

С. А. Муратов

# ТЕЛЕВИЗИОННОЕ ОБЩЕНИЕ В КАДРЕ И ЗА КАДРОМ

УЧЕБНИК И ПРАКТИКУМ ДЛЯ ВУЗОВ

2–е издание, исправленное и дополненное

*Рекомендовано Учебно–методическим отделом высшего образования в качестве учебника и практикума для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям*

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

**Книга доступна в электронной библиотечной системе  
biblio-online.ru**

**Москва ■ Юрайт ■ 2017**

УДК 070(075.8)

ББК 76.032я73

М91

**Автор:**

**Муратов Сергей Александрович** — профессор, доктор филологических наук, заслуженный профессор Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, член Союза кинематографистов России, член Союза журналистов России.

**Муратов, С. А.**

М91 Телевизионное общение в кадре и за кадром : учебник и практикум для вузов / С. А. Муратов. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 202 с. — Серия : Авторский учебник.

ISBN 978-5-534-01340-5

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

*Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению «Журналистика», практических работников телевидения, а также для широкого круга читателей.*

УДК 070(075.8)

ББК 76.032я73



*Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».*

© Муратов С. А., 2003

© Муратов С. А., 2016, с изменениями

© ООО «Издательство Юрайт», 2017

ISBN 978-5-534-01340-5

## Оглавление

Предисловие .....	5
-------------------	---

### ДИАЛОГ

<b>Личная дистанция .....</b>	<b>9</b>
Что за словом?.....	9
Великий закон мизансцены.....	21
Кратчайшее расстояние .....	28
О такте и тактике.....	36
<b>Момент истины .....</b>	<b>50</b>
К вопросу о разности потенциалов.....	50
Дьявол и заповеди интервьюера.....	58
Притча о Моцарте.....	67
<b>Встречная исповедь .....</b>	<b>75</b>
Кого отражает зеркало!.....	75
Современник в воспоминаниях современников.....	88
Между «кинофактом» и «кинообразом» .....	93
Двойной человеческий документ .....	105
Принцип зрительского сотворчества .....	115
<b>Примечания .....</b>	<b>119</b>

### НА ПУТИ К ПРОФЕССИИ

#### Активные методы обучения в телевизионной журналистике (сборник упражнений)

<b>Предуведомление .....</b>	<b>123</b>
<b>Выступление в кадре .....</b>	<b>126</b>
Задания-экспромты или полумпровизации.....	126
Подготовленные задания .....	129
Вспомогательные упражнения.....	132
Критерии оценки.....	134
<b>Интервью.....</b>	<b>134</b>
Вспомогательные упражнения.....	137
Критерии оценки.....	139
<b>Дискуссия.....</b>	<b>139</b>
Вспомогательные упражнения.....	142
Критерии оценки.....	143
<b>Репортаж.....</b>	<b>144</b>
Критерии оценки.....	148
<b>Приложение.....</b>	<b>149</b>

# ОПЫТ ЭТИЧЕСКОГО КОДЕКСА

## Нравственные принципы тележурналистики

<b>Ответственность перед обществом.....</b>	<b>155</b>
Отношение к меньшинствам.....	157
Телевидение и культура .....	158
Культура телевидения.....	158
<b>Ответственность перед зрителем .....</b>	<b>159</b>
Расписание и анонсы .....	159
Экспертные консультации.....	160
Соблюдение расписания.....	161
<b>Телевизионная информация .....</b>	<b>161</b>
<b>Достоверность .....</b>	<b>162</b>
Ссылки на первоисточник .....	162
Проверка .....	163
Социальное последствие.....	163
Слухи.....	164
Факты и мнения .....	165
Язык.....	166
Адекватность жанру .....	166
Инсценировка.....	167
Исправление ошибок.....	167
<b>Полнота информации.....</b>	<b>168</b>
<b>Непредвзятость .....</b>	<b>169</b>
Политическая неангажированность.....	169
Опасность идеологизации.....	170
Позиция журналиста .....	171
<b>Исследовательская журналистика .....</b>	<b>172</b>
<b>Ответственность перед личностью .....</b>	<b>174</b>
Предварительная договоренность.....	175
Общение перед камерой .....	176
Вторжение в частную жизнь .....	178
Репутация .....	179
Право на ответ.....	180
Закон о диффамации .....	180
<b>Ответственность перед собой .....</b>	<b>181</b>
<b>Приложение.....</b>	<b>183</b>
Реклама и редакционная независимость .....	183
Телевидение и выборы.....	188
Журналист в экстремальной ситуации .....	193

## Предисловие

Издательство «Юрайт» переиздает хорошо известные журналистам работы Сергея Александровича Муратова — члена Академии Российского телевидения, доктора филологических наук, профессора факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, сценариста, драматурга, телекритика, педагога, исследователя теории телевидения и документального кино.

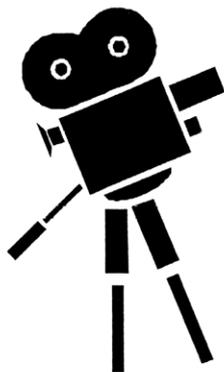
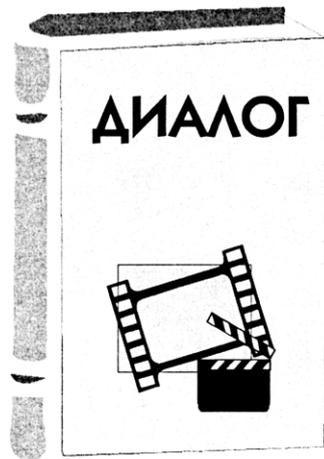
Сергей Александрович — легенда отечественного телевидения. Именно он, с друзьями — Альбертом Аксельродом и Михаилом Яковлевым, — придумал КВН. С 1968 г. он преподавал на кафедре телевидения факультета журналистики МГУ, читал лекции для студентов МГУ, слушателей Высших курсов сценаристов и режиссеров, Института повышения квалификации работников телевидения, студентов Российского государственного гуманитарного университета и Института современного искусства. С. А. Муратов — автор более полутора десятков книг, учебных пособий и программ по проблемам телевидения, медиаобразования.

Учебник «Телевизионное общение в кадре и за кадром» включает достаточно давние работы мастера: «Диалог» и «Активные методы обучения в телевизионной журналистике». Многое из того опыта, о котором пишет С. А. Муратов, для сегодняшнего студента может показаться давно устаревшим, ведь и герои сегодняшней журналистики иные, и реалии изменились до неузнаваемости. Однако главное осталось неизменным — то, что Сергей Александрович назвал заповедями интервьюера. Именно им посвящен «Диалог». Неизменны и базовые навыки, которыми должен владеть тележурналист, поэтому предлагаемые в разделе «Активные методы обучения в телевизионной журналистике» упражнения с критериями оценки актуальны по сей день.

Суть своего отношения к профессии журналиста, к коллегам, к героям своих программ С. А. Муратов выразил в «Опыте этического кодекса», сформулировав нравственные принципы тележурналистики.

Таким образом, предлагаемый учебник дает студенту возможность ознакомиться с правилами построения диалога в кадре и вне кадра, а также систему практических заданий и кодекс профессионального поведения журналиста.





Личная дистанция

Момент истины

Встречная исповедь

## ЛИЧНАЯ ДИСТАНЦИЯ

### Что за словом?

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

*Б. Шоу*

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

*Ольга.* Нет, совершенно не думала.

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

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

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

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

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

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

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

**Вопрос.** А как была одета ведущая?

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

*Александр.* И я не помню.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Американский теоретик Фрэнк Дэвис, попытавшийся систематизировать существующие смысловые значения слова «общение», насчитал 96 толкований (учитывая лишь источники на английском языке). Поскольку многие из них противоречат друг другу, вопрос о дефиниции этого понятия, замечает А. А. Леонтьев, рискует стать самостоятельной научной проблемой<sup>1</sup>.

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

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

---

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

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

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

Однако телевидение, родившееся, в отличие от кинематографа, не немым, а звучащим, заявило себя прежде всего именно как искусство изустной речи, возражала противная сторона. «Не потому ли телевидение долго называли “радиовидением”, а его аудиторию — сперва “радиозрители”, потом “телеслушатели” и только сравнительно недавно стали называть “телезрители”?» — высказывала догадку М. Андроникова<sup>4</sup>.

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

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

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

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

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

Но если так, то что составляет вторую его половину?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Но выразительным может стать и отсутствие выражения.

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

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

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

Настоящая экспозиция характера: «подкожный театр».

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

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

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

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

Язык жестов, утверждает психиатр Дж. Руш, включает в себя до 700 тысяч различных сигналов. Для сравнения можно упомянуть, что солиднейшие английские словари насчитывают не более 600 тысяч слов<sup>10</sup>. Уже одно это обстоятельство заставляет с уважением вспомнить о внесловесном языке наших предков, предшествовавшем появлению устной речи. В современной науке социальные нормы телодвижений выделяют в особый язык — кинесику.

«Движения тела могут быть изучены как система шаблонов, которая должна быть усвоена каждым индивидуумом, если он собирается стать полноправным членом общества», — пишет американский лингвист Р. Бедвистелл<sup>11</sup>. Такого рода шаблоны взаимосвязаны с образом жизни определенной этнической группы. В некоторых племенах открытое выражение гнева — признак отсутствия самообладания, в других те же жесты — свидетельство боевого духа. Здороваясь, европеец протягивает руку, хозяйка японского дома простирается ниц, а акамба в Кении плюет на встречного. (Последний жест как выражение любви и благоговения известен также среди масаев и папуасов. У американских индейцев он считается одним из самых чудодейственных средств в распоряжении лекаря.)

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

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

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

Психологически жест согласуется не со словом, а с мыслью.

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

Бесстрастное лицо и всеговорящие руки.



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

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

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

— Оно само остановится, — пробовал возразить ведущий.

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

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

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

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

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

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