речь», чем вымученная неестественная естественность*.

Эти свои догадки автор книги иллюстрирует, проверяет и подтверждает на многих конкретных примерах.

Саппак вводит в телевизионный оборот положение Станиславского о жизни в своем «публичном одиночестве», которое в документальном кино выразилось в формуле Дзиги Вертова «*Жизнь врасплох*». Попутно он вспоминает: «подсмотренные» Дзигой Вертовым и зафиксированные им на пленку кинопортреты работниц на стройках первых пятилеток стали кинематографической классикой. «В игровом кино, – писала тогдашняя критика, – подобные образы можно было бы назвать созданиями великих актрис».

Далее Саппак рассуждает по такой логической схеме.

В театральном искусстве сыграть жизнь в ее «публичном одиночестве», или «жизнь, застигнутую врасплох», есть сверхзадача актера. Здесь перед нами искусство «*заострения*».

В документальных съемках показать «жизнь врасплох» есть сверхзадача оператора и режиссера. И здесь перед нами тоже случай искусства, но уже искусства «*фиксации*». Точнее, «отбора и фиксации»...

Значит, документальное телевидение может быть искусством и оно является искусством тогда, когда оно застигает жизнь «*в момент значительного события, в момент некой внутренней своей кульминации*».

В этой связи классическим примером Саппак считает прямую телевизионную трансляцию с московских улиц в день открытия VI Всемирного фестиваля молодежи, когда половина Москвы в эти часы была на улицах и площадях, остальные – у своих окон и у экранов телевизоров.

Суммируя свои впечатления от этого неповторимого зрелища, автор сводит их к двум положениям.

– Благодаря телевидению люди у экранов ощущали себя такими же непосредственными участниками праздника, что и люди на улице.

– Благодаря телевидению, люди у экранов получили больше впечатлений, чем люди на улице. Почему? Во-первых, потому что при посредстве многочисленных телекамер сумели побывать сразу во многих местах. Во-вторых, и это главное: потому что кроме впечатлений жизненных телезрители получили еще и впечатления художественные, эстетические. И тут сработал эффект, который Саппак называет «*Эффектом рамы*». Чтобы заострить свою мысль, он приводит такой пример. В каком-то рассказе подросток обещает товарищу показать замечательное произведение искусства и затем ведет, показывает через пустую картинную раму... пейзаж за окном: заход солнца... Примелькавшийся пейзаж неожиданно производит огромное впечатление. Поражает красотой...

Вот что делает рама! Рама обновляет и активизирует наше впечатление, превращает жизнь в объект наблюдения, в зрелище, позволяет взглянуть на жизнь как бы со стороны. Возникает то, что называется **магией рамы**, магией искусства.

Таким образом, документальное телевидение поднимается до высоты искусства тогда, когда оно отбирает и фиксирует жизнь в момент ее внутренней кульминации («жизнь врас-

плох!»!) и при этом композицией кадра (эффект рамп) эстетически организует ее, расставляет акценты и в конечном итоге – выражает отношение к жизни.

«Эффект присутствия» и «Эффект рамп» становятся той связкой ключей, с помощью которых Саппак открывает остальные природные свойства телевидения. Важнейшими из них он считает:

- импровизационность,
- документальность,
- «абсолютный слух» на правду,
- интимность,
- высшее качество.

Вместе с автором книги коротко прокомментируем эти свойства

«Импровизационность», по Саппаку, это способность телевидения создавать у зрителя ощущение, что происходящее на экране совершается само по себе и в эту секунду, что телеобъектив, как хроникер, лишь фиксирует живой процесс, живое и свободно развивающееся действие. Высшим проявлением импровизационности является «жизнь, застигнутая врасплох».

«Документальность». Это подлинность, «натуральность» во всем, отсутствие всякой бутафории. Буквально: «фотографизм» (синоним документальности).

«Абсолютный слух» на правду. Свойство, вытекающее из документальности. Телевидение в силу своей специфики не просто не приемлет, но само разоблачает (!) фальшь. Телевизионный экран обладает тем уникальным свойством, что здесь любая попытка выдать желаемое за действительное сразу распознается зрителями. Только одни это схватывают интуитивно, другие – вполне осознанно.

«Интимность». Прямая, доверительная, лирическая обращенность к зрителю, каждому зрителю. К тебе лично. Разговор один на один...

«Высшее качество». Синоним: «высшее мастерство». Профессионализм по большому счету является первоначальным условием, предпосылкой нормальной работы на ТВ. Это относится не только к режиссеру, оператору, журналисту, но и к помощнику режиссера, микрофонному оператору, ко всем участникам подготовки и выдачи программы. Сбой, накладки, неточность в любом звене технологической цепочки резко снижают эффект телевизионного зрелища. Здесь – как в космической программе, когда высшее качество, высшая точность являются нормой, единственно возможным условием, где нет перехода к первому и второму сорту, а есть только «высший сорт и... брак».

Импровизационность как «жизнь, застигнутая врасплох»; документальность как подлинность, безыскусственность; интимность как доверительная, лирическая обращенность к зрителям – эти природные свойства телевидения обеспечивают ему **«абсолютный слух на правду»**. Сюжет под таким заголовком завершает вторую беседу книги «Телевидение и мы».

«Абсолютный слух на правду – вот что от природы получило телевидение. Право же, оно родилось в рубашке! – восклицает Саппак. – На наших глазах, – пишет он, – рождается искусство, которое не приемлет, как бы даже само разоблачает фальшь. Точность, документальность, подлинность лежат здесь... в самом его основании, составляют как бы исходный пункт всей его эстетики».

Изложению этого тезиса посвящено всего 19 строк. Но они служат как бы точкой отсчета для последующих рассуждений автора. Именно с позиций точности, документальности и подлинности, т.е. безусловной правдивости, Саппак ведет разговор об этике профессии работника телевидения в новой, третьей беседе «Нравственный кодекс».

Нравственность, мораль это неписанные правила о том, что такое хорошо и что такое плохо. Хорошо быть добрым, плохо быть злым (кстати, «добро» и «зло» – ключевые категории всей системы нравственности), хорошо быть щедрым, плохо – быть жадным, хорошо быть

смелым, плохо – быть трусливым и т. д. Среди подобных антиподов Саппак выделяет категории «*правды*» и «*лжи*», которые и берет за основу нравственного кодекса телевидения. Тем самым открытие «абсолютного слуха на правду», на котором базируется эстетика ТВ, получает дальнейшее развитие в сфере морали.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.