

**ИНСТИТУТ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ
РАБОТНИКОВ ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИОВЕЩАНИЯ**

А.Л.МИРГОРОДСКАЯ

ТВ-СОБЕСЕДНИК

**СОВРЕМЕННЫЕ СТИЛИ РЕЧЕВОГО ТЕЛЕВИЗИОННОГО
ОБЩЕНИЯ**

**Москва 2002
ОГЛАВЛЕНИЕ**

Введение	3
<i>ГЛАВА I</i> ДЕМОКРАТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ РАЗГОВОРНОГО СТИЛЯ ОБЩЕНИЯ. АНАЛИЗ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ЦИКЛА «СТАРАЯ КВАРТИРА».....	6
<i>ГЛАВА II</i> ОБЩЕНИЕ В РАМКАХ СЦЕНАРИЯ. ВТОРОЕ НАПРАВЛЕНИЕ РАЗГОВОРНОГО СТИЛЯ: ТОК-ШОУ. АНАЛИЗ ПРОЕКТА «Я САМА».....	25
<i>ГЛАВА III</i> «ФАКТОЛОГИЧЕСКОЕ» НАПРАВЛЕНИЕ РАЗГОВОРНОГО СТИЛЯ. АНАЛИЗ ПРОЕКТА «НАМЕДНИ: 1961-1991».....	59
Заключение	83
Библиография	85

Введение

Публицист, вездесущий поставщик информации, вид искусства... Какими только сравнениями не наделяли отечественное телевидение! Мы остановимся лишь на одной из его ролей. Роли - собеседника.

Каждый день электронный рассказчик приходит к нам в дом и привычно, на правах старого знакомого, заводит беседу. Миткова, Парфенов, Макаревич, Кизяков, Грунский, Киселев. Они говорят, мы их слушаем. Так происходит наше общение. Казалось бы, что загадочного в человеческой речи? Однако из того как, о чем говорят телевизионные персонажи друг с другом, со зрителем, можно сделать немало важных открытий. Еще в древности античные философы заметили: полноценный разговор получается лишь тогда, когда собеседники по-настоящему интересуются мнением друг друга. Когда один видит в партнере такого же, как он сам - активного, мыслящего, живого человека. В этом случае общение идет на пользу обоим участникам, считается двухсторонним, симметричным. Если же один стремится доминировать над другим, считая себя выше, умнее или общается с партнером поверхностно, без искреннего интереса, разговор получается малоэффективным, общение считается односторонним, асимметричным, формальным.

Телеэкрэн – зеркало, в котором отражается вся наша жизнь – ее уклад, ценности, в том числе и взаимоотношения между людьми. Роли, которые воплощают телеведущий (коммуникатор) и его экранные собеседники, зрители – модель тех социальных ролей, которые выполняют по отношению друг к другу члены общества. Кто они: равноправные партнеры, пассивные потребители информации, а может безликие «звенья» в цепи, которые можно сталкивать, подобно шахматным фигурам, презрительно именуя «самыми слабыми»?

За более чем полувековую историю отечественного телевидения взаимоотношения экранных собеседников менялись не раз. Так, в период оттепели (середина 50-х) официальные, застегнутые на все пуговицы телевизионные дикторы постепенно стали обретать человеческое выражение лица, говорить живым, разговорным языком, как если бы это происходило не при свете софитов, а у зрителя дома. Появившиеся на экране яркие личности – И.Андроников, Ю.Фокин, А.Каплер, А.Каверзнев – стали для аудитории родными людьми, любимыми собеседниками, появления которых ждали с радостью и нетерпением, словно дорогих гостей. Они вводили зрителя в дружественный мир 60-х, делая это естественно, каждый в своей узнаваемой, индивидуальной манере. Этот период продолжался около десяти лет.

В следующее двадцатилетие (с середины 60-х до середины 80-х), телевизионный ведущий вновь замер на экране с официальным выражением лица, превратившись в отстраненного носителя проверенной цензурой партийной точки зрения. Ни о каком общении, диалоге со зрителем в такой ситуации не могло быть и речи. Однако и в этой ситуации «общественной немоты» журналисты нашли способ показать на экране своего современника, дать ему возможность высказаться, быть услышанным. Благодаря появлению синхронной камеры, которая позволяла одновременно записывать изображение и голос героя, в эти годы огромную популярность приобрел жанр документального телефильма, портретного очерка. С помощью приемов длительного наблюдения, скрытой камеры, спровоцированной ситуации известные телевизионные режиссеры М.Голдовская, В.Беляев, Д.Луньков, Г.Шергова, В.Ожегов старались выявить внутренний мир, индивидуальность своих героев. Но и в этих, революционных для своего времени фильмах-портретах журналисты вынуждены были оставаться за кадром, уступая

место монологу главного действующего лица. Не были они свободны в выборе тем, их решении.

Перестройка (89-95гг.) растопила холод отчуждения. На смену одностороннему, камерному монологу пришел жаркий, гражданский диалог-переключка огромных народных масс. В прямом эфире участники телемостов, диспутов, дискуссий пытались наверстать долгие годы вынужденного безмолвия, определить, кем они стали за это время, чего хотят от будущего, каким путем их обществу двигаться дальше. Благодаря телевизионным глашатаям, проводникам перестройки – Владимиру Познеру, ведущим «Взгляда», Владимиру Молчанову, Эдуарду Сагалаеву - каждый узнавал с телеэкранов правду о том, что долгие годы было «не для прессы» и каждый стремился высказаться о наболевшем. Вновь с экранов полилась живая, разговорная речь и эта, хлынувшая потоком - в те годы романтического реализма - жизнь, делала телевидение притягательным как никогда. Даже трансляции съездов смотрелись в это время словно захватывающие спортивные матчи.

Наступил конец 90-х. Высокие идеи «гражданского общества», «справедливости для большинства» на экране потеснили новые понятия: конъюнктура, рейтинг, прайм-тайм, реклама, себестоимость производства. Войдя в рынок, телевидение превратилось в специфическую сферу электронного бизнеса. Дифференцировался на глазах единый в недавнем прошлом диалогический стиль речевого общения. Стремительно менялись роли телевизионных собеседников, их способ экранного взаимодействия.

Какими же сегодня они видят нас, зрителей? Вокруг каких ценностей, идей, принципов, приоритетов стараются объединить? Поняв это, мы поймем принципы, которые связывают наше общество сегодня, в столь непростое для России переходное время смены социальных формаций.

На взгляд автора, сегодняшним телеэкраном востребованы три совершенно разных направления разговорного стиля телевизионного общения. В доказательство этой точки зрения в настоящей работе приводится подробный анализ трех телевизионных циклов: «Старая квартира» (РТР), ток-шоу «Я сама» (ТВ-6) и «Намедни: 1961 - 1991» (НТВ), где особое внимание уделяется таким понятиям, как замысел проекта, форма его воплощения, образ автора, глубина раскрытия темы, роль собеседника (аудитории), лингвистическая характеристика речи участников программ, особенности их коммуникативного стиля общения.

ГЛАВА I.

ДЕМОКРАТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

РАЗГОВОРНОГО СТИЛЯ ТЕЛЕОБЩЕНИЯ.

АНАЛИЗ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ЦИКЛА “СТАРАЯ КВАРТИРА”

Демократическое направление объединяет передачи, которые унаследовали лучшие традиции коммуникативного стиля 60-х годов, связанные с человечностью, уважительным отношением к собеседнику. Уцелевшие в недрах коммерческого телевидения, главный двигатель которого, по словам М.Жванецкого “рейтинг, то бишь, послание тупых – тупым” (24, с.9), они сохранили главное качество полноценных разговорных программ: желание слушать и слышать своего собеседника.

Истинное общение, равноправный диалог – вещь на современном экране хоть и редкая, но все же бытующая. К нему относятся тонкие, проникновенные, окрашенные полифонией воспоминаний современников, портреты киноактеров в программе Леонида Филатова “Чтобы помнили”. Искренние интервью с коллегами по цеху Эльдара Рязанова. Уважительные и профессионально точно раскрывающие собеседника беседы Андрея Максимова в программе “Времечко”. Это и теплое

общение с героями, зрителями в семейном альманахе Людмилы Зайцевой и Тимура Кизякова “Пока все дома”, и добротные интервью Екатерины Уфимцевой в программе “Театр плюс ТВ”, импровизационно-раскованные, подвижные диалоги в авторской программе Дмитрия Диброва “Антропология”. Это дружелюбное общение Андрея Макаревича в кулинарных выпусках “Смака”, коммуникабельная виртуозность ведущего программы “Сто к одному” Александра Гуревича, почти по-детски простодушная искренность и верность интонации, к несчастью ушедшего из жизни телевизионного ведущего цикла программы “Старая квартира” Григория Гурвича. Это самобытная “разговорная” интонация “Репортажей ни о чем” Александры Ливанской и фонтанирующие импровизациями, диалоги Михаила Жванецкого и Вячеслава Жука в программе “Простые вещи”. Как видим, опыты полноценного диалогического общения не утрачены современным телевидением и, более того, обогащаются новыми, современными приметам разговорности. Убедить в этом призван анализ цикла программ “Старая квартира”.

1. ЗАМЫСЕЛ. О замысле цикла “Старая квартира: 1947 – 1999 годы” его автор Виктор Славкин говорит так: “Поскольку люди и при царях и при генералиссимусах жили, стирали белье, ходили в гости, мы вспоминаем не Сталина, мы вспоминаем себя. Как говорится “времена не выбирают, в них живут и умирают... “Старая квартира” была задумана как воспроизведение эмоций второй половины XX века, для которой характерны рождение и крушение иллюзий... По существу XX век и есть старая квартира. Мы прощаемся с ней и надеемся, что в XXI веке у нас будет новая квартира. Хотя и это может оказаться иллюзией” (76, с.4). Итак, замысел, идея программы в том, чтобы вспомнить, восстановить чувства, эмоции, переживания очевидцев, участников событий полувековой давности. Частная жизнь в контексте 50-летней истории.

2. ФОРМА ВОПЛОЩЕНИЯ ЗАМЫСЛА. Изначально обозначенный мотив важности индивидуального переживания, самооценности частной судьбы определяет содержательное и композиционное решение программы. Так, на формальном уровне передача представляет собою бесконечное поле общения – соведущих друг с другом, ведущего с гостями на сцене, ведущего с публикой в зрительном зале, создателей программы и телезрителей. Как правило, часовая (без сносок на рекламу) передача посвящена одному году. Хотя подчас создатели проекта прибегают и к двухчасовому, с разрывом в неделю, формату, охватывающему один год из 52-х серийного цикла. Таким образом, программа включает в себя три-четыре развернутые беседы с приглашенными гостями (обычный хронометраж – 10 минут), которые перемежаются репликами и лирическими отступлениями В. Славкина, хронологическими справками архивариуса Евгения Хорошевцева, опросами зрительного зала, иногда концертными номерами, показами документального видеоматериала. Видеохроника, выдержки из газет создают в программе эффект иронического отстранения, удерживая зрителя от чрезмерной ностальгической слезливости и безоговорочного: “Тогда было лучше”. Не хуже и не лучше. Просто – было! (с.61).

Говоря о формальном решении “Старой квартиры”, нельзя не отметить удачные, а порой и не очень удачные попытки создателей цикла, впрочем, не претендующих на лоск внешней формы, придать элемент сознательной театрализации подаче, увязыванию сюжетных ходов программы. “Здравствуйте, дети. Я ваш новый учитель географии. Кто сказал, что карта весит вверх ногами?” – так, с указкой в руках, возле школьной географической карты, предваряет сюжет о повороте рек Григорий Гурвич (“СК-84”). В сюжете, посвященном уходу из большого спорта звездной хоккейной тройки: В. Третьяка, В.Васильева и А.Мальцева (“СК-84”), ведущий просит выйти на сцену из числа зрителей

“защитника” и “вратаря”. Прямо на глазах аудитории совершается импровизированный хоккейный поединок, в заключение которого легендарные игроки ставят автографы на клюшках их “дворовых двойников”. В сюжете о кубике-рубика (“СК-81”) несколько зрителей-добровольцев собирают игрушку на скорость. Перед сюжетом о 100-летию К. Чуковского зрители хором скандируют: “Муха, муха, цо-ко-туха, позолоченное брюхо...” (“СК-92”).

С одной стороны, прием театральной репризы, перехода к разговорному общению через действие задает общему ходу программы определенную динамику. С другой, вовлекает в процесс общения зрителей в зале. И, наконец, в-третьих, создает тот самый эффект непосредственности, безыскусной искренности и даже “домашности”, которая так выгодно отличает “Старую квартиру” от большого числа, “модно” подогнанных по единому клиповому лекалу, современных программ.

3. ОБРАЗ ВЕДУЩЕГО. В программе нет единого ведущего. Его функции поделены между несколькими соведущими “Старой квартиры”. Среди них автор В. Славкин, который по ходу дела вторгается в ткань разговора с репликами, вопросами или воспоминаниями. Архивариус Е. Хорошевцев, проговаривающий хронологическую канву каждого года, дающий, когда это необходимо по сценарию, официальную информацию. Один из соведущих - Олег Марусев работает с публикой в зале. И непосредственно ведущий передачу Григорий Гурвич. Он осуществлял общее движение программы от сюжета к сюжету и беседы с приглашенными на сцену гостями. Когда Григорий Ефимович ушел из жизни, его функции оказались поделены между тремя ведущими: Михаилом Кожуховым, Игорем Васильковым, Андреем Максимовым.

Подобный уход от традиционного противопоставления: интервьюер – интервьюируемый, позволил создателям цикла приблизиться к общению

на равных, помог создать иллюзию большого количества “гостей и хозяев” “СК”. С этим тесно связан другой характерный момент персонификации, активного личностного начала ведущих программы по отношению к материалу, их активного “присоединения” к нему.

В “СК-86”, когда по ходу сюжета на сцене встречаются жильцы реальной “коммуналки”, бывшего доходного дома на Тверской, В. Славкин со своего места делает авторскую ремарку, замечая, что и Америка 70-х пережила моду на коммунальные общежития. В то время люди, протестуя против индивидуализма и обособленности индустриального века, сознательно стремились жить вместе. В этой же программе, в сюжете о Международном фестивале степа, он спрашивает мастера чечетки Вячеслава Костикова, чем отличается “джига”- степ блатных, от собственно чечетки. В сюжете “Рок на баррикадах” (“СК-1991”), Славкин интересуется у музыканта Александра Скляра, верно ли, что социальный протест рока против официальной власти есть самовыражение андеграунда: дворников и кочегаров. Гость парирует тем, что он, например, четыре года проработал в дипломатическом корпусе МИДа. Подобные, сверх основного интервью, уточнения, создают атмосферу живого диалога, способного вместить импровизацию, неожиданные повороты разговора.

Для ведущих программы допустимо и лирико-драматическое вступление в тему. Так, начиная сюжет о путче в “СК-91”, Григорий Гурвич вспоминает: “Утром, 19 августа 1991 года меня, как, наверное, очень многих, разбудил телефонный звонок в полдевятого утра. Голос актрисы Марины Голуб был нервным и требовательным: “Ты телевизор сегодня еще не включал?” Я сказал, что нет еще. “У нас в стране, дорогой мой, военный переворот. Да-да, Горбачева сняли. Включай телевизор. В эфире шло не “Лебединое озеро”, а фильм. Он шел по всем трем каналам и, наверное, мало, кто это заметил, назывался “Только три ночи”. То есть,

утром пошла картина, обещавшая график событий ближайших дней. Давайте вспомним это утро и то, как вы его провели”.

В сюжете, посвященном памяти К. Шульженко, есть добавление архивариуса Е. Хорошевцева: “Я хочу подтвердить, Клавдия Ивановна, действительно, была удивительным человеком. Мне пришлось с ней столкнуться на последнем ее концерте в Колонном зале, я был режиссером этого концерта. За несколько дней до концерта, Клавдия Ивановна звонит нам и говорит: “Женя, у меня пропал голос, концерт надо отменять”. Я говорю: “Как отменять? Телевидение, публика, билеты все проданы. Говорю, Клавдия Ивановна, заварите 10 листов лаврового листа, остудите, и три раза в день пейте”. “Что, поможет?” Я говорю: “Да”. Через три дня она звонит: “Можно “лаврового листа” к телефону?” (“СК-84”).

Все вместе: уход от роли единого ведущего и при этом персонификация, активное личностное начало, которое каждый из персонажей “СК” привносил в программу, позволило создателям цикла добиться эффекта открытого, спонтанного, равноправного процесса общения, которое сиюминутно разворачивалось на глазах в совместных воспоминаниях “гостей” и “хозяев” “Старой квартиры”.

4. РОЛЬ АУДИТОРИИ В СТУДИИ. Аудитория в “СК” обладает, безусловно, большими правами, чем в любом современном ток-шоу. Прежде всего, в “СК” само разделение понятий “сцена – зрительный зал” весьма условно. Эти две площадки, словно пунктиром, соединены множеством смысловых, сюжетных, энергетических ходов по которым осуществляется зримый коммуникативный контакт. Что это за “ходы”?

Зрители, которые пьют шампанское в честь очередного Нового Года, смотрят хронику, слушают беседы с приглашенными на программу людьми, и сами в определенной ситуации становятся гостями “СК”. Нередко вся беседа с таким гостем протекает не на сцене, а в зале, между зрительскими рядами, как, например, с Ольгой Ланиной, референтом

М.Горбачева, которая смогла вывезти из осажденного Фороса в 1991 году видеокассету с записанным на ней текстом обращения руководителя к стране (“СК-91”). То же видим в беседе с обладателем золотой медали брюссельской выставки, изобретателем отечественного мобильного телефона Валерием Ивановым (“СК-98”), с фотографом Виктором Зинченко, получившем престижную премию за снимок “пляшущего Ельцина” (“СК-96”) и так далее.

Случается, что беседа, начатая в зале, плавно перетекает на сцену. Так было с губернатором Московской области А. Тяжловым, рассказавшем о начале дачного строительства в Москве и ее окрестностях (“СК-86”). По тому же принципу построено интервью с руководителем БДТ К. Лавровым, вспоминавшем Георгия Товстоногова (“СК-97”). Бывало, что в дополнение к основному рассказу, который протекал на сцене, из зала поднимались гости программы со своими собственными воспоминаниями. Таков сюжет к 100-летию К.Чуковского (“СК-82”), где к основному рассказу зрителя музея его имени Льва Шилова были сделаны “добавления с мест” исполнителя литературно-музыкальных пародий Юрия Филимонова и “очевидицы” работы и встреч писателя Галины Коган. В сюжете о повороте рек (“СК-84”) беседу на сцене с академиком А. Яншиным “будировали” контраргументы из зала директора Института водных проблем Г. Воропаева.

Такая подвижная мизансцена, при которой сцена и зал то и дело меняются местами, позволяет авторам программы добиваться эффекта единого процесса общения, которое подчиняет себе, уравнивает сцену-зал, все пространство студии. Кроме этого, пришедшие на программу зрители зачастую бывают вовлечены ведущими в опрос, посвященный текущему году, будь то тема противостояние на выборах Ельцина и Зюганова (“СК-96”), дачного строительства (“СК-86”), демократических ожиданий (“СК-89”) или бартера (“СК-92”). Вот, типичный пример такого опроса:

Соведущий в зале, обращаясь к зрителю: – Вас не затруднит спросить у ведущего на сцене: – “Иван Арсентьевич, а чего это вы делаете?”

Зритель спрашивает.

Ведущий на сцене (перебирая какие-то бумажки): – Я зарплату пересчитываю.

Соведущий из зала: – Счастливый! Деньги получил.

Ведущий: – А с чего ты взял, что это деньги? В 92-ом году, между прочим, деньги платили все реже и реже. Я получил билеты на “Старую квартиру”. Передача хорошая, возможно, обменяю на колбасные изделия. Или ликероводочные... Знаменитое слово “бартер”. Во всяком случае, мне тоже есть, что получить в этом зале. Если можно, как обычно, получаю аплодисментами. Пожалуйста, кто сколько может. Кому сколько не жаль (зрители аплодируют) Спасибо. Вот, до следующей зарплаты хватит. Но, тем не менее, – 92-ой год, на производствах начинают расплачиваться с людьми не деньгами, а тем, что эти производства выпускают. Поэтому давайте вспомним – как с вами расплачивались.

– Я работала в “Гипропоезде” и вот нам давали деньгами. Но нам за проекты некоторые организации, например, бронежилетами платили. Мы их потом сами реализовывали. Или линолеумом.

– Я работала в детском саду, он был ведомственный.

Ведущий: – Детьми отдавали?

Соведущий: – Нет, нам детьми не отдавали, давали радиоприемниками. И мне приходилось знакомым, соседям продавать, чтобы что-то выручить.

– В 1992 году я еще не работал. Мой сосед работал в похоронном бюро и получил зарплату – привез на грузовике огромный гроб. Потом он кому-то его продал, по-моему, Ваганьковскому кладбищу.

Ведущий: – А вот представим себе ситуацию – вчера закрыли КБ, распущены целые цеха на заводах, на фабриках. Не работают огромные количества учреждений. Как жить? Потому, что даже бартером здесь не считаешься, нельзя рассчитывать на всякие “похоронные”, конфеты. И вот тогда человек приобретает вот такую сумочку. И когда мы с вами видим человека вот с таким баульчиком, мы говорим – кто он? Не слышу! “Челнок”, который спас нас с вами, который накормил страну, одел страну. И вот сейчас я спрашиваю вас: кто-нибудь был челноком?..

– У меня история исключительно негативный характер получила. У меня сын, будучи студентом, отправился на неделю в Турцию на каникулы. Мы его отправили с мужем, думали, он просто посмотрит Стамбул. Но он сразу попал в среду вместе с челноками. Они ему посоветовали купить товару какого-нибудь. Он приехал и сказал: “Мама, я теперь свою поездку “оправдаю”. И купил, извините меня, 200 пар женских бюстгалтеров. (Смех в зале).

Ведущий: – Вот здесь спрашивают – какого размера?

– Размера не ходового. (Под продолжающийся смех). Они до сих пор у меня дома где-то лежат.

Ведущий, обращаясь к публике: – Как вы думаете, какая история самая интересная? А? Последняя? Будьте добры, (берет “челночную” сумку). А чем, извините, ваш сын теперь занимается?

– Он работает сейчас юрисконсультom в международной Ассоциации автомобильных перевозчиков.

– Я понимаю, что вашему сыну эта сумка не пригодится, но может быть кто-нибудь из ваших знакомых захочет заняться челночным бизнесом. Вы можете сделать хороший подарок от имени “Старой квартиры” (“СК-92”).

В этом примере мы видим типичные приемы уравнивания зала и сцены в “СК”. “Овеществление”, театрализация речевого общения (сцена с

пересчетом денег), “присоединение” к публике в монологе о пользе челнока (“и когда мы с вами видим”, “мы говорим – кто он?”), спонтанная, не лишенная юмора, реакция в процессе монолога с публикой: “детьми отдавали?” и вновь “овеществленная” точка беседы в виде простодушного подарка – сумки. Все это позволяет авторам программы добиваться ощущения, что публика в зале не менее равноправный создатель исторических мемуаров “Старой квартиры”, чем специально приглашенные в нее гости. Этому способствует и великолепный прием равноценного представления именитых и рядовых участников программы, в момент их выступления, фотографиями того года, о котором сейчас идет речь. В результате выстраивается единый, визуальный образ поколения прошедших лет.

Кроме “тематических опросов” есть и другие приемы вовлечения студийной аудитории в единое поле общения. Выше мы уже упоминали эти театрализованные мизансцены с импровизированным хоккейным поединком “дворовых Третьяка и Мальцева”, сборкой на скорость кубика-рубика. В этом же ряду стоят конкурс дачных заготовок перед сюжетом о дачном подмосковном строительстве, сцена “особенностей национальной рыбалки” с ухой и ста граммами. Это и Дед Мороз из мешка которого зритель достает подарок – пластинку Клавдии Шульженко с песней “Бабье лето”. Звучит ее голос, плавно переходя в сюжет – воспоминание... В. Славкин добавляет: “Архивариус предложил мне прямо на передаче купить у него 10 долларов. Мы сговорились по ценам того года и попросили, сидящих в ряду зрителей, передать эти деньги мне. Когда они это проделали, ведущий предложил участвующим встать и объяснил, что в 1961 году все они могли бы получить за это расстрельную статью” (76).

Кроме того, роль зрителей невероятно значима уже ценой тех искренних эмоций, которые постоянно держат в фокусе операторы в студии. Эта зеркальная перекличка события, которое разворачивается на

сцене, в зале и впечатления, которое оно оставляет на лицах зрителей – еще один большой коммуникативный канал, делающий единым все, что происходит в “Старой квартире”. В этом смысле программа вновь реанимирует роль чувств, душевного волнения, сопереживания и сочувствия на экране и в жизни. Благодаря этому мы видим весь диапазон искренних человеческих проявлений, от смеха до слез, до слез горечи. По-детски восхищенное лицо Владислава Третьяка в момент, когда документальная хроника передает изображение, дорогого стоит. Таким образом, и на визуальном уровне авторы цикла реализуют идею замысла – “воспроизведение эмоций второй половины двадцатого века”.

5. ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАЗГОВОРНОГО СТИЛЯ. Двухсторонний, равноправный стиль общения “СК” легко выявляется в диалоге. Как помним, приметами равноправного демократического диалога являются импровизационность, спонтанность реплик, простота его синтаксических конструкций, тенденция к свертыванию, “проглатыванию” живой устной речи. Плюс к этому - уважительное отношение к внутреннему миру партнера, взаимная открытость собеседников и в результате - новая, полученная в процессе общения, информация. Проследим эти особенности полноценного диалога на примере нескольких фрагментов передач.

“СК-84 ” – (год ухода из жизни К.И. Шульженко), соведущий Олег Марусев, из зала: – Гриша, а у нас в зале еще один сосед Клавдии Ивановны, Лев Павлович Шевелов, известный конферансье.

Л. Шевелов: – Может быть, мой рассказ будет идти в разрез, не в унисон, все-таки здесь весьма возвышенно... Я с позиции своей профессии конферансье, да? И творчества тоже... Это забавная история, потому что темперамент у Клавдии Ивановны был, как климат – континентальный. Если тепло, так тепло, а если буря, значит буря... И вот за ней приехали два полковника на шефский концерт везти. Они вошли к ней (прикладывает

руку к голове, имитирует командный голос): “Клавдия Ивановна, разрешите тр-р-р-р”. Она одета уже, все выходят, спускаются с третьего этажа на первый. Внизу дворник у нас был, татарин, я его обожал, очаровательный, откровенный дядька. И вот представьте, спускается Клавдия Ивановна, ее ведут два полковника (рассказчик, в начале беседы слегка сконфуженный и неуверенный, сейчас сияет, сам получает удовольствие от истории), а дворник в это время говорит (подражая голосу): “Клавдия Ивановна, син-гир-мыр, ваш кошка здесь опять наделал много”. Клавдия Ивановна: “Вы!.. ругаете... мою!.. кошку!.. Я не поеду на концерт!” (смех в зале, камера показывает Виктора Славкина, который тоже смеется, аплодирует)... Тут два полковника в дроги, но ее все же уговорили. Извините за такие истории”.

Рисунок разговорной речи - слегка путанный, сумбурный. Повествование обрастает штрихами, деталями, ремарками прямо на ходу, в процессе произнесения речи. Словесное описание событий легко дополняется пантомимическим, визуальным показом. Все это демонстрирует индивидуальную разговорную манеру гостей программы, которые, вспоминая, импровизируют, увлекаются, находясь во власти сиюминутного рождения устного рассказа.

Другая беседа и другой характер, образ человека. Другая, свойственная лишь ему, языковая “визитная карточка”. Разговор с “кремлевским могильщиком”, человеком, на протяжении многих лет хоронившим первых лиц страны и правительства – Георгием Никитовичем Володиным (“СК–82”).

Г.В.: – ...Я опустил несколько десятков тысяч человек.

Ведущий Олег Марусев: – Так не удержали? (речь идет о якобы случившемся инциденте, когда уронили гроб с телом Л. Брежнева).

Г.В.: – Ну, как не удержали, как не удержали?

Зрительница из зала: – Да я сама лично видела, что гроб перекосялся и грохнулся.

Г.В.: – Представьте себе, что если бы что-то произошло, если бы что-то произошло... Вот на следующие похороны – кого приглашают? Того, кто грохнул предыдущего?! Ну, давайте! (хохот в зале, аплодисменты).

О.М.: – Друзья мои, действительно, – аргумент”.

Разве возможны были бы подобные воспоминания в сухой, натянутой, неестественной обстановке? Все признаки спонтанного диалога, как снежный ком, вырастающего из эмоциональных реплик, реакций на происходящее – налицо. В речи легко проявляются все индивидуальные особенности участников беседы, как и общая атмосфера доброжелательного, уважительного общения.

6. ГЛУБИНА РАСКРЫТИЯ ТЕМЫ ПРОГРАММЫ НА СОДЕРЖАТЕЛЬНОМ УРОВНЕ. Первое, что характеризует содержательную часть программы “Старая квартира” – свобода ее сюжетного построения от жесткого детерминизма хронологии. Да, сюжеты относятся к данному календарному году, но авторы не видят большого смысла в том, чтобы втиснуть в рамки часового хронометража все, что произошло в конкретный отрезок времени. Хронологическую канву каждого года в повествовательной манере, “через запятую” озвучивает в конце передачи архивариус Е. Хорошевцев и эта “дань времени” кажется создателям цикла вполне достаточной.

Вторая особенность заключена в том, что, выбирая внутри этих временных рамок темы будущих сюжетов программы, авторы отнюдь не озабочены освещением в первую очередь больших социально–политических событий. Напротив, очевиден крен в сферу общечеловеческой, духовно-нравственной, культурной жизни. А если наряду с этим в программе присутствует и событие большого масштаба, авторы стремятся показать его через частные судьбы конкретных людей.

Вот, перечень тем, выписанный подряд из нескольких программ. “СК-98”: золотая медаль на брюссельской выставке российского изобретателя Валерия Иванова; беседа с путешественником Федором Конюховым; вручение артисту цирка Юрию Куклачеву ордена “Дружбы народов”; сюжет, посвященный теме перезахоронения царской семьи. “СК-96”: опрос зрителей в зале: за кого бы вы проголосовали, случись выборы 1996 года сегодня?; беседа с председателем избирательного штаба Б.Ельцина 1996 года Вячеславом Никоновым; воспоминания певца Евгения Осина о том, как Ельцин танцевал с ним на сцене во время предвыборной кампании; беседа с фотографом Виктором Зинченко, получившем за снимок “танцующего Ельцина” престижную премию; побег из афганского плена в Кандагаре российских летчиков; открытие фестиваля “Кинотавр”, посвященного 100-летию рождения кинематографа.

Третья характерная особенность содержательной сферы “СК” – явная концентрация сюжетов о персоналиях и событиях культурной жизни или, если речь идет о социальных коллизиях, взгляд на них, их оценка с точки зрения гуманистических, нравственных принципов. Все это позволяет предположить, что мы имеем дело не с мемуарами советской эпохи вообще, а в большей мере с мемуарами той части советской интеллигенции, для которой духовная жизнь, “персонажи”, ее населяющие, нравственные ориентиры, и есть привычный образ жизни. Хотя в программе есть и бытовой пласт сюжетов, уже упомянутых нами: о рыбалке, дачном строительстве, валютных и бартерных операциях, акцент все же приходится на духовно-нравственную сферу жизни.

В приглашенных на программу героях, создатели цикла видят не просто “свидетелей и творцов истории”: политиков, ученых, творческих людей, людей искусства, а прежде всего – носителей позитивного, нравственного начала. Будь это артист цирка Ю. Куклачев – добрый клоун, который говорит с миром языком своих кошек (“СК-98”). Или артист

Большого драматического театра Евгений Лебедев, который будучи зятем главного режиссера Георгия Товстоногова, живя с ним через стену, мог всю жизнь репетировать роль, о которой мечтал, и при этом просто не мог помыслить попросить ее для себя. Таков был нравственный стандарт отношений этих двух людей (“СК-97”). Это и Григорий Горин, который описывал (в “СК-92”) “изгнание дьявола” из нового здания Дома актеров, бывшего Министерства культуры, “жуткого места, где орали на Шостаковича, где топтали наших художников, где закрывали спектакли”.

С духовно-нравственным аспектом “поверки действительности” тесно связана четвертая содержательная характеристика. Подбор героев программы позволяет судить о том, что авторам цикла интересен не только человек, как носитель светлого, позитивного, нравственного начала, но и в равной степени – человек, способный на Поступок в любых, пусть даже совсем не простых внешних обстоятельствах. Этот момент – преодоления внешних обстоятельств и умения сохранить при этом внутреннюю, нравственную основу – главный содержательный стержень исторического цикла. Или, выражаясь словами Геннадия Бочарова, сказанных им о Шаваше Карапетяне, спасшего рискуя жизнью и карьерой жизни несколькими десяткам людей: “что Человек может, то он и есть”.

“Был, например, сюжет про слепоглухонемого человека, профессора, сотрудника академии, который несмотря ни на что, состоялся в этой жизни. Какой человеческий подвиг он совершил!”, – вспоминает Виктор Славкин. И галерея такого рода людей в “Старой квартире” велика. Такова судья одного из районных московских судов, которая, пойдя в 1982 году против мнения советских руководителей, отстаивала Музей памяти К.Чуковского – писателя, приютившего в свое время у себя на даче А.Солженицына. Такова 25-летняя в 1991 году журналистка, сотрудник “Независимой газеты” Т. Малкина, не побоявшаяся публично, на пресс-конференции с организаторами путча, спросить: “понимают ли они, что

совершили государственный переворот?” (“СК-91”). Это и журналисты Наталья Медведева, Эдуард Тополь, Ильяс Богатырев, добровольно ставшие заложниками чеченских боевиков, чтобы привлечь внимание общественности к событиям в буденовской больнице.

Ту же тему человеческого достоинства, твердости духа раскрывает сюжет, посвященный членам экипажа самолета “Ил-76” казанской авиакомпании, которые, во главе с командиром Владимиром Шарпатовым, провели в плену у афганских талибов ровно год, прежде чем им удалось бежать на родину.

В.Ш.:

– Ну, они в деревне кроме автоматов ничего не видели. Ложками и то не умеют, руками едят. Вот. И тут мне докладывают: “несутся “Урал” и автобус наперерез, чтобы по центральной рулежке нам перекрыть взлетную полосу”. Продолжаем разбег и вот-вот столкнемся с этими машинами. В момент, когда пересеклись с центральной рулежкой, они у меня почти под крылом были. Ну, буквально на полсантиметра мы их опередили. Продолжаю разбег. Полоса кончается. Штурман мне диктует скорость: 190, 200, 210, 220. А надо 260 – 280. Что делать? Значит, а тут впереди колючая проволока, опасно. Даю команду: выпустить механизацию полностью. Подрываю самолет, перескакиваю через эту проволоку, – оторвались. Помаленьку от земли отходим. А два инженера у нас стояли за перегородкой такой, спинами закрывали охранников. Один разгребает инженеров: ох, – летим, вроде. Ну, жестами, конечно, так и общались с ними. Бортинженер говорит: вот мы сейчас так сделаем вираж и сядем снова. Второй выскакивает, загнал патрон в патронник, собрался стрелять. Ну, бортинженер говорит: я пошел туда. Второму пилоту говорю: туда. Штурману, чтобы туда на помощь шли. Мы договаривались, чтобы стрелять нечем было, первым делом отстегнуть рожки автоматов. А потом уже автомат превращается в палку. Смотрю, рожок мне на приборную

доску летит. Я его под себя. Потом автомат летит. Я его к приборной доске. Один в кабине. Скорость вместо допустимой 600 разогналась на 670. На взлетном режиме чешем. Там шум, отвернуться нельзя...

Андрей Максимов: – Спасибо даже не за рассказ, а, как правильнее сказать, – за показ примера победы человеческого духа над любыми обстоятельствами” (“СК-96”).

Попытка авторов цикла “очеловечить историю”, передать ее через воспоминания, эмоции конкретных персонажей, носителей позитивного начала, людей поступка, не входит в противоречие с фактами. Напротив, она четко вписана в документальный контекст реальных событий. Соединение человечности и документальности – пятая характеристика содержательной составляющей цикла. Авторы пишут: “Старая квартира” одна из самых сложных программ на телевидении. У нас существует редакторская группа, которая разыскивает людей, связанных с каждым определенным сюжетом. Все герои должны быть в зале: если участники сюжета не приходят на съемки, передача срывается. Наталья Дмитриевна, жена Солженицына, помогла нам в создании сюжета о муже, нашла ученика, который в те годы учился в рязанской школе у Александра Исаевича, но Солженицын не смог прийти на съемки, и эпизод не состоялся» (76, с.4).

Все эти характеристики содержательной глубины раскрытия темы “СК” демонстрируют равноправное, уважительное отношение авторов цикла к собеседнику (зрителю), которое вполне отчетливо проявляется и в коммуникативном стиле речевого общения “Старой квартиры”.

7. КОММУНИКАТИВНЫЙ СТИЛЬ ЦИКЛА “СТАРАЯ КВАРТИРА” – с одной стороны связан с телевизионными традициями разговорности периода “оттепели” 60-х годов, когда после продолжительной агонии страха, недоверия, общество с энтузиазмом отдавалось возможности открыто, дружественно относиться к своему современнику (собеседнику),

к миру. Было полно радужных надежд. Те же открытость, доброжелательность в отношениях к героям, зрителям, времени, без сомнения, присущи и разговорному стилю “СК”. С другой стороны, в этом стиле уже нет бесконечного оптимизма, свойственного периоду исторических иллюзий 60-х. Впрочем, нет и критического романтизма начала 90-х годов, более позднего “чернушечного” натурализма. В данном случае присутствует нечто среднее: оптимизм не исторический и социальный, а человеческий. Будучи готовыми объективно воспринимать свойственный XX веку “крах иллюзий”, не питая больших надежд насчет “новой квартиры” XXI века, авторы цикла, тем не менее, верят в способность человека противостоять любым, пусть даже самым нелегким обстоятельствам. Осмысление этих обстоятельств подается в программе без надрыва, разоблачений, смакования негатива. Так, командир летного экипажа Владимир Шарпатов, разработавший план побега своих людей из плена афганских талибов, говорит следующее: “... один угрожал товарищ (имеется в виду – член летного экипажа – А.М.): вот приедем в Казань, нам мафия последние штаны снимет, квартиру отберет, что самолет простаивал, груз сняли. В таком духе.

Ведущий Андрей Максимов: – Люди боялись лететь на родину, потому что боялись своей мафии?

В.Ш.: – Ну, мафия меня уволила в конце концов с работы. В Казани был все-таки уволен через два года.

А.М.: – За это?

В.Ш.: – За то, что груз не довез.

А.М.: – То есть, герой России, уволен с работы...

В.Ш.: – По сокращению штатов.

А.М.: – Не знаю, что комментировать тут. (В зал) Может, вы знаете? У меня комментариев нет. Так, продолжим тогда говорить про побег...” (“СК-96”).

Таким образом, в “Старой квартире” мы имеем дело с традицией равноправного, симметричного, разговорного стиля телеобщения, наполненного гуманистическим, но более взвешенным, объективным по сравнению с предшествующим периодом риторического подъема 60-х, подходом к пониманию мира, отношению к истории, ее персоналиям. Действительность, в которой “плюс” нередко оборачивается “минусом” и наоборот, совсем не проста и далеко не идеальна, как бы говорят с помощью этих откровенных, совсем нелицеприятных и в то же время почеловечески взвешенных бесед, авторы “Старой квартиры”. Но честные и сильные люди, убеждены они, были, есть и будут. Это не подвластно краху иллюзий.

Подводя итог в рамках анализа цикла, надо заметить, что равноправный, демократический стиль общения отнюдь не предполагает заведомой успешности программы как цельного телевизионного продукта. Это как в жизни, где не всегда попадаются интересные собеседники или нам не всегда удается сделать их таковыми. Внутри цикла есть успешные программы, подчас просто пронзительные по эмоциональному накалу, искренности эпизоды. А есть откровенно затянутые беседы, когда общением в реальном формате “единства времени и места” можно было бы и пренебречь. Не всегда удачно найденная пропорция общения в кадре и формы его передачи делает антологию воспоминаний не во всем равноценной. С другой стороны, приверженность взятой за основу ценности живого слова, воспоминания, частной судьбы может восприниматься и как цельность концепции авторов цикла.

Однако в рамках данной работы для нас важнее обозначить талантливо созданную атмосферу, в которой хотят слушать и слышать собеседника. Атмосферу, когда бесхитростно, подчеркнуто непритязательно с телевизионной точки зрения поданный, согретый живой искренностью, теплотой, человеколюбием и непосредственностью

участников телевизионный продукт воспринимается порою ярче и остается в памяти дольше, нежели лощеное, коммерчески просчитанное и безупречно с точки зрения моды выверенное телеблюдо. Именно этим и определяется эффективность экранного общения. Объяснение эффекта заключается в том, что живое взаимодействие “СК” дает возможность зрителю “присоединиться”, примерить на себя чужой жизненный опыт. Соотнести его с собственной судьбой, представлениями о жизни. Погоревать, порадоваться, вспомнить, задуматься, чему-то удивиться, стать участником, а не сторонним, формальным наблюдателем общего коммуникативного процесса по другую сторону экрана. Не менее важно, что данный коммуникативный процесс осуществляется в четко обрисованной системе нравственных координат участников и создателей цикла. Это свойство основательно подзабыто современным телевидением, “благодаря” его коммерциализации и по причине усталости, безверия, разобщенности аудитории. Во всем этом и состоит отличительная особенность разговорного стиля общения в “Старой квартире”.

ГЛАВА II.

ОБЩЕНИЕ В РАМКАХ СЦЕНАРИЯ. ВТОРОЕ НАПРАВЛЕНИЕ РАЗГОВОРНОГО СТИЛЯ: ТОК-ШОУ. АНАЛИЗ ПРОЕКТА “Я САМА”

Этот тип речевого экранного взаимодействия сложился во многом под влиянием сформировавшегося в обществе коммерческого телевидения. С его появлением оказались забыты споры о том, чему ближе телевидение: искусству или публицистике. На первый план вышла теория о телевидении как о специфической сфере бизнеса, оно должно быть экономически оправдано. Отсюда – представление об игровой, развлекательной, отвлекающей роли телеэкрана. Естественно, что если телевидение не имеет

ничего общего с культурой, а сродни мастерской по производству публичной продукции, то зрители по другую сторону экрана превращаются в покупателей. Чем дешевле продукт, который будет востребован, привлечет внимание наибольшего количества “клиентов”, тем выгоднее “бизнесмену”. Следовательно, в его интересах снизить, унифицировать планку запросов, культурного уровня потребителей. Так рождается теория о невзыскательном массовом зрителе, которому “Владимир Познер и Дмитрий Дибров нужны как стакан кефира на ночь... Нынешнее телевидение понемногу становится развлечением немолодых, небогатых, усталых, живущих в кругу старых привычек, людей”, – замечают критики (82, с.9).

Цель оправдывает средства. И вот уже общепринятым становится мнение о том, что “самая благодарная аудитория – пожилые люди и люди с низким образовательным цензом. Эти наблюдения – социологические. Больше всего времени телевизору отдают люди с низким образовательным и имущественным уровнем. Это тоже аудитория. И на нее надо работать”, – считает питерский тележурналист Кирилл Набутов (31, с.9). Именно в этом контексте понятие “массовый характер телевидения” впервые приобретает оттенок снисходительности, становится синонимом невзыскательных потребностей широких масс, ограниченности их интеллектуальных запросов. Зритель, приобретая с подачи телекоммуникатора, определение “массовый”, из равноправного собеседника превращается в духовно инфантильного потребителя телевизионных развлечений. Утрачивает индивидуальность черт, становится среднестатистическим представителем аудитории, интересным более не своеобразием внутреннего мира, а своим голосом в рейтинге, который телекоммуникатору нужно завоевывать, все более и более опуская культурную планку.

“Характерны уже не единичные случаи, когда, сохранившие самоуважение и социальную вменяемость, в большинстве образованные и критичные россияне, уходят от телевизора к радио, возвращаясь при этом к зарубежным станциям” (22, с.189). М. Жванецкий по поводу ответственности, которую несут в этом коммуникативном процессе представители телевидения, замечает: “Вы сейчас власть. Вы создаете народ. Папа с мамой только начинают. Остальное делаете вы. И свет, и тьма, и боль, и радость. Толстой и Чехов не имеют этого до сих пор. Свободу вашу пока не ограничивают и в конкурентной борьбе друг с другом вы получите то население, которое заслужили” (24, с.9).

Коммуникативный стиль общения в ток-шоу полностью отвечает потребностям коммерческого подхода, при котором телекоммуникатор, зная правила игры “развлекая – отвлекаяй”, “ведет за ручку” своего несмышленного, невзыскательного, недалекого зрителя навстречу рейтингу. Оба при этом делают вид, что общаются “взаправду”. Надо отдать должное: заимствованный у зарубежных коллег вид массовой психотерапии формата ток-шоу, вполне успешно пустил корни на отечественном телевидении. Всё начиная с проблемы “человек и общество” в программах “Мы”, “Если”, заканчивая совсем уж клиническими сюжетами “Моей семьи” и проблемами четвероногих (дог-шоу “Я и моя собака”), годится в качестве темы коллективного зрелищного телеобсуждения. Однако, качество общения, а, стало быть, и коммуникативного стиля программ первого – демократического типа отличается от качества общения в ток-шоу в такой же степени, как домашняя кухня от еды из концентратов: ингредиенты вроде бы те же, но вкус, аромат и главное - чувство сытости – несравнимы.

Общение в ток-шоу – это искренность в рамках сценария, причем сценария не имеющего целью поколебать основы государственности, общественного мнения, “раскрыть массам глаза”. Отнюдь. Шоу задает

элемент игры в как бы действенность, как бы искренность, как бы новизну, душевность, откровение и, в конечном счете, игры в как бы необходимость обсуждать. Актуальность темы, ход, логика разговора, как и характер выводов программы в целом, в ток-шоу заранее и полностью выверен и регламентирован телевизионными менеджерами, редакторами, словом, – персоналом. То есть в данном случае мы имеем дело не с жизнью, спонтанно развернутой в разговоре на наших глазах, а с восприятием ее горсткой телевизионных исполнителей, которые лишь в редких случаях руководствуются не узко корпоративными интересами или интересами бизнеса, а общественными нуждами. Сравнительная дешевизна и легкость исполнения гарантируют эффективное размещение рекламы при минимальных затратах производства. Отсюда предсказуемость общения в ток-шоу. За редким исключением, это “двенадцать с половиной метров цирковой арены”, внутри которых движется разговор и никогда – за край.

Можно предположить, таким образом, что, взяв за основу форму западного разговорного ток-шоу, работники отечественного телевидения подменили его суть, изменив пропорции неожиданности и предсказуемости в сторону последней. О двухчасовом интервью, взятом ведущей американской компании ABC Барбарой Уолтерс у Моника Левински, читаем: “Ведущая Уолтерс была высокопрофессиональна и, как выразились ее коллеги после ток-шоу, “нарыла массу эмоций”: Моника смеялась, а когда вспомнила, что пришлось пережить ее маме, заплакала. В отличие от наших интервьюеров Уолтерс не была ни иронична, ни враждебна и расположила к себе и Монике, и аудиторию, что было почти немыслимо, поскольку по опросам 70 процентов аудитории Монике не выносят” (19, с.35).

“Нарыть эмоции” явно не входит в главную задачу отечественных коммуникаторов жанра ток-шоу. “О заданности ток-шоу: известно, что другой Киселев – Дмитрий – рассказывает массовку своего “Национального

интереса”, ныне идущего на ТВЦ, по секторам возможных ответов на обсуждаемые вопросы. И знает, куда когда подойти. Но этого мало. Ведущий подолгу разжевывает неудобные ответы, слепляя их содержание в комочек требуемого вывода. Ток-шоу становится “средним арифметическим” между телеканалом (с его позицией, олицетворяемой ведущим) и телезрителями, которых представляют говорящие головы массовки, собранной в студии. Всякое же среднее арифметическое было, есть и будет эффективным средством манипуляции. К исходной реальности оно имеет то же отношение, что средняя температура по больнице” (83, с.198–199).

Итак, второй тип современного коммуникативного стиля телевизионного общения – есть общение “по договоренности”, в рамках заданного сценария, как продукт режиссуры. Подобное направление разговорного общения античные риторы относили к разряду софистики, когда мотивация разговорного лидера исчерпывается задачей “угодить и обмануть”. То есть, внешне отдавая дань демократическим, равноправным отношениям с собеседником, в результате добиться своей цели. Таким образом, элемент манипуляции действительно входит в понятие стиля, манеры общения подобных разговорных программ. Попробуем доказать двойственность данного направления разговорного стиля на примере ток-шоу “Я сама”.

1. ЗАМЫСЕЛ ПРОГРАММЫ лежит в границах ток-шоу, ориентированных на интересы определенной избирательной аудитории. В данном случае – это выбранный для коллективного обсуждения круг “женских” тем. В последние год-полтора существования программы этот круг зримо “вырос”. И вобрал в свои границы помимо проблем узкого спектра взаимоотношений мужчины и женщины, частных тем частной женской жизни, общечеловеческие темы личного противостояния сложным обстоятельствам, профессионального роста, жизненной

состоятельности. Авторы программы сознательно не прибегают к откровенно провокационным “жареным” темам, которые активно смакуются коллегами в ток-шоу “Моя семья” или “Про это”. При этом в рамках своей умеренной, благоразумной, приличной, ниши создатели проекта “Я сама” пытаются сохранить определенную динамику, чередуя программы, посвященные чисто женским, внутрисемейным отношениям с программами, приуроченными к “общечеловеческим” датам и событиям, таким как олимпиада в Сиднее, день узников фашизма, очередная годовщина Великой Отечественной войны, юбилей фильма “Москва слезам не верит”, печальная годовщина террористического акта, в результате которого пострадал один из московских домов... В данном случае “календарная дата” используется как повод для того, чтобы коснуться важной темы, поговорить с интересными собеседниками. Однако, наряду с похвальным стремлением “говорить с женщинами о женском и не только”, ток-шоу “Я сама” уже в самом замысле несет зерно противоречия. Коммерческий характер ток-шоу, его зависимость от рекламной наполненности, предназначения обслуживать массовую аудиторию в наиболее доступной форме накладывает оттенок противоречия и на прочие характеристики программы: глубину раскрытия темы, роль студийной аудитории, образ ведущей, характер общения. Попробуем доказать это на примере дальнейшего анализа.

2. ФОРМА ВОПЛОЩЕНИЯ ЗАМЫСЛА лежит в традиционной стилистике жанра ток-шоу – коллективного обсуждения какой-либо из житейских проблем, ситуаций. Применительно к циклу “Я сама” характерно структурирование разговора подобно кубикам в конструкторе и традиционная, из раза в раз повторяющаяся, ритуальная последовательность его частей, где в качестве основного “блюда” присутствует беседа ведущей с героиней или героями программы. Обычно это поделенные рекламной врезкой две части разговора по 10 – 12 минут

каждая. Не менее обязательны опрос, проясняющий отношение к теме мужской части аудитории, как правило, пятиминутный по хронометражу, вопросы “женского большинства” студии и ответы на них героев программы – в границах пяти-семи минут. Плавный ход общения, перетекание индивидуальной беседы в общее обсуждение поддерживаются вступлением (полторы-две минуты), заключением и “связкой по ходу” (около тридцати-сорока секунд на каждый монолог) ведущей программы Юлии Меньшовой.

Уход от узко прикладной, “женской” темы в круг общечеловеческих проблем заставил авторов программы отказаться от роли двух экспертов – “последовательной феминистки” и “сторонницы традиционных ценностей”, так называемого “критического” и “примиряющего” начал, которые неизменно присутствовали в каждой из программ. Позже “эксперт” - профессиональный психолог стал присутствовать в передаче по мере необходимости. Также приметой возросшей гибкости явилось использование программой красок другой, внеразговорной стилистики, например, стилистики документального фильма. Так, для придания необходимого объема, убедительности, большей эмоциональности, авторы стали прибегать ко внепавильонным съемкам. Ведущая вместе с героиней “погружается в жизнь”, следует вместе с нею в деревню, к матери, которая больше тридцати лет назад отдала свою дочь на воспитание к чужим людям (программа “Первый шаг”). Или выезжает в Германию, на место концентрационного лагеря для русских военнопленных, где проходило детство двух героинь-сестер из программы “Спрятанное детство”.

Без сомнения, эти приемы-заимствования из палитры других жанров придают студийному повествованию больше достоверности и исповедальности. Подчас в ткань программы вплетаются журналистские опросы-мнения других лиц на заданную тему, например, уличных продавцов в программе “Дай себе шанс”. Представители шоу-бизнеса,

кинематографии, политики в программе “Лови момент” высказывались о роли фотографов-папарацци. Иной раз делаются дополнительные съемки героини “на натуре”, где она показана в работе или выступает с конкретным рассказом вне павильона. Примеры: фотограф Галина Кмит с историей одной своей фотографии (“Лови момент”), муж дамы, преуспевший в сетевом бизнесе, с рассказом об истории их семейных взаимоотношений (“Дай себе шанс”).

В качестве обогащения видеоряда используются также видео, фотоархивы героинь. Их изображение либо выводится на большой экран во время разговора в студии, либо вживляется во время монтажа в готовый вариант программы. Однако в целом, повторим, видеоряд традиционно для ток-шоу следует в русле разговора, не оспаривая его первенство.

3. ОБРАЗ ВЕДУЩЕЙ. Юлия Миньшова вполне адекватна в роли камерного собеседника и большинство гостей в момент беседы с ней проявляют искренность и открытость. Несмотря на то, что большая часть вопросов подготовлена редакторами программы, ведущая естественно воспроизводит их от своего лица – воспитанной, неглупой девушки из приличной семьи известной актерской фамилии. Однако при всей воспитанности, уме в облике Юлии Миньшовой заметна некоторая человеческая прохладца, нейтральность, подчас светская вежливость, актерский наигрыш, препятствующие вере в искренность эмоций. При наблюдении за обертонами ролевых выражений снисходительности, сочувствия, иронии, которые в зависимости от темы испытывает в кадре ведущая, рождается ощущение вполне прилично выполненных функциональных обязанностей, в число которых не входит проявление подлинных, открытых чувств: интереса, удовольствия, раздумья, не предполагается личная “затраченность”, востребованность душевного багажа. Слова “мне всегда казалась” или “я привыкла думать”, “мне вспомнилась такая история”, означающие привлечение внутреннего

потенциала, опыта, проявление личностного начала, персонификации, используются Ю. Меньшовой крайне редко. Таким образом, приходит понимание, что цель ее присутствия на экране не общение, не личностный взаимообмен, но беседа как получение определенного количества информации, которая очерчивает суть проблемы и достаточна для схематичного, достаточно поверхностного, условного обсуждения ее с аудиторией.

Однако если в роли исповедника, своей нейтральностью создающего фон для самых разных историй героинь, Юлия Меньшова вполне органична, то роль человека-оркестра, шоумена, “дирижера” полемики, цепко реагирующего на реплики аудитории, провоцирующего, если надо, их столкновение и подвигающего участников и телезрителей к новому знанию, удастся ей не вполне. Вот, для сравнения, что говорит Владимир Познер о подобных качествах Фила Донахью: “Он великий мастер. Он был первым в том, что мы теперь называем ток-шоу... Он работает почти спонтанно, потому что уровень его очень высок и техника предельно отработана. У Фила необыкновенно парадоксальный ум. Он может иногда так состричь, что я развожу руками. И у него прекрасный английский язык, необыкновенно богатый и необыкновенно образный... Фил над собой смеется: “Хорошо ли мне, плохо ли, я всегда выступаю в своем репертуаре: я говорю, говорю, говорю. Это то, что я делаю лучше всего” (57, с.75–76).

Как коммуникатору такое лирико-динамичное амплуа Ю. Меньшовой не совсем органично. Правда, сравнение с шоу Донахью, Опри и других звезд американских “массовых разговорных жанров” не совсем корректно, поскольку в этом случае качество программ полностью определяется личностью толкмена. Западный стандарт ток-шоу подразумевает именно авторскую, персонифицированную программу, где публика ждет от ведущего интересной беседы, какую может провести именно этот телевизионный персонаж. Это сродни театру или спорту, где

ценен авторский почерк, игра мастера. В случае же с циклом программ “Я сама”, скорее всего, ведущая была найдена под выгодный коммерческий проект “женских откровений”. При этом организаторы цикла вовсе не задумывали его как серьезное аналитическое ток-шоу с глубоким анализом темы, ярким, спонтанным разговором. Напротив, стремились к усредненности своего массового телепродукта и потому поставили его производство “на поток”, подобрали редакторскую группу, взялись готовить сценарии, писать тексты...

Две эти причины – природная органика Ю. Меньшовой и коммерческий характер проекта, треть эфирного времени которого занимает реклама, обеспечивают явную противоречивость образа ведущей. В результате, в процессе исследования темы она не всегда может проявить себя целостной личностью, с присущей ей реакцией на реплики, маневренностью ходов разговора, оригинальностью выводов, то есть стать настоящей, а не “сценарной”, кукольной хозяйкой беседы. Плюс к этому есть ощущение, что в соответствии с требованиями массовой передачи, ей приходится несколько “оглуплять” себя. Таким образом, личный образ молодой здравомыслящей женщины входит в противоречие с искусственным имиджем чуть легкомысленной светской дамочки, когда кто-то за ее плечом постоянно напоминает: “кокетливей, легче, веселей”. Иной раз по этой причине ведущая несколько “пересаливает лицом” и швы этого пустоватого имиджа, как небрежно наложенный грим, довольно отчетливо выступают на первый план. Эта противоречивость, половинчатость, как мы уже говорили, присуща не только имиджу ведущей, но и всем остальным характеристикам программы, в том числе такой важной ее характеристике, как язык.

4. ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАЗГОВОРНОГО СТИЛЯ ПРОГРАММЫ. Лингвистически программа представляет собой неравнозначную картину, четко делясь на спонтанную устную речь,

рожденную в процессе полноценного разговора с гостями студии, и озвученную вслух письменную речь, произносимую ведущей в качестве связок программы. Возьмем для примера фрагмент передачи, посвященной 20-летию фильма “Москва слезам не верит”. В студии Владимир Меньшов, актрисы Ирина Муравьева, Раиса Рязанова и Вера Алентова. Фрагмент разговора с ними.

Ю.М.: – ... Ну, то есть все начиналось, как можно более обыденно: сценарий, пробы. Э-э, каким был путь каждой из вас к роли? Вот, начнем с вас, Раиса Ивановна. Как вы впервые прочитали сценарий, что вы подумали по этому поводу?

Р.Р.: – У меня, наверное, очень простая. Я сейчас не знаю, помнит Володя или нет. Значит, когда студии работали нормально, выдавали зарплату, снимали фильмы... А я в штате студии Горького. И устраивали такие декады студии Горького в городе м-м... Эנסке, скажем, каком-то таком. Короче говоря, вот встречались вот так с Володией за столом где-то очень мельком и кратко.

В.М.: – Как актеры.

Р.Р.: – Э, да-да-да. Ты там тоже с какой-то картиной был.

В.М.: – “Последний путь”.

Р.Р.: – Да. Вот. И потом разъехались по домам. Я приезжаю домой, живу себе, живу, нормально-нормально.

В.М.: – Несколько лет, заметь.

Р.Р.: – Э-э... нет-нет.

В.М.: – Несколько лет.

Р.Р.: – Ой, не надо. Ой, не рассказывайте! Не-е-ет. (Обернувшись назад, видит на экране изображение своей фотопробы времен съемки кинофильма). Ой, кто это?

Ю. М.: – Да, это ваша проба.

Р.Р.: – Это, кстати, кинопроба. Ой, какая хорошенькая!

В.М.: – Фотопроба.

Р.Р.: – Убери-и-ите. (В студии смех, аплодисменты, Р.Р., тоже смеется). Так нельзя, Юля. Нельзя. Ну, как так, вот так – вместе, рядом.

Ю.М.: (светским тоном) – Совершенно не изменились.

Р.Р.: – Серьезно? Спасибо. Вот. Раздался звонок: “Вам звонят из группы “Москва слезам не верит”. Группа Владимира Меньшова... (делает удивленную паузу).

Ю.М.: (подражая голосу Р.Р.) – Он еще и фильмы снимает?

Р.Р.: – Да. Он вроде как артист, а вроде как и кино снимает? Ну, думаю, ладно. А...я...ю... “Вы можете завтра прийти?” Я говорю? “Конечно!”

Ю.М.: – И стали сниматься.

Р.Р.: – Да.

Ю.М.: – Фантастика.

Перед нами пример не отрепетированной устной речи. Реплики диалога, во всяком случае, ответы героини, спонтанно рождаются на глазах зрителей. А вот, как выглядит прелюдия к началу этого разговора. Оттанцевали пары под музыку “Джамайка”, на авансцену студии выходят Юлия Меньшова и Владимир Меньшов.

В. М.: – Здравствуйте, с вами программа “Я сама” и Владимир Меньшов.

Ю.М.: – Добрый вечер, с вами фильм “Москва слезам не верит” и Юлия Меньшова. Я, конечно, могу сделать вид, что мы однофамильцы, но не буду вводить зал в заблуждение. Здравствуй, папа.

В.М.: – Здравствуй, дочь.

Ю.М.: – Как дома-то дела?

В.М.: – Да ничего. Как там внук?

Ю.М.: – Ничего, растет, все спрашивает: “деда, деда” – редко видимся.

В.М.: – Ну вот, нашли возможность.

Ю.М.: – Я, собственно, ради этого все и затеяла. Дело в том, что твоему лучшему произведению исполнилось 20 лет.

В.М.: – У тебя сегодня день рождения? (смех в зале).

Ю.М.: – Очень хочется ответить “да”, но я имею в виду твой фильм “Москва слезам не верит”. У меня в руках письмо, в котором говорится о том, что этот фильм дал второе дыхание Ольги Тюгиновой из города Перми, понимаешь?

В.М.: – Понимаю. Понимаю, что неправильно тебя воспитывал. Ты почему-то читаешь чужие письма.

Ю.М.: – В том-то и дело, пап, что это письмо пришло мне на программу “Я сама” и я подумала: ведь скольким женщинам этот фильм действительно дал второе дыхание, помог поверить в себя и начать жизнь сначала. В таком случае где же еще отмечать юбилей картины, как не в самой женской программе, которую к тому же ведет твоя дочь. Понимаешь?

В.М.: – Да, понимаю. Понимаю, что правильно тебя воспитывал.

Ю.М.: – Ну, тогда начнем?

В.М.: – Начнем.

Стилистически безукоризненный, развернутый строй речи второго отрывка, стилизованной под иноземный юмор звезд, конферирующих большие светские зрелища, разительно отличается от первого фрагмента – органичной, живой устной речи. Сопоставление двух этих отрывков убеждает в том, что вся реприза четы Меншовых была заранее создана редакторами программы, а после добросовестно заучена ими, в отличие от стихийного диалога с Раисой Рязановой. Это перетекание не отрепетированной, сиюминутно рожденной речи в заученный наизусть текст письменного языка пронизывает программу как слоеный пирог и,

конечно, является следствием противоречия более глубокого – содержательного уровня.

5. ГЛУБИНА РАСКРЫТИЯ ЗАМЫСЛА ПРОГРАММЫ НА СОДЕРЖАТЕЛЬНОМ УРОВНЕ – напрямую связана с коммерческой природой проекта, его назначением быть максимально приближенным, доступным самым широким слоям аудитории. Отсюда изначально существующая установка организаторов программы на то, чтобы сохранить паритет между попыткой работать с проблемным, серьезным жизненным материалом – с одной стороны. И желанием оставаться при этом не слишком обременительным, утомительным для зрителя собеседником, не осложнять его жизнь излишней глубокомысленностью, не “залезать” в проблему, не колебать общественную “лодку” – с другой. Инструментом, который организаторы ток-шоу выбрали в качестве противовеса “серьезности подхода”, явился сценарий. Заготовленный редакторами программы, он вступает в противоречие с живым, непосредственным ходом программы, ограничивает возможности общения в ней, “мельчит”, нивелирует глубину раскрытия темы. Самоокупаемость, зависимость ток-шоу от рекламного наполнения, изрядное присутствие в нем рекламы в скрытом и явном виде также влияет на полноценность обсуждения, заявленной программой темы и качество происходящего в ней коммуникативного процесса. Так, на 37 минут чистого хронометража разовой передачи приходится 13 минут рекламных врезок. При этом ведущая, прервавшись от откровений героини, может начать проговаривать вслух рекламный текст, что трудно представить себе, скажем, в таких истинно демократических разговорных программах как “Старая квартира”, “Чтобы помнили”, “Антропология” и что, безусловно, также не способствует полноценности общения. Иной раз камера невзначай показывает бывшую узницу концлагеря на фоне рекламного щита, изображающего диван мебельного салона разового спонсора ток-

шоу (программа “Спрятанное детство”). Подчас героиней программы откровенно выступает представительница частного бизнеса. В этом случае обсуждение чаще всего умозрительной проблемы просто ширма, под которой ток-шоу привлекает внимание к услугам или товарам данного рекламодателя. Таковы программы “Секрет обаяния” с Татьяной Веденевой, производящей соус “Ткемали”, “Все по серьезному” с героиней-руководителем болгарской парфюмерно-косметической фирмы и подобные им.

В результате возникает впечатление неравноценности проекта в целом, где на одну удачную передачу могут прийти две бесцветные. Итак, безусловная зависимость от рекламы, сценария, подменяющего жизнь искусственным продуктом режиссуры, сводит “на нет” все усилия авторов цикла изобразить глубокое раскрытие темы, ее серьезное обсуждение. Попробуем доказать это в ходе дальнейшего анализа нескольких программ, сделав упор на трех составляющих: глубина раскрытия темы, роль аудитории, влияние на полноценность общения сценария.

Программа “Лови момент” представляет собой сочетание интересного человека и проблемы, которую он, по замыслу авторов программы, олицетворяет. Традиционное “вступление” ведущей вводит зрителя в тему.

Ю.М.: “Согласитесь, все мы любим разглядывать фотографии наших кумиров – кино, теле, эстрадных звезд, художников и политиков. В общем, всех тех, кто нам интересен. Кто-то хочет посмотреть на лица звезд, довольствуясь их красотой, кто-то желает увидеть их, снятых в неофициальной обстановке. Кто-то мечтает увидеть изнанку жизни знаменитостей, гоняясь за фотографиями, снятыми так называемыми папарацци. Понятно, что нами при этом движет обыкновенное любопытство. А вот как понять тех, кто собственно снимает всех этих

знаменитостей? А ведь их труд поистине нелегок. Порой они работают в мороз, взбираются на фонарные столбы, пробираются сквозь разъяренные толпы поклонников, часами ждут в засаде удобного момента, пускаются в самые рискованные авантюры и все это – все это ради нескольких щелчков фотокамеры. Причем, вместо слов благодарности они чаще всего бывают обруганы нашими кумирами. А ведь они не пишут гадости, не разносят сплетен, не собирают пасквили и вообще не произносят ни одного слова, а лишь передают то, что видит объектив их фотокамеры”.

Таким образом, перед нами тема: вторжение фотографа в частную жизнь звезды и отношение к этому среднего обывателя, потребителя его продукции. Однако в качестве гостя, эксперта по этой теме организаторы приглашают человека, пусть и имеющего сорокалетний стаж работы фотографом и снимающего в последнее время знаменитостей, персонажей культурной жизни, но не имеющего никакого отношения к самому термину “папарацци” – сотрудника “РИА Новости” Галину Васильевну Кмит. Она – интересный человек, острый на слово. Так, на вопрос зрительницы: когда ей было легче работать, в советские времена или сейчас, Г. Кмит отвечает: “а до революции?” Мягко, дружелюбно, слегка иронично, на правах старой знакомой ведя диалог, ведущая получает в ответ сочно, вкусно рассказанные подробности личной и профессиональной жизни героини:

Ю.М.: – Вы сейчас уже снимаете фестивали, звезд и так далее. На подобных мероприятиях всегда очень много журналистов и фотожурналистов в том числе. Просыпается ли у вас инстинкт охотника, соперничество... – снять самый потрясающий кадр, обойти всех своих коллег, конкурентов, снять недоступную звезду?

Г.К.: – Ну, знаете, когда мы с моими коллегами сталкиваемся у ... у рампы, я, если нужно могу и... (энергично показывает руками) – локтем.

Ю.М.: (улыбаясь) – И сильно?

Г.К.: (уверенно) – И сильно. Во всяком случае, они со мной не связываются. Они снисходительно позволяют мне существовать. У меня был такой случай... Вы знаете, Феллини вручали премию и я понимала, что я его упускаю. Я, забыв уже об этикете, начала кричать: “Синьо-о-ор!”. Вообще руки протянула, руки: “Синьор. Кам ту ми! Кам ту ми!” – почему-то по-английски. Я не думаю, что он услышал мое “кам ту ми”, но он увидел, что какая-то женщина вопит и простирает к нему руки. Что мне надо помочь. И он чуть-чуть продвинулся. И я сделала выставочный кадр”.

Комментирует Галина Кмит в том числе и заданную тему. Так о “взаимовыгодном” сотрудничестве звезды и фотографа, к примеру, она говорит:

“Смотря, какая звезда – если настоящая, то она в этом не нуждается. А если ей только хочется уверить в этом других, возможно, она и начнет изыскивать разные странные способы... Есть фотограф, которого к себе приглашает звезда. Головку налево, головку направо. Вот веночек, вот платочек. Это имеет право на жизнь. Но я считаю, что это не искусство. Это ремесло.

Ю.М.: – А ваше кредо в том, чтобы подловить жизнь?

Г.К.: – Я считаю, да. Человек, даже звезды, которые привыкли к камере, знающие, что на них направлен объектив, они стараются быть лучше. А, если вы снимаете так, чтобы они не видели, отражается характер. В моих снимках виден характер человека. Я исповедую это.

Ю.М.: – А если звезде не нравится, говорит: некрасивая?

Г.К.: – В конце концов, это ее дело. Но я стараюсь не шокировать публику... Нет нефотогеничных людей. Есть плохие фотографы. Научить снимать никого нельзя. Человек или видит кадр или его не видит. Все диктует ваш глаз. Что вы увидели, что вы захотели увидеть, что вы сняли. Главное – это глаз фотографа”.

Заметим, тема папарацци или этики в профессии фоторепортера в разговоре с Галиной Кмит никак не затрагивается. Хотя проблема имеет множество нюансов. Так, наверное было бы не лишним узнать точку зрения героини о праве на самовольное фотовторжение в частную жизнь. Сравнить ситуации, когда профессионал, например, разведчик, делает снимок ради высоких целей и когда это делается лишь ради наживы. Можно было бы вспомнить, историю принцессы Дианы, которая, как известно, сильно страдала от вторжения фотографов в свою жизнь, жизнь своих детей. И даже, по одной из версий, погибла, пытаясь уйти от преследования папарацци (возможно, подобная “охота” практикуется уже и у нас?). В конце концов можно было выяснить, есть ли где-то правовые нормы и судебные прецеденты, когда людям удавалось отстоять возможность жить свободно, а не “под дулом” объектива. Тем не менее, ни одна из подобных тем в разговоре с Галиной Кмит не прозвучала, во всяком случае – в эфирном варианте. И, тем не менее, программа благополучно развивает тему вседозволенности фоторепортеров.

Во взятой журналистом программы серии интервью у Ирины Хакамады та вспоминает, как в период предвыборной кампании “Коммерсант-дейли” опубликовал на первой обложке фотографию целующего ее в лоб Бориса Немцова. Олег Янковский рассказывает о том, как ушлый фотограф, заметив, что он снял рубашку и прикорнул на сочинском пляже, поставил рядом пустую пивную бутылку и таким образом запечатлел президента “Кинотавра”. Марк Рудинштейн вообще называет бизнес папарацци “убийством без чувства юмора”. Сама ведущая, обращаясь к одному из мужчин, сидящих в студии, спрашивает:

– А вы согласны с мнением, которое высказала Галина Васильевна, (вопрос вызывает недоумение, поскольку Галина Кмит в интервью не говорила ни о чем подобном – А.М.) о том, что фотограф просто выполняет свою работу. Ему дано задание редакции, он обязан его

выполнить и никакие уж особенно этические нормы не надо принимать во внимание?

– Согласен абсолютно, что любую работу надо выполнять адекватно.

Приехал Клинтон в Москву, ну, надо снять Клинтона.

– Сними голого Клинтона.

– Ну, надо снять голого Клинтона, потому что ты за это деньги получаешь, это твоя работа. Кто-то банщиком работает, фотографом, машину водит. Если человек подписался под этим делом – работать фотографом, и ради Бога, пусть работает.

Дальнейший ход опроса ведущей “мужчин-экспертов” в студии показывает, что логика сценария не может совладать с теми поворотами темы, которые наметились в ходе беседы с героиней программы. В итоге интервью с ней выглядит отдельным смысловым фрагментом, а обсуждение в студии движется по заранее оговоренной схеме, никак не развивая и не уточняя то, о чем шла речь с Галиной Кмит. Поэтому часть вопросов касаются пресловутой темы беспардонных фотографов, их жертв. При этом одни отвечают, что звезда должна быть готова выглядеть на снимках обычным человеком, чтобы у остальных не возникало комплексов на ее счет. Кто-то говорит, что, рассматривая изображения фотодив в колких ситуациях, сам не хотел бы оказаться на их месте. Кто-то вспоминает, что был застигнут объективом в смешной житейской сценке. Другая часть вопросов ставит целью прояснить отношение мужчин к фотографиям как таковым: любят ли они рассматривать собственные фотоизображения, нравятся ли себе на них, выбраковывают ли плохие снимки и так далее.

Подобная смысловая дезориентация зрителей в студии видна и в репликах женской части аудитории. Одни говорят, что фотографии рвать не следует, – время примиряет. Другие замечают, что если бы папарацци не было, звезды сами бы их выдумали, поскольку им выгодно подпитывать

интерес к себе любой ценой. Третьи интересуются у героини: успела ли она родить и воспитать детей, не собирается ли писать книгу. Таким образом, заявив в начале одну тему “звезда/папарацци”, программа затрагивает, как минимум, еще две, слабо связанных между собой. В результате получаем три самостоятельных “отрога” темы. Непростая работа профессионального фотографа – раз. Скандальный фоторепортер, строящий бизнес на жареных фрагментах жизни знаменитостей – два. И отношение к фотографии как таковой – три. За всем этим “блужданием” внутри темы налицо неудавшаяся попытка редакторов увязать выбранный программой девиз “Лови момент” с профессиональной судьбой героини программы, а также жизнью обывательского большинства. Поэтому так малоактивна, вяла здесь аудитория: никто не может взять в толк, о чем их, собственно, спрашивают?

Казалось бы, решение очевидно: фотография, действительно, помогает нам “остановить мгновение”. Прекрасно оно или ужасно – другой вопрос. Вот здесь бы и развести понятия: с одной стороны фотограф, считающийся объективом внутреннюю суть человека и вещей. С другой – фотограф, приукрашивающий жизнь – “вот веночек, вот платочек”. С третьей – спекулирующий на заведомом негативе. И все это, как верно выразилась героиня, имеет право на жизнь (раз оно существует и пользуется спросом). И у каждой из этих разновидностей фотографической специализации есть свои профессиональные секреты, свои сложности. Может быть, авторам программы стоило в таком случае найти трех героинь и выслушать их рассказы. Или, если их все же больше волнует тема папарацци, пригласить фотографа такого рода, возможно и “звезду”, у которой есть, что сказать на это счет. Но если уж выбран профессионал иной, позитивной направленности, может, стоило бы с ним более подробно обсудить вопросы зарождающейся у нас “желтой” фотографии, взаимоотношений Галины Кмит со звездами. Тем более, что в интервью

она подробно останавливается на двух своих выставках, посвященных только знаменитостям: “Эти великолепные мужчины” и “Мои соперницы” и даже собирается написать книгу “Моя жизнь в “тусовках”. Тут-то ведущей и “карты в руки”. Но этого не происходит. Заданная сценарием тема петляет, путается и вывод программы имеет мало отношения к героине и ее рассказу.

«Ю.М.: – Как ни крути, мы живем по старому принципу: “Хлеба и зрелищ!” Однако делаем вид, что нас мало волнует жизнь знаменитостей. Но с этим же умным видом рассматриваем иллюстрированный журнал, стараясь увидеть фотографии своих кумиров, пойманных врасплох объективом фотокамеры. И, вглядываясь в фотоснимки известных людей, с наслаждением смакуем все детали, восклицаем: “Ох, уж эти папарацци! Вечно они суют свой нос в чужие дела”. На что хочется сказать: давайте скинем свои ханжеские маски и поблагодарим этих отважных людей, которые и ночью и днем, в стужу и жару – ловят для нас момент!»

В результате анализа программы “Лови момент”, мы убедились, что сам по себе интересный герой еще не может обеспечить успешного анализа темы, которую он по замыслу авторов олицетворяет, если для этого выбрана неудачная проблемная ситуация, в данном случае ситуация “звезда/папарацци”. Именно это несоответствие, грубая натяжка реального материала и гипотетически сформулированной сценарием проблемы ставит под сомнение усилия создателей программы: на самом ли деле им так важно ее обсудить? Отсюда же слабость остальных звеньев: пассивна, дезорганизована аудитория, отсутствует эмоциональная, драматургическая связь между фрагментами передачи, ведущая слепо следует заготовленным вопросам. В результате коммуникативный процесс полноценен лишь наполовину. Выводы программы не имеют ничего общего с судьбой приглашенной героини.

Можно предположить, что роль аудитории, дезорганизованной “зигзагами сценарного замысла”, не слишком влияет ни на общий ход разговора, ни на итоговые выводы программы, заранее обдуманнные и выношенные в ходе написания сценария. Тем не менее, рассмотрим и эту характеристику цикла.

6. РОЛЬ АУДИТОРИИ В СТУДИИ. Героиня программы “Роковой мужчина” – 45-летняя Елена в трудной ситуации. Три года назад она вышла замуж за видного военного по фамилии Петушков, который, как ей казалось, был сильно в нее влюблен. Но по мере укрепления семейной жизни начались “странности”. Под благовидными предлогами муж мог не прийти домой ночевать, в квартире стали раздаваться звонки женщин. На все вопросы Петушков отвечал, что у него “было море женщин, но ему нужна только она. Ему нравится, как она печет пироги, устраивает дома уют”. Тем не менее Елена уходит от мужа, официально разводится с ним, желает поскорее забыть о неудачном замужестве. Однако бывший супруг не оставляет ее в покое, преследуя доводами вновь начать семейную жизнь. И каждый раз, как только она уступает, атаки его бывших подруг ожесточаются с новой силой. Незадолго до программы они в очередной раз решают жить вместе. Но за несколько дней до встречи, Елене домой звонит женщина и, назвавшись «Раисой Федуловной», говорит, что бывший муж теперь женат на ней и приезжать к нему ей не следует. Ведущая определяет тему:

“Хотелось бы выяснить, действительно ли существует такой роковой мужчина, который женщин штабелями складывает, или виной тому статистика, по которой, как поется в известной песне, “на десять девчонок – девять ребят?”

Видно, что героиню – приятную, миловидную женщину со спокойным достоинством рассказавшую свою историю, привела на передачу действительно неразрешимая для нее проблема: “Я не могу

вырваться из этого порочного круга, – говорит она. – Ну, что это за человек такой? Почему я постоянно попадаю под его влияние? Ведь я сопротивляюсь. Я ведь даже с ним развелась. Я не подпускала его к себе долгое время, но, тем не менее, возвращаюсь к нему?

– И другие женщины к нему возвращаются. Феномен, – задумчиво продолжает ведущая. – Судя по всему, когда с Раисой Федуловой что-то накроется, он снова вероятно вам позвонит. И что?

– Я разберусь.

– И, все же, – в какую сторону ближе: снова попробовать? Нет. Но устоять трудно?

– Ну да, придется за себя побороться”.

На этот раз житейская тема близка широкой аудитории и все живо включаются в ее обсуждение. В ответах людей, присутствующих в студии, много по-настоящему здравых мыслей. “Они роковые, пока непонятные”, – говорит один из мужчин. “Он познает женщин, выбирает и не может выбрать, недаром его фамилия – Петушков”. “Она устраивает его как “домашняя женщина”. Когда бы ни пришел, накормит, напоит, и ходи куда хочешь: налево, направо. Если мало, на стороне может еще добавить”. “В такой ситуации надо поставить вопрос ребром: или я, или все остальные. Потому что мужчина всегда может сказать: все, я нагулялся, а теперь встретил хорошего человека и остаюсь с ним”. Это ответы мужской части аудитории.

На этот раз “прицельны” вопросы ведущей к ним, точны оценки ответов. “Валентин, вам когда-нибудь приходилось быть объектом внимания многих женщин только потому, что вокруг просто никого не было?”. “Возможно, вы правы, сказав о непонятности. Пока женщина разгадывает этот кроссворд, мужчина «роковой», как только разгадала – самый обычный”. “Я читала, правда, о роковых женщинах, что применительно к ним “срабатывает” стадный инстинкт. Если дамой

заинтересовался один-второй, то третий заинтересуется непременно. Возможно, точно так же образовывается “роковой мужчина” из самого захудалого мужичонки”? “В общем, за таких мужчин замуж выходить не следует. Вы советуете нашей героине поставить жирную точку или стоит еще раз попробовать?”

В женских ответах больше противоречия, хотя большинство склоняются к варианту: “Да бросьте вы этого мужчину. Он просто очень слабовольный. Он не готов к семейной жизни. Вы сами не хотите с ним рвать, а он, как чемодан без ручки”. На вопрос ведущей: “Какой же чемодан, если столько женщин борются за него, значит, в нем что-то есть?” – отвечают: “Ничего в нем нет, дурочки, вот и борются”. “Просто нет никого рядом с ними. Вот и думают: может это их опора? И на мгновение хотят это увидеть. А “не Алены Делоны” в это время проходят мимо”. Этому мнению находят оппоненты. Часть женщин склонна считать, что героиня излишне пассивна, что за мужчин надо бороться, что гораздо приятней иметь в мужьях видного человека, нежели какого-то “замухрышку” и что ни в коем случае нельзя “отдавать его этой Раисе Федуловне”. Одна молодая дама даже говорит, что Петушков оказывает женщинам добрую услугу, скрашивая их одиночество, правда, сама бы она жить в такой ситуации не согласилась никогда. “Но подруге посоветовать – приятно, подхватывает Ю. Меньшова, – был у нас такой герой лет шестидесяти, называл себя “санитаром леса”. Но мне в этом видится какая-то странность – этак, сидя вечером с мужем. обсудить: “Ну, и кому ты сегодня оказал добрую услугу? Молодец! Молодец!”

В целом, ведущая ток-шоу получает богатый полемический материал, на основе которого бы и поставить диагноз “роковому мужчине”. И вот свое слово берет психолог программы Марина Демичева. Каков же “рецепт”, который “прописывает” она героине? “Роковых мужчин я не встречала, – говорит психолог, – есть мужчины, взявшие на

себя эту роль. А ваш больше похож на тряпичную куклу. Такие в принципе не в состоянии принять решение. Они всегда между, всем обещают, никому не отказывают, ни с кем не порывают. Поэтому решите для себя что вам более комфортно: дожидаться, когда он вам позвонит, или сказать себе: мне 45 лет, с завтрашнего дня я меняю фамилию и начинаю новую жизнь. А если все же дождетесь, мой совет: принимать человека таким, каков он есть. Хотя я думаю, что за время ожидания что-то хорошее должно произойти в вашей жизни”.

Таков вывод программы. Найдено ли решение, поставленной во главу угла проблемы? Думается, что снова – нет. Ведь Елена и вынесла свою историю на экран, поскольку по-настоящему страдает, “не может вырваться из порочного круга”, не может не любить, но и любить по-человечески не выходит. О каком “комфорте” здесь речь? Налицо умело выстроенная психологическая зависимость к недостойному героини человеку и одним советом “выбора” разрешить ее вряд ли возможно. В ходе обсуждения “рокового мужчины” явно обрисовались черты незрелого человека-потребителя. “Да, в нем есть потребительство”, – подтверждает Елена. Недаром и аудитория, особенно мужская, почувствовала, что Петушков использует героиню, видит в ней удобную домашнюю женщину. Логично предположить, что потребительно ориентированный в жизни, Петушков попросту живет энергией женщин, которыми себя окружает. Сталкиваясь их лбами, он “питается” отрицательными эмоциями, как всякий человек, который не способен на созидание, позитивное общение. Позитивную энергию человек может получить посредством творчества и любви. Ни на то, ни на другое “роковой мужчина” явно не способен, поэтому единственный способ самореализоваться, почувствовать свою востребованность, значимость, ощутить полноту бытия он получает столь извращенным способом. При этом, как и в животном мире, где каждая особь развивает те черты, которые обеспечивает ей выживание, он ловко,

возможно, даже талантливо, входит в жизненное пространство своих жертв, “присоединяется”, по выражению психологов, к их внутреннему миру, заставляет увидеть в себе близкого, родного человека. И как только жертва попадает на крючок, резко отскакивает в сторону, вызывая недоумение, догадки, боль, желание побороться, словом, отрицательные, негативные эмоции. Естественно, что и наша героиня желает “разгадать этот феномен”, чувствуя себя одновременно заинтригованной и разбитой, опустошенной. Ведь ее энергия, сконцентрированная на человеке-пустышке, утекает в никуда. Выход для нее не в выборе более комфортного варианта: ждать или не ждать, а в перестройке собственной личности, в отходе от роли жертвы, удобной для потребления. Будучи самодостаточной, уверенной в себе и своих силах, переключившись на собственные интересы, она будет не столь уязвимой для охотников за душами, и им, чтобы не потерять ее, придется либо меняться самим, либо искать себе другой объект для манипуляций.

Руководствуясь данным объяснением (а подробный просмотр программы убеждает в том, что оно не лишено большой доли вероятности), можно говорить о том, что программа недостаточно последовательно раскрывает тему, даже, несмотря на активность и заинтересованность аудитории. В частности, из вопросов ведущей мы не знаем, был ли в жизни героини подобный печальный опыт, закрепивший ее в роли жертвы, был ли Петушков состоятелен в любой другой сфере, карьеры, например, способен ли он на зрелые, ответственные чувства к матери, другим людям. Интересно, каково на сегодня соотношение одиноких мужчин и женщин. Возможно, разрыв уже гораздо серьезней, нежели девять к десяти. Можно было бы “копнуть” еще глубже. Сталинские репрессии, Отечественная война, национальные конфликты, искорененная “застоем”, социальная активность, те причины, которые в совокупности обеспечили низкую конкурентоспособность среди мужского

населения страны. Может, в этом разгадка большого числа потребителей из числа “роковых мужчин”? И, конечно, ощутим в подобного рода программах недостаток по-настоящему профессионального комментирования ситуации психологом.

Даже при счастливом совпадении составляющих: интересной героини, логично вытекающей из ее рассказа, удобной для массового обсуждения темы, осмысленно работающей ведущей, которая удачно “отыгрывает” реплики аудитории, глубина и последовательность практического вывода программы оставляет желать лучшего. Установка “сценарного проекта” – не усложнять жизнь зрителя, ведет к облегченной, легковесной разработке любой темы, какой бы интересной не оказалось ее обсуждение. При этом активность, заинтересованность аудитории не в силах изменить общий, сценарный, ход передачи, повлиять на глубину ее выводов и обобщений.

В целом же аудитория в рамках ток-шоу “Я сама” выполняет скорее декоративную, фоновую, нежели смыслоопределяющую роль равноценного собеседника, полноправного участника полемики. Ей ближе функция статистов, нежели самостоятельных актеров, участников действия, прежде всего потому, что организаторы ток-шоу не ставят цели достичь искреннего обмена эмоциями между героями и зрителями в студии. Искренность в понимании авторов ток-шоу должна быть строго дозирована и нуждается в корректировке. Вот почему программа с легкостью делится на блоки, словно игрушка – трансформер: между ее частями нет эмоционального, драматургического, коммуникативного единства. Все регламентировано сценарием, подчинено ритуалу. Если эмоциональный контакт между героем и аудиторией в студии по счастливому стечению обстоятельств все же возникает, это скорее стихийный, нежели сознательно достигнутый результат. Но даже и в этом случае самые эмоциональные, интересные реплики зрителей с мест не

способны повлиять на конечные выводы программы, поскольку весь ее ход просчитан авторами заранее. Регламентировано время, отведенное на высказывания публики в студии, частично подготовлены заранее вопросы к ней. В этом случае мы имеем дело уже не с полемикой как таковой, а с чинными репликами, высказанными в порядке очередности и “приглаженными” на монтаже. Налицо ритуальность процесса общения, одна из главных черт низкой эффективности речевого контакта.

6. СТИЛЬ КОММУНИКАТИВНОГО ОБЩЕНИЯ. Мы убедились в двойственном характере коммуникативного стиля, свойственного ток-шоу “Я сама”. Заявка на серьезный разговор-диалог, полноценное общение, которое внешне инспирируют организаторы ток-шоу, проявляется в выборе разнообразных, в том числе и серьезных тем, подчас действительно интересных, достаточно хорошо раскрытых в ходе беседы, в использовании нехитрых статистических сведений, в привлечении мнения аудитории, в дополнительных опросах–свидетельствах людей вне съемочного павильона. Половинчатость же, искусственность результата общения, с другой стороны, видна в сценарном подходе, вернее в той цели, которой он, по замыслу авторов, служит. Поскольку ведь и в “Старой квартире” мы имеем дело со сценарием. Однако там он всего лишь рама, которая создает благоприятный фон для выявления подлинных, пережитых людьми чувств и эмоций. Искренность, узнаваемость их воспоминаний, ожившая на глазах телезрителя память создает характер подлинности увиденного, возможности пережить его заново, “примерить на себя”. В случае же с проектом “Я сама” сценарий – путы, которые сковывают естественное течение передачи, вгоняя ее в удобное для авторов русло. И даже веселенький мотив заставки-перебивки – “Я сама” – задает ненавязчивую тональность разговору, какой бы глубокой не была его тема.

Но бывают и счастливые исключения, которые не только подтверждают правила о двойственном, софистическом характере

разговорного стиля ток-шоу, но и демонстрируют, что при определенных усилиях и здесь возможно движение к большей искренности и демократичности речевого общения.

Программа “Шаг навстречу” является как раз столь же редким, сколь и счастливым исключением для коммерческого проекта, в котором сценарий программы не ретуширует, как обычно, но, напротив, выпукло подает жизнь во всех ее проявлениях. Героиня – 40-летняя Нина Кузнецова – в пять лет была отдана на воспитание к дальним родственникам. Детство ее было достаточно горьким, но всю жизнь она мечтала, что в один прекрасный день мама найдет ее, и все замечательным образом изменится. Так и случилось. Нина выросла, получила образование, вышла замуж за хорошего человека, родила сына, но... без мамы. Она так и не разыскала дочь и мысль найти ее стала постоянной мечтой. Уже взрослым человеком Нина получила письмо родственницы с признанием, что ее мать живет в деревне, неподалеку от Москвы. Но поехать и увидеть все своими глазами у женщины не хватало духу. Об этом она и хотела рассказать в программе “Я сама”. По-видимому, история Нины и сама личность этой женщины, трогательная и мужественная одновременно, так подействовали на авторов цикла, что они решили предпринять беспрецедентную для себя акцию – поехать в деревню вместе с героиней и снять на видеопленку, быть может, самые драматические дни в жизни этой реальной женщины.

В результате получился полноценный, документальный, подчас пронзительный по эмоциональному накалу, наполненный подлинными чувствами и событиями фильм. Недаром в момент его просмотра студийные камеры периодически включали общие планы аудитории: женщины всхлипывали, вытирали глаза платками. Перед ними в реальном времени развернулась вся история поисков матери, не виденной героиней в течение почти 40 лет. Момент их встречи, естественно, становится кульминацией фильма. Камера показывает заснеженную деревенскую

улицу, подворье обычного бревенчатого дома. Ни о чем не подозревающая, еще не старая женщина в пуховом платке отвечает на вопросы родной дочери, думая, что это “люди с телевидения”. Да, она из этого дома. У нее есть родственники: сестра живет в другой деревне, муж, внук стоит рядом, двое сыновей живут отдельно.

– “А вы знаете, – продолжает Нина, – очень давно, в общем, жила-была маленькая девочка. Ее потом отдали, я не знаю, как это получилось, девочку отдали, в общем, в другую семью, к чужим людям. Это было очень давно. Она выросла. У нее есть сейчас тоже своя семья. У нее есть муж, сын и она все это время помнила о вас. Всегда думала, что вы, может быть, когда-то, может, вспомните о ней. Это девочка перед вами. Это я... Да, это я... Ничего страшного... Я вас... Я вам ничего не хочу сказать. В жизни все бывает. Но я хотела посмотреть на вас. Я очень хотела вас увидеть. Мне было интересно посмотреть на вас всегда. Мне...

Ю.М.: – Это Нина, правда.

Нина: – Это я. Ничего–ничего страшного. Ничего. Вот я такая выросла. Я взрослая. Не волнуйтесь, ничего страшного. Ну, я знаю, что в жизни все бывает. Я же вас ни в чем не обвиняю. Ничего не желаю вам плохого. Пусть у вас все будет хорошо. Я была вчера на могиле у бабушки. Я очень рада, что я вас увидела. Я очень давно хотела вас увидеть. Всю жизнь хотела вас увидеть...”

На этом месте видеоистория заканчивается, действие переносится в студию. Место гостя занимает реальная Нина Кузнецова и начинается ее беседа с ведущей. Затем она отвечает на вопросы присутствующих в зале женщин. Несколько слов добавляет ее муж, тоже приглашенный на программу. Еще одна, заключительная реплика Нины и последний монолог ведущей, такова структура программы.

Благодаря отходу от привычного ритуала формального общения “по хронометражу и заготовленным вопросам” в пользу документального

погружения в жизнь авторам удалось показать не только историю встречи матери и дочери, не только вскрыть подлинный драматизм конкретной жизненной ситуации, но и выявить историю взросления сознания героини. В начале ленты зрители видят человека, который всю жизнь надеялся, что обстоятельства волшебным образом, как в сказке, изменятся сами собой. В конце передачи этот человек обрел достаточно мужества и сил, чтобы самому, с добрым сердцем, без всякой обиды и осуждения сделать первый шаг – навстречу.

«Ю.М.: – Вы знаете, меня это потрясло тем, что откуда в вас столько силы? Вы имели бы право ехать туда с тем, чтобы обвинить. Вы имели бы право ехать туда с тем, чтобы рассказать, как вам было плохо. Вы ехали туда с добром и с ... (голос ведущей дрогнул) чтобы сделать добро. И сказать, что еще не все потеряно, я есть у тебя. Что я даю тебе шанс измениться.

Нина: – Да, а со злом, в общем-то, ехать и не нужно было. Зачем ехать со злом? И мне хотелось, чтобы она изменилась, потому что я не слышала – ну, хорошего, в общем-то, ничего. А мне хотелось, чтобы она была и была хорошей... Сложилась у меня жизнь по большому счету. Но всегда ее не хватало. Но, тем не менее, в конце концов, я все-таки ее увидела. И думаю, ну, не точка будет на этом, наверное, какое-то продолжение».

Редкий случай, когда программа демонстрирует полное единство площадки, где ведущая “вьет” задушевную нить беседы с гостьей, и собственно людьми в студии, для которых в данный момент это говорится. Аудитория программы, возможно, впервые, перестает быть просто декоративным элементом, “предметом фона, реквизита”, от которого мало что зависит. Параллельное отслеживание камерами действия фильма и реакции на него зрителей, искренность, близость аудитории жизненных коллизий создают общее эмоциональное поле, которое охватывает всю

студию целиком, превращая зрителей из статистов в настоящих собеседников, со-участников происходящего. Мнение довольно большой части аудитории высказала одна из зрительниц: “Я раньше передачу не смотрела, я оказалась здесь случайно. Иногда так называла ее: “душевный стриптиз”. А сейчас я поняла, что в принципе это людям нужно. Вот та история, которую мы сегодня услышали, она обязательно найдет отклик в сердцах и душах людей, у которых подобная судьба. Они обязательно задумаются, Нина, о том, что все-таки в жизни самое главное – это конфликт между детьми и родителями. Спасибо вам большое за передачу. Спасибо вам, Нина, за огромный душевный порыв и за ваше сердце. То, что оно у вас горячее, большое и теплое. Спасибо, спасибо”.

Отдача и участие людей в студии во время обсуждения достигают максимальной отметки. При этом женщины на этот раз абсолютно точно уловили те принципиальные для авторов моменты, вокруг которых те выстроили весь ход передачи: важность первого шага, добра с которым его делаешь, ответственности за свою жизнь. Эмоциональная, искренняя интонация, пронзительность глубоко вскрытой в программе житейской ситуации заставила авторов поступиться даже оформлением программы. Бодрые позывные музыкальной заставки цикла “Я сама”, как обычно открывшие ее в начале, в конце сменились лиричной, чуть печальной мелодией, на фоне которой прозвучал финальный монолог ведущей и прошли титры. Ни одно рекламное объявление не снизило накал искренности этих программных заключительных слов и последнего кадра, когда “отъехавшая” камера показала Нину Кузнецову на фоне крупного, во весь экран, плана ее матери. В пуховом платке, она смотрит вслед уходящей дочери. Уже никого не видно на пустой дороге, а она все стоит и смотрит ей вслед. Отступление от привычной сценарной схемы с обязательными вопросами мужчинам в студии, промежуточными связками ведущей, вывело на первый план программы реальное течение жизни,

стихийную логику эмоций, которые родились в процессе обсуждения благодаря подлинности развернувшейся на глазах у зрителей истории. Сама речь ведущей в процессе беседы с героиней стала более участливой, искренней, эмоциональной, непосредственной и, что важно, лично прочувствованной. Появились те самые включенность, собственное отношение к теме, которые определяют понятие “персонификации”. И даже написанные заранее “вступление” и “финальное слово” Ю. Меньшовой производят впечатление почти полной приближенности к стихийному, разговорному стилю устной речи. Возможно поэтому финал программы не производит впечатление благополучной, гладкой завершенности, окончательного решения поднятой темы.

“Ю.М.: – Заканчивая эту передачу, мне бы хотелось сказать огромное спасибо за то, что вы пришли когда-то к нам на передачу и рассказали свою историю и благодаря вам мы вместе с вами поехали, и у нас получился этот фильм, который, ну, не знаю, будет полезен – не полезен. Но кто-то его увидит и как-то он отзовется в чьих-то сердцах, потому что, согласитесь, мы довольно часто относимся к своей жизни так, будто бы она бесконечна. И нельзя ее прожить заново, уже без ошибок... Детство кончается внезапно, молодость, увы, проходит. Наступает старость, и нередко мы рассчитываем на то, что когда-нибудь в будущем – все будет хорошо. А пока – прячем свои чувства. Несем по жизни груз накопившихся обид, тем самым лишая себя радости существования. Хотя на самом деле все не так уж и сложно. Нужно просто сделать первый шаг – навстречу”.

Итак, направление разговорного стиля, характерного, для ток-шоу “Я сама”, принадлежит к софистическому типу риторического взаимодействия, при котором коммуникатор внешне делает вид, что он полностью равен собеседнику, однако на деле, манипулируя за счет собственного знания правил игры, преследует в диалоге свои интересы.

Ведущая, выстраивая с героиней равноправный двухсторонний диалог, в ходе дальнейшей полемики сводит коммуникацию к односторонним разговорным отношениям, призванным выявить не мнение присутствующих в студии зрителей, а оставить “последнее слово”, итог обсуждения за авторами ток-шоу. Таким образом, весь процесс коммуникации лишь условность, необходимая, чтобы выдать на суд общественности представление о добре-зле, правде и неправде жизни самих организаторов передачи. Однако, как убедил нас пример программы “Шаг навстречу”, даже в рамках коммерчески просчитанного, массового продукта, организаторы могли бы и сами “сделать шаг навстречу” большей диалектичности стиля разговорного общения. Для этого требуется перенести акцент с ритуала на выявление неподдельных, искренних эмоций участников ток-шоу. Уйти от стандарта, однотипных “правил игры”. Это, в свою очередь, предполагает усилить драматургическую часть сценария программы, которому необходимо избавиться от эмоциональной ровности, нейтральности, предсказуемости и безучастности. Сценарий ток-шоу должен предполагать остроту, полемичность столкновения мнений, неожиданных ходов, сюрпризов, “роялей в кустах”. В нем попросту нужно дать место самой жизни, импровизации, спонтанности, неожиданности, которые бы по театральному выражению “поднимали сцену”, задавали динамичный ритм ходу программы. Но такая смена “правил игры” потребует от организаторов ток-шоу больших вложений и сил, а значит, это будет уже не ток-шоу “Я сама”.

ГЛАВА III.
“ФАКТОЛОГИЧЕСКОЕ” НАПРАВЛЕНИЕ
РАЗГОВОРНОГО СТИЛЯ.
АНАЛИЗ ПРОЕКТА “НАМЕДНИ: 1961 – 1991”

“Фактологическое” направление разговорного стиля сформировалось во – многом, благодаря появлению на отечественном телевидении канала НТВ. Один из ведущих журналистов компании Леонид Парфенов, отвечая на вопрос об отношении к героям собственных передач, говорит: “Я же не отсебятину делаю, “фактологическое телевидение”, такое понятие придумал Добродеев” (30, с.9). Сам автор термина, в прошлом создатель информационной службы НТВ О. Добродеев поясняет происхождение термина: “Одна из больших проблем на телевидении в целом – подмена факта и комментария. Слово, произнесенное на российском телевидении, является истиной в последней инстанции просто в силу восприятия. Вообще, смешение жанров это плохо. У нас нет критического отношения к произнесенному. Это не Франция, где изначальный скепсис граждан к тому, что вы им скажете по ТВ, такова политическая и культурная традиция... В нашем обществе со словом нужно обращаться аккуратно – факт и оценка должны быть разнесены” (40, с.9).

Приоритет факта перед его оценкой для журналистов нового канала стал своего рода “эмблемой”, фирменным знаком свободы от пропаганды, идеологии, долгие годы, доминировавшими на отечественном телеэкране. В результате на канале утвердился прозападный, якобы безличностный, подчеркнуто безэмоциональный разговорный стиль.

Похоже, именно такую – отстранено нейтральную манеру посредника в передаче безличной информации, имеет в виду критик, когда пишет: “Она (Татьяна Миткова – А.М.) идеально вписалась в новый для нашего телевидения респектабельный, буржуазный телевизионный стиль.

Бодрый взгляд, лучезарная, не столько отечественная (там всегда есть оттенок рефлексии: то ли “ужо тебе!”, то ли “печаль моя светла”), сколько американская улыбка – и аудитория получает основательную инъекцию оптимизма и бодрости. Кажется, что женщина влетела в студию прямо из примчавшейся с другого конца города иномарки: поправила волосы, радостно отбарабанила свой текст, вложив в него все удовольствие от хорошо проведенного дня, а теперь помчится дальше – то ли на прием, то ли на свидание... Свойственная Светлане Сорокиной личная нота (демократический пафос, умноженный на чисто бабью жалость к униженным и оскорбленным) у нее не проскальзывает никогда” (81, с.15).

Позиция “разнесения факта и комментария”, обоснованная для телевидения, выбравшего “новости – своей профессией”, оказалась распространена и на разговорный стиль авторских программ НТВ. Здесь тоже приоритет был отдан самоценности факта, объективной реальности перед личной оценкой, отношением к этому журналиста. “Для меня очень долго главным был метод “от противного”, – признается Леонид Парфенов... – Когда мы начинали, то понимали: мы иные – другой темп, другой драйв, другой язык, негативизм, отстраненность, ирония, невозможность пафоса. Мы привлекали, впитывали другой опыт, собственные ощущения, кино, андеграунд, моду, подсмотренное на Западе. Все на свете. Уже не понять, кто, что лично привнес. И получилось ТВ 90-х – коллективный труд. У меня есть ощущение, что я делаю какое-то современное дело на том уровне, на который хотел бы претендовать” (71, с.30).

Такая подчеркнута “объективная манера” при которой журналист словно пропускает факты впереди себя, сознательно снижая субъективный фактор их оценочности, привела к тому, что в разговорных программах фактологического направления необходимость во мнении собеседника, равноправном диалоге – отпала сама собой. Журналист сам по себе стал

носителем той “истины в последней инстанции”, которая не подразумевает коррекции, альтернативных суждений оппонентов или полемически открытого финала. При этом, если речь в авторской программе ведется непосредственно о людях, внутренняя жизнь персонажей становится менее значимой, чем контекст конкретной временной, исторической, материальной ситуации, которую они олицетворяют. Иными словами, и люди в подобных программах уподобляются фактам, только одушевленным.

Таким образом, “фактологическое” направление современного разговорного стиля предполагает явную дидактику со стороны лидера речевого общения, полное отсутствие необходимости видеть перед собой собеседника, интересоваться его внутренним миром. По форме и содержанию это монологический, односторонний тип разговорной коммуникации, который античные риторы связывали с понятием “эристика”, понимаемой как презрение к партнеру по речевому контакту. Программы, построенные на основании этого разговорного направления, являются монологическим не только по авторской личностной позиции – нейтрально-снисходительного, сверху вниз отношения к собеседнику, но и по форме подачи разговорного материала. Цикл сюжетов серии “Репортер”, фильмы Светланы Сорокиной и Евгения Киселева из серии “Новейшая история” о событиях в Афганистане, о Великой Отечественной войне, В.И. Ленине, как и все авторские программы Леонида Парфенова построены в форме повествования от первого лица, где собеседники, если они и есть, проявляются не как личности, но выполняют вспомогательную роль “носителей дополнительной информации”.

Естественно, что подобный разговорный стиль наглядно отражает отношение компании к своему зрителю: применительно к буржуазной, равной каналу, части аудитории – прагматически-деловое, нейтральное. И снобско-равнодушное – к прочему, массовому большинству телезрителей.

При этом, на деле “фактологическое” направление разговорного стиля отнюдь не означает полной свободы телекоммуникатора от субъективного подхода. Напротив, подбор фактов, расстановка внутри них приоритетов, акценты подачи и составляют ту журналистскую позицию, которую нам предстоит осмыслить в процессе анализа проекта “Намедни” Леонида Парфенова. А пока согласимся лишь с мнением Кирилла Набутова: “Каким бы уважаемым ни был канал, каким бы “прозападным” он ни пытался казаться – он не выживет без традиционной русской сентиментальной слезы. Без жалостливых передач. Я говорю это без всякой издевки. Таковы законы нашей ментальности” (31).

1. ЗАМЫСЕЛ ПРОЕКТА “НАМЕДНИ” автор – Л. Парфенов – формулирует следующим образом: “Сейчас я работаю над “книговерсией “Намедни: 1961–1991”, над фотоальбомом советского образа жизни. И там вы найдете алфавитный указатель – от “абжур чешский” до “ящик посылочный”, где будут все феномены советского быта” (26, с.50). “События, без которых нас невозможно представить. Еще труднее – понять”, – таков зачин каждой из 30 серий цикла.

Таким образом, в центре проекта “Намедни”, как и в “Старой квартире” – историческая летопись, но развернутая не с точки зрения эмоций, переживаний конкретного человека – свидетеля истории, а относительно характерных для данной эпохи типических черт, примет, деталей и явлений, из которых она складывается, своего рода видеоэнциклопедия. “Кто-то возмутился, – комментирует журналист, – как можно ставить на одну доску мини-юбки и “Пражскую весну”? А только так и нужно, я убежден в этом. У нас нет специальных отделов в головном мозге, чтобы один отвечал за наряды, а другой за политику... Жизнь – она разная, и человек в этом разном живет одновременно. Он одновременно разглядывает мини-юбки и размышляет про социализм с человеческим лицом” (71).

Итак, в “Старой квартире” мы имели дело с человеком, который при всех ошибках, заблуждениях все же способен, в понимании авторов, на поступок, преодоление внешних обстоятельств, демонстрацию высокого духа. Проводя литературную параллель, способен “вырасти из гоголевской шинели маленького человека” в героя Толстого и Горького. В цикле “Намедни” духовная жизнь человека изначально уравнена с материальным миром вещей, деталей, быта. И в принципе, как говорит сам автор, нет большой разницы между высокими стремлениями, материями и высокой модой, например, или высокой кулинарией. Все едино и “это пройдет”.

“Я вообще не отношусь к категории людей, которые согласны о чем-либо в жизни говорить слишком серьезно или слишком откровенно”, – признается журналист (71). Думается, в этом проявляется не только личностная индивидуальность Парфенова-журналиста, но и корни более глубокого – философского обоснования фактологического разговорного стиля телеобщения. Это требует пояснения. Изначальная установка автора цикла “Намедни” на уравнивание мира вещей и идей, духовного и материального начал, верха и низа в жизни человека (так, известно, что в древнерусской литературе культивировался “верх” человека, а во времена плутовского, авантюрного романа, напротив, “низ”) – есть, на взгляд автора, не что иное, как проявление постмодернистского мировоззрения – умонастроения для которого типичны “разочарование во всякой моральной проповеди, утрата веры в любые гуманистические ценности, поскольку на протяжении более чем полувекового исторического развития все это обнаружило свою тщетность, неплодотворность, безрезультатность” (14, с.12).

Интеллектуал, утративший веру в нравственные идеалы, духовные ценности и оценивший вкус материальных благ, превращается в вульгарного материалиста, носителя буржуазно–материальных ценностей. Для него “отношение к материалу” действительно выражается в том, о чем

в связи с пушкинским “Посланием в Сибирь” (в проекте “Весь Пушкин” – А.М.) упомянуто вскользь. Для него важнее, сколько и кем было выпито в России “Вдовы Клико” урожая 1824 года (шампанское, которое Пушкин привозил в Михайловское – А.М.). Об этом в проекте рассказано подробно. “Мне хотелось бы дожить до 200-летия Гоголя в 2009 году, – говорит Л. Парфенов. – Мне есть, что сказать по поводу того, как он правильно делал “спагетти балоньезе” (30). К этим стертым границам “верха” и “низа” понятие “цинизм” приближается почти вплотную. И тогда естественно звучит признание: “Телевидение существует между прокладками и шампунем, чтобы вы между этим могли скоротать время”. Зритель по телефону прямо–таки зашелся от возмущения, а Парфенов очень спокойно и даже лениво посоветовал: «Не надо относиться к этому так серьезно. Телевидение это же масскульт» (61, с.330).

Подобный буржуазный или вульгарный материализм является характеристикой целого поколения нынешних сорокалетних образованных людей, преуспевших в рыночной стихии российского общества. Такова же основная часть аудитории НТВ, таковы и журналисты, эту часть аудитории обслуживающие.

Итак, замысел проекта “Намедни” представляется попыткой заново переписать историю с позиции образованного, материально благополучного представителя современного общества, отрешившегося от “балласта” идеологии, иллюзий, идеалов, всего, что зовется “духовными поисками”, в пользу объективных “житейских” фактов, составляющих, в данном случае, ряд особенностей советского образа жизни. В чем же, в представлении журналиста, состоят эти приметы, “без которых нас невозможно представить, еще труднее понять”? Что предлагает он взамен утраченных иллюзий?

2. КОМПОЗИЦИЯ. ВОПЛОЩЕНИЕ ЗАМЫСЛА НА УРОВНЕ ФОРМЫ. “Для меня во всем главное стиль. Потому что важно “как”, –

признается автор “Намедни”. – Если не важно “как”, тогда можно кофе варить в ведре. Прямо со сгущенным молоком, чем и занимались при советской власти... “Что” – оно все время одинаково. Ну, примерно. При свободе определенной, конечно, не при закрученных гайках, когда главное – прокричать, хотя бы и в форточку высунувшись. Но когда запретных тем нет, становится важно, как это сделано – интересно или нет. Кроме всего прочего телевидение предполагает шоу. Хочешь ты этого или нет, а должен крутиться, гримасничать, скалить зубы, махать руками...” (71).

На композиционном уровне цикл включает в себя 30 серий, каждая из которых состоит из 24 – 28 сюжетов, отражающих, по мнению автора, основные события текущего года. Выстроенные строго в хронологическом порядке, по месяцам, сюжеты в динамичной форме разворачивают перед зрителем концентрированную ленту не только хроникальных событий, но и черт, деталей, вневременных явлений, не привязанных строго к конкретной календарной дате, однако типичных для данного отрезка времени. Так, наряду с событийными названиями сюжетов “Забастовка шахтеров” (Н-83) или “Вывод войск из Афганистана (Н-89), есть сюжеты под названием “Несуны” (Н-81) или “Фарцовка” (Н-79). Роль “разделительных знаков” между сюжетами несут статичные “перебивки” с названиями очередной темы. Более крупные блоки внутри часовой программы разделяют короткие динамичные перебивки с историческими персонами, где ведущий игриво введен в круг политиков, космонавтов, кинематографических идиолов (“мы называли их Форест Гамп”, - говорит Леонид Парфенов). Роль же связующего элемента, который объединяет, концентрирует, аккумулирует вокруг себя все содержательно-визуальное пространство цикла, выполняют комментарии автора программы, предваряющие, а иногда и завершающие очередной сюжет. Порой к студийному комментарию журналиста добавляется стенд-ап, обусловленный его появлением в той географической точке, о которой в

данный момент программы ведется речь. Например, во Франции, к сюжету о советско-французской дружбе (Н-75) или в Ленинграде, на фоне гостиницы “Сайгон”, в контексте рассказа о периоде расцвета советского рока (Н-83). Этот репортерский “эффект присутствия” добавляет энциклопедии дополнительный объем, создает атмосферу убедительности, историчности происходящего.

В рамках часовой программы даются два-три развернутых мнения ее комментаторов – политолога Сергея Караганова, писателя Анатолия Стреляного, экономиста Егора Гайдара и актрисы Татьяны Друбич. Их мнение призвано придать авторитетность, вес экспертной оценки выводам программы или (обычно в женских темах) просто живость, непосредственность личностного впечатления. Так, Анатолий Стреляный дополняет своими монологами тему “Нечерноземья” (Н-74), “Продовольственной программы” (Н-82). Егор Гайдар дает “пост-фактум” сюжету о борьбе Ю. Андропова за дисциплину (Н-83), Т. Друбич рассказывает о моде 80-х (Н-87) и так далее.

В качестве визуального решения за основу взята идея компьютерных окон, которыми поделен экран. Раздробленный на несколько одновременно движущихся фрагментов, видеоряд задает программе дополнительную динамичность. Усиленный обширным материалом видеохроники, не только отечественной, но и зарубежной, такой видеоряд рождает эффект объема, подлинной энциклопедичности.

Лавина фактов сочетается с выверенностью их подачи, где нет мелочей и важно все: движущаяся внутри студийного пространства камера, смена средних и крупных планов ведущего, фон выгородки, стилизованный под зал каталогов, повторяющийся музыкальный рефрен перебивок. Все вместе это создает впечатление абсолютно цельного, эстетически законченного телевизионного продукта, который, надо думать, не потеряет в восприятии и десяток лет спустя. “Профессионально

программа сделана с той тщательностью, о которой забыло уже наше приблизительное, сляпанное на скорую руку, во многом самодеятельное телевидение” (61, с.181).

Говоря в целом, можно сказать, что решение внешней подачи содержательного пласта цикла призвано, во-первых, увязывать все компоненты в единое стилевое поле. Этому способствуют разнообразные, но повторяющиеся приемы, о которых мы говорили выше: музыкальный рефрен перебивок, смена планов, перемещение ведущего не только внутри студийного пространства, но и на макроуровне той географии событий, которую он представляет. Вторая цель внешнего контекста программы – сообщить огромному объему информации максимальную динамику. Ни малейшего временного зазора не оставляет предельно моторный монтаж зрителю, для того, чтобы успеть “переварить”, осмыслить только что услышанную информацию. Авторский текст, сюжет, тематическая перебивка, вновь авторский текст, стенд-ап, общая перебивка, сюжет, комментарий, – создают невероятно плотную смысловую, информационно насыщенную ткань повествования. И, наконец, третье назначение внешнего оформления цикла в том, чтобы подчеркнуть контраст между традиционно серьезным – историческим аспектом содержания передач и нетрадиционными приемами подачи этого содержания. Перебивки, где ведущий балагурит на фоне сильных мира сего, целуя Мэрилин Монро, паря в космосе, и “давая прикурить” официальным лицам – есть отражение ироничного, снижающего пафос авторского стиля на визуальном уровне.

Таким образом, уже на этом – внешнем уровне зрителя вводят в атмосферу ожидания того, что здесь все будет не так, как принято, по-другому: шутя о серьезном и серьезно о шуточном.

3. ОБРАЗ ВЕДУЩЕГО – этого “человека-компьютера”, о котором сказано: “Он знает наизусть все, что нужно, и не нужно и что главное, это все применяет” (24), вполне логично сочетается с “энциклопедическим”

форматом проекта. “Сам Леонид Парфенов – стильный, ироничный, в меру отстраненный – идеальный проводник для тех, кого он увлекает своей экскурсией вглубь времен. Очевидно, что он понимает эти времена глубже, чем показывает, но анализ и чувства не вписываются в рамки стиля, как самой программы, так и жизни, которой принадлежат его пользователи-чайники... уверенные, что история началась с “Макдоналдса” и Богдана Титомира” (61, с.180).

“Анализ” пока оставим в стороне, а демонстрация чувств, действительно, не входит в задачи ведущего “Намедни”. Скажем больше, лишь в одном, пожалуй, эпизоде своего 30-серийного цикла он позволяет не типичную для себя теплую, прочувствованную, эмоциональную тональность, плюс – что тоже является редкостью, на это раз в его лексическом словаре – упоминание такой нравственной категории, как “доброта”. Более подобными оценочными характеристиками: “добрый – злой, плохой – хороший” Л. Парфенов не оперирует нигде. Тем удивительнее было услышать в сюжете о Татьяне Дорониной, дважды в 1969 году признанной “Лучшей актрисой года”, следующий комментарий: “Ее героини настойчиво, нежно и рьяно спешили делать добро всем... Ее героиня произнесла важнейшее слово следующего 10-летия “одинокий”: “Он такой одинокий”. Приподнятая лучезарная жертвенность... Доронина счастья ищет и от счастья бежит” (Н-69).

И все же рискнем предположить, что Леонид Парфенов питает по отношению к тематике цикла не только чисто профессиональные, но и своеобразные личностные, хотя и глубоко упрямые, ностальгические чувства. Вывод об этом напрашивается уже хотя бы потому, что отсчет цикла – год 1961 – точно совпадает с началом жизненного цикла самого журналиста, который родился в 1960 году. Уже поэтому в комментариях к отдельным сюжетам может просматриваться доля не просто умозрительно

выведенного знания, но и лично пережитого впечатления. К таким темам, на наш взгляд, относится, например, “слушание зарубежных голосов”.

Упоминание о зарубежных радиостанциях встречается в цикле дважды. Первый раз в устной информации о политической ссылке А.Д. Сахарова в Горький, где Л. Парфенов разделяет реакцию масс на тех, кто слушает и тех, кто не слушает радиостанции. «Последние в недоумении: “Ну, этому-то, кажется, чего не доставало?” Вторые, более информированы и лучше представляют суть дела». Второй раз ведущий препарирует тему более основательно, приводя детальные выкладки продаж приемников в 70-ые годы на территории СССР и много другой, уточняющей, информации. Наряду с этим есть отрывок, который заставляет думать, что “голоса”, помимо всего прочего, и огромная часть личного опыта журналиста. Опыта, возможно даже повлиявшего на становление его мировоззрения.

“Неподцензурная информация – само собой. Советского слушателя привлекает в западных радионовостях и западная манера вещания. На коротких волнах говорят (подражая иностранному акценту и разговорной манере – А. М.): “В новостях этого часа...” Делают оговорки: “Американская космическая станция “Вайкинг” – по-русски: “Викинг”... Заявляют: “Судьба советских евреев в руках Леонида Брежнева”. И даже пауза между информацией здесь выглядит новостью” (Н-75).

Или другой, похоже, не менее личный сюжет о покупке джинсов, где в течение 2 минут 30 секунд ведущий дает и такие подробности: “По фирменной этикетке – лейблу или “лэйбаку” выше других ценятся “Ливайс”, его называют “Лэвис”, “Врэнглер” или “Вранглер”. Дальше следуют “Монтана”, “Ли” и “Супер-Райфл”. Особое внимание обращается и на качество строчки – желтой или оранжевой... Покупать джинсы с рук всегда риск. Могут подсунуть подделку или, того хуже, запечатанную в пакет одну штанину. Покупке должна предшествовать серьезная

экспертиза. Обычно зовут несколько друзей. Есть специалисты по отстрочке, по этикеткам, по лейбакам. Легче всего проверять индиго – джинсовую краску: “пилится” – то есть линяет, как положено, или нет. По подшитоному краю штанины трут спичкой. На ней настоящая краска оставляет синий цвет” (Н-77).

Для сравнения – сюжет о встрече телезрителей с награжденным званием “Героя Социалистического труда” академиком Дмитрием Сергеевичем Лихачевым в концертной студии “Останкино”, выглядит более бедным на подробности: “Восьмидесятилетний профессор встречается с телезрителями в концертной студии “Останкино” и страна обретает идеал интеллигента. На экране Лихачев выглядит петербургским профессором, попавшим к нам из прошлого века. Только его могли спросить: “В чем смысл жизни?” (Н-86).

Можно предположить, что и подробный сюжет со стенд-апом в Ленинграде – о расцвете питерского рока (Л. Парфенов – выпускник ЛГУ), и замечание о премьере в БДТ “Холстомера”, где игра Евгения Лебедева названа “пластической драмой”, и некоторые другие сюжеты также несут печать личных впечатлений ведущего. Однако если это и так, все это лишь намек, легкий пунктир, зашифрованного личного опыта журналиста. На поверхности же – роскошные пиджаки, белозубая улыбка, броская маска ироничного интеллектуала, иронизатора, без трепета душевного парящего над “великими, ужасными”, смешными и нелепыми событиями недавней истории.

Доминирующие черты имиджа телекоммуникатора – ирония и внешняя отстраненность – привели к тому, что с подачи Л. Парфенова по-иному воспринимается понятие “авторской передачи” как таковое. Абсолютная персонификация всего проекта в данном случае совсем не предполагает личностной открытости лидера речевого общения. В результате телекоммуникатор для собеседника-зрителя воспринимается

“темной лошадкой”, “вещью в себе”, что делает процесс равноправного общения в принципе невозможным. Делая все, чтобы привлечь зрителя, создавая “вкусную, привлекательную коммуникативную облатку” (“Я знаю, как надо снимать и что делать, чтобы человек эту историю ... смотрел в прайм-тайм, когда по другим каналам идут детективы или концерт Игоря Крутого”) (30), журналист, вместе с тем не вступает в искреннее общение от своего имени, сознательно предпочитая форме первого лица роль нейтрального арбитра, существующего “вне игры, над схваткой”. А значит и не дает возможности вступить с ним в полноценный диалог (с кем говорить-то?). Загадочный имидж телекоммуникатора привлекает, “дразнит” партнера по общению – зрителя и одновременно не дает ему возможности вплотную приблизиться к разгадке, узнать: какова начинка? Этот же загадочный имидж Л. Парфенов поддерживает и в многочисленных интервью, где на вопрос: “Те шесть лет, которым посвящены ваши последние “Намедни”, – годы тяжелейшего эмоционального напряжения. Неужели можно, не проявляя собственного отношения, рассказать, например, о расстреле Белого дома?”, отвечает: “А я свое отношение передал в комментарии: на следующий день брачующиеся начали фотографироваться на фоне расстрелянного парламента” (30). Таким образом, мы приближаемся к разгадке манипуляторской сути фактологического разговорного стиля телеобщения.

Поскольку ведущий сознательно ограничил палитру воздействия на зрителя лишь своей ролью фиксатора, выбраковывателя, селекционера важных, на его взгляд, событий последних сорока лет, большое значение приобретает его умение вложить в компактный формат устного замечания, короткой справочной статьи концентрированное представление о предмете. На первое место выходят речь и ее смысловая наполненность.

4. ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАЗГОВОРНОГО СТИЛЯ ПРОГРАММЫ. Для разговорного стиля Л. Парфенова характерны

афористичность, широкое применение иронической краски, а также свободное апеллирование к городскому бытовому фольклору. Вот несколько примеров использования в авторском тексте афористически емких, точных и метких оборотов: по поводу выхода на телеэкраны сериала “Спрут” Парфенов делает вывод: “Мафия бессмертна, но пока загранична” (Н-81). О гипнотических сеансах Чумака – Кашпиоровского: “Кашпиоровский еще глубже вводит страну в транс. Эксперимент прекращают, но дефицит веры и лекарств остается” (Н-89).

Другая краска, характерная для разговорной манеры Л. Парфенова – иронические обертона “стеба” и “глума”, по его собственному выражению. О появлении на политической арене Михаила Горбачева: “Бодрый, улыбчивый мужчина в самом соку, по южному выговаривающий “г”, как Чичиков, сразу нравится всем. Одним потому что закончил МГУ, другим потому, что работал комбайнером. Одним потому, что молодой, другим потому, что не очень. Все рассматривают родимые пятна на голове, но никто не говорит про Бога и шельму, потому что больше всего Горбачев нравится женщинам” (Н-89).

Об акции протеста американского гражданина доктора Хайдера: “Голодовка “раскручена” в лучших традициях: шесть тысяч работниц тираспольского швейного объединения имени “40 лет ВЛКСМ” пишут Рейгану: “Спасите жизнь доктору Хайдеру”. Время идет. Рейган молчит. Хайдер голодает. Он продержится 9 месяцев. Наши международники исправно освящают весь ход голодовки, но даже им трудно объяснить причины такой живучести. Наголодавшись досыта, доктор объявляет, что вступает в президентскую кампанию независимым кандидатом. Но этого наша пресса уже не будет освещать” (Н-87).

А вот пример того, как свободно пользуется ведущий образцами бытового, городского фольклора. “После появления нашей Саманты Смит – Кати Лычевой говорят: “В стране правят три бабы – Катя Лычева, Алла

Пугачева и Раиса Горбачева” (Н-86). В сюжете о показательном судебном процессе над Чурбановым: “...зять Брежнева и зэк Андропова”. О появлении молодежных группировок: “На Казанском на вокзале вдруг послышалось “ура”. Думал я – идут ученья, оказалось: “любера” (Н-87). Или еще: “Товарищ, верь – пройдет она, пора свободы, счастья, гласности. Но Комитет Госбезопасности – запомнит наши имена” (Н-89). О гипертрофированной пропаганде роли Леонида Ильича Брежнева: “Если женщина красива и в постели горяча – это личная заслуга Леонида Ильича” (Н-82).

Все приведенные примеры демонстрируют монологический, тщательно продуманный, выверенный, рассчитанный на получение максимального эффекта, разговорный стиль проекта “Намедни”. Стилистически сложный, замысловатый, скрупулезно отшлифованный рисунок авторского комментария и экспертов программы не имеет ничего общего с импровизацией, стихийностью, эмоциональной спонтанностью живой разговорной речи. Подводя итог в рамках этого раздела, стоит отметить, что в образе ведущего есть попытка сохранить баланс внешней отстраненности с одной стороны и популизма с другой. Именно популизмом, то есть сознательным желанием сделать материал массово доступным, потребляемым, усвояемым, продиктовано использование таких приемов, как ирония, стеб, бытовой фольклор. Расчет оказывается верен. В соединении с динамичной подачей, обилием хроникального видеоматериала, ироничный, забавный, нескучный комментарий к привычным (а для многих подзабытым или просто неизвестным событиям) “проглатывается” на “ура”. Но для чего? Есть ли у автора другие – более глубинные цели, нежели просто собрать воедино массу разрозненных исторических фактов?

5. ВОПЛОЩЕНИЕ ЗАМЫСЛА ЦИКЛА НА СОДЕРЖАТЕЛЬНОМ УРОВНЕ. Анализ содержательного уровня любой отдельно взятой

программы демонстрирует нам принцип отбора событий, при котором автор руководствуется следующим тезисом: “Смена фикусов на традесканции, бархатных штор на льняные, оттоманки на журнальный столик – это эпоха. Мое отношение к ней складывается в отборе фактов, в отделении важного от неважного. Хочется ухватить суть, понять, что в событии было феноменального, что оно добавило к нашему новому опыту”. Руководствуясь этим принципом, ведущий соединяет в рамках программы события самых разных сфер жизни, получая при этом следующий набор сюжетов: появление фильмов “Асса”, “Маленькая Вера”, первый национальный вооруженный конфликт в Нагорном Карабахе, реабилитация опальных политических деятелей, первые зараженные СПИДом, тема гомосексуализма, Олимпийские игры в Сеуле, тысячелетие Крещения Руси, дедовщина, группа “Ласковый май”, захват семьей Овечкиных самолета в Иркутске, аукцион в Сотби (Н-88).

Однако анализ содержательной части цикла в целом приводит нас к пониманию того, что автор и ведущий не просто отбирает факты, которые, на его взгляд, объясняют феномен советского человека и его образа жизни, но вкладывает в понимание новейшей истории свой, совершенно конкретный взгляд, четко ведя при этом определенную смысловую линию. Говоря точнее, весь содержательный пласт информации цикла в подаче телекоммуникатора Л. Парфенова, достаточно определенно делится на три части. Каждая из этих частей демонстрирует разные уровни понимания новейшей истории. Первый уровень является моделью сознания мирного обывателя, человека из толпы (надо понимать, в отличие от ведущего, не преуспевшего в слушании “голосов”), который, будучи погруженным в центр официальной, массово доступной информации, имел то представление об истории, которое ему пытались внушить. И не стремился к иному. Итак, это массовый обывательский взгляд на события,

характерный для того времени, о котором в данный момент идет в программе речь. Вот примеры такого мировосприятия:

“Генсек (Михаил Горбачев – А.М.) получает прозвище “Минеральный секретарь” и “Лимонадный Джо”. Глядя по телевидению на миловидную Раису, будут говорить: “Хорошо, что Горбачев не импотент, а только трезвенник” (Н-85). “История о том, как хлопок – белое золото – превращали в обыкновенное паразит *“100-рублевое” население страны.* Стало ясно, что “все там повязаны” и “даже до Москвы докатилось” (Н-87). О событиях в Египте, когда, по инициативе его руководства, осложнились дипломатические отношения с СССР: “Что за союзников мы себе выбираем? Хватит уже кормить “всяких черномазых”. Самим есть нечего” (Н-76). В 1987 году на Красную площадь приземляется самолет гражданина ФРГ Руста. “Помимо прочих разговоров все отмечали “чкаловскую лихость посадки”, “что приземлился он очень чисто”. И, оказывается, на Западе “любой сопляк может повести самолет” (Н-87). О выступлении Б. Ельцина на Пленуме ЦК КПСС: “...народ жалеет: “Нашелся там один честный, высказался против партократов. За это и посадили” (Н-87). О телефильме “Зимняя вишня”: “Кое-что как в жизни, но в основном, как в кино: из советской мечты приходит работник иностранной фирмы и увозит героиню на белом “Мерседесе”. Зрители называют ее “дурой”, *но верят и требуют продолжения*” (Н-82). И, наконец, об отдыхе в Болгарии: “И даже буквы-то у них (многозначительно поднимает палец вверх) – советские!” (Н-75).

Второй уровень понимания истории представляет точку зрения образованного и хорошо информированного, успешного сорокалетнего человека – “альтер-эго” Леонида Парфенова, подобно ему в свое время воспитавшего в себе самостоятельное, трезвое отношение к реальности. Это уровень критического отношения к истории с позиций полноты ставшей доступной информации, с точки зрения человека, преуспевшего в

сегодняшней жизни. На этом уровне ведущий дает комментарии такого характера:

“В середине 70-х годов Франция – главный друг Советского Союза. Это при том, что товарооборот с Францией в сотни раз меньше, чем с главным западным партнером Союза – ФРГ. Все считают кремлевскую внешнюю политику византийской, французскую – куртуазной. А две страны, чьи ядерные боеголовки нацелены друг на друга, уверяют мир в своей вечной дружбе” (Н-75). Или другой пример – в сюжете, посвященном тысячелетию крещения Руси, общем хронометражем шесть минут десять секунд(!), журналист говорит следующее:

“За год до юбилея ТВ дает отчет о встрече с интеллигенцией. Писатель говорит: “Все мы дети христианской культуры”. Имеется в виду этика и эстетика. Сидящий в первом ряду Александр Яковлев, согласно кивает. Значит, про пролетарскую культуру можно забыть. Используя шанс для примирения, выдающийся раз в тысячу лет, власть дает понять, что не настаивает и на атеизме. В Польше 60 – 70-х как-то считалось, что коммунист, или, по крайней мере, сочувствующий богоборческой власти – и при этом, само собой, – верующий. У нас не так. Семьдесят лет борьбы с религией – достаточный срок для того, чтобы традиция прервалась. Последняя вспышка воинствующих безбожников случилась при Хрущеве в начале 70-х. С тех пор особо не свирепствовали, сквозь пальцы глядели на экскурсии школьников в действующие монастыри и на моду собирать иконы, хотя время от времени раздавались бдительные окрики: “Заигрываете с Боженькой!” Далее в стенд-апе: “Страна стала не то, чтобы атеистичной и уж, тем более, материальной. Воцарился советский мир, в смысле мирок. Культ сменился соцкультбытом. Советское язычество: ДЖСК, Жигули, палас, Штирлиц, “Пшеничная” под винтом. 1988 год – год второго Крещения Руси” (Н-88).

Лексика: “византийская и куртуазная политика”, “этика и эстетика”, “богоборческая власть, язычество, соцкультбыт, вспышка воинствующих безбожников”; исторические параллели, с отношением к религии в Польше, например; объем информации: товарооборот Советского Союза с ФРГ и Францией, отчет телевидения о встрече с интеллигенцией, хрущевские выпады против верующих. Все это говорит о том, что идет оценка истории с точки зрения, современного, вооруженного полной информацией, знания. На этом – объективном, в понимании Л. Парфенова, уровне ведущий выстраивает логически последовательную смысловую линию исторического развития событий, ведя на протяжении серий “красную нить” единого для определенного временного отрезка смыслового рефрена. Так, в десятилетии 60-х он выделяет исторический оптимизм и патриотические чувства. В 70-х – мотив экономической стабилизации и одновременно – межличностной разобщенности общества. В 80-х доминируют идеологическая пропаганда с одной стороны, растущее диссидентство с другой. 90-е выявляют поступательное освобождение общества от запретов в частной, экономической жизни и наряду с этим половинчатость государственных реформ.

Итак, это уровень понимания истории Леонидом Парфеновым и такими как он. В отличие от обывательских эмоциональности, простодушия, неискушенности, здесь налицо демонстрация эрудиции, интеллекта. Правда, они сознательно не подкреплены нравственным чувством. Где низ? Где вверх? Кто прав, кто виноват? – то и дело спрашивают у автора журналисты и критики. “Мне ближе по Довлатову – сочувствие жизни в целом”, - признается Л. Парфенов. – Я был в Буденовске. Я шел по улице, по которой гнали 1100 человек на окраину, объяснял этот маршрут. Вот больница, которую всю разворотили, когда брали штурмом. Сто долларов, которые басаевцы давали, если их останавливали на блокпостах, пока они добирались до Буденовска. Вот

кадры с Черномырдиным. Его лицо, когда он просто не знал, как обратиться к Басаеву. И этот его крик: “Шамиль Басаев, ты меня слышишь?” По-моему, все это – очень самоговорящий материал. Не писать же, как “золотые перья” советской школы: “Вдумайтесь! Впервые Россия распята исламским терроризмом! Стыдно!” Этого я не смогу никогда. Хотя, возможно, кто-то и думает, что именно так передается драма истории” (30).

Умозрительность и отстраненность, которую демонстрирует на этом уровне телекоммуникатор, подчас представляются близкими полному равнодушию на грани с цинизмом. Однако это не так. И в этом убеждает третий уровень понимания истории. Это не просто позиция информированного, критического, не замутненного эмоциями отношения к реальности, но и разъяснение того, какие выводы из нее следует делать. Частично понимание этого дает сам автор на уровне отбора фактов, с помощью акцентов, которыми снабжена их подача. Но в комментариях экспертов проекта эта позиция выражена прямолинейно.

Так например, в “Намедни-1974” сюжет о “Нечерноземье”, заканчивается словами ведущего: “За первую пятилетку в нечерноземье предполагалось вложить больше средств, чем за три предыдущих. Эти огромные деньги, их не проели и даже не разворовали. Они сгнули, как в пропасть, растаяв почти без следа”. Далее следует комментарий А. Стреляного: «О подъеме Нечерноземья говорили так, как никогда раньше не говорили ни об одном начинании строительства коммунизма. Подчеркивалось, что это русская земля – русская. Не российская. Подразумевалось, что пора заботиться о России. Хватит заботиться о всяких окраинах, “всяких Киргизиях и Туркмениях”. Это были очень опасные разговоры. Сталин не зря ссылал за них на Колыму. И в брежневском окружении были, конечно, люди, которые понимали опасность этих разговоров, но уже ничего не могли сделать. И уже под

конец брежневской эры мы слышали разговоры, что России нужна своя Академия наук – в Киргизии есть. России нужна своя компартия – в Туркмении есть. Разговоры эти уводили Россию из страны. Это был явочный уход из страны. Конечно, русские патриоты никогда не согласятся, что они больше сделали для развала Союза, чем например, прибалты».

Комментарий А. Стреляного к сюжету о коллективных выездах сотрудников городских учреждений в село на уборку урожая: “Злопыхатели говорили, что “всех этих кандидатов наук” гоняют на картошку не ради картошки, а чтобы знали: в любой момент с ними, что захотят, то и сделают. Захотят, и пианистка будет дергать за ботву свеклу. Конечно, если бы деньги, в которые влетали эти десанты, отдать колхозникам, они бы завалили картошкой весь мир. Но это требовало всемирно-исторической ломки. Проще было обходиться привычными способами. С самой Октябрьской революции Ленин представлял социализм, как всеобщую трудовую повинность. После революции Троцкий пошел дальше и предложил раз и навсегда военизировать труд. Ленин же изобрел субботники, бесплатный добровольный труд по выходным. Обкатанный жизнью гибрид этих идей дожил до 91-го года. Вообще, за время советской власти не появилось ничего нового в организации общественной жизни, приучающей людей к труду, которое не было бы изобретено до Октября или сразу после него. Человеческий материал расчеты изобретателей оправдал. Он все время позволял делать с собой, что угодно” (Н-78).

В целом, монологи комментаторов в программе находятся полностью в русле того понимания истории, которое “продвигает” (в данном случае уместен этот термин, принятый среди популяризаторов товара на западном рынке) автор. Однако в них нет уже и следа отстраненности или иронии. Все очень серьезно и вещи названы, наконец,

своими именами. Можно предположить, что дополнительный комментаторский голос нужен программе для того, чтобы придать солидность и вес вывода авторским сентенциям. Тем более, что и внешне “комментаторское амплуа” уравнивает образ ироничного, все подвергающего вышучиванию ведущего, этого телевизионного “инфант терибля”. Итак, третий уровень понимания истории в проекте “Намедни” закрепляет нужное автору отношение к предмету разговора на уровне формулировок, выводов.

Анализ содержательной части цикла в целом позволяет говорить о том, что главное в нем – это представление ведущего о долгом, извилистом, не всегда логичном пути нашего общества к свободе. Не к свободе духовной и даже не к свободе только материальной. А к свободе частной личности: ее мироощущения, самовыражения, способа жить, считаться или не считаться с традициями, окружением, словом, личностной свободе вообще. Те самые буржуазно–либеральные ценности, о которых Л. Парфенов говорит: “Я могу считать, как и всякий современный телевизионщик, что сам борюсь за правое дело и провозглашаю либеральные ценности”, и есть “угол зрения” под которым он переписывает новейшую историю. Своим нигилизмом, скептицизмом, которому журналист подвергает все и вся, он как бы расчищает почву для нового написания истории, в которой каждый может выбрать свой путь, не оглядываясь на предубеждения, страх, запреты. В этом развеивании мифов, развенчании отживших муляжей, думается, Л. Парфенов видит рациональное зерно “нового взгляда” на историю, а заодно и своей миссии ее “переиначивателя”. Такая точка зрения, безусловно, имеет право на существование, но в данном случае для нас важно другое: каким образом ведущий и автор цикла делится со зрителем этим своим убеждением. Поэтому следующий пункт анализа:

5. ОСОБЕННОСТИ КОММУНИКАТИВНОГО СТИЛЯ ЦИКЛА “НАМЕДНИ”. Монологический, односторонний разговорный стиль полностью определен доминирующей ролью автора Леонида Парфенова, для которого основным мотивом создания телепроекта является желание “сделать модный продукт”. “Главное для меня – сделать модный продукт, не поступаясь темой. Я работаю на метровом коммерческом канале, а телевидение должно быть массовым” (30). Во всех, рассмотренных нами позициях анализа, телекоммуникатор “выше” зрителя на три головы. Им детерминирован свехубористый темп передачи, который заставляет зрителя, не переваривая, “глотать” информацию. Этому же способствует концентрированная, афористичная, смачно упакованная форма высказываний, которую зрителю тоже, ничего не остается делать, как “заглотить” по принципу наживки. На это же нацелен и уровень оперирования материалом, его объемы, где автор неизмеримо выше, информированнее, интеллектуальнее своего зрителя. Сам же зритель, в представлении журналиста, делится на две категории: меньшая, подобно самому Л. Парфенову, преуспевших, адаптированных в сегодняшнем мире людей, для которых он говорит на их общем языке, и большая часть непритязательных, оставшихся во вчерашнем дне масс, чью обывательскую, бытовую точку зрения он лихо цитирует. Таким образом, интеллигента, человека, оперирующего нравственными категориями, положительного, в привычном понимании этого слова героя, в программе просто нет. А текст самого автора, каким бы интеллектуальным, остроумным он ни был, не согретый живым чувством и отношением, выглядит схоластической игрой ума. В итоге зрителю не остается ничего, как только восхититься ведущим, как восхищаются роскошным автомобилем или недоступно-красивой женщиной. Их провожают взглядом и как только они скрываются за поворотом, забывают. Как говорится: два мира – два детства. Зрителю просто нечего делать на этом

чужом празднике жизни. Его, зрительскую роль, придумали и сыграли за него. Он не более, чем объект. Объект манипуляции.

Наконец, на уровне подачи материала ведущий тоже “ведет” за ручку своего зрителя. Автор заставляет не только следовать собственной трактовке сорокалетней советской истории, видеть ее “парфеновскими глазами”, но и делать из нее те выводы, на которые он нацеливает зрителя сначала собственно подачей материала, затем “комментаторским” его закреплением, используя логику изложения теоремы и последующего ее доказательства. Идея подвергнуть все скепсису, снять с прошедших лет флер исторических иллюзий, сделать человека “нагим и свободным”, уравнивать в его жизни “верх” и “низ”. Эта идея, как любая другая, повторим, имеющая право на существование, по сути, есть не что иное, как проявление вульгарного материализма и постмодернистских настроений, присущих лишь определенному слою общества, как правило, материально благополучных, но при этом конъюнктурных и духовно инфантильных людей. Преподносить идеологию этого немногочисленного слоя как общепринятую и объективную, значит выдавать желаемое за действительное.

В заключение приведем цитату о монологических по форме, но диалогических, равноправных по отношению к собеседнику литературных рассказах И. Андроникова. “Секрет воздействия телевизионного рассказа Андроникова в непрерывном присутствии нравственного потенциала... В отношении к девятнадцатому веку все яснее проступает неопределимый в научных терминах нравственный потенциал прошлого столетия. Он – в законченности судеб и философий, в чистоте страданий, не замутненных болезненной рефлексией, в цельности понятий добра и зла...” (47, с.12, 20). Уместно в этом контексте вспомнить и слова В.Г. Короленко, сказанные им о писателе Г.И. Успенском: “Его суждения всегда были кратки, образны, били в самую суть явления, часто освещали его с

неожиданной стороны. И никогда в них не было того легкого остроумия, в котором чувствуется равнодушие к предмету и безразличная игра ума. (66, с.646–647).

Заключение

Анализ трех направлений современного стиля речевого телевизионного общения позволяет сделать принципиальный вывод. От того, как телекоммуникатор относится к собеседнику (зрителю): видит ли в нем собеседника или пустой приемник информации, вступает ли в равноправный диалог или ограничивается ролью всезнающего мессии, во многом зависит качество коммуникативной составляющей программы, глубина ее воздействия на телеаудиторию, эффективность отдачи.

Кроме того, настоящее исследование убедительно, на взгляд автора, демонстрирует, что замена идеологических рычагов управления телевидением коммерческими, привела к тому, что наряду с демократическими моделями коммуникации, сегодняшним экраном, а значит и обществом, оказались востребованы и заняли большую нишу непаритетные, неравноправные способы взаимодействия. В подобных моделях общения силен элемент конъюнктуры, неискренности, манипуляции, в результате которых телезритель утрачивает значительную долю своих прав равноценного собеседника, участника социального диалога. Огромная часть сегодняшней, реальной жизни просто выведена нынешним телевидением за скобки. Зритель много, хотя и избирательно знает о проблемах, но за ними, как за деревьями, теряется “лес” самой жизни. Телевидению неведомо, как живут, о чем думают, говорят сегодня обыкновенные люди – хорошие, плохие, счастливые и не очень. Не в свете телевизионных юпитеров, а при естественном освещении. Об этом трудно узнать в рамках ток-шоу. Стало быть, поставив во главу угла сугубо меркантильные ценности, телеэкран в большинстве своем утрачивает

черты социального коммуникатора, призванного цементировать фундамент общества вокруг его национальных приоритетов.

В этом смысле актуально звучит признание ведущего программы “Ночной полет” Андрея Максимова: “Если в начале первого ночи есть люди, которые смотрят, как два человека просто разговаривают, значит, мир не сошел окончательно с ума. Пока разговоры о смысле жизни, о том, есть ли жизнь после смерти, что такое смерть, как живут дельфины, чем отличается русская женщина от американской – кому-то интересны. Как только эти проблемы перестанут волновать, а будут волновать только вопросы о том, где заработать денег, как прославиться и так далее, все: значит, мир уже летит куда-то, откуда он может и не возвратиться. Передач такого типа очень мало... *Эти передачи обращаются не к гражданину, а к человеку.* Детективы как отдых – это хорошо. Но их показывают и для того, чтобы человек про лишнее не думал. Поэтому плохо, когда только это. Вот почему мне кажется ужасным, то, что “Убойная сила” победила в борьбе за ТЭФИ “Евгения Онегина”... “Убойная сила” отвлекает человека от размышлений, а “Онегин”, тем более, когда это делает Юрский, заставляет думать о самом себе, о своем месте в жизни. И когда кто-то считает, что лучше отвлекать, чем привлекать, когда побеждает “не думать” – это плохо” (17).

Собственно, этим же пафосом – необходимостью сохранения на телеэкране демократических ценностей, уважительных человеческих отношений, полноценного диалога, и проникнута настоящая работа.

Библиография

1. Античные риторика//под ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1978.
2. Адамьянц Т.З. К диалогической коммуникации: от воздействия к взаимодействию. М., 1999.
3. Амонашвили Ш.А. Школа жизни. М., 1998.

4. Андроников И.Л. Я хочу рассказать вам... М., 1965.
5. Арутюнова Н.Д. “Полагать” и “видеть”//Логический характер языка. Проблемы интенциональных и прагматических контекстов. М., 1989.
6. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1982.
8. Березин В.М. Теория массовой коммуникации. М., 1996.
9. Беляев И.Л. Разговорный фильм. Журналист, ноябрь, 1964.
10. Блакар Р.М. Язык как инструмент социальной власти//Язык и моделирование социального взаимодействия. М., 1987.
11. Буданцев Ю.П. Очерки ноокоммуникации. М., 1995.
12. Выготский Л.С. Проблемы развития психики. Соч. в 6 тт. Т.3. М., 1983.
13. Выготский Л.С. Мышление и речь. Соч. в 6 тт., Т.2. М., 1982.
14. Вамсалов В.В., Колпинский Ю.Д. Модернизм. М., 1980.
15. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.
16. Голдовская М.Е. Человек крупным планом. М., 1981.
17. Гончарова М. Максимов, единый и неделимый//Иностранец. 6 февраля, 2001.
18. Граудина Л.К., Ширяев Е.Н. Культура русской речи. М., 1999.
19. Деготь Е. Моника Левински устно и письменно//Власть. М., №10, 1999.
20. Добрович Д. Общение. М., 1996.
21. Демьянков В.З. Загадки диалога и культура понимания//Текст в коммуникации. М., 1991.
22. Дубин Б. По эту сторону телеэкрана//Знамя. М., апрель, 2000.
23. Егоров В.В. Телевидение между прошлым и будущим. М., 1999.
24. Жванецкий М. М. Из выступления на вручении ТЭФИ-2000//Известия. М., 24 ноября, 2000.
25. Зарва М. Слово в эфире, М., 1971.
26. Землянова Н. Эфирное создание//Плейбой. М., март, 1998.
27. Золотаревский Л.А. Цитаты из жизни. М., 1976.
28. Иванова Н. Теленигдея//Знамя. М., январь, 2000.
29. Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. М., 1991.

30. Кабанова О. Весь Парфенов – это “Намедни”//Известия. М., 17 февраля, 2000.
31. Кантор Ю. Популярность – это героин//Известия. М., 28 июля, 2000.
32. Козаржевский А.Ч. Античное ораторское искусство. М., 1980.
33. Конецкая В.П. Социальная коммуникация. М., 1997.
34. Копылова Р. Контакт. М., 1974.
35. Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи. М., 1994.
36. Кузнецов Г.В. Личность в кадре//Телевизионная мозаика. М., 1998.
37. Кузнецов Г.В. Семь профессий тележурналистики//Телевизионная мозаика. М., 1998.
38. Кузнецов Г.В., Цвик В.Л., Юровский А.Я. Тележурналистика. М., 1999.
39. Кузнецов Г.В. Журналист на экране. М., 1985.
40. Кучкина О. Оставив НТВ, я выпил – это наш национальный способ решения проблем//Комсомольская правда. М., 16 февраля, 2000.
41. Леонтьев А.А. Психология общения. Тарту, 1974.
42. Леонтьев А.А. Основы теории речевой деятельности. М., 1974.
43. Леонтьев А.А. Психолингвистическая проблематика массовой коммуникации //Психолингвистические проблемы массовой коммуникации. М., 1974.
44. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность//Избранные психологические произведения. М., Т.1, 1983.
45. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М., 1969.
46. Луньков Д. Наедине с современником. Заметки режиссера документальных телефильмов. М., 1978.
47. Мастера красноречия//Сост. Н.И. Митрофанов, Ю.Л. Кириллов. М., 1991.
48. Мельник Г.С. Mass-Media: психологические процессы и эффекты. Санкт-Петербург, 1996.
49. Мигунов А.С. Искусство и наука: о некоторых тенденциях к сближению и взаимодействию//Вопросы философии. №7, 1986.
50. Михалкович В.И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986.

51. Михальская А.К. Русский Сократ. Лекции по сравнительно-исторической риторике. М., 1996.
52. Муратов С.А. Встречная исповедь. М., Знамя, №3, 1988.
53. Муратов С.А. Диалог. М.: Искусство, 1983.
54. Муратов С.А. Фере Г. Люди, которые входят без стука. М., 1971.
55. Никулина Г.Ю. Веселая власть ремесла или рассказ от первого лица. М., 1995.
56. Никулина Г.Ю. Лица знакомые и незнакомые. М., 1980.
57. Никулина Г.Ю. Экзамен перед зеркалом. Владимир Познер отвечает на вопросы журналиста. М., 1994.
58. Огнев В. Экран – поэзия кадра. М., 1971.
59. Очерки по истории российского телевидения//под ред. В.В. Егорова. М., 1999.
60. Парфенов Л., Чекалова Е. Нам возвращают наш портрет. М., 1990.
61. Петровская И.Е. Сто одна неделя с Ириной Петровской. М., 1998.
62. Познер В.В. У нас и у власти задачи разные//Известия, 4 ноября, 2000.
63. Познер В.В./Соломонов Ю. Человек на все “Времена”//Общая газета. М., 29 мая, 2001.
64. Потебня А.А. Слово и мир. М., 1989.
65. Рождественский Ю.В. Теория риторики. М., 1999.
66. Русские писатели о языке//под ред. Б.В. Томашевского, Ю.Д. Левина. Л., 1954.
67. Рязанов Э.А. Телевидение в моей жизни//Неподведенные итоги. М., 1995.
68. Саппак В.С. Телевидение и мы. М., 1988.
69. Сапунов Б.М. Культурология телевидения. М., 1999.
70. Сапунов Б.М. Философские проблемы массовой коммуникации и телерадиокоммуникации. М., 1998.
71. Савельев Д. Намедни в Питере//Ом. М., март, 1998.
72. Светлана С.В. Телевизионная речь. М., 1976.
73. Соловьев В. Антология Гуманной Педагогике. М., 1999.
74. Соппер П. Основы искусства речи. М., 1992.
75. Телевизионное интервью за рубежом//Сост. Ф.М. Чертанова М., 1969.

76. Токарь Л. Виктор Славкин: Возвращение в “Старую квартиру”//Вестник ЕАР. М., №1, сентябрь, 1999.
77. Трещанская М. Сергей Соловьев: У нас халявная свобода//Известия, 15 сентября, 2001.
78. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929.
79. Ухтомский А.А. Интуиция совести. Л., 1996.
80. Феллини Ф. Будем считать, что я не говорил этого//Сорок мнений о телевидении. М., 1978.
81. Филиппов А. Здравствуй и прощай. Татьяна Миткова и ее время//Известия, 7 апреля, 2000.
82. Филиппов А. Смерть романа//Известия, 1 декабря, 2000.
83. Чередниченко Т. По ту сторону телеэкрана//Знамя. М., апрель, 2000.
84. Черниченко Ю. Д.//Кузнецов Г.В. Журналист на экране. М., 1985.
85. Эйзенштейн С. Диккенс, Гриффит и мы. М., 1968.
86. Энгельс Ф. Диалектика природы. М., Полн.собр.соч. Т.20.
87. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.
88. Юрский С.А.//Фадеев Е. Взял интервью... А что дал? Журналист, № 12, 1976.
89. Якобсон Р.О. Избранные работы. М., 1985.