**Государственный комитет Российской Федерации по высшему образованию**

**Воронежский государственный университет**

***Факультет журналистики***

Кафедра теории и практики журналистики

***С.Б. Звоненко***

**Соотношение слова и изображения**

**в аудиолингвовизуальном сообщении**

(Дипломная работа)

***Научный руководитель***

***В.В. Гааг***

**Воронеж - 1998 год**

**Содержание**

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **Введение..............................................................................................................** | | | **3** | |
|  | ***Теоретическая часть*** | |  |
| **Глава 1.** | | **Лингвистические особенности публицистических текстов......** | **5** |
|  | | Основные лингвистические черты публицистики.......................... | 5 |
|  | | Некоторые лексические особенности текста в аудиовизуальной информации...................................................................................... | 6 |
|  | | Некоторые выразительные средства русского языка..................... | 7 |
| **Глава 2.** | | **Изображение на телеэкране..........................................................** | **11** |
|  | | Начало качественного развития телевидения................................. | 11 |
|  | | Функции зрительного ряда.............................................................. | 12 |
|  | | Оптика и изображение..................................................................... | 15 |
|  | | Цвет в кино и на телевидении......................................................... | 16 |
|  | | Масштаб съемки............................................................................... | 17 |
|  | | Точка съемки и ракурс..................................................................... | 18 |
|  | | Движение в кадре и монтаж............................................................ | 19 |
|  | | Использование технически неудовлетворительного изображения..................................................................................... | 21 |
|  | | Полиэкран и его возможности......................................................... | 23 |
| **Глава 3.** | | **Соотношение слова и изображения в аудиовизуальном сообщении........................................................................................** | **25** |
|  | | Комплексное аудиолингвовизуальное сообщение......................... | 25 |
|  | | Распределение информации между зрительным и звуковым рядами............................................................................................... | 27 |
|  | | Типы телевизионных передач по характеру соотношения звука и изображения.................................................................................. | 29 |
|  | | Слово в контексте изображения...................................................... | 30 |
|  | | Контрапунктная связь слова и изображения.................................. | 30 |
|  | | Экранная метафора.......................................................................... | 31 |
|  | | Цифры в телепублицистике............................................................. | 31 |
|  | ***Творческая часть*** | |  |
| **Глава 4.** | | **Из микрофонной папки автора.....................................................** | **32** |
|  | | Анкета редакции............................................................................... | 32 |
|  | | Из микрофонной папки автора........................................................ | 33 |
| **Заключение.........................................................................................................** | | | **43** | |
| **Список литературы...........................................................................................** | | | **45** | |

**Введение**

В последние годы на государственном телевидении появляются все новые и новые программы - как развлекательные, так и информационно-аналитические.

То же самое происходит и на каналах региональных государственных телекомпаний - в частности, нашей, орловской, в редакции информации которой автор дипломной работы работает уже шестой год.

К сожалению, вслед за увеличением количества информационных программ в целом ряде случаев не произошло улучшения их качества, а между тем именно этот показатель в конечном итоге обусловливает исход борьбы за зрителя в усилившейся конкуренции самих программ и телевизионных каналов.

Каким же должен быть материал информационного жанра? Как сделать его живее, ярче, убедительнее? В какой мере использовать два основных выразительных средства телевидения - слово и изображение? Эти вопросы представляют для автора теоретический и практический интерес, которым и обусловлен выбор темы дипломной работы.

**Цели и задачи дипломной работы**

Цель дипломной работы - выявить основные закономерности соотношения выразительных средств телевидения при создании комплексного аудиовизуального сообщения.

Цельобусловила необходимость решения следующихзадач:

1. **определить роль слова** в телевизионных материалах, для чего рассмотреть лингвистические и лексические аспекты его бытования;
2. **определить роль изображения** в телевизионных материалах, его экспрессивные и технические аспекты;
3. **изучить характер взаимодействия** изображения и слова, рассматривая телевизионный материал как комплексное аудиовизуальное сообщение. Такой подход даст возможность выявить особенности распределения информации между зрительным и звуковым рядами.

**Объектом исследования** избраны телевизионные репортажи автора, подготовленные для информационных программ Орловского областного телевидения «Новости» и «День за днем». В последние годы заметно расширился круг публично обсуждаемых тем. Среди них - проблемы прав человека, судопроизводства, медицинского обслуживания. Современные новости охватывают широчайший информационный диапазон, содержат глубокие, содержательные комментарии о реалиях современной жизни.

**Хронологические рамки** дипломной работы охватывают наиболее интересный и продуктивный с профессиональной точки зрения период работы автора на телевидении - последние три года - с 1996 по 1998 г.

**Основные источники дипломной работы**

Общую и специальную литературу, к которой обращался автор, можно условно разделить на отдельные группы:

* ***в первую*** включены основополагающие публикации специалистов по газетно-журнальному делу (Э. Г. Багиров, В. С. Саппак, И. Г. Карцев, Р. Д. Копылова, Г. В. Кузнецов, А. Я. Юровский);
* ***во вторую группу*** - работы, посвященные стилистике информационных жанров ( В. Ф. Минаев, «Язык и стиль...», «С лейкой и блокнотом», Д. Э. Розенталь, Р. Г. Костомаров, В. Н. Вакуров, Г. В. Кузнецов);
* ***в третью*** вошли работы по исследованию изобразительных средств телевидения (Т. Эльманович, А. Монтегю, С. Е. Медынский, Р. Р. Кликс, Р. Н. Ильин, М. Е. Зак, В. Егоров).

**Структура дипломной работы**

Дипломная работа состоит из **введения, двух** (теоретической и творческой) **частей, заключения и списка литературы**. Творческую часть иллюстрирует **приложение на видеокассете**.

**Теоретическая часть** состоит из трех глав:

* глава 1 «Лингвистические особенности публицистических текстов» рассматривает лингвистические и лексические аспекты бытования слова в телевизионных материалах;
* в главе 2 «Изображение на телевизионном экране» видеоряд исследуется с технической и художественной точек зрения;
* в главе 3 «Соотношение слова и изображения в аудиовизуальном сообщении» выявляются особенности распределения информации между зрительным и звуковыми рядами, при этом телевизионный материал рассматривается как комплексное аудиолингвовизуальное сообщение.

Вторая часть дипломной работы, **творческая,** состоит из одной главы - четвертой. В ней представлены материалы автора, подготовленные им и вышедшие в эфир на орловском областном государственном телевидении. В ней также содержится рассказ о редакции информации Орловской государственной телерадиокомпании и практический анализ работы автора дипломной работы над созданием телевизионных репортажей.

***Теоретическая часть***

**Глава 1.**

Лингвистические особенности публицистических текстов

***1. Основные лингвистические черты публицистики***

К настоящему времени в изучении публицистического стиля накоплен богатый опыт, отраженный в обширной литературе[[1]](#footnote-1). Изучаются предметная, экспрессивная и эмоциональная функции публицистического стиля.

Использование функциональных стилей языка в публицистике является одной из ведущих тенденций его развития: появляются новые слова, выражения, словосочетания, знакомые слова приобретают новые значения и т.д. - тем самым обогащается сам язык.

К основным чертам репортерского стиля относятся:

1. экономия языковых средств, лаконичность изложения при информационной насыщенности;
2. наличие общественно-политической лексики и фразеологии, переосмысление лексики других стилей (в частности, терминологической) для целей публицистики; совмещение черт публицистического стиля с чертами других стилей (научного, официально-делового, литературно-художественного, разговорного), обусловлено разнообразием тематики и жанров телевизионных материалов;
3. отбор языковых средств с установкой на их доходчивость;
4. использование характерных для данного стиля речевых стереотипов, клише;
5. использование изобразительно-выразительных средств языка, в частности, средств стилистического синтаксиса (риторические вопросы и восклицания, параллелизм построения, повторы, инверсия и т.д.).

Публицистика реализует функцию воздействия (агитация и пропаганда), с которой совмещена функция чисто информативная (сообщение новостей).

В публицистических произведениях затрагиваются вопросы весьма широкой тематики - любые актуальные вопросы современности, представляющие интерес для общества: политические, экономические, моральные, философские, вопросы культуры, воспитания, повседневного быта.

Публицистический стиль находит применение не только в журналистике, но также в общественно-политической литературе, политических выступлениях, речах на собраниях и т.д.

***2. Некоторые лексические особенности текста в аудиовизуальной информации***

Часто приходится слышать, что на телевидении преобладает разговорная лексика, однако это не совсем верно. С. В. Светана отмечает, что «анализ любой передачи показывает как раз обратное - преимущественное использование лексики книжной. Но в телепередачах преобладает устная форма речи...», которая характеризуется меньшей синтаксической прочностью: «нет последовательного, упорядоченного употребления сочинительных и подчинительных связей, допускаются самоперебивы, появляются прерванные, ненормированные конструкции»[[2]](#footnote-2).

В устной речи на телевидении очень часто употребляются стилистически окрашенные слова, экспрессэмы, разного рода оценочные слова. Различное сочетание этих стилевых элементов подчеркивает индивидуальность автора, а использование разговорных, подчас даже просторечных конструкций делает телевизионную речь более доходчивой, понятной для самых широких зрительских масс.

Условия функционирования экранной речи, привязанность текста к изображению, когда определенное слово непременно должно попасть именно на данный конкретный кадр, предопределили широкое распространение в телевизионных текстах отступлений от объективного порядка слов в предложениях - так называемую инверсию.

«Субъективный порядок слов может усилить динамику визуальной части, создавая смысловые единства и смысловые контрасты.»[[3]](#footnote-3)

Синтаксис устной речи, как известно, вообще отличается широким использованием вводных, сегментированных и присоединительных конструкций. «Вычленяя отдельные части высказывания, эти конструкции создают необходимую напряженность речи, увеличивают ее экспрессивность.»[[4]](#footnote-4)

Близость стилистики телевизионных текстов к привычной разговорной речи вовсе не означает, что литературная работа над текстами является лишней, что вполне можно обойтись экспромтом в процессе самой съемки или построить передачу на использовании синхронного интервью.

Работа над текстами должна проводиться авторами публицистических материалов очень тщательно, с учетом некоторых специфических особенностей звучащего с экрана слова. Дикторский текст телепублицистики прежде всего должен быть общедоступным, легко воспринимаемым на слух.

Предложения должны быть ясными и четкими, без сложных синтаксических конструкций. Следует избегать причастных и деепричастных оборотов - они, как известно, противоестественны в разговорной речи.

Большую опасность для дикторских текстов представляет различного рода омонимия. Она может возникнуть на фонетическом уровне (так называемые омофомы), на уровне грамматических форм (омоформы), а также на уровне синтаксических погрешностей, когда фраза строится так, что непонятны субъект и объект действия. Поэтому текстовые материалы на телевидении никогда не должны оцениваться при чтении с листа. Текст, рассчитанный на слуховое восприятие, для его оценки должен читаться вслух.

Звучащая с экрана речь имеет некоторые особенности и в композиционном построении. Если при чтении напечатанного текста всегда есть возможность вернуться немного назад, перечитать отдельные слова и предложения, то зритель у экрана телевизора лишен такой возможности. Поэтому необходимо по мере возможности время от времени тезисно повторять основную мысль, делать поэтапное резюме - и в звуковом ряде, и в изобразительном. Конечно, это должен быть не дословный повтор такому эпизоду необходимо сообщать каждый раз новое сюжетно-обобщенное содержание.

***3. Некоторые выразительные средства русского языка***

Лингвистическая выразительность публицистического стиля заключается в следующем.

* Во-первых, ему свойственна лаконичность подачи информации. Лаконичность достигается широким использованием сложносочиненных предложений, тяжеловесность которых облегчается при помощи фонетических средств (паузы, акценты, интонация), причастных и деепричастных оборотов и т. п. Вместе с тем пользоваться этими синтаксическими приемами следует очень осторожно, особенно при создании текста для телевизионной передачи.
* Во-вторых, журналист не скрывает своих эмоций, и эта особенность усиливает личностное начало.

Среди выразительных элементов синтаксиса отметим некоторые, наиболее часто встречающиеся.

* **Антитезы** - обороты, в которых для усиления выразительности речи резко противопоставляются противоположные понятия. Приведу пример: *«В Ливнах появился новый вещевой рынок, и у ливенцев появились новые проблемы...».*
* Частым гостем информационных жанров становится прием **развернутого сравнения:** *«Необходимость его создания* (Центра медико-социальной реабилитации - **С. З.**) *была продиктована усугубившимися условиями, в которых приходится жить нашим детям - тем, которые выросли, не ведая внимания и ласки родителей, как семена дикого сорного растения, упавшие бесцельно и проросшие в совершенно не приспособленных для этого условиях».*
* Следует отметить, что для оживления текста используется и прием **олицетворения.** Этот троп заключается в иносказательном изображении отвлеченного понятия при помощи конкретного жизненного образа. Пример: *«Суд установил, что на квартире у подружки Бацукина рассказала Авилову, ранее судимому, что потерпевшая с легкостью вступает в половую связь с мужчинами, и 17-летний пацан, как дикий и хищный зверь, решил попробовать».*
* Часто используется также элементы **образного сравнения:** *«...Львиная часть происшествий...».*
* Из синтаксических средств оживления репортажа заслуживают внимания **назывные предложения:** *«...Трещины, потрясающие в прямом смысле слова ухабы на дорогах, ямы... Сломанные ограждения. Через квартал - аварии, битые машины...».*
* **Вставные конструкции:** *«До сороковых годов на этом месте стоял кафедральный собор Орловской губернии (воистину святое место!), уничтоженный в годы Великой отечественной войны...».*
* **Эпитеты** (слова, определяющие предмет или действие и подчеркивающие какое-либо характерное свойство, качество): *«...Остается надеяться, что пятнистая форма и оголенные стволы автоматов вернут потерянный порядок...».*
* **Сравнения** (сопоставление двух явлений или образов с тем, чтобы пояснить одно из них при помощи другого): *«...Шефство над детьми взяли не только... администрация... района, но также своего рода ангелы-хранители - спонсоры…».*
* **Метафоры** (слова или выражения, которые употребляются в переносном значении на основе сходства в каком-либо отношении двух предметов или явлений): *«...На рынке расцвел рэкет...».*
* **Метонимия** (слова или выражения, которые употребляются в переносном значении на основе внешней или внутренней связи между двумя предметами или явлениями): *«...Анатолий Вогуль и ...Алла Еремина не раз держали в руках олимпийское золото...».*
* **Перифраз** (оборот, заменяющий название предмета или явления описанием их существенных признаков или указанием на их характерные черты): *«...Очень скоро голубое топливо поступит и в Верховье...».*
* **Анафора** (повторение отдельных слов или оборотов вначале отрывков, из которых состоит высказывание): *«Общество охотников Орловской области сообщает об открытии сезона охоты на зайцев. Сезон охоты на зайцев открыл железнодорожный вокзал станции Орел...».*
* **Эпифора** - повторение слов или выражений в конце смежных отрывков (предложений): *«…а себестоимость пробега электропоезда - 5 миллионов рублей. И в убыток - фактически все 5 миллионов…».*
* **Параллелизм** (одинаковое синтаксическое построение соседних предложений или отрезков речи): *«Орловцы систематически не покупают билеты, а железнодорожники систематически пытаются заставить своих пассажиров платить за проезд…».*
* **Градация** (стилистическая фигура, состоящая в таком расположении слов, при котором каждое последующее содержит усиливающееся (реже уменьшающееся) значение, благодаря чему создается нарастание (реже ослабление) производимого ими впечатления): *«...Таким образом, газификация Орловской области идет, ширится, несет блага цивилизации отдаленным районам…».*
* **Инверсия** (расположение членов предложения в особом порядке, нарушающем обычный, с целью усилить выразительность речи): *«...Разваливается - мало-помалу - здание, и причина, судя по всему, кроется не только в недостатке средств...».*
* **Умолчание** (оборот речи, заключающийся в том, что автор сознательно не до конца выражает мысль, предоставляя читателю самому догадываться о невысказанном): *«...Пацанам грозит лишение свободы на срок до 5 лет. Всего лишь за несколько тысяч рублей...».*

Употребляются также и другие средства экспрессии и выразительности, например, такие, как использование диалектизмов с обязательным их переводом на понятный аудитории язык, использование просторечий, официально-делового стиля, пословиц и поговорок...

Все эти приемы постоянно стоят на вооружении пишущего журналиста и делают плод его труда привлекательным и запоминающимся.

Речь в телепублицистике, как правило, очень насыщена информацией и несет большую смысловую нагрузку. Однако нельзя забывать, что зритель следит также и за изображением на экране, сопоставляет увиденное с текстовым комментарием. Поэтому очень большое значение имеет такой важный аспект аудиовизуальной информации, как взаимосвязь слова и изображения. Эту тему мы рассмотрим в третьей главе.

*Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что публицистического языка, или, как его еще называют, «языка газеты», как такового не существует, но в то же время далеко не весь арсенал современного русского языка, не все его стили пригодны для использования в публицистике - для этого сформирован специфичный* ***публицистический*** *стиль, характеризующийся чрезвычайной лаконичностью, информационной насыщенностью и вместе с тем доступностью восприятия.*

**Глава 2.**

Изображение на телеэкране

***1. Начало качественного развития телевидения***

В 30-е - 50-е годы советское телевидение развивалось под знаком технических и эстетических поисков, формирования структур и определения функций программ. Это был период возникновения и первоначального развития телевидения.

В какой-то мере телевидение тех лет заслуживало сравнения с типографией, выпускающей репродукции живописи.

К концу 50-х годов на экране телевизора уже можно было увидеть произведения, в которых отчетливо проявлялась способность телевидения к самостоятельному творчеству, а еще недавно такая способность казалась неочевидной или попросту отрицалась.

Возникновение публицистических программ «неопровержимо свидетельствовало о возможности создания собственно телевизионных сообщений, правда, пока еще в сфере информационной, нехудожественной»[[5]](#footnote-5).

В телевизионных программах стали появляться информационные сообщения, которые в кадре читали дикторы радио. Как правило, это были повторения выпусков «Последних известий», передаваемых по радио. Первые попытки ведения репортажа с комментарием (кроме спортивного) были предприняты в 1952-1953 годах. Это были передачи из центрального Дома работников искусств и с промышленных выставок, развернутых тогда в Центральном парке культуры и отдыха им. М. Горького. Попытки эти интересны как начало освоения телевидением достижений радиовещания и кинематографа.

Репортаж на киноэкране стал уже вполне определившимся жанром. В частности, было ясно, что дикторский текст-комментарий должен составлять единое целое с изображением, не дублировать его, но дополнять и обогащать. Для телеэкрана, изображающего событие в момент его совершения, необходима живая речь, необходимо «...слово, творимое в самый момент течения события»[[6]](#footnote-6).

Но на телевидении велик удельный вес разговорных передач, выступлений, бесед. Однако даже в этом случае некоторые исследователи говорят о неизбежном примате изображения: «даже в том случае, когда на экране лектор, внимание зрителя в значительной степени сосредоточено на нем, как на личности, на процессе рождения мысли, а уж потом на содержании его высказывания»[[7]](#footnote-7).

Это, впрочем, полемическое заострение. Думается, что процесс рождения мысли, чисто внешняя сторона ее формулирования вряд ли интересует зрителя больше, чем само ее содержание.

Было бы смешно отрицать роль изображения в современном коммуникативном процессе. В век телевидения мысль движется, опираясь прежде всего на иконические знаки. Однако эта опора на изображение рождает подчас поверхностный анализ явлений, констатацию чисто внешней стороны события: «Агрессивная сила этих изображений там, где они не оставляют места для раздумий, анализа, иссушают разум и душу человека, погружают в состояние пассивного восприятия»[[8]](#footnote-8).

Специфика телевидения заключается в том, что оно является средством коммуникации, и телепередача относится скорее к сфере общения автора со зрителем, а не к ряду зрелищных искусств, как кинематограф. Именно поэтому мы наблюдаем на телевидении «превалирование словесного элемента над элементом пластическим: это свойственно телевизионному сообщению любого рода, так как определяется требованиями высокой коммуникативности всей системы телевизионной журналистики»[[9]](#footnote-9).

Коммуникативный фактор определяет и некоторые особенности телевизионного изображения. Так, первоначально тяготение телевидения к крупноплановому изображению считали следствием технического несовершенства картинки на телеэкране. Однако с развитием телевизионной техники, с улучшением качества изображения и появлением цвета телевидение не утратило интереса к крупному плану. В телепередачах крупный план естественен и логичен, способствует более полному и глубокому пониманию текста, не отвлекает зрителя пестротой зрительного ряда.

***2. Функции зрительного ряда***

По меткому выражению Р. Копыловой, изображение представляет собой «фундамент зрительного образа»[[10]](#footnote-10).

А. Монтегю объясняет это обстоятельство тем, что «изображение более содержательно, оно дает более непосредственное впечатление, чем звук»[[11]](#footnote-11).

События на телеэкране разворачиваются в последовательности, установленной в процессе монтажа изображения, причем набор планов для построения монтажной фразы имеет значительно меньшее число вариантов, чем набор возможных комбинаций слов в дикторском тексте. Это дает нам право говорить о «детерминировании словесного ряда монтажным строением... изображения»[[12]](#footnote-12).

Сила воздействия телевидения, безусловно, в изображении. «Телевизионная передача всегда идет при главенстве изображения над звуком.»[[13]](#footnote-13)

Телевидение 50-х годов еще удивляло своих зрителей как техническое чудо, и именно для этого периода становления телевидения - периода освоения его аудиторией - вполне справедливой была мысль В. С. Саппака: «Мы в основном ***смотрим***, а лишь во вторую очередь ***слушаем*** телевизионный экран.»[[14]](#footnote-14)

«Экран показывает реальное протекание события, делает зрителя «причастным» к происходящему. Не случайно телехроникеры видят свою задачу в том, чтобы прежде всего обеспечить оперативный показ событий, подчинив рассказ изображению живой действительности.»[[15]](#footnote-15)

Изображение зрителю психологически значительно ближе, легче «читается» и требует меньше усилий при восприятии. Это утверждение находит свое подтверждение в том, что «у большинства людей зрительная память развита лучше, чем слуховая. Из увиденного в памяти остается 30 % информации, из услышанного - 20 %»[[16]](#footnote-16).

И это не случайно, ведь с точки зрения семиотики «основная особенность изобразительного знака состоит в сходстве с объектом, которое у символических знаков отсутствует»[[17]](#footnote-17).

Основная задача, стоящая перед зрительным рядом - обеспечение точной и ясной пространственно-временной ориентации зрителя в показываемом на экране событии.

При современном уровне развития телевизионной техники уже недостаточно просто показать событие, нужно чисто техническими приемами максимально приблизить его к зрителю, сделать зрителя как бы участником происходящего на экране действия.

Если говорить о характерных особенностях современной телепублицистики, то нельзя не отметить наметившуюся в последнее время тенденцию сближения стилистики зрительного ряда игрового и неигрового стиля. Лозунг «действительность в рамках кадра должна быть осмыслена эстетически»[[18]](#footnote-18) оказался близок многим режиссерам и операторам, и документальные съемки по изобразительной фактуре стали все больше походить на художественные фильмы.

Говоря о недостатках телевизионного изображения, отметим, что оно носит скорее графический характер, в отличие от пластического в кинематографе. Эту особенность телевизионного изображения отмечают многие исследователи, обращая внимание на то, что «...главное отличие телекартинки от фотографии и киноизображения состоит в степени ее условности. Телеизображение менее подробно информирует наш глаз о предмете и пространстве.»[[19]](#footnote-19)

Строчный мерцающий характер телевизионного изображения не позволяет передать столь же большой объем зрительной информации, сколько передает кинопленка. Попытки повысить информационную плотность телеэкрана приводят к тому, что зрителю требуется значительно больше времени для рассматривания изображения, чем это было бы необходимо при просмотре фильма в кинотеатре. «Из-за относительно более низкого качества изображения воспринимать телепередачу труднее, чем фильм на экране.»[[20]](#footnote-20)

Однако так ли уж необходимо телевизионному экрану безукоризненное качество?

Необходимо учитывать, что, по выражению А. Моля, телевидение относится к числу «множественных каналов, через которые на получателя сообщения одновременно оказывается воздействие различными, наложенными друг на друга средствами»[[21]](#footnote-21). Количество информации, передаваемое каждым из каналов, не должно достигать определенного уровня насыщения, за порогом которого зритель будет «затоплен» потоком новых сведений.

Телевизионное изображение как иконический знак должно обладать достаточной лаконичностью, иначе зритель станет уделять излишне много внимания рассматриванию картинки, восприятию чисто внешней стороны сообщения и потеряет интерес к передаваемой информации в целом.

В пользу рассмотрения телевизионного изображения не изолированно, а как звена многоканальной цепи передачи аудиовизуальной информации, говорит интересное наблюдение Р. Н. Ильина о том, что «иллюзорному повышению четкости и даже объемности изображения на телевидении способствует высокое качество звука»[[22]](#footnote-22).

Таким образом, эти два канала взаимно влияют друг на друга, стремясь обеспечить некое техническое единство рождающегося на телевизионном экране образа. Значительно уступая в техническом отношении кинематографическому изображению, телевидение компенсирует этот недостаток достоверностью показываемого на экране. «Подлинность - вот первое и самое ценное качество телевизионного изображения.»[[23]](#footnote-23)

***3. Оптика и изображение***

Кинематографисты давно стремились соединить в одном кадре особенности планов разного масштаба, то есть наполнить кадр информацией, обращенной и к чувству, и к разуму зрителей одновременно. Именно это определило интерес кинооператоров к широкоугольной оптике, обладающей большой глубиной резко изображаемого пространства.

Короткофокусный объектив «позволил однопространственно, синхронно объединить - сплавить! - крупный и общий планы (трансфокатор объединил их однокадрово), дал возможность предельно сгустить плотность «информационного поля» в кинокадре»[[24]](#footnote-24).

Планы, снятые короткофокусным объективом, хорошо передают ландшафт и интерьер, позволяют в одном кадре показать большое число предметов, дают возможность охватить разом большие пространства. «Широкоугольники» хорошо передают движения объектов в кадре, особенно при движении на камеру.

Короткофокусная оптика значительно расширила возможности съемки. Использование этих объективов позволяет работать даже в таких сложных условиях, как съемка в поездах, самолетах, движущихся автомобилях.

В телепублицистике, часто использующей метод наблюдения, еще достаточно велик удельный вес кадров, снятых при помощи длиннофокусной оптики. Такими объективами операторы схватывают самые напряженные моменты, доносят до зрителя эмоции снимаемых людей.

Длиннофокусная оптика позволяет снимать издали, не вмешиваясь в ход происходящих событий. Длиннофокусный объектив очень хорошо выявляет главный объект в кадре, отделяя его от окружающего фона, сосредоточивает на нем внимание зрителя. Однако длиннофокусная оптика обладает способностью «сплющивать» перспективу, как бы припечатывает объект к фону, лишает кадр пространства и замедляет движение в кадре. Поэтому «длинный фокус» используется в основном совместно с трансфокатором, что позволяет сориентировать зрителя в пространстве и затем резко или плавно приблизить объект к зрителю, дать ему информацию эмоционального плана.

В последние годы такие объективы с переменным фокусным расстоянием получили очень большое распространение (так называемые вариообъективы, или трансфокаторы). В распоряжении операторов сегодня находятся объективы с десяти- и даже двадцатикратным диапазоном фокусного расстояния. Вводятся также другие новшества, например, электронный трансфокатор, обеспечивающий приближение объекта съемки в 100 раз и более.

Трансфокатор позволяет длительное время наблюдать за перемещением объекта в кадре, быстро и точно компоновать кадр, практически моментально переходить от общего плана к крупному без монтажного разрыва. Такая техника позволяет соединить воедино съемку и монтаж. Применяя трансфокатор, кинотелеоператоры в условиях репортажной съемки получают возможность строить кадр по принципу «глубинной мизансцены»[[25]](#footnote-25), когда в зависимости от содержания кадра, от смысловой активности того или иного персонажа меняется масштаб изображения.

***4. Цвет в кино и на телевидении***

Большой интерес представляет использование в аудиовизуальной информации одного из важнейших художественно-изобразительных средств - цвета. Если телевидение довольно легко перешло на показ информационных материалов в цвете, то кинохроника в целом довольно долго держалась за черно-белое изображение.

Возможно, это было связано с бытовавшим мнением о том, что цветное изображение отличается пассивностью светового рисунка и пониженной драматургической выразительностью.

Все это в какой-то мере верно, но имеет значение больше для игрового кинематографа, где черно-белая пластика может дать соответствующий самостоятельный художественный эффект.

Видимо, не случайны в последние годы отход кино от «многоцветия» изображения и возросший интерес к так называемому «цветовому» фильму, где в кадре преобладает какой-либо один, фоновый, цвет.

Этот прием не является открытием наших дней. Эффектом «цветового» кино пользовался еще С. Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный».

По сути дела «цветовой» фильм - это возврат к монохромности черно-белого изображения, но уже на более высоком уровне. В этом случае цвет выбирается автором заранее, входит непосредственно в структуру кинематографического образа. В этом смысле интересен фильм А. Вайды «Березняк», где есть удивительный по драматизму сине-голубой фоновый цвет как символ неизбежности смерти одного из героев, тяжело больного туберкулезом.

В событийной информации на первый план выдвигается задача получения наиболее достоверного, реалистического изображения объекта, не искаженного световыми эффектами и сложным монтажом. В соответствии с этой задачей «цвет на телеэкране должен давать нам цвет живой реальности»[[26]](#footnote-26).

Ориентация телевидения на цветное изображение заставила и кинодокументалистику, вынужденную считаться с телевидением как основным на сегодняшний день каналом распространения аудиовизуальной информации, решительно перейти на съемку в цвете. В своем исследовании выразительных ресурсов экрана Р. Н. Ильин отмечал, что «особое значение цвет будет иметь именно в информационно-документальных передачах. Цветной репортаж с места события, вероятно, и составит основу телевидения будущего.»[[27]](#footnote-27)

***5. Масштаб съемки***

Информационная насыщенность кадра в значительной степени зависит от масштаба съемки.

Крупный план обладает повышенной аналитичностью, хорошо передает психологическое состояние человека. Используя крупный план, оператор и режиссер могут обратить внимание зрителя на какую-нибудь характерную деталь, имеющую, по мнению авторов, особенно важное значение для постижения образа, создаваемого на экране. Именно такое свойство изображения в первую очередь интересует телепублицистов.

Крупный план по-разному используется в кино и на телевидении. В кинематографе крупный план включен в общий монтажный ритм, участвует в построении автономной пространственно-временной структуры, отличной от реальной действительности. Здесь крупный план - своеобразный ритмический акцент, остановка во времени, подчеркивающая динамику общего повествования.

На телевидении крупный план органично включен в общий ритм реального течения времени. Поэтому на телевидении крупный план более самостоятелен и может держаться на экране сколь угодно долго - по мере длительности свершения события.

Естественно, в этом случае основой, формирующей образ, должно быть слово. Вот почему на телевидении возможны и вполне естественны передачи «разговорного» жанра, построенные преимущественно на крупном плане: «Двойной портрет», «Час Пик», «Один на один», «Моя семья», «Мы», «Человек в маске» и т. п. Действительно, такие передачи можно смотреть часами, буквально не отрывая глаз от экрана телевизора.

И, наконец, главной особенностью крупного плана, которая, пожалуй, и определила интерес к нему на телевидении, было то, что крупный план «является планом прямого общения с собеседником»[[28]](#footnote-28), позволяет устанавливать контакт с каждым зрителем в отдельности, разговаривать с ним как бы наедине. Этой возможности очень большое значение придает С. В. Образцов, считая это той особенностью телевидения, которая, собственно, и «делает передачу новым, самостоятельным жанром искусства, его разновидностью»[[29]](#footnote-29).

Средний и общий планы значительно богаче информацией. Они дают эффект непрерывности течения жизни в ее экранном варианте, показывают событие, действие в целом.

Если крупный план рассчитан на чувственное восприятие, то в общем плане преобладают сообщения, адресованные сознанию зрителя. Проявляя интерес к человеку, сосредоточивая на нем свое внимание, «телевидение использует крупный план как инструмент наблюдения, анализа»[[30]](#footnote-30). Однако там, где необходимо показать действие, проинформировать зрителя о конкретном событии, явлении, авторы передач прибегают в основном к среднему и общему планам, и не случайно: «в документально-репортажном телевидении общие и средние планы применяются значительно чаще»[[31]](#footnote-31).

***6. Точка съемки и ракурс.***

Мастерство оператора во многом определяется его умением правильно выбрать точку съемки, найти необходимый ракурс, который позволит наиболее полно выявить объемную форму предмета, выразить отношение авторов к изображаемому.

Как правило, информационные материалы снимаются в довольно жестких временных условиях и подчас без детальной разработки съемочного плана. В этом случае оператору порой не до поисков интересных точек съемки, а это приводит к ошибкам в зрительном ряде, которые сводят на нет все усилия съемочной группы.

Не всегда удается найти и кадр-символ события, который увязал бы между собой все, что было снято даже с не очень интересного ракурса. Но если это удается, то выигрыш видеоряда очевиден. Ракурсные съемки придают изображению на экране большую выразительность, расширяют представление зрителя об изображаемом предмете.

Ракурсные съемки требуют значительной подвижности съемочных камер и проводятся, как правило, с применением широкоугольной оптики. Именно поэтому ракурсные съемки мало использовались телевидением до той поры, пока не появились достаточно легкие ручные телевизионные камеры и телевизионные краны, в том числе управляемые дистанционно. Теперь же телевидение все чаще идет на показ события с непривычных на первый взгляд точек съемки.

Таким образом, появление в последнее десятилетие мобильной аппаратуры позволило значительно разнообразить зрительный ряд телевизионных передач.

***7. Движение в кадре и монтаж***

Телевидение позволяет не только показать форму предметов, но и их движение, развитие действия в пространстве и времени.

Движение на телеэкранах присутствует в трех видах. Перемещение людей, предметов перед неподвижной камерой принято называть ***объективным движением***. В телевизионной публицистике этот вид движения носит обычно хаотичный, неорганизованный характер.

В последнее время вместе с распространением легких портативных видеокамер и объективов с переменным фокусным расстоянием зрителю все чаще предлагается ***субъективное движение*** в кадре, получаемое перемещением самой съемочной техники.

Этот вид движения более динамичен, обладает ярко выраженной экспрессивностью и полностью контролируется режиссером и оператором, то есть является продуманным и целенаправленным.

Съемки на видеопленку обычно достаточно динамичны, ведь зрителя в видеоизображении прежде всего интересует само действие, течение события. В случае же построения телевизионной передачи на студийном материале зрительный ряд в значительной степени статичен, с долгим фиксированием картинки на экране. В этом случае изображение несет минимум информации; основное содержание, мысль заключены в тексте передачи.

В последнее время, как мне кажется, под влиянием зарубежной телевизионной продукции и наше телевидение стало уделять больше внимания студийной картинке: происходящее в студии событие показывается с нескольких камер, нередко с применением даже траекторной съемки, что, безусловно, облегчает восприятие видеоинформации, делает картинку из студии более разнообразной, нескучной. Совсем недавно прием траекторной съемки начал применяться при создании передачи «Поле Чудес» и чуть раньше - «КВН».

В последнее время при создании телевизионных программ наметилась тенденция к рациональной комбинации техники непосредственной съемки и видеозаписи. При планировании соотношения использования этих двух методов в основном исходят из соображений экономии и технических возможностей существующей аппаратуры.

Вести съемку непосредственно видеокамерами гораздо удобнее, чем аппаратурой для видеозаписи. Однако перезапись на магнитной ленте дает широкие возможности в области трансформации изображения, создания комбинированных кадров и множества спецэффектов, дает возможность использования в телепередаче хроникальных кадров и заранее подготовленных видеосюжетов.

Выяснилось, что телевизионное изображение отличает более медленный (по сравнению с кино) темп. Поэтому при монтаже фрагментов кинохроники очень часто изображение замедляется, требуются многочисленные остановки кадров. Все это позволяет телезрителю отметить и усвоить узловые точки, осмыслить увиденное в более полном объеме, соотнести мысли и чувства, информацию и эмоции.

Очень часто некоторые кадры кинохроники требуется «прокрутить» неоднократно, так как в момент съемки камера спешила, ей нужно было лишь дать информацию на уровне факта. И только сейчас, десятилетия спустя, на телевизионном экране этот кадр приобретает уже новый смысл: повторенный раз за разом, укрупняющийся на наших глазах, кадр-факт становится кадром-размышлением в пределах одной монтажной фразы.

Итак, мы уже соприкоснулись с третьим видом действия на экране - с ***временным движением***, которое доносится до зрителя посредством монтажа. О монтаже вообще говорят как о сильнейшем художественном средстве. Например, монтажные опыты Л. Кулешова сразу выдвинули кино из аттракциона в ряд искусства. С тех пор монтаж значительно усложнился, оформились различные его приемы.

Монтаж уже давно утратил свое первоначальное значение механической склейки. Сегодня монтаж - не только механическое или электронное соединение различных кадров в нечто единое; «монтаж - синтаксис фильма или передачи, способ бытия композиции экранных элементов»[[32]](#footnote-32).

Уже первые передачи отечественного телевидения показали отличие телевизионного монтажа от видеомонтажа. Телевизионный режиссер монтирует в сам момент съемки и показа, в то время как режиссер видеомонтажа располагает более длинной временной цепочкой:

🕑 момент совершения события и его съемка;

🕓 период предварительного просмотра, отбора материала;

🕕 монтаж фильма в соавторстве со сценаристом;

🕗 прокат фильма, его восприятие и оценка зрителями.

В кино монтаж является средством управления временем, причем с помощью монтажа время в кино можно как растягивать, так и сжимать, то есть фактически создавать на экране свое собственное - кинематографическое время, практически всегда отличное от действительного времени протекания зафиксированного кинокамерой события. В телевизионной передаче монтаж выполняет несколько другие функции.

В прямой телепередаче есть одно время - настоящее, не поддающееся ни сжатию, ни растягиванию никакими техническими ухищрениями. Монтаж телевизионной передачи фактически сводится к последовательному переключению камер в пределах одного конкретного события, происходящего в данный момент в месте, где установлены телекамеры.

Время на телевизионном экране, как правило, соответствует фактическому времени совершения события, наблюдателем которого становится зритель. По сравнению с быстрым, по меткому определению Ф. Феллини, «нервным» монтажом на киноэкране, стремящимся к лаконичности, отбирающим кульминационные, узловые точки разворачивающихся перед зрителем событий, в «прямой» телепередаче «каждая картинка должна включаться в растянутый, нудный и повторяющийся ритм»[[33]](#footnote-33), изобилующий своеобразными зрительными паузами и вынужденными повторами, ибо «телевизионный монтаж, особенно в прямом эфире, идет за движением реального времени»[[34]](#footnote-34).

И еще одно замечание о движении на экране. Точнее, о его отсутствии. Телевидение весьма осторожно относится к совершенно статичному кадру. Получивший распространение у фотолюбителей слайд-фильм почему-то еще не привлек внимание специалистов, работающих в системе аудиовизуальной информации. А ведь в определенных условиях хорошо срежиссированная смена и совмещение озвученных изображений позволяет достигнуть такого же эффекта, что и киносъемка.

В. М. Песков, довольно часто использующий фотографии в телевизионной передаче «В мире животных», писал: «фотоснимки на телеэкране, я убедился, очень выигрывают. Изображение, оставаясь неподвижным, все-таки оживает, дышит... Даже технически слабоватые снимки на экране приобретают необычайную силу и привлекательность.»[[35]](#footnote-35)

О том, насколько «кинематографичными» могут оказаться фотокадры, говорит Р. Н. Ильин. Смысл его высказываний на этот счет сводится к тому, что фотография на экране значительно легче воспринимается зрителем, она позволяет сразу понять главную мысль автора, сосредоточить и удержать на этом главном внимание зрителя столько времени, сколько будет необходимо.

И, наконец, «использование фотографии раскрепощает слово»[[36]](#footnote-36). Фотография на экране как бы вовлекает зрителя в сам процесс творчества, позволяет достраивать изображение, предугадывать возможное развитие кадра, активизирует динамику зрительской мысли.

***8. Использование технически неудовлетворительного изображения***

Одна из отличительных черт современного телеизображения - наметившаяся его «американизация». Известно, что американское телевидение придает большое значение оперативному показу новостей с места события. При этом телережиссеры иногда смотрят сквозь пальцы на техническое несовершенство изображения: пусть «картинка» не очень хорошая, но зато телезритель все может видеть сам.

Ярчайший пример работы такого рода - передачи из цикла «No Comment» телекомпании «СNN». Достаточно вспомнить кровавый фарс, разыгранный нашими руководителями в октябре 1993 года как будто специально для того, чтобы оперативные американские телевизионщики заработали несколько дополнительных очков в копилку авторитета своей компании.

Камеры, установленные на зданиях Москвы во время расстрела российского парламента, передавали изображение порой со сбоями, порой более общим, чем хотелось бы, планом. Изображение иногда тряслось по причине использования мощного «наезда» трансфокатором, были и другие огрехи. Но все это с невероятным интересом смотрели те зрители, которым посчастливилось настроиться на канал CNN.

Техническое несовершенство отдельных кадров оправдывает себя, если в них содержится действительно интересная информация, способная заставить зрителя не обращать внимания на нерезкость, нестабильность или повышенную зернистость изображения. Буквально завораживают, заставляя сопереживать, хроникальные кадры чеченской войны, снятые зачастую операторами-любителями при помощи непрофессионального оборудования.

Использование технически несовершенного изображения применяется и в художественном кино. Возьмем опять же современников.

А. Тарковский. Не имея возможности высказаться на Родине, кинорежиссер уехал за ее пределы и там создал, в частности, фильм «Жертвоприношение». Наивно полагать, что некоторые кадры этого фильма, да и основная цветовая гамма всего произведения создавалась на основе некачественных пленок. Скорее, наоборот: более качественное зарубежное оборудование давало более широкие возможности для различных вариаций мастера, результатом которых стали где-то задымленные, завуалированные, где-то почти черно-белые кадры, наталкивающие внимательного зрителя на соответствующие замыслу автора размышления.

Не упускают прием «порчи» изображения и создатели телевизионных развлекательных и некоторых публицистических программ. Мерцание кадра, его неуравновешенность, ломаная композиция, сымитированные элементы технического брака (ускоренная перемотка ленты, полосы и нарочитая зернистость) создают на экране неординарное изображение, приковывающее взгляд не хуже, чем безукоризненные по качеству и хорошо поставленные сцены.

Таким приемом успешно пользуются передачи «Музобоз», «У Ксюши», «Куклы», «Утренняя почта», «Человек и закон» и некоторые другие. На телевизионном экране недочеты в композиции, наудачу поставленный свет и некоторые другие незначительные погрешности, о которых мы говорили выше, не только не снижают впечатления о передаче, но даже напротив, как бы усиливают достоверность телеизображения, убеждают зрителя в сиюминутности показываемого на экране.

С развитием телевидения выяснилось, что «в создании завершенной, замкнутой композиции изображения на телевидении нет необходимости и нет возможности»[[37]](#footnote-37).

Выяснилось, что при работе над телефильмом операторам часто мешало стремление к законченности, завершенности кадра. Дело оказалось в том, что телевизионное изображение требовало принципиально другого подхода к процессу съемки. Здесь нет возможности уделять много внимания отделке каждого кадра, «надо было мыслить не отдельными кадрами, а целыми эпизодами»[[38]](#footnote-38).

Вслед за теоретиками это быстро поняли и практики телевидения: сценарист и режиссер И. Беляев первым выдвинул лозунг «активной небрежности», призвал искусственно создавать в телевизионном фильме ощущение неотработанности изображения.

Следование этому лозунгу и принципу позволило авторам фильмов свободнее обращаться с материалом, расширило возможности воплощения первоначального замысла. Если раньше из-за кратковременности съемочного периода приходилось отказываться от многих кадров или браковать их, выбрасывать при монтаже из-за незначительных технических погрешностей, то теперь телережиссеры и операторы получили большую свободу творчества.

Изображение на телеэкране, как это ни странно, становится при этом более живым, лучше воспринимается зрителем. Заметим, что последнее утверждение истинно только в случае использования технически несовершенного изображения в нужное время и в нужном месте.

***9. Полиэкран и его возможности***

Как известно, усвоение информации облегчается при сопоставлении различных сообщений, объединенных общей мыслью или темой. Такое сопоставление лежит в основе контрапунктной связи пластического и звукового образов, что обычно и привлекает внимание зрителей.

На этом же приеме построена и система полиэкранного показа, когда несколько изображений рассматриваются зрителем одновременно, а не последовательно друг за другом. Полиэкранный эффект способствует формированию более общих понятий в сознании зрителя, дает более широкую картину события, чем одиночное изображение.

Система полиэкранной кинопроекции, называемая обычно мультивидением, довольно сложна для восприятия, требует от зрителя особой концентрации внимания. В силу этого мультивидение следует использовать очень осторожно.

Эта сложность подбора материала не должна отпугивать публицистов, так как сильнейший эффект эмоционального воздействия полиэкрана на зрителя оправдывает затраченные усилия. Полиэкранная система в чистом, так сказать, виде требует специально оборудованных кинозалов с несколькими экранами и сложной звуковоспроизводящей аппаратурой (стереофоническими или квадрофоническими установками).

Практически же применяется метод разбивки обычного одноэкранного изображения на несколько самостоятельных ячеек, создающих своеобразный «полиэкран на одном экране». Информационная плотность такого «поликадра» резко возрастает.

Этот прием удачно применяется современными телепублицистами при анонсировании своих программ, а также в начале каждой новой программы для того, чтобы напомнить телезрителю содержание предыдущей. Пример использования полиэкрана можно найти в передачах «Клуб путешественников» и «Непутевые заметки».

*Подытожим: более чем за 40 лет качественного развития телевидение ушло от создания простых «репродукций» действительности и стало само создавать реальность, названную виртуальной. Изображение стало очень динамичным, разномасштабным, многоракурсным и цветовым, вследствие чего значительно возросла информационная насыщенность зрительного ряда.*

**Глава 3.**

Соотношение слова и изображения в аудиовизуальном сообщении

***1. Комплексное аудиолингвовизуальное сообщение***

Изображение как знаковая система первична по отношению к символическим знакам, в том числе и к написанному слову[[39]](#footnote-39). Первоначально знак, обозначающий определенный предмет, представлял собой всего лишь изображение этого предмета. В процессе эволюции коммуникативного процесса ***понятие*** все более отделялось от ***изображения***, появлялись различные символические знаки, все более абстрагированные от обозначаемых ими предметов.

В современных условиях актуальна задача исследования комплексного взаимодействия различных знаковых систем. Наиболее часто приходится сталкиваться с одномоментным использованием иконических знаков и вербальных элементов, при помощи которых и формируется телевизионный образ.

Чем больше знаков содержит любое сообщение, то есть чем меньше его оригинальность, тем легче данное сообщение усваивается зрителем.

Естественно, что при дублировании одного из каналов получения информации другим знаковая избыточность - а соответственно и доступность сообщения - возрастает. «Благодаря большой избыточности информации изображение, конечно, более понятно, хотя одновременно и менее оригинально. В этом состоит и преимущество изображения как знака, и его слабость.»[[40]](#footnote-40)

Этот момент необходимо учитывать при подготовке телепередач, и по сути он является исходным пунктом с точки зрения интеллектуального уровня аудитории, которой данная конкретная передача и предназначается. Интеллектуальная аудитория не нуждается в знаковой избыточности.

На практике часто используется прием изменения уровня оригинальности в пределах одной передачи: содержание ее постепенно усложняется, или, наоборот, становится все более банальным. Соответственно меняется и форма изложения сообщения, то есть зрительный и звуковой ряды, их соотношение и взаимосвязь. Однако при этом возникает опасность, что зритель, не дождавшись своего «интеллектуального уровня», выключит телевизор.

В этом плане представляются весьма интересными попытки А. Моля ввести количественную характеристику процесса восприятия любого сообщения аудиторией[[41]](#footnote-41).

Поскольку изображение обычно обладает меньшей вариантностью и меньшей степенью абстрактности, то есть является менее гибким каналом, чем текст, то оно чаще всего и принимается за основу, за исходный материал при подготовке фильма.

Если зритель получит зафиксированную на видеопленке информацию, то в более гибком канале - звуковом - возможно сосредоточить внимание на сообщении информации того плана, которого не достает зрительному ряду. В итоге фильм займет более выгодное, оптимальное место на «шкале» зрительского восприятия.

Несколько иначе обстоит дело при синхронной съемке: в подавляющем большинстве случаев при монтаже исходным материалом является фонограмма, под которую подстраивается изображение. Возможно, именно здесь кроется причина резкого возрастания цены на слово.

Разбирая жанр кинозаметки, В. Ф. Минаев пишет о «чередовании оригинальности», когда основная нагрузка в сообщении падает то на слово, то на зрительный ряд, что не исключает прямого дублирования одного канала другим: «...если изображение в кинозаметке отвечает на вопросы : что? в какой обстановке? - то дикторский текст информирует зрителя по остальным из семи вопросов Квинтиллиона (кто? что? где? когда? как? каким образом? с какой целью?)[[42]](#footnote-42).

Таким образом, смысловая доминанта целостного сообщения не может выражаться через один, строго определенный ряд - зрительный или звуковой. Условия восприятия телесообщения предполагают «непременное переключение внимания с одного компонента (слово) на другой (изображение)[[43]](#footnote-43). Вышесказанное вовсе не исключает того, что в некоторых случаях одно из средств воздействия (изображение или слово) могут быть вообще исключены из акта сообщения. Тогда информация поступает к реципиенту по одному - «чистому» - каналу и появляется возможность максимальной концентрации внимания и эмоционального соучастия зрителя.

Пример передачи информации по «чистому» зрительному каналу автор уже приводил, рассказывая о работе американской телекомпании CNN над созданием передачи «No Comment». А вот примером информирования зрителя по «чистому» звуковому каналу может служить репортаж службы информации ОРТ, показанный в сентябре 1997 года. Тогда, как известно, нижняя палата российского парламента лишила журналистов первого канала аккредитации, а следовательно, и права присутствовать на заседаниях Думы. По этому поводу журналисты дали двухминутный комментарий; все это время зрители видели на экране статичный кадр закрытой двери.

Зрительный ряд может быть настолько эмоционально активен, что будет невозможно подобрать к нему соответствующий текст. Яркий пример - потрясающе популярные передачи американской телекомпании CNN «Nо Cоммеnt».

Специфика непрерывности восприятия экранной информации (при чтении, например, газеты можно в любой момент остановиться, отложить статью, обдумать прочитанное и затем продолжить чтение) приводит к тому, что подготовленное авторами полное кратковременное отсутствие информации по всем каналам аудиовизуального воздействия воспринимается зрителем, образно говоря, как красный мигающий сигнал: молчащий черный экран в середине фильма являет собой как бы эмоциональный пик сообщения. Этим приемом активно пользуются режиссеры детских мультфильмов студии У. Диснея, в чем можно убедиться, посмотрев в ближайшее воскресенье очередной мультсериал.

В процессе своего развития кинематограф, долгое время оставаясь немым, шел по пути развития своей зрелищной стороны, поэтому «система кинематографических изобразительных средств несомненно богаче в области изобразительности, зрелищности»[[44]](#footnote-44).

Не случаен интерес многих тележурналистов к словесному элементу передач. Так, В. Зорин считает, что «специфика телевизионной публицистики заключается в доверительности, в обращении к зрителю и в примате идеи, слова, концепции. А зрительный ряд должен подкреплять это.»[[45]](#footnote-45)

Однако опять возникает опасность другого рода, о которой предостерегает Р. Н. Ильин: «...на телевизионном экране при чрезмерном увлечении словом можно легко утратить пластическую культуру изображения»[[46]](#footnote-46).

По определению Э. Г. Багирова, не случайно тот, кто смотрит телепередачу, назван телезрителем, а не телеслушателем. Для поддержания интереса зрителя на достаточно высоком уровне необходимо периодически передавать ведущую роль в сообщении от звукового ряда - зрительному, временами усиливать их информационную насыщенность, создавая своеобразные смысловые узлы передачи или фильма, и время от времени давать зрителю ослабить внимание в своеобразные паузы, когда банальность сообщения достаточно велика в обоих каналах.

***2. Распределение информации между зрительным и звуковым рядами***

Одно из главных требований к телепублицистике - доступность информации, которая должна доноситься посредством возможно более простого текста, написанного в соответствии с общепринятыми утвердившимися нормами литературного языка. Развитие действия на экране и в тексте должно идти от простого к сложному, от менее содержательного к более эффективному. Хорошо подобранный текст должен привлекать внимание зрителя к интересным выводам, следующим из изображения, а само изображение должно нести достаточно занимательную информацию.

С. Медынский считает, что в связи с большой аудиторией «значение зрительного ряда в документальном телефильме больше, чем оно было прежде, в эпоху телевизионной кинодокументалистики»[[47]](#footnote-47).

Однако нелишне обратить внимание на то, что большая часть аудитории в последнее время все больше осваивает, если можно так выразиться, «заочное» восприятие телевизионных программ, как слушают обычно радио - не отрываясь от газеты или каких-либо домашних дел. Вероятно, именно этим фактом объясняется появление в современных ультракоротковолновых приемниках соответствующих наиболее популярным телеканалам программ.

В целом можно считать справедливым (и для кино-, и для телепублицистики) общее правило: дикторский текст не должен служить основой фильма или телепередачи. На телевидении это правило нередко игнорируется. Объектом обсуждений при подготовке телепередачи обычно является текст - его редактируют, перерабатывают, ограничиваясь при этом лишь общими наметками зрительного ряда, расписанного кое-как в левой странице листа. «В лучшем случае изображение рассматривают как некую иллюстрацию к сказанному, а часто о нем вообще забывают.»[[48]](#footnote-48) Эти слова, сказанные Э. Г. Багировым более 20 лет назад, актуальны и по сей день.

Таким образом, если кинопублицистика за многолетнюю историю своего развития чисто эмпирически установила для себя определенные допустимые критерии соотношения зрительного и звукового рядов, то на телевидении дело с решением этих вопросов обстоит не так благополучно, как хотелось бы.

Телевидение сегодня, к сожалению, очень часто грешит многословием. Принято даже говорить об известной расточительности слов на телевидении. Достаточная информационная насыщенность зрительного ряда требует большого внимания, и многословный дикторский текст, читаемый к тому же скороговоркой, зачастую отвлекает зрителя, сбивает его с восприятия основной информации.

Точно так же может вызвать недоумение зрителя и излишнее одушевление дикторского текста, интонация восторга, восхищения или недовольства объектом события, неуместная задушевность чтения материалов информационного характера.

Интонация дикторского текста в целом должна соответствовать серьезности проблем, поставленных в публицистическом произведении.

Конечно, нельзя полностью отвергать возможности интонационных выделений в публицистических текстах. Правильно найденная интонация может усилить эмоциональное воздействие слова, помогает полнее усвоить содержание кадра.

***3. Типы телевизионных передач по характеру соотношения звука и изображения***

По характеру соотношения звука и изображения возможны телевизионные передачи трех типов:

1. В передаче преобладает информация, поступающая к зрителю через звуковой канал (дикторский текст). Это в основном студийные постановки, в которых преобладают статичные кадры: учебные передачи, выступления политических обозревателей, телевизионные журналы с постоянными ведущими и т. п. По оценкам специалистов такие передачи составляют в среднем примерно 60 процентов от общего объема передач первого канала ОРТ.

Рассматривая, скажем, интервью как передачу разговорного плана, М. Зарва отмечает, что «...тщательно организуя элементы, из которых складывается зрительное восприятие передачи, необходимо четко представлять себе, что эти элементы существуют лишь как вспомогательные, сопутствующие основному - слову»[[49]](#footnote-49).

1. В передаче ведущую роль играет информационно насыщенное изображение. Текст в этом случае лишь поясняет изображение, раскрывая его содержание. Передачи этой группы строятся на использовании различных видеоматериалов и характеризуются быстрой сменой сюжетов и планов. Такие передачи в объеме вещания ОРТ занимают около 30 процентов. К ним относятся собственно кино- и телефильмы, информационные программы «Время», «Новости», некоторые тематические передачи.
2. Информация распределена равномерно между звуком и изображением, друг друга не дублирующими. Это случай, как говорится, идеальный, почти недостижимый ни в кино, ни на телевидении. Поэтому большинство исследователей выделяют передачи только двух типов - разговорные и изобразительные[[50]](#footnote-50). Однако в творческом приложении к дипломной работе ее автор представляет собственный пример передачи третьего типа - музыкальный клип «Вальс Бостон».

***4. Слово в контексте изображения***

Экранный контекст, как указывает В. Ф. Минаев, возникает при сцеплении словесного ряда со зрительным[[51]](#footnote-51). В случае, когда слово действует в единстве с изображением, поясняя происходящее на экране и не изменяя содержание зрительного ряда, принято говорить о смысловом единстве слова и изображения. Как правило, «закадровое слово должно по смыслу соответствовать тому, что мы видим на экране в каждую данную секунду, и в то же время нести какую-то дополнительную информацию, обогащать наше восприятие»[[52]](#footnote-52).

Однако и здесь возможны крайности: одна из самых распространенных ошибок, встречающихся в телепублицистике, - слишком откровенная привязанность слова к изображению. В этом случае дикторский комментарий вторит изображению, и один из каналов информации - зрительный или звуковой - становится лишним. Для создания единого целостного экранного образа необходимо непреложное следование правилу: «...не повторять словами того, что обозначено на экране, так как любая тавтология нарушает целостность сообщения»[[53]](#footnote-53).

Разумеется, нельзя впадать и в другую крайность, когда звук начинает существовать отвлеченно от изображения, теряет с ним всяческие смысловые связи. Слово и изображение должны быть объединены контекстом, тогда у автора появляется возможность выйти за рамки простой информации, подняться до создания полноценного документального образа.

Смысловое единство звукового и зрительного рядов может использоваться для преднамеренной концентрации внимания зрителя на какой-либо отдельной стороне сообщения, способствовать более полному раскрытию содержания информации.

***5. Контрапунктная связь слова и изображения***

На телевидении особый эффект создает разнонаправленное движение слова и изображения. «Слово в переносном значении или фразеологическом употреблении, возникающее порой ассоциативно под влиянием прямого значения, данного в изображении, создает дополнительную к видеоинформации речевую информацию»[[54]](#footnote-54).

Этот прием широко используется в современной публицистике: рассказ политика о том, как он намерен обустроить Россию, сопровождается показом его похождений за границей, нелепые резиновые фигуры разговаривают голосами самых высокопоставленных чиновников... Такой прием позволяет авторам намного точнее и тоньше выразить свое отношение к субъекту или объекту разговора.

***6. Экранная метафора***

Относительная самостоятельность звукового и зрительного каналов и возможность противопоставления информации в них позволяют публицистам широко использовать своеобразный прием экранной метафоры.

Используя метафору в фильме или передаче, всегда можно найти интересный зрительный эквивалент любому событию. При подготовке репортажа с первого заседания коллегии городского Совета при вновь избранном мэре города на словах мэра о том, что он намерен провести реорганизацию городской администрации, автор перевел камеру на окно, за которым дворник усердно убирал снег огромной лопатой. В репортаже с места проведения траурного митинга, посвященного празднику Победы 9 мая, автор показал возложение венков представителями властных структур, после чего они ушли, а в суете расходящейся толпы один ветеран пробился к подножию памятника, положил цветы и долго-долго стоял, глядя на монумент. Звук в это время был синхронным, и комментарии оказались излишними.

***7. Цифры в телепублицистике***

Дикторские тексты на телевидении сплошь и рядом перегружены цифрами. Как показывает практика, числовая информация на слух воспринимается очень плохо, ей требуется подкрепление в зрительном ряде.

Можно написать цифры на экране или попытаться найти к ним зрительный эквивалент. Например, при рассказе о весе слона цифру можно подкрепить крупным планом ступни этого животного, раздавливающей толстое дерево...

Наглядность цифрам можно придать путем характерных сопоставлений, неожиданных ассоциаций, как это было сделано М. Роммом в фильме «Обыкновенный фашизм», где рост национал-социализма измерен числом сосисок, съеденных на партийных слетах: «Уже в эти годы был съеден миллион или миллион двести тысяч сосисок, а к 1934 году это количество дошло уже до двух с половиной миллионов за один слет»[[55]](#footnote-55).

*Сделаем вывод: то, что мы видим на экране телевизора, называется комплексным аудиолингвовизуальным сообщением, составными частями которого являются закадровый комментарий и изображение. Смысл сообщения выражается не через какой-то один из них, а через оба компонента, что значительно облегчает восприятие информации в максимально полном объеме.*

***Творческая часть***

**Глава 4.**

Из микрофонной папки автора

***1. Анкета редакции***

Редакция информации орловской государственной телевизионной и радиовещательной компании сформирована в 1992 году. В ней работает четыре журналиста и два оператора, которых обслуживает специально выделенная легковая автомашина.

Необходимость ее создания была продиктована возросшей потребностью жителей орловской области в местной информации, а также конкурентной борьбой между четырьмя другими средствами массовой информации, работающими в областном центре.

Исследования, проводящиеся систематически социологической группой Орловской государственной телерадиокомпании, свидетельствуют о неизменной популярности информационных программ, рассказывающих как о событиях текущего дня, так и о заботах, лежащих вне временных отметок, либо имеющих сезонный характер, таких, например, как посевная и уборочная кампании...

Журналисты редакции информации трижды в неделю выпускают программу «Новости» продолжительностью 20 минут и раз в неделю - информационно-аналитическую передачу «День за днем» продолжительностью 30 минут. Таким образом, еженедельный объем вещания в пересчете на одного пишущего сотрудника редакции составляет 22 минуты.

В структуре программы «Новости» - в основном репортажи. Изредка встречаются интервью, заметки, зарисовки. В информационно-аналитической передаче «День за днем» преобладают комментарии и репортажи.

Технология прохождения материалов такова: снятый репортаж «отписывается», сдается на печать в машинописное бюро либо набирается на компьютере. Часто случается так, что во время печати сценарного плана журналист успевает съездить на очередную съемку, число которых доходит до трех-четырех в день. После правки напечатанного текста сценарный план сюжета включается в общий сценарий, который готовит выпускающий редактор. В 13 часов выпуск просматривается и подписывается главным редактором, после чего начинается монтаж. Оперативно снятые сюжеты включаются в сценарий по мере их поступления.

Сюжеты монтируются на отдельную кассету как правило самим автором в присутствии режиссера. Очередность монтажа определяется загруженностью журналиста: тот, кого «поджимают» съемки, монтирует свой сюжет первым.

Ближе к окончанию монтажа сюжеты в соответствии со сценарием «сгоняются» на эфирную кассету, откуда будут выдаваться в эфир.

Становление редакции проходило на глазах автора дипломной работы. В 1992 году, когда выходили первые выпуски «Новостей», не было ни компьютерной заставки программы, ни соответствующей выгородки в студии. Передачи выходили в записи, и включение в выпуск только что снятых сюжетов исключалось.

Уже с 1996 года «Новости» выходят только в прямом эфире. Компьютерная заставка, выгородка и дикторский стиль и время выхода в эфир давно уже знакомы зрителям.

Далее прилагаются тексты репортажей, подготовленных автором в последние годы работы в редакции информации. Сценарные планы представлены в форме, принятой к производству в Орловской телерадиокомпании.

***2. Из микрофонной папки автора***

**🗁**

При подготовке репортажа из детского реабилитационного центра автор дипломного сочинения работал не только как корреспондент, но и как оператор. Мальчик, рассказывающий о том, почему его мама не забирает домой, был снят крупным планом, а в том месте, где он пытается вспомнить, чем она занимается, автор посчитал уместным и необходимым сверхкрупный план, который значительно усилил выразительность видеоряда.

**Ведущий: Детскому реабилитационному центру при Железнодорожной больнице - два с половиной года. Сегодня в ней побывали наши корреспонденты.**

Корр.(за кадром): В жизни этих детей есть один очень печальный парадокс: у них есть дом и нет дома, у них есть родители, но у их родителей нет детей. Они брошены, причем не юридически, а фактически. Их семьями становятся дворы, родителями - местная шпана, университетами - улицы. Они еще не дошли до старших курсов этих университетов, итог которых - детские колонии. Они только поступили туда, причем при непосредственной помощи родителей, предпочитающих воспитанию детей и самим детям все остальные, причем далеко не лучшие, занятия. А порой даже препятствуя намерениям служб социальной защиты и работников центра устроить ребенка под опеку воспитателей и врачей.

- СНХ -

Мальчик говорит о том, что его мама занимается какой-то работой.

- Конец СНХ -

Корр.(за кадром): Благо, что стараниями служб социальной защиты дети попали сюда, в реабилитационный центр Железнодорожного района. Здесь их помыли, накормили и вылечили от многих накопившихся болезней.

За два с половиной года таким образом реабилитировано более 300 детей из Железнодорожного района, вернувшихся в свои семьи сытыми и здоровыми. Намного больше еще ожидает своей очереди в центр, который при всем желании врачей и воспитателей никак не может одновременно принять более 20 ребят. Центру не хватает помещений и финансирования. Сводить концы с концами помогают спонсоры: вот эту спортивную площадку детям подарило территориальное дорожно-строительное управление - воинская часть 1371, начальник - Иван Федорович Новиков. Посильную помощь предлагают также железнодорожный вокзал станции Орел, акционерные общества ОСПАЗ ТОИР, Орелоблснаб и другие.

Судьбы тех, кто покидает стены центра, складываются по-разному. Например, живущая в центре и закончившая 9 классов 9 городской школы Анна Шолохова намерена поступить в Мезенское педагогическое училище. У большинства же перспективы не такие четкие. Скорее всего, им снова и снова придется возвращаться в центр, поскольку дома этих ребят очень напоминают эти песочные рыхлые и неуклюжие строения.

***С. Звоненко***

***Оператор С. Звоненко***

*Репортаж вышел в эфир 15 мая 1997 года в программе «Новости»*

*Главный редактор ОГТРК \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ В.Г. Дремачев*

**🗁**

Накануне Дня защитника отечества редакция информации Орловской телерадиокомпании традиционно готовит много тематических сюжетов. Ниже приведен пример одного из них, снятый в областном краеведческом музее и рассказывающий о встрече ветеранов великой отечественной войны со школьниками. При монтаже репортажа автор использовал съемки, сделанные в залах боевой славы. Кадры оружия второй мировой войны, опаленные войной личные вещи военачальников удачно вписываются в дикторское повествование.

**Ведущий: Наш следующий репортаж посвящен грядущему празднику защитников отечества. Сегодня в областном краеведческом музее прошла встреча с ветеранами Великой отечественной войны.**

Корр.(за кадром): Встречу провела заведующая научно-просветительским отделом областного краеведческого музея Светлана Дмитриевна Краснощекова. Перед учениками 2-й городской школы выступили ветераны великой отечественной - Зинаида Александровна Швецова и Александр Иванович Овчинников.

За многие годы мы привыкли к словосочетанию «народ-победитель» и за безликостью этой формулировки все чаще забываем, что эти люди, ветераны войны, живут рядом с нами, ездят вместе с нами в общественном транспорте и покупают продукты в магазинах и рынках.

А ведь участников войны с каждым годом и даже месяцем становится все меньше, все дальше в историю уходит военное лихолетье, нашу страну все еще потрясают различные военные столкновения, ужас последствий которых вновь входит в российские семьи.

Теперь, говоря о войне, нужно уточнять год ее начала. Война из тривиальной агрессии превратилась в средство наживы и даже разменную монету политических торгов. И вряд ли кто вспомнит и помянет добрым словом ее ветеранов.

Ветераны же великой отечественной этого более чем заслужили. После оккупации Орловской области Зинаида Александровна добровольно пошла в партизанский отряд имени Дзержинского, который действовал в Брянской области. О мужестве молодой партизанки говорят ее награды - орден «Красной Звезды», орден «Отечественной войны I степени», медали «Партизан отечественной войны I степени», «За Отвагу» и многие другие.

Александр Иванович - военный журналист, автор книг «Десант над Днепром», «Земля отцов», «Русалкины слезы». Он также иллюстрировал альбомы, посвященные истории орловского края.

О чем же они рассказывали школьникам? В конечном счете о том, что нужно приложить все силы, чтобы стать настоящими людьми, настоящими гражданами своей страны.

***С. Звоненко***

***Оператор С. Звоненко***

*Репортаж вышел в эфир 23 февраля 1997 года в программе «День за днем»*

*Главный редактор ОГТРК \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ В.Г. Дремачев*

**🗁**

Автору дипломной работы удалось снять удачный кадр во время визита Председателя Совета Федерации главы администрации Орловской области Егора Семеновича Строева на орловское Акционерное общество «Протон». Встречающие его специалисты сначала ознакомили его с работой предприятия. В одном из цехов Строев посмотрел в микроскоп, а оператору удалось снять то, что он там увидел. Дополняя закадровый комментарий, камера также информирует зрителя о количестве рабочих на предприятии и о характере производства.

**Ведущий: Сегодня глава администрации орловской области, председатель Совета Федерации Егор Семенович Строев посетил акционерное общество "Протон". Подробности - в нашем репортаже.**

Корр.(за кадром): В последние несколько месяцев социальная атмосфера в этом производственном объединении накалилась до предела. Коллектив завода по несколько месяцев не получает ни заработную плату, ни социальные пособия. Не спасло работающих и преобразование завода в холдинговую компанию, то есть разделение его на восемнадцать дочерних фирм. Со своими наболевшими вопросами отчаявшиеся рабочие и обратились к Егору Семеновичу Строеву, справедливо полагая, что проблемы завода можно решить только на самом высоком уровне.

- СНХ -

***Рабочая завода:*** *Нам не платят зарплату еще с августа и детских пособий тоже нет.*

***Н.Малышев, директор дочерней фирмы "Опто-элементы":*** *У нас нет задолженностей перед энергетиками, но самый большой долг по зарплате.*

***Е.С.Строев, глава областной администрации:*** *Я вчера подписал постановление о выплате 30 процентов от прибыли на зарплату.*

- Конец СНХ -

Корр.(за кадром): Проблемы фирмы "Опто-элементы", продукция которой, кстати, пользуется большим спросом, охватили и другие дочерние фирмы "Протона", разорив некоторые из них. На сегодняшний день существование "Протона" в целом представляется весьма сомнительным - слишком велик комок накопившихся проблем. На руководителя объединения у рабочих надежд нет никаких. Единственной надеждой этих специалистов стало внимание к их проблемам администрации области.

***С. Звоненко***

***Оператор С. Звоненко***

*Репортаж вышел в эфир 28 августа 1997 года в программе «Новости»*

*Главный редактор ОГТРК \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ В.Г. Дремачев*

**🗁**

В репортаже о бедственном положении жителей одного из домов, расположенного в центре областного центра, закадровый текст информирует зрителя о фактах, а видеоряд дает представление о действительно ужасных условиях проживания героев репортажа. Кроме того, этот телевизионный материал заканчивается кадром-символом: между двух покосившихся домов четко просматривается вывеска кинотеатра «Родина». По замыслу репортера он должен намекать на то, что в своем отечестве забота о человеке все еще находится едва ли не на последнем месте.

**Ведущий**: **Наш следующий репортаж - о поистине уникальном месте в Орле. Правда, жители этого места его уникальности совсем не рады.**

Корр.(за кадром): Речь идет о домах номер 51 и 53, расположенных в самом центре города по улице Московской. 51 дом был построен немецким купцом еще до революции. В той части, которая ближе к улице, он жил сам, а остальные помещения использовал под мастерские и соляные склады.

Это было в начале века, но кто бы мог подумать, что в конце 90-х годов в нем будет ютиться более 20 семей без отопления, канализации, водоснабжения и газа. Эти квартиры жильцы получили в основном после войны - то-то была радость, но вскоре выяснилось, что именно из-за этих комнатушек другого жилья им никто не даст - скажите, мол, спасибо и за этот дом, никак, в самом центре города.

- СНХ -

***Жительница:*** *Я работала на Медведевском заводе, потом на пятом и в электросети. Дали мне эту комнатушку-кладовочку, а потом прорубили два окна - как хорошо, вот так и живем.*

- Конец СНХ -

Корр.(за кадром): За собственными амбициями большинству из нас не разглядеть истинного счастья. Даже в таких условиях ропщут только молодые. Очень пожилые люди смотрят уже дальше житейских проблем, тем более, что привыкли, особенно в последние годы, экономить на самом необходимом - на тепле, пище, покое. Дрова подберут во время осенней чистки городской зелени или купят у местной пьяни за десятку - другую, дальше чем могут, помогут соседи - и дрова распилить, и воды принести, и обед сварить вот на таком хитром приборе. В 59-м году в дом провели газовые трубы, но пожарная служба не разрешила заводить газ в квартиры. Не единожды жильцы обращались и в ЖЭУ, и в городскую администрацию, но принимаемые меры не выходили за рамки обещаний и косметических ремонтов. Потолок дома держится на честном слове, пол под ногами дышит. От стен пахнет сыростью, а от квартир - погребом.

Впрочем, этим людям не чуждо чувство зависти - они тоже завидуют - например, соседям по дому, который сгорел в прошлом году. Им наверное, дали комнатки в тесной, но хотя бы теплой хрущевской коммуналке, а одиноких бабушек определили под государственную опеку.

***С. Звоненко***

***Оператор С. Звоненко***

*Репортаж вышел в эфир 30 ноября 1997 года в программе «День за днем»*

*Главный редактор ОГТРК \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ В.Г. Дремачев*

**🗁**

Автор следующего «сюжета» об орловской организации карате к этому виду досуга и спорта относится неоднозначно. То, что есть в карате положительного, вдохновило на съемки и подготовку текста (особенно резюме), а свое отрицательное отношение к насилию вообще и подобного рода в частности, репортер выразил посредством монтажа, отобрав для него кадры удавшихся ударов, нанесенных в большинстве случаев в голову одним приятелем другому.

**Ведущий: Орловская организация «Ояма КиоКушинкай Каратэ-до» провела учебно-методические сборы.**

Корр.(за кадром): Орловская организация киокушин - сильнейшего вида каратэ существует с октября 1995 года. В ней занимается более полутора сотен орловцев в возрасте от 7 лет.

Орловские спортсмены уже выезжали на соревнования в Москву, Курск, Дзержинск.

В воскресенье в спортивном зале коммерческого института прошли учебные сборы, в ходе которых воспитанники организации демонстрировали свои общефизические данные, технические нормативы и боевую технику.

Правила Киокушин каратэ максимально близки к правилам действительного поединка. Степень близости контакта не ограничивается.

Запрещаются удары только в те места, которые невозможно предварительно подготовить. Защитные средства не используются.

Критерием для оценки поединка является объективное бессилие спортсмена продолжать бой, а не субъективное мнение судей.

Конечно, жестковато. Но каратэ уже завоевало сердца молодых людей во всем мире. К этому виду спорта они обратились в надежде реализовать мечту, свойственную всем мужчинам - стать сильными.

Впрочем, для тех, кто решил заниматься киокушинкай серьезно, каратэ станет не только и даже не столько умением драться, сколько своеобразным психологическим щитом в современной, эмоционально перенасыщенной жизни.

Основатели киокушинкай совершенно справедливо полагают, что та боль, которую нам причиняют незнакомые люди, а порой даже друзья неизмеримо сильней самого страшного удара.

Конечно, схватка излишне жесткая, но также бесспорно и то, что ребята, занимающиеся здесь, намного лучше уличных пацанов с сигаретой, рюмкой портвейна, наркотиками и, в конце концов, с лишним весом.

***С. Звоненко***

***Оператор С. Звоненко***

*Репортаж вышел в эфир 12 февраля 1997 года в программе «Новости»*

*Главный редактор ОГТРК \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ В.Г. Дремачев*

**🗁**

...Ситуация, открывшаяся взору репортера, была настолько комичной, что он поделился ею со зрителями: жители Культурного переулка сами себя завалили пищевыми и промышленными отходами; а тут еще авария на водной магистрали. Съемки наиболее эмоциональной части рассказа начальника участка о проблемах устранения аварии водовода велись скрытой камерой, и пусть звук, записанный посредством встроенного микрофона, был не очень качественным, зато это был фрагмент живого разговора - с естественной мимикой и выразительной жестикуляцией. Кроме того, при подготовке «сюжета» репортер применил прием ассоциативного монтажа, показав водоворот на словах о бессмысленной трате денег налогоплательщиков. В результате стала ясна невысказанная вслух мысль о том, что в городе нет настоящего хозяина. Кстати, спустя год мэр Орла был переизбран.

**Ведущий: Сегодня в нашу редакцию позвонили жители Культурного переулка Орла, выразив негодование творящимся под окнами их домов безобразием. На место выехал наш корреспондент.**

Корр.(за кадром): Беды Культурного переулка типичны для всего города в целом. По горькой иронии именно его жители устроили под окнами своих же домов потрясающую своими размерами свалку. К летнему зловонию быстро привыкли и перестали его замечать. А в редакцию позвонили, сообщив о вчерашнем порыве водопроводной трубы. Хлынувшая воды затопила и без того весьма жидкий асфальт Культурного переулка и хлынула в подвалы домов соседних улиц. Без нормального напора воды остались жители Железнодорожного и Советского района. И, возможно, не последний день.

По мнению начальника железнодорожного участка водоканала Алексея Рыкова, устранить течь, а точнее, порыв трубы в тот же день рабочие не смогли из-за развернувшегося в непосредственной близости от водной магистрали частного строительства.

- СНХ -

***А. РЫКОВ, начальник участка:*** *Ты когда строил, куда смотрел? Сейчас землю придется кидать туда, к нему, в особняк.*

- Конец СНХ -

Корр.(за кадром): Чтобы умерить естественно возникшие по этому поводу протесты хозяев постройки, водоканальщики пригласили на место работ представителей городской и районной администраций и, конечно же, сотрудников милиции. «А иначе никак» - убежденно заметил начальник участка, и был прав: при устранении одной из аварий в Завокзальном поселке его рабочие едва не получили серьезные побои - благо вовремя уехали.

- СНХ -

***А. РЫКОВ, начальник участка:*** *Сейчас многие стали вести несанкционированное строительство, не спрашивая ни у кого разрешения. Вот так и получается: приезжаешь на аварию, а стоит дом или гараж. Приходится нам делать подкопы. Уходит время и деньги и вызываем недовольство людей плохой подачей холодной воды.*

- Конец СНХ -

Корр.(за кадром): Что же касается конкретно этого водовода, то ни на какой карте его нет. Местные старики рассказывают, что трубу положили пленные немцы еще в 46 году. Положили на совесть - более 50 лет труба не давала о себе знать.

В те годы бережливости никого не надо было учить - за небрежность и головотяпство расстреливали. Сейчас же времена другие, и деньгам налогоплательщиков - нашим с вами деньгам - вполне позволительно безнаказанно утекать столь же быстро и бесполезно, как эта вода. И удивительно то, что и в этом случае никому не взбредет в голову искать виновного в утере многих тонн артезианской воды и нарушении водоснабжения города.

***С. Звоненко***

***Оператор С. Звоненко***

*Репортаж вышел в эфир 16 марта 1997 года в программе «День за днем»*

*Главный редактор ОГТРК \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ В.Г. Дремачев*

**🗁**

При создании репортажа, посвященного Дню Прав человека, удачно использовался прием ассоциативного монтажа. Особых высот в обеспечении этих прав наша страна, увы, не достигла, поэтому, вероятно, этот праздник широко не отмечался. Соответствующий текст звучит на фоне промерзших насквозь домов, деревьев, занесенных снегом машин и окаменелых сосулек.

**Ведущий: 10 декабря все прогрессивное человечество отметило международный день защиты прав человека. О том, чем отмечен этот день в нашей области, репортаж нашего корреспондента.**

Корр.(за кадром): Среда 10 декабря не стала праздничным днем. Одну из версий этого печального факта высказал наш современник, поэт Владимир Соколов:

Я устал от двадцатого века,

От его окровавленных век.

И не надо мне прав человека -

Я давно уже не человек.

А между тем именно 10 декабря 49 лет назад Сессия генеральной ассамблеи организации объединенных наций приняла всеобщую декларацию прав человека, за которую, к слову, Советский Союз голосовать не стал.

Первый пункт декларации утверждает, что все люди от рождения наделены некоторыми неотъемлемыми правами, которые должны охраняться государством. Заметьте - охраняться. Мы же реализовывали, да и сейчас реализовываем только те права, которые нам милостиво дает государство.

Поэтому о своих правах мы мало что знаем. А изучать их необходимо. К сожалению, еще далеко не все школы вводят в программу изучение важнейших человеческих прав. Но такие занятия уже четвертый год проходят в гуманитарном лицее «Магистр».

- СНХ -

***Учащиеся лицея «Магистр»:*** *Мы прослушали курс лекций по правам человека и пришли к выводу, что эти права повсеместно нарушаются. Например, в Москве было введено ограничение пребывания без регистрации, что противоречит праву человека свободно передвигаться по своей стране. Да и вообще о каких правах человека может идти речь, если только что мы пережили кровавую войну в Чечне и нет уверенности, что эта война не последняя?*

- Конец СНХ -

Корр.(за кадром): В лицее «Магистр» права человека изучают по написанной специально для этих целей авторской программе.

- СНХ -

***Э. Менделевич, преподаватель, сотрудник московской правозащитной газеты «Экспресс-Хроника»:*** *Лет десять назад текст декларации прав человека невозможно было нигде купить, а за его прочтение можно было угодить за решетку. Теперь же мы имеем возможность обучать этим правам школьников, чтобы по окончании 11 класса они знали свои права и могли их отстаивать.*

- Конец СНХ -

Корр.(за кадром): Права человека - это именно тот фундамент, на котором строится вся наша жизнь и все другие праздники. Поэтому день 10 декабря заслуживает намного большего внимания, нежели то, каким он был удостоен в Орловской области, да и в России в целом.

***С. Звоненко***

***Оператор С. Звоненко***

*Репортаж вышел в эфир 10 декабря 1997 года в программе «Новости»*

*Главный редактор ОГТРК \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ В.Г. Дремачев*

**🗁**

Работа над музыкальным видеоклипом «Вальс бостон» продолжалась более двух лет. Среди телевизионных материалов, иллюстрирующих главную мысль автора дипломной работы о соотношении слова и изображения, музыкальный клип появился потому, что текст песни и видеоряд существуют как бы порознь, но вместе с тем они теснейшим образом взаимосвязаны. Можно заметить, что в песне художественные образы свои, а в видеоизображении - свои. Воспринимая их одновременно, внимательный зритель получает «двойную дозу» информации, глубже проникается авторским замыслом.

При создании видеоклипа задействованы актеры орловского Театра для детей и юношества «Свободное пространство», сценарий, съемки и монтаж выполнил автор дипломной работы.

***С. Звоненко***

***Оператор С. Звоненко***

*Видеоклип вышел в эфир 20 декабря 1996 года в программе эфирного дня*

*Главный редактор ОГТРК \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ В.Г. Дремачев*

**Заключение**

Проблема соотношения слова и изображения сравнительно новая в теории публицистики. Она возникла с появлением звукового кино и приобрела особую актуальность с бурным развитием телевидения, с формированием особого, принципиально нового языка, основанного на использовании двух различных семиотических систем - изобразительной и словесной.

Сегодня вопросы структуры аудиолингвовизуального языка экранных форм публицистики еще не получили достаточно полного освещения в работах исследователей кино и телевидения.

Многие исследователи в своих работах исследуют отдельные стороны взаимодействия слова и изображения на телевидении и в кино, но единых принципов соотношения вербальных и иконических элементов в аудиовизуальном сообщении до сих пор не выработано.

В данной работе сделана попытка более детально рассмотреть структурные составляющие экранного образа, механизм взаимодействия слова и изображения на телеэкране, показать на конкретных примерах возможности, которые открывает перед телепублицистами умелое использование особенностей функционирования аудиовизуального сообщения.

Проведя собственное исследование, автор дипломной работы пришел к выводу, что изображение является носителем достоверности сообщаемого с экрана факта и отличается довольно сложной собственной структурой. Слово же, связанное с абстрактно-понятийной стороной сообщения, является выразителем мысли, носителем логических элементов информации.

Большой интерес телевидения к слову - следствие его коммуникативной природы. Сегодня филологов слово интересует все больше не в чистом виде, а в определенной ситуации, в определенной обстановке. Думается, во многом это обусловлено возрождением культуры разговорной речи (а именно в устном высказывании роль ситуации особенно велика) в эпоху развития телевидения, где слово немыслимо вне экранного контекста, без его взаимодействия с изображением.

В целом надо отметить, что сегодня, когда мы наблюдаем процесс сближения форм кинематографической и телевизионной публицистики, происходит сближение и структуры кино- и телесообщения: документальное кино все больше проявляет интерес к звучащему с экрана слову, а телевидение, совершенствуя изобразительные возможности малого экрана, получает возможность значительно шире использовать в своих передачах различные иконические элементы.

Сегодня телевидение располагает мобильной аппаратурой, позволяющей передавать информацию с мест, значительно удаленных от студии, одномоментно с показываемым событием. Естественно, что в этом случае телевидение максимально использует одно из главных своих преимуществ - полностью устраняется временной разрыв между поступлением сообщения и совершением самого действия.

В этих условиях особенно повышается роль взаимопонимания отдельных членов творческой группы, иначе было бы просто невозможно добиться правильного соотношения изображения и звука, без чего, как мы выяснили, невозможно создание полноценного экранного художественно-публицистического образа, складывающегося из двух основных элементов: изображения, звукового ряда и правильного их соотношения.

Сегодня на телевидении нужен журналист-универсал, одинаково хорошо понимающий природу и специфику как зрительного ряда, так и звука в средствах массовой информации, умеющий с полной отдачей использовать поступившие в его распоряжение изобразительно-выразительные средства.

Поэтому нельзя не согласиться с тем, что «важность комплексных исследований проблематики телевизионного слова неоспорима: они вплотную приблизят нашу науку к познанию всего многообразия путей, ведущих телевизионных публицистов к высотам литературно-экранного мастерства»[[56]](#footnote-56).

Думается, в этом направлении еще предстоит многое сделать, чтобы поддержать на достаточно высоком уровне интерес зрителей к важнейшему каналу распространения информации - телевидению, усилить действенность аудиовизуального сообщения, повысить достоверность информации, передаваемой посредством телевизионного экрана.

**Список литературы**

* ***Багиров Э. Г.*** *«Место телевидения в системе средств массовой информации и пропаганды». Москва, 1976 год.*
* ***Багиров Э. Г.*** *«Очерки истории телевидения». Москва, 1978 год.*
* ***Багиров Э. Г., Карцев И. Г.*** *«Телевидение ХХ век». Москва, 1968 год.*
* ***Вакуров В. Н., Кохтев Н. Н., Солганик Г. Я.*** *«Стилистика газетных жанров». МГУ, 1979 год.*
* ***Гуревич С. М.*** *«Где твоя ниша?». Журналист, 1993 г. №11*
* ***Егоров В.*** *«Изображение-75». Искусство кино, 1976 год, номер 3.*
* ***Зак М. Е.*** *«Михаил Ромм и традиции Советской кинорежиссуры. Москва, 1975 год.*
* ***Ильин Р.Н.*** *«Изобразительные ресурсы экрана». Москва, 1973 год.*
* ***Кликс Р. Р.*** *«Художественное проектирование экспозиций». Москва, 1978 год.*
* ***Копылова Р. Д.*** *«Контакт». Москва, 1974 год.*
* ***Костомаров Р. Г.*** *«Русский язык на газетной полосе». МГУ, 1971 год.*
* ***Кузнецов Г. В.*** *«ТВ-журналист». Москва, 1980 год.*
* ***Лукьянов В. Г.*** *«В мире эстетики». Москва, Просвещение, 1983 г.*
* ***Медынский С. Е.*** *«Что у нас в кадре?» Журналист, 1979 год, номер 5*
* ***Минаев В. Ф.*** *«Соотношение слова и изображения в телевизионной журналистике». Вестник Московского университета, серия «Журналистика», 1969 год, номер 2.*
* ***Моль А.*** *«Социодинамика культуры». Москва, 1975 год.*
* ***Монтегю А.*** *«Мир Фильма». Ленинград, 1968 год.*
* ***Образцов С. В.*** *«Эстафета искусств». Москва, 1978 год.*
* ***Розенталь Д. Э.*** *«Стилистика газетных жанров». МГУ, 1981 год.*
* ***Ромм М. И.*** *«Беседы о кино». Москва, 1964 год.*
* ***Саппак В.С.*** *«Телевидение и мы». Москва, 1963 год.*
* ***«С лейкой и с блокнотом.*** *Интервью с В. Песковым». Советское фото, 1980 год номер 12.*
* ***«Сорок мнений о телевидении».*** *Москва, 1978 год.*
* ***«ТВ-репортер».*** *Москва, 1976 год.*
* ***«Школа американской журналистики».*** *Журналист, 1993 г. № 11*
* ***Эльманович Т. В.*** *«Образ факта». Москва, 1975 год.*
* ***Юровский А. Я.*** *«Телевидение - поиски и решения». Москва, Искусство, 1975 год.*
* ***«Язык и стиль*** *средств массовой информации и пропаганды». Москва, 1980 год.*

1. См., например: Д. Э. Розенталь «Стилистика газетных жанров». МГУ, 1981 год;   
   Р. Г. Костомаров «Русский язык на газетной полосе». МГУ, 1971 год;  
   Вакуров В. Н., Кохтев Н. Н., Солганик Г. Я. «Стилистика газетных жанров». М., 1985 г. [↑](#footnote-ref-1)
2. Светана С. В. «Язык и стиль средств массовой информации». Москва, 1980 год. Стр. 212 [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же, стр. 235 [↑](#footnote-ref-3)
4. Там же, стр. 233 [↑](#footnote-ref-4)
5. Юровский А. Я. «Телевидение - поиски и решения». Москва, 1975 год, стр. 26 [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же, стр. 71 [↑](#footnote-ref-6)
7. Багиров Э. Г., Карцев И. Г. «Телевидение ХХ век». Москва, 1968 год, стр. 23 [↑](#footnote-ref-7)
8. Багиров Э. Г., Карцев И. Г. «Телевидение ХХ век». Москва, 1968 год, стр. 86 [↑](#footnote-ref-8)
9. Юровский А. Я. «Телевидение - поиски и решения». Москва, Искусство, 1975 год, стр. 145 [↑](#footnote-ref-9)
10. Копылова Р. Д. «Контакт». Москва, 1974 год, стр. 5 [↑](#footnote-ref-10)
11. Монтегю А. «Мир Фильма». Ленинград, 1968 год, стр. 135 [↑](#footnote-ref-11)
12. Кривенко Б. В. «Язык и стиль средств массовой информации и пропаганды». Москва, 1980 год, стр. 240 [↑](#footnote-ref-12)
13. Саппак В. С. «Телевидение и мы». Москва, 1963 год, стр. 143 [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же, стр. 138 [↑](#footnote-ref-14)
15. Минаев В. Ф. «Соотношение слова и изображения в телевизионной журналистике». Вестник МГУ, серия «Журналистика», №2, 1969 год, Стр. 20. [↑](#footnote-ref-15)
16. Кликс Р. Р. «Художественное проектирование экспозиций». Москва, 1978 год, стр. 296 [↑](#footnote-ref-16)
17. Багиров Э. Г. «Очерки истории телевидения». Москва, 1978 год, стр. 37 [↑](#footnote-ref-17)
18. Кузнецов Г. В. «ТВ-журналист». Москва, 1980 год, стр. 71 [↑](#footnote-ref-18)
19. Копылова Р. Д. «Контакт». Москва, 1974 год, стр. 12 [↑](#footnote-ref-19)
20. Ильин Р. Н. «Изобразительные ресурсы жанра». Москва, 1973 год, стр. 33 [↑](#footnote-ref-20)
21. Моль А. «Социодинамика культуры». Москва, 1975 год, стр. 196-197 [↑](#footnote-ref-21)
22. Ильин Р. Н. «Изобразительные ресурсы жанра». Москва, 1973 год, стр. 33 [↑](#footnote-ref-22)
23. Багиров Э. Г., Карцев И. Г. «Телевидение ХХ век». Москва, 1968 год, стр. 14 [↑](#footnote-ref-23)
24. Егоров В. «Изображение - 75». Искусство кино, 1976 год, стр. 125 [↑](#footnote-ref-24)
25. Ромм М. И. «Беседы о кино». Москва, 1964 год, стр. 171 [↑](#footnote-ref-25)
26. «Сорок мнений о телевидении». Москва, 1978 год, стр. 167 [↑](#footnote-ref-26)
27. Ильин Р. Н. «Изобразительные ресурсы жанра». Москва, 1973 год, стр. 148 [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же, стр. 66 [↑](#footnote-ref-28)
29. Образцов С. В. «Эстафета искусств». Москва, 1978 год, стр. 252 [↑](#footnote-ref-29)
30. Копылова Р. Н. «Контакт». Москва, 1974 год, стр. 116 [↑](#footnote-ref-30)
31. Ильин Р. Н. «Изобразительные ресурсы жанра». Москва, 1973 год, стр. 65 [↑](#footnote-ref-31)
32. Ильин Р. Н. «Изобразительные ресурсы жанра». Москва, 1973 год, стр. 152 [↑](#footnote-ref-32)
33. Феллини Ф. «Сорок мнений о телевидении». Москва, 1978 год, стр. 149 [↑](#footnote-ref-33)
34. Копылова Р. Д. «Контакт». Москва, 1974 год, стр. 116 [↑](#footnote-ref-34)
35. Песков В. М. «С лейкой и блокнотом». Советское фото, 1980 год, №2, стр. 37 [↑](#footnote-ref-35)
36. Ильин Р. Н. «Изобразительные ресурсы экрана». Москва, 1973 год, стр. 86 [↑](#footnote-ref-36)
37. Ильин Р. Н. «Изобразительные ресурсы экрана». Москва, 1973 год, стр. 93 [↑](#footnote-ref-37)
38. Эльманович Т. В. «Образ факта». Москва, 1975 год, стр. 119 [↑](#footnote-ref-38)
39. Лосев А. Ф. «Знак и символ». Москва, 1975 год, стр. 14 [↑](#footnote-ref-39)
40. Багиров Э. Г. «Место телевидения в системе средств массовой информации и пропаганды». Москва, 1976 год, стр. 55 [↑](#footnote-ref-40)
41. Моль А. «Социодинамика культуры». Москва. 1975 год, стр. 74-79 [↑](#footnote-ref-41)
42. Минаев В. Ф. «Соотношение слова и изображения в телевизионной журналистике». Вестник Московского государственного университета, серия «Журналистика». 1969 год, № 2, стр. 20-21 [↑](#footnote-ref-42)
43. Там же, стр. 18 [↑](#footnote-ref-43)
44. Ильин Р. Н. «Изобразительные ресурсы экрана». Москва, 1973 год, стр. 168 [↑](#footnote-ref-44)
45. Кузнецов Г. В. «ТВ-журналист». Москва, 1980 год, стр. 224 [↑](#footnote-ref-45)
46. Ильин Р. Н. «Изобразительные ресурсы экрана». Москва, 1973 год, стр. 23 [↑](#footnote-ref-46)
47. Медынский С. Е. «Что у нас в кадре?». Москва, Журналист, 1979 год, №2, стр. 24 [↑](#footnote-ref-47)
48. Багиров Э. Г. «Место телевидения в системе средств массовой информации и пропаганды», Москва, 1976 год, стр. 59-60 [↑](#footnote-ref-48)
49. М. В. Зарва «ТВ-репортер». Москва, 1976 год, стр. 111-112 [↑](#footnote-ref-49)
50. Багиров Э. Г. «Очерки истории телевидения». Москва, 1978 год, стр. 109 [↑](#footnote-ref-50)
51. Минаев В. Ф. «Соотношение слова и изображения в телевизионной журналистике». Вестник Московского государственного университета, серия «Журналистика». 1969 год, № 2, стр. 19 [↑](#footnote-ref-51)
52. Кузнецов Г. В. «ТВ-журналист». Москва, 1980 год, стр. 51 [↑](#footnote-ref-52)
53. Светана С. В. «Язык и стиль средств массовой информации и пропаганды». Москва, 1980 год, стр. 185 [↑](#footnote-ref-53)
54. Там же, стр. 197 [↑](#footnote-ref-54)
55. Зак М. Е. «Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры». Москва, 1975 год, стр. 224 [↑](#footnote-ref-55)
56. Минаев В. Ф. «Соотношение слова и изображения в телевизионной журналистике». Вестник Московского государственного университета, серия «Журналистика, 1969 год, №2, стр. 28 [↑](#footnote-ref-56)